

Université de Montréal

La mise en scène des archives par les artistes contemporains

par

Marie-Pierre Boucher

École de bibliothéconomie et des sciences de l'information

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maître

en sciences de l'information

Juin 2009

© Marie-Pierre Boucher, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
La mise en scène des archives par les artistes contemporains

présenté par :
Marie-Pierre Boucher

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Leroux
président-rapporteur

Yvon Lemay
directeur de recherche

Sabine Mas
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente divers projets artistiques incorporant des documents d'archives. Les projets étudiés ont été réalisés dans le cadre de résidences d'artistes en milieux documentaires ou en réponse à des invitations lancées par des musées, des galeries ou d'autres institutions. De plus, quelques projets initiés par les artistes eux-mêmes et des projets d'artiste-commissaire sont étudiés. Les résultats de recherche ont permis de montrer que les artistes peuvent apporter une contribution essentielle en collaborant à la mise en valeur du patrimoine culturel avec les archivistes.

Mots clés : Archives ; Diffusion des archives ; Art ; Art contemporain ; Photographie ; Exposition ; Artistes ; Musée ; Patrimoine.

SUMMARY

This thesis presents various artistic projects that include archival documents. The projects that we examine have been produced in the context of artist residences in the information community or in answer to invitations from museums, galleries or other institutions. We also analysed some projects initiated by artists themselves and some exhibitions organized by artists-curators. The results of research show that artists can contribute to diffuse and highlight the cultural heritage in collaboration with archivists.

Keywords : Archives ; Dissemination of archives ; Art ; Contemporary art ; Photography ; Exhibition ; Artists ; Museum ; Heritage.

Table des matières

Résumé	i
Liste des figures	iii
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1 Objectifs, méthodologie de recherche et revue de la littérature	9
Chapitre 2 Résidences d'artistes en milieux documentaires	24
Chapitre 3 Artistes invités par des musées ou des galeries	45
Chapitre 4 Commandes d'art public	61
Chapitre 5 Projets initiés par les artistes	71
Chapitre 6 Artistes-commissaires invités	97
Conclusion	110
Bibliographie	119

Liste des figures

Fig. 1

Church Missionary College, Maps Descriptive of London Poverty, 1898, fonds Charles Booth, London School of Economics.

Source : London School of Economics, *Charles Booth Online Archive* [en ligne].
<http://booth.lse.ac.uk/> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 2

Heather Barnett, *Performance ReCollect*, avril 2007, London School of Economics.

Source : Heather Barnett, *Recollect: Creative Explorations of the LSE* [en ligne].
http://www.psych.lse.ac.uk/recollect/pages/gallery_What'sWhat/index.html (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 3

Rachel Lichtenstein, *Add. 17469: A Little Dust Whispered*, 2003.

Source : British Library, *Creative Research : A Little Dust Whispered* [en ligne].
<http://www.bl.uk/learning/cresearch/dust/littledusthome.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 4

Ming Wong, *HOMOFONIA*, 2005.

Source : British Library, *Creative Research : HOMOFONIA* [en ligne].
<http://www.bl.uk/learning/cresearch/homofonia/homofoniaintro.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 5

Chino Otsuka, *Memoriography*, 2008.

Source : British Library, *Creative Research : Memoriography* [en ligne]
http://www.bl.uk/learning/cresearch/chinootsuka/memoriography/memoriography_exhibition.html (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 6

Jackie Kay, *Arrêt sur image*, vidéo de l'artiste, 2005.

Source : Arts Council England, *Necessary Journeys* [en ligne].
http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?kay (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 7

Keith Piper, Diapositive de l'artiste, 2005.

Source : Arts Council England, *Necessary Journeys* [en ligne].

http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?piper (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 8

Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005.

Source : Arts Council England, *Necessary Journeys* [en ligne].

http://www.artscouncil.org.uk/aboutus/project_detail.php?sid=17&id=311&page=8 (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 9

susan puis an lok, Diapositive de l'artiste, 2005.

Source : Arts Council England, *Necessary Journeys* [en ligne].

http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?puisanlok (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 10

Stephen Andrews, *Issei Day, October 1966*, 2000.

Source : Gendai Gallery, *Recollection* [en ligne].

<http://gendaigallery.org/exhibits/Recollection/recollectexhibit.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 11

Vue de l'exposition *Mémoire et Anti-Mémoire*, Galerie de l'UQAM, 1999.

Source : Galerie de l'UQAM, *Communiqué de presse de l'exposition Mémoire et Anti-Mémoire* [en ligne].

<http://www.galerie.uqam.ca/Expositions/Communique/1999/memoire.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 12

Vue de l'exposition *Hampton Project*, Williams College Museum of Art, 2000.

Source : Williams College Museum of Art, *Press Release : Carrie Mae Weem. The Hampton Project* [en ligne]. http://www.wcma.org/press/07/07_Weems.shtml

(Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 13

Andrea Fraser, *Information Room*, Kunsthalle Bern, 1998.

Source : Sven Spieker, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge : The MIT Press., 2008, p. 181.

Fig. 14

Andrea Fraser, *Information Room*, Kunsthalle Bern, 1998.

Source : Sven Spieker, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge : The MIT Press., 2008, p. 182.

Fig. 15

Photographies de Maxim Vallentin, fonds de l'Akademie der Künste.

Source : *Künstler.Archiv : Neue Werke zu historischen Beständen / Artist.Archive : New works on historical holdings*, n°2, Berlin : Akademie der Künste , 2005, p. 12, 17, 22.

Fig. 16

Bruno Taut, *An der Riviera* (Sur la rivière), 1918, fonds de l'Akademie der Künste.

Source : *Künstler.Archiv : Neue Werke zu historischen Beständen / Artist.Archive : New works on historical holdings*, n°4, Berlin : Akademie der Künste , 2005, p. 7.

Fig. 17

Dominique Blain, *Hommage à Elsie*, Jardins de Métis, 2006.

Source : *Elsie. Une œuvre hommage de Dominique Blain*. Rimouski : Musée Régional de Rimouski, 2007, p. 50.

Fig. 18

Dominique Blain, *Hommage à Elsie*, Jardins de Métis, 2006.

Source : *Elsie. Une œuvre hommage de Dominique Blain*. Rimouski : Musée Régional de Rimouski, 2007, p. 51.

Fig. 19

Barbara Astman, *Sans titre* (détail), Centre Wolfond de l'Université de Toronto, 2000-2004.

Source : *Site de l'artiste Barbara Astman* [en ligne].

<http://nweb200.idig.net/~coo233/ba/wolfond.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 20

Barbara Astman, *Sans titre*, Centre Wolfond de l'Université de Toronto, 2000-2004.

Source : *Site de l'artiste Barbara Astman* [en ligne].

<http://nweb200.idig.net/~coo233/ba/wolfond.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 21 et 22

Nancy Ann Coyne, *Archiving Memory*, Bibliothèque Elmer L. Andersen, Université du Minnesota, 2005.

Source : University of Minnesota, *Archiving Memory* [en ligne].

http://www.archivingmemory.org/project_description.html (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 23

Alan Tregobov et Bernie Miller, *Street Light*, 1997.

Source : Barbara Cole, *City of Vancouver Public Art Walk: Downtown Shoreline*, Vancouver : Office of Cultural Affairs/ City of Vancouver, 2002, p. 26.

Fig. 24

Robert Lepage, *Moulin à images*, 2008.

Source : *Site du groupe Ex Machina* [en ligne].

<http://lacaserne.net//index2.php/exmachina/gallery/#id=album-21&num=4> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 25

Patrick Altman, *Instabili*, Frac Champagne-Ardennes, 1992.

Source : *Patrick Altman*, Hérouville Saint-Clair : Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998, p. 3.

Fig. 26

Patrick Altman, *Les tableaux (détail)*, 2001.

Source : VOX image contemporaine, *Fonds documentaire : Patrick Altman* [en ligne]. http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=1 (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 27

Patrick Altman, *La tour Martello 1*, 2008 [Saint-Jean, Nouveau-Brunswick - Photographie de Frederick Doig, 1898, New Brunswick Museum, Saint John, NB].

Source : *6* Émissaires. Québec réinventée par la photographie actuelle*. Québec : Centre VU, 2008, p.53.

Fig. 28

Patrick Altman, *La rue Champlain*, 2008 [Edimbourg, Écosse – Photographie de Charles Bierstadt, vers 1880, Collection Patrick Altman].

Source : *6* Émissaires. Québec réinventée par la photographie actuelle*. Québec : Centre VU, 2008, p. 61.

Fig. 29

William Notman, *Déneigement, rue Notre-Dame, Montréal, QC*, vers 1887.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?Lang=2§ion=false&accessnumber=VIEW-1577.a&imageID=313787&pageMulti=1> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 30

Andrzej Maciejewski, *Vue de la rue Notre-Dame en direction Est depuis la rue McGill, Montréal, 2000*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=M2001.60.5&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig.31

William Notman, *Intérieur, Bourse de Montréal, Montréal, 1903*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=VIEW-1904&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 32

Andrzej Maciejewski, *Intérieur, Théâtre Centaur, Montréal, 2000*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=M2001.60.6&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig.33

William Notman, *Église Bonsecours, rue Saint-Paul, Montréal, vers 1884*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=VIEW-1317&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 34

Andrzej Maciejewski, *Église Bonsecours et rue Saint- Paul, vue vers l'Ouest, Montréal, 2000*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=M2001.60.3&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig.35

William Notman, *Jour de marché, place Jacques-Cartier, Montréal*, vers 1890.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=VIEW-2421&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 36

Andrzej Maciejewski, *Place Jacques-Cartier, Montréal, 2000*.

Source : *Archives du Musée McCord* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?accessnumber=M2001.60.8&Lang=2&expo=DQ> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 37

Action Terroriste Socialement Acceptable, *Murs du feu, 2002*.

Source : Raphaëlle de Groot, *Mémoire vive 2000-2002* [en ligne]. http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=20 (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 38

Action Terroriste Socialement Acceptable, *Le Keneder Odler et la presse yiddish de Montréal*, 4062 St-Laurent, Montréal.

Source : Action Terroriste Socialement Acceptable, *FRAG sur la main* [en ligne]. http://www.atsa.qc.ca/ressources/fichiers/frags_2/downloads/atsa_frag_fr.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 39

Action Terroriste Socialement Acceptable, *L'industrie de la confection*, 3981, St-Laurent, Montréal.

Source : Action Terroriste Socialement Acceptable, *FRAG sur la main* [en ligne]. http://www.atsa.qc.ca/ressources/fichiers/frags_2/downloads/atsa_frag_fr.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 40

Dominique Laquerre, *Ligne de vie* (détail), Chesterville, 2004-05.

Source : Dominique Laquerre, *Ligne de vie* [en ligne]. http://www.dominiquelaquerre.com/fr/nature-ligne_f.html# (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 41

Dominique Laquerre, *Ligne de vie*, Chesterville, 2004-05.

Source : Dominique Laquerre, *Ligne de vie* [en ligne]. http://www.dominiquelaquerre.com/fr/nature-ligne_f.html# (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 42

Marylin Marsh, *Remorquage d'une maison sur la baie de Trinity*, c. 1968, Maritime History Archive.

Source : Memorial University of Newfoundland. *Maritime History Archive* [en ligne]. http://www.mun.ca/mha/resettlement/f_larger_version.php?img=moving_house/movinghouse1_stbrendans_to_hantsharbour&galleryID=House4 (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 43

Vue de l'exposition *Up At The Photographer's: Fifty Years of Museum Photography of Edward Milla*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1951.

Source : *Site de l'artiste Vid Ingelevics* [en ligne].

<http://www.web.net/artifact/Milla4.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 44

Vue de l'exposition *The Metropolitan Museum of Edward Milla*, 2007.

Source : *Site de l'artiste Vid Ingelevics* [en ligne].

<http://www.web.net/artifact/Milla10.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 45

Vue de l'exposition *The Metropolitan Museum of Edward Milla*, 2007.

Source : *Site de l'artiste Vid Ingelevics* [en ligne].

<http://www.web.net/artifact/Milla16.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 46

Vue de l'exposition *Plus que parfaites*, Centre d'histoire de Montréal, 2001-2002.

Source : Centre d'histoire de Montréal, *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000* [en ligne]. <http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/aides/montage.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 47

Jeffrey Thomas, *Jack Moore – Pima*, 1981 de la série *Strong Hearts: The Powwow Dancers*.

Source : Centre for Contemporary Canadian Art, *Jeff Thomas* [en ligne].

http://www.ccca.ca/artists/work_detail.html?languagePref=en&mkey=46708&title=Jack+Moore+-+Pima%2C+1981&artist=Jeff+Thomas&link_id=2007 (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 48

Charles Marius Barbeau, *Portrait en extérieur de Mary McKee (Huronne)*, Anderdon, comté d'Essex (Ontario), 1912, Archives du Musée canadien des civilisations (no 21402).

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillmb2f.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 49

Sir Francis Knowles, *Portrait en extérieur du chef John Gibson (Onondaga) et de sa famille*, Réserve des Six-Nations (Ontario), 1912, Archives du Musée canadien des civilisations (no 35446).

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillfk2f.shtml#pict2> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig.50

F. W. Waugh, *La fille de Jessie Lewis*, Réserve des Six-Nations (Ontario), 1916, Archives du Musée canadien des civilisations.

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillsn2f.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 51.

Shelley Niro, *Are you my sister ? (Es-tu ma soeur?)*, 1994.

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillsn2f.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 52

F. W. Waugh, *Portrait en extérieur de M^{me} Gadteher (Saulteuse)*, Longlac (Ontario), 1916.

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillba2f.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

Fig. 53

Barry Ace, *Nanabush — Conteur*, 1997.

Source : Musée canadien des civilisations, *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillba2f.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Yvon Lemay, pour son précieux soutien et sa patience.

Introduction

La diffusion des archives, à la fois fonction et mission¹ de l'archivistique, vise à faire connaître les documents de diverses façons et à les mettre en valeur. Les documents photographiques sont particulièrement utilisés pour faire la promotion des services d'archives. En fait, la diffusion des archives photographiques :

permet aux services d'archives d'acquérir une certaine renommée auprès des chercheurs ou du grand public. L'utilisation des archives photographiques, si elle est bien « vendue » aux décideurs de l'organisme parrain du service d'archives, permet à celui-ci de gagner en notoriété auprès de ces décideurs. Cette notoriété est évidemment un bon moyen d'obtenir l'allocation des ressources supplémentaires.²

La diffusion s'opère lorsque les documents sont montrés et rendus accessibles. Il semble que la mise en valeur des archives soit primordiale pour certains. Selon l'auteur et cinéaste Eric de Kuyper,

À l'heure actuelle la mise en valeur nous préoccupe autant ou plus que l'archive elle-même, que la sauvegarde du monument historique ou de n'importe quel autre objet patrimonial. Toutes les manières et procédures qui existent pour rendre l'objet patrimoine accessible, signifiant, pertinent... seront et devront être utilisées. Du moins, si l'on désire rendre au passé sa valeur – ou plus exactement : le faire entrer dans la hiérarchie des valeurs contemporaines.³

Plusieurs services d'archives disposent d'une politique éducative et culturelle pour des publics variés. Cette politique répond évidemment à leur mission, celle de diffuser, de mettre en valeur et de communiquer leurs archives. Les actions

¹ Carol Couture, « La politique de gestion des archives » dans *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Carol Couture et collaborateurs. Québec : Presse de l'Université du Québec, 1999, p. 22.

² Normand Charbonneau, Donald O'Farrell et Mario Robert, « Diffusion » dans *La gestion des archives photographiques*, sous la dir. de Normand Charbonneau et Mario Robert. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 200.

³ Eric de Kuyper, « La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation*, n°58-59, 1999, p. 28. Le texte reprend et développe les idées exposées dans le cadre du colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

entreprises permettent de mieux faire connaître les services d'archives et offre la possibilité aux gens de prendre connaissance de l'histoire et de leur passé. L'accès aux documents peut se faire de diverses manières, la première qui nous vient à l'esprit est souvent la consultation des archives en salle de lecture. Pour ce faire, l'utilisateur a habituellement un motif de recherche, que ce soit pour illustrer un rapport administratif ou pour accomplir une recherche sur l'histoire de ses aïeux. Rares sont ceux qui se rendent dans un service d'archives dans le seul et unique but de voir des archives. Toutefois, l'intérêt pour les documents d'archives ne se cantonne pas au simple monde de la recherche. La popularité des expositions ou des galeries d'images virtuelles le démontre bien. Outre les chercheurs, il y a aussi toutes autres personnes, susceptibles d'avoir un intérêt pour les archives, celles qu'on rencontre rarement en salles de lecture des services d'archives.

Il existe différents moyens de diffuser les archives : les expositions rassemblant les archives autour d'un thème, les galeries d'images et les expositions virtuelles, les publications, les cartes postales et les signets montrant des documents d'archives, etc. Notons toutefois que des façons alternatives de diffuser les archives sont envisageables. Certes, la diffusion des archives par l'entremise de projets patrimoniaux est un bon moyen de faire connaître ses archives, mais offrir l'opportunité à un artiste de venir en résidence à son service d'archives est un autre moyen, et ce, fort original. Les stratégies artistiques pour diffuser les archives ouvrent de nouvelles possibilités et le résultat pourrait être surprenant. Il s'agit en effet d'un concept nouveau et original comme l'indiquent les chercheurs et commissaires Catherine Moriarty et Angela Weight,

the idea that artists might reinvigorate and activate collections in new ways no longer seems a radical concept, but this understanding of the possibilities of collaborations between artists and archives was not always so prevalent. As is often the case, it took pioneering individuals to change sets of ideas about what

artists do, what museums and archives do, and the role of the arts beyond, and behind, the gallery.⁴

En explorant comment le public peut entretenir de nouvelles relations avec les archives, on comprend que l'art permet de rencontrer autrement le public et même de rejoindre d'autres types de clientèle. Il s'agit de rendre les archives accessibles à un plus grand nombre, de donner une autre image des archives et de renverser les stéréotypes encore présents. On s'entend pour dire que les archives doivent être connues par une plus large part du public et que la solution ne tient pas juste dans les expositions, les galeries d'images et les expositions virtuelles. En fait, il y aurait des enseignements à acquérir de la part des artistes. Offrant la possibilité de se faire connaître, l'art pourrait amener une plus grande visibilité aux services d'archives, et c'est là que le travail de collaboration avec les artistes entre en jeu.

Certaines institutions sont soucieuses de renouveler les modes de communication avec le visiteur. La collaboration avec les artistes contemporains offre un bon moyen de diversifier les manières de faire connaître les archives. Une telle collaboration offre plusieurs autres avantages tant pour les artistes que pour le service d'archives. D'un côté, l'artiste peut voir dans cette collaboration un moyen de toucher un plus grand public, de se faire connaître et d'élargir son champ d'inspiration. De l'autre côté, ce genre de collaboration peut s'avérer pertinente pour le personnel du service d'archives comme en témoigne Lisa Corrin, commissaire de l'exposition *Mining the Museum*. Pour cette exposition, l'artiste Fred Wilson avait choisi de travailler à partir de la collection d'artefacts du Maryland Historical Society. Dans un article, la commissaire nous explique les effets positifs sur le personnel : « our staffs would use the experience as an opportunity for a self-study to help us identify new approaches to interpreting collections, shaping future

⁴ Catherine Moriarty et Angela Weight, « The Legacy of Interaction: Artists at the Imperial War Museum 1981-2007 », *Tate Papers* [en ligne], printemps 2008. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/moriarty-weight.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

acquisition policies and programs, and expanding our audiences »⁵. De même, elle ajoute que ce projet a offert au personnel « a practical way to explore different methodologies and professional points of view and to exchange ideas valuable for future collaborations »⁶. Il semble que dans ce cas, la collaboration entre l'artiste et le personnel du musée fut un succès.

Bien que la collaboration entre les commissaires d'exposition et les artistes s'avère de plus en plus estimée, il semble aussi qu'il n'est pas toujours facile de travailler en collaboration avec des artistes afin de monter des projets d'exposition. Dans un article paru dans le périodique *Muse*, Annette Hurtig, commissaire d'exposition, explique qu'elle fut amenée, lors de la préparation d'une exposition, à collaborer avec des artistes au Glenbow Museum de Calgary. Elle indique que le musée a tiré un immense bénéfice du travail collaboratif avec l'artiste Rita McKeough. L'exposition montée allait au-delà des paramètres des expositions conventionnelles et a entraîné la présence de l'artiste au musée pendant six mois. Pour le personnel du musée, ces réunions et négociations représentaient leur première expérience de consultation et de coopération avec un artiste et « certains étaient souvent mal à l'aise, peut-être parce que les zones d'autorité restaient grises »⁷. Hurting mentionne que « le manque de compréhension et de souplesse vis-à-vis des habitudes de travail des artistes – leur tendance à travailler de nuit et l'obligation de travailler en dehors du musée (par exemple en studio) – étaient caractéristiques de la difficulté du musée à travailler en véritable coopération avec des partenaires extérieurs et à s'adapter aux vies des autres »⁸. Cette collaboration a nécessité des remises en question et a entraîné des risques imprévisibles. Une telle coopération « exige ouverture et transparence et bouleverse nos protocoles, nos

⁵ Lisa G. Corrin, « *Mining the Museum: An Installation Confronting History* », *Curator*, vol. 36, n°4 (1993), p. 303.

⁶ *Ibid.*, p. 313.

⁷ Annette Hurtig, « La collaboration avec les artistes : réveillons les géants endormis », *Muse*, vol. 14, n°2 (1995), p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

procédures et nos attitudes. Mais elle éveillera à coup sûr les géants endormis »⁹, signale la commissaire Hurtig.

Notons qu'il faut rassembler des conditions gagnantes pour que l'expérience soit un succès. Carl Heideken, conservateur au département des expositions du Musée municipal de Stockholm, conseille de laisser libre cours à l'imagination de l'artiste. Dans son article « Artiste et conservateur dans un musée de la ville », il se questionne à savoir quelles sont les meilleures stratégies à adopter lorsque l'art devient une méthode de travail dans un établissement dont il n'est pas la spécialité. Le commissaire indique qu'il faut laisser place au langage dynamique et novateur de l'artiste, où « l'imagination prend autant d'importance que l'information »¹⁰. Il affirme que si le rôle de l'artiste est réduit :

à celui d'un consultant sur la manière de présenter des concepts historiques ou sociaux préconçus, les choses ne changeront guère. Il sera tout aussi inutile de transformer un musée d'histoire sociale en galerie d'art si nous cherchons à innover. C'est l'interprétation que l'artiste donne du musée en tant que lieu privilégié qui favorisera le dialogue entre l'établissement et les visiteurs, qui amènera le public à participer au travail de création et d'interprétation.¹¹

Le travail de collaboration peut s'étendre sur un concours à plus grande échelle reliant différents musées. Ainsi, « travaillant en commun, les musées créent des projets plus importants dont ils ne pourraient venir à bout autrement et montent des expositions itinérantes fondées sur plusieurs collections »¹². Comme les services d'archives disposent souvent de peu d'espace et que la plupart n'ont pas aucun espace d'exposition, ils gagneraient à collaborer avec les musées. De même, divers services d'archives pourraient collaborer ensemble afin de mettre sur pied une

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ Carl Heideken, « Artiste et conservateur dans un musée de la ville », *Museum International*, vol. 47, n°3 (1995), p. 17.

¹¹ *Ibid.*

¹² Catherine Cole, « Les musées et la collaboration », *Muse*, vol. 13, n°2 (été 1995), p. 22.

exposition majeure rassemblant diverses collections ou bien d'instaurer un programme de résidences d'artistes.

La diffusion des archives par l'art permet de toucher divers publics. La collaboration avec les artistes a permis dans le cas de la bibliothèque Dorothy H. Hoover de l'Ontario College of Art & Design (OCAD) d'élargir son cercle d'utilisateurs¹³. Cette bibliothèque a instauré un programme d'exposition destiné à mieux rejoindre sa clientèle étudiante. L'une des expositions impliquait la collaboration d'une classe d'étudiants en art. Intitulée *Search, Research, Resolution*, l'exposition reposait au départ sur des ateliers. L'enseignant Vid Ingelevics¹⁴ donnait des séminaires et l'un d'eux portait sur les pratiques possiblement biaisées de la classification de l'art de Premières Nations de la Bibliothèque du Congrès : les livres portant sur l'art autochtone contemporain canadien sont classés dans la section « tribus et cultures amérindiennes », et non avec les autres livres sur l'art. Le sujet suscita un débat au cours du séminaire, fournissant par le fait même une réflexion qui alimenta la création artistique des étudiants. Chaque étudiant présenta une description de son projet aux bibliothécaires de l'OCAD afin de s'assurer que les projets n'allaient pas

¹³ D'autres projets d'interventions en bibliothèque par des artistes canadiens ont eu cours. Plusieurs ont été recensés par John Latour du Centre de documentation Artex. En voici la liste : le projet Group Search (Art in the Library) qui s'est déroulé en 2006-2007 à la bibliothèque publique centrale de la Ville de Vancouver ; le Projet bibliothèque de la Bibliothèque municipale Eva-Sénécal de Sherbrooke présenté à la Galerie d'art de l'Université Bishop en 2004 ; les interventions des artistes Vincent Bonin, Raphaëlle de Groot et Fred McSherry à la Bibliothèque Bronfman présenté sous le titre *L'arène des livres* au Centre d'exposition de l'Université de Montréal en 2000 ; le projet initié en 1999 par l'Install Art Collective sur le site de la Cambridge Library dont plusieurs artistes ont produit des interventions qui s'inscrivaient dans le cadre de la bibliothèque ; le projet intitulé *Nova Scotia College of Art and Design Library File Card Intervention* réalisé en 1981 par l'artiste Cliff Eyland (il insérait des reproductions d'œuvres dans le système de fichier de la bibliothèque) ; et l'intervention des artistes Tom Sherman, Brian Molyneaux et Jay Yager lors de la 10^e édition de l'International Sculpture Conference à la Metropolitan Toronto Library en 1978.

¹⁴ Vid Ingelevics est aussi artiste. Son projet *The Metropolitan Museum of Edward Milla* est abordé au chapitre 4 de ce mémoire.

compromettre le bon fonctionnement des services de la bibliothèque¹⁵. Les bibliothécaires ont même participé à l'évaluation critique des projets réalisés. Cette exposition a ainsi offert aux étudiants la possibilité d'exposer dans un lieu public. Daniel Payne, bibliothécaire, a considéré ce programme d'expositions comme une opportunité d'approcher les utilisateurs afin d'évaluer ses services¹⁶. Selon lui, les divers projets d'expositions ayant eu lieu dans son établissement ont amené les bibliothécaires à s'engager envers les étudiants en utilisant un langage qu'ils comprennent¹⁷.

Un autre exemple permet d'illustrer la participation des étudiants à des projets collaboratifs. Pour la réalisation de l'exposition *Inspirations – Les archives photographiques Notman rencontrent la relève*¹⁸, présentée à l'été 2008 sur l'avenue McGill¹⁹ à Montréal, le Musée McCord s'est associé au Département des arts visuels de l'Université Concordia²⁰. On demanda aux étudiants de réaliser des

¹⁵ Les projets étaient assez diversifiés. Ils étaient liés notamment aux questions de recherche des usagers, au catalogue de la bibliothèque et à la base de données d'images Corbis.

¹⁶ Daniel Payne, « Exhibiting Libraries: Integrating Information Literacy in the Studio-Based Art & Design Curriculum », Durban (Afrique du Sud) : World Library and Information Congress: 73rd IFLA General Conference and Council [en ligne], 2007.
<http://www.ifla.org/IV/ifla73/papers/092-Payne-en.pdf> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L'exposition est disponible en ligne sur le site du Musée McCord. Voir:
<http://www.mccordmuseum.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=52&page=intro> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹⁹ L'exposition s'étendait entre le boulevard de Maisonneuve et la rue Sainte-Catherine.

²⁰ Le Musée McCord de Montréal a organisé deux autres expositions sur l'avenue McGill. Ainsi, des archives photographiques de la collection Notman ont été présentées en 2006, 2007 et 2008 sous la forme d'une trilogie d'expositions intitulées *Transactions*, *Configurations* et *Inspirations*. Chacune des trois expositions opérait sur un mode d'association. En 2006, l'exposition *Transactions* associait les photographies de la collection Notman à des photographies de détails d'artefacts provenant de la collection du Musée McCord. Les deux autres expositions sont particulièrement intéressantes puisqu'elles associent des photographies d'artistes aux archives. Ainsi, le deuxième volet de la trilogie, l'exposition *Configurations*, conçue par la commissaire et conservatrice de la collection Notman Hélène Samson, présentait 29 duos photographiques illustrant la société québécoise: des photographies du Studio de William Notman du 19^e siècle étaient mises en dialogue avec des photographies d'artistes, provenant surtout du courant documentaire des

duos photographiques mariant leur propre création artistique aux archives de la collection Notman. Les étudiants devaient choisir une photographie d'archives tirée de la collection Notman qui allait être présentée conjointement à leur photographie. Le thème soumis était celui de la figure humaine selon différents types de groupements (individu, couple, famille, foule) et d'activités.

En somme, il existe diverses formes de collaboration et de stratégies artistiques, et c'est ce que nous tenterons d'étudier dans ce mémoire. Dans un premier temps, nous présenterons notre méthodologie de recherche. Dans un deuxième temps, nous verrons dans quel contexte s'inscrit notre étude en établissant la revue de la littérature. Nous terminerons avec l'analyse de plusieurs projets, où nous montrerons les stratégies utilisées par les artistes. Nous concluons avec une réflexion sur les apports des artistes à la mise en valeur des archives.

Chapitre 1

Objectifs, méthodologie de recherche et revue de la littérature

Objectifs et question de recherche

Le présent travail vise deux objectifs : (1) analyser des projets d'artistes utilisant des documents d'archives dans une perspective de mise en valeur archivistique ; (2) exposer le double gain possible alliant le soutien au travail des artistes et la possibilité de diffuser de manière originale les archives. Il vise à répondre à la question suivante : Quelles sont les stratégies employées par les artistes qui créent des œuvres, des installations ou des expositions à partir de documents d'archives ?

Méthodologie

L'approche de recherche pour ce travail est exploratoire et descriptive : exploratoire afin de découvrir un phénomène relativement peu étudié en archivistique et descriptive parce que l'objectif est de décrire et de faire connaître ce phénomène. La recherche fournira des données de nature qualitative et ne se fondera pas sur des hypothèses ou des idées préconçues.

La méthode de recherche utilisée est l'étude de cas. Cette méthode a été retenue, parce qu'elle souligne l'analyse contextuelle détaillée d'un nombre limité de situations réelles. Il ne s'agit pas ici d'avoir recours à des théories de l'art ou de la muséologie. L'approche exploratoire engageant un exposé du phénomène et des études de cas nous permettra d'introduire divers moyens artistiques de mise en scène des archives dans le milieu archivistique.

Ainsi, pour réaliser un tel travail, une quarantaine de projets artistiques ont été étudiés. Dans un premier temps, nous avons répertorié différents projets où des

archives ont fait partie du processus de création. Pour ce faire, plusieurs sources ont été consultées pour répertorier les projets. Les bases de données bibliographiques ont permis de trouver des documents commentant plusieurs projets. Les ressources en ligne nous ont aussi été utiles afin de retracer divers projets réalisés à l'extérieur du Canada. Au fil de discussions avec des historiens et des archivistes, notamment avec Yvon Lemay, nous avons aussi pris connaissance d'autres projets.

Dans un deuxième temps, nous avons analysé les divers projets répertoriés afin de voir lesquels convenaient le mieux à nos objectifs de recherche. Ainsi, plusieurs exemples ont fait l'objet d'une étude préliminaire. Ces projets ont été évalués afin de déterminer lesquels d'entre eux seront conservés comme cas d'étude pour la recherche. Il s'agissait lors de cette étape d'établir un corpus pour réaliser des études de cas qui seraient pertinentes dans une perspective de mise en valeur archivistique.

L'analyse des œuvres que nous avons effectuée permet de faire connaître divers types de projets. Il s'agit de montrer comment des artistes ont réalisé des œuvres, des installations ou des expositions à partir d'archives comme objet, et de voir quelle importance est accordée au contenu documentaire ou à la forme matérielle de l'archive. Les composantes de la conception, les acteurs (intervenants), la durée, la mise en forme, les modalités de présentation, les médiations utilisées sont identifiés et examinés afin de décrire les diverses stratégies employées. Plusieurs aspects sont étudiés dont la provenance des archives (fonds institutionnels et archives privées) ; le type d'archives ; le thème abordé ; le lieu d'exposition ; le médium et la démarche de sélection des archives. Les analyses menées dans les essais d'Hal Foster²¹, Nicolas Bourriaud²² et Benjamin Buchloh²³,

²¹ Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n°110 (automne 2004), p. 3-22.

²² Nicolas Bourriaud, *Postproduction*. Dijon : Les Presses du Réel, 2003.

²³ Benjamin Buchloh, « Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe » dans *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, éd. Munich/New York : Prestel, 1998, p. 50-61.

serviront de base à notre étude. C'est dans cette perspective descriptive que nous nous proposons de voir et de comprendre les œuvres. En plus de cette perspective inspirée de ces trois auteurs, une importance particulière sera accordée au contexte de création. Nous tenterons de comprendre le contexte de réalisation de l'œuvre et de voir comment s'est établie la relation entre l'artiste et le service d'archives s'il y a lieu.

En somme, ce travail permet une réflexion sur la capacité méconnue des documents d'archives à revêtir des valeurs artistiques lorsqu'ils sont intégrés à des projets d'artistes. Ce mémoire ne constitue donc pas un guide à l'endroit des archivistes dans le but de réaliser concrètement une exposition à partir des archives de leur collection²⁴. Au contraire, il vise à démontrer que l'incorporation de documents d'archives à des projets d'artistes offre un moyen d'interroger l'histoire et la mémoire. Nous voulons démontrer que les stratégies artistiques permettent de sortir un document d'archives de son contexte et de le présenter sous un nouvel angle. En d'autres termes, c'est dire que l'art offre un autre type d'approche pour diffuser les archives, en les mettant en scène de manière originale. En somme, les projets ne seront pas abordés avec un arsenal théorique. Les questionnements amenés sont d'ordre pratique et plutôt liés à la signification culturelle et patrimoniale portée par les œuvres.

Corpus sélectionné

Les projets choisis pour cette étude répondent à certains critères préétablis. La sélection des projets s'inspire de la typologie définie par le théoricien Benjamin Buchloh dans son essai « Warburg's Paragon? The End of Collage and

²⁴ Ce genre de documentation a déjà fait l'objet de diverses publications. À titre d'exemple, voir *Réaliser une exposition [Guide pratique]*, Québec : Service de soutien aux institutions muséales, Direction de la muséologie, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2007, disponible en ligne sur le site du ministère : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca>.

Photomontage in Postwar Europe »²⁵. Notons que le corpus étudié par Buchloh combine les projets de divers artistes européens. De notre côté, notre corpus se composera d'artistes, principalement canadiens. Dans les termes de Buchloh, nous dirons que les pratiques recensées ne peuvent être classées dans les termes de « photomontage » ou de « collage ». Les stratégies étudiées ne sont pas non plus traduisibles dans des termes de la photographie, tels que la « photographie documentaire » ou le « photojournalisme ». Notons qu'il ne s'agit pas ici de créer une nouvelle typologie d'œuvres dans l'histoire de l'art. Il s'agit simplement de définir un corpus d'œuvres qui pourrait intéresser et être pertinent pour les archivistes. Il importe ainsi de savoir quel est le processus commun à chacun des artistes. Nous dirons ici que tous les artistes ont procédé à la recherche d'archives, au processus de sélection et à la mise en scène sous forme d'installation ou d'exposition. Ils ont ainsi veillé à établir une certaine organisation ou une mise en série.

Les projets ont été choisis notamment pour leur originalité. Il va s'en dire que toutes expositions d'archives de type « conventionnelles »²⁶, telles qu'on les entend habituellement, sont exclues. Les séries photographiques opérant sur le mode ethnographique ou archivistique s'en voient donc exclues. De même, les installations correspondant au type ou au format des collections d'archives, c'est-à-dire ne faisant qu'imiter le fonctionnement d'une collection (en accord avec les règles archivistiques) sont également exclues.

Aux caractéristiques définies par Benjamin Buchloh, nous ajouterons un critère de sélection particulier : l'importance accordée au processus de sélection des archives par les artistes. Ce critère particulier est ajouté en raison de l'importance que nous accorderons à cet aspect dans notre étude. En conséquence, les projets

²⁵ Paru dans le catalogue d'exposition *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, éd. Munich/New York : Prestel, 1998, p. 50-61.

²⁶ Nous entendons par expositions « conventionnelles », les expositions réalisées par des commissaires ou des historiens opérant sur un mode thématique ou narratif.

impliquant des artistes travaillant sur des photographies trouvées ne seront pas retenus, puisque la notion de hasard est considérée comme trop importante. Chaque artiste devra avoir réalisé d'une manière ou d'une autre un processus de recherche et de sélection des archives. Il s'agit donc de projets réalisés par des artistes mettant en scène des archives sélectionnées et organisées de façon à les faire découvrir au public. Comme nous le verrons, chaque projet comprend des archives « transformées » par un processus de mise en exposition tout en restant inaltérées ou peu modifiées.

Les archives utilisées dans les divers projets étudiés sont reproduites de différentes manières : en les rephotographiant, en réalisant de nouvelles épreuves (sur divers supports) ou en les numérisant. Nous n'avons pas accordé d'importance à savoir si les archives originales ont été conservées dans les œuvres, puisqu'en général lorsque les artistes utilisent des archives, ils les reproduisent d'une quelconque manière pour les exposer. Ce processus de reproduction peut faire partie de leurs stratégies artistiques en soi ou bien dans le but de préserver les originaux. Bien que pour la majorité des projets les archives proviennent de fonds institutionnels, les projets usant de fonds privés n'en sont pas exclus. En somme, le choix des cas étudiés est guidé par la pertinence de faire connaître au milieu archivistique différentes façons de mettre en valeur des documents d'archives, puisque ces quelques projets artistiques sont autant d'exemples significatifs de ce que le travail de l'artiste peut apporter aux enjeux de la diffusion des archives.

Le découpage en cinq chapitres s'est effectué en fonction des cinq contextes de création constatés. Ainsi un premier chapitre rassemble les projets réalisés dans le cadre de résidences d'artistes en milieu documentaire. Le deuxième chapitre réunit les projets réalisés par des artistes invités par des musées ou des galeries d'art. Les commandes d'art public sont présentées au troisième chapitre. Le quatrième chapitre regroupe plusieurs projets d'artistes canadiens ayant, de leur propre chef, décidé de travailler à partir de documents d'archives. Enfin, le dernier

chapitre présente deux exemples d'artistes-commissaires ayant organisé des expositions majeures intégrant des documents d'archives en institution muséale.

Revue de la littérature

La présente revue de littérature vise à développer un contexte d'étude pour les projets d'artistes qui seront analysés dans les chapitres suivants. L'exploration des différents usages des documents d'archives dans le travail des artistes permettra de mieux comprendre comment s'inscrivent les projets étudiés tant dans un contexte artistique qu'archivistique. Dans ce chapitre nous chercherons à définir les assises du discours portant sur les stratégies artistiques que nous étudierons dans un cadre tant international que national. Nous examinerons principalement les théories élaborées par les historiens ayant tenté de définir les stratégies de recherche et d'appropriation d'images chez les artistes contemporains.

Observer le phénomène d'un point de vue archivistique offre diverses avenues d'exploration. La première avenue à examiner mène évidemment à repérer quelles sont les études ayant été réalisées sur le sujet par les archivistes eux-mêmes. Dans un deuxième temps, il importera de voir les études portant sur le phénomène à partir de différents points de vue, notamment celui des historiens et des théoriciens de l'art.

Si l'on se fie à la littérature archivistique, il semble que le phénomène soit encore peu connu du côté des archivistes. Bien que les archivistes reconnaissent que les artistes soient des utilisateurs des archives photographiques²⁷, il règne cependant une sorte de silence de la part des archivistes sur la question. Les

²⁷ Dans l'ouvrage *La gestion des archives photographiques* (Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 202), on nomme les différentes clientèles des archives photographiques. Sont mentionnés, les « artistes (sculpteurs, peintres, "performeurs") qui cherchent de l'inspiration ou qui désirent utiliser ce médium en intégrant des photographies "historiques" à leur œuvre ».

préoccupations relatives aux archives dans les travaux d'artistes ne sont pas à l'avant-plan des grandes questions de la communauté archivistique,

la preuve en est que le dépouillement de la *Bibliographie archivistique* qui répertorie les articles parus dans des périodiques canadiens et étrangers ainsi que les monographies acquises par Bibliothèque et Archives Canada, pour la période de 1980 à 2007, ne contient qu'une seule référence sur le sujet.²⁸

On peut dire que peu d'archivistes se sont intéressés au sujet. Au Québec, notons d'abord, Yvon Lemay, professeur en sciences de l'information à l'Université de Montréal²⁹, qui s'intéresse à la question. De plus, le site *Archives au Présent* de l'Association des Archivistes du Québec propose une section intitulée « Clins d'œil », où l'on peut « découvrir les différentes représentations de l'archiviste et de l'univers des archives dans la littérature, le cinéma, l'art et les médias en général »³⁰. On retrouve sur le même site une entrevue avec l'artiste québécoise Annie Roy où elle raconte la place accordée aux archives dans son projet *FRAG sur la main*³¹. Par ailleurs, les Archives de France présentent sur leur site une section intitulée « Archives, création et arts plastiques », où l'on a recensé des projets artistiques réalisés dans le cadre de résidences d'artistes³². Les projets choisis concilient les

²⁸ Yvon Lemay, « Art et Archives : une perspective archivistique », à paraître dans *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação* [en ligne]. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb>.

²⁹ Yvon Lemay a donné deux conférences sur le sujet : « Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir » au 37^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec (13 mai 2008) et « Les archives et l'art contemporain » au 76^e Congrès de l'ACFAS (5 mai 2008).

³⁰ Association des Archivistes du Québec, *Archives au présent. Le magazine en ligne des archivistes du Québec* [en ligne]. http://www.archivistes.qc.ca/spip.php?page=rubrique-webzine&id_rubrique=25 (Page consultée le 15 avril 2009).

³¹ Entrevue réalisée par Nicolas Bednarz et Isabelle Roy, « L'ATSA: FRAG sur la Main », *Archives au présent* [en ligne]. http://www.archivistes.qc.ca/spip.php?page=article-23&id_article=165 (Page consultée le 15 avril 2009).
Le projet *Frag sur la main* est abordé au chapitre 4 de ce mémoire.

³² Archives de France, *Archives, création et arts plastiques* [en ligne]. <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/action-culturelle/arts/> (Page consultée le 15 avril 2009).

archives et la création contemporaine de divers domaines tant en arts visuels, en littérature qu'en musique. Notons que lors d'un colloque tenu par la Direction des Archives de France, Jacqueline Ursch a fait mention du programme de résidence d'artistes aux Archives départementales des Alpes-de-Hautes-Provence³³. D'autre part, au Royaume-Uni, deux archivistes sont intervenues lors d'une journée d'étude à la Tate Britain de Londres en 2007. L'événement, intitulé *The Archival Impulse*, rassemblait des artistes, des archivistes et des théoriciens explorant l'archive comme point central des stratégies artistiques contemporaines. Sue Breakell, archiviste à la Tate Gallery, y présenta une réflexion critique d'ordre général sur la présence des archives dans la pratique artistique contemporaine³⁴ et Sue Donnelly, archiviste à la London School of Economics, a démontré les avantages de la résidence d'artiste dans le service d'archives de son institution et l'impact sur le personnel et la communauté artistique³⁵. En somme, il s'agit de quelques interventions de la part des archivistes sur la question.

Dans le milieu de l'histoire de l'art, à l'opposé, l'utilisation des archives par les artistes contemporains n'est pas passée inaperçue. Le phénomène est amplement documenté. En examinant de près cette littérature, on arrive à mettre en lumière la situation dans laquelle ces stratégies artistiques d'appropriation d'archives se situent ainsi que l'importance du phénomène. Plusieurs historiens, théoriciens et philosophes se sont penchés sur diverses questions liant l'art à

³³ Jacqueline Ursch, « Les archives à la rencontre du public » dans *L'action éducative et culturelle des Archives. Actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives ? »*, Hôtel de ville de Lyon, 1^{er}-3 juin 2005. Paris : La documentation française, 2007, p. 275.

³⁴ La conférence a été publiée sous forme d'article. Voir : Sue Breakell, « Perspectives: Negotiating the Archives ». *Tate Papers* [en ligne], n°9 (printemps 2008), <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/breakell.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

³⁵ Sue Donnelly, « Art in the Archives: An Artist's Residency in the Archives of the London School of Economics », *Tate Papers* [en ligne], n°9 (printemps 2008), <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/donnelly.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

l'archive. Parmi ceux-ci, Rebecca Comay, professeur de littérature et de philosophie à l'Université de Toronto, a édité un recueil d'essais sur les archives et l'art³⁶ ; André Rouillé, spécialiste de l'histoire de la photographie, a rédigé un livre où il aborde diverses fonctions du document photographique³⁷ ; la théoricienne de la culture Dot Tuer a publié de nombreux articles sur les archives dans la pratique artistique contemporaine au Canada³⁸ ; Martha Langford, spécialiste de l'histoire de la photographie canadienne, a publié un livre sur l'expression de la mémoire dans la photographie où elle aborde plusieurs artistes canadiens ayant travaillé à partir d'archives photographiques³⁹, et enfin, Sven Spieker, professeur d'histoire de l'art et de littérature comparée à l'Université de Californie, a publié un livre entier sur les divers usages de documents d'archives par les artistes au 20^e siècle⁴⁰.

Plusieurs colloques et journées de conférences portant sur la question des archives dans l'art ont été organisés notamment en France, au Royaume-Uni, en Belgique, aux États-Unis et au Canada⁴¹. Des numéros thématiques sur les archives dans l'art sont parus dans les périodiques *Visual Resources* et *CV ciel variable*⁴². De

³⁶ Rebecca Comay, éd., *Lost in the Archives*. Toronto : Alphabet City Media, 2002.

³⁷ André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*. Collection « Folio essais ». Paris : Gallimard, 2005.

³⁸ Les articles ont été rassemblés et publiés dans le livre *Mining the Media Archive. Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*. Toronto : YYZBooks, 2005.

³⁹ Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007.

⁴⁰ Sven Spieker, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge : The MIT Press., 2008.

⁴¹ *Mémoire et archive* au Musée d'art contemporain en 2000 ; *Les Artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* à Saint-Jacques de La Lande (France) en 2001 ; *Potential: Ongoing Archives* à l'Université de Southampton en 2002 ; *The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe* à la Tate Modern Gallery de Londres en 2004 ; *The Archival Impulse* à la Tate Britain de Londres en 2007 ; *Art et Archives* au Musée Royal de Mariemont en 2006 et *What Is Research in the Visual Arts? : Obsession, Archive, Encounter* au Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) en 2008.

⁴² Les trois numéros thématiques auxquels nous faisons référence sont : « Following the archival turn: Photography, the Museum, and the Archive » (*Visual Resources*, vol. 18, n°2,

plus, plusieurs institutions muséales ont rassemblé lors d'expositions majeures des artistes dont les travaux touchent à diverses problématiques liées à la collection, aux inventaires, à la mémoire et aux documents d'archives⁴³.

L'incorporation de documents d'archives dans les œuvres s'apparente aux stratégies d'appropriation déjà bien connues du monde de l'art. On remarque dans toutes stratégies d'appropriation l'attention portée à la manière d'agencer les différentes composantes. Choisir, répertorier, organiser, voilà les tâches de l'artiste usant de stratégies d'appropriation, de même que celui qui travaille avec les archives. Les problématiques entourant de telles stratégies s'orchestrent dans un registre déjà étendu de pratiques artistiques, celles liées au principe d'appropriation d'images ou d'objets.

Plusieurs historiens de l'art ont réfléchi sur le phénomène d'appropriation d'images de la culture populaire dans l'art. Par exemple, dans son livre *La photographie dans l'art contemporain*, Charlotte Cotton a rédigé un chapitre entier sur le phénomène d'appropriation dans l'art contemporain⁴⁴. Elle y analyse des œuvres usant de codes culturels qui nous sont familiers telles que les photographies de famille, les publicités, les magazines, les photographies anciennes, les images de surveillance, etc. L'auteur aborde aussi les œuvres d'artistes connus, tels que Hans-Peter Feldman, Tacita Dean, Joachim Schmid, qui ont collecté des images, puis utilisé ces images comme matériau brut dans la création de leurs œuvres. Ce

juin 2002); « Archives » (*CV ciel variable*, n°59, 2002) et « Banque d'images » (*CV ciel variable*, n°80, 2008).

⁴³ *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art* (1998) ; *Autour de la mémoire et de l'archive* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1999-2000) ; *Voilà le monde dans la tête* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000) ; *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (2002) ; *Information/Transformation* (Centre d'art contemporain Extra City, Anvers, Belgique, 2005) ; *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists* (Vancouver Art Gallery, 2006) ; *Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art* (International Center of Art, New York, 2008).

⁴⁴ Charlotte Cotton, « Réappropriations » dans *La photographie dans l'art contemporain*. Collection « L'Univers de l'art, 96 ». Paris : Éditions Thames & Hudson, 2005, p. 191-218.

chapitre témoigne de l'importance du phénomène d'appropriation d'images photographiques dans l'art contemporain.

Nicolas Bourriaud a nommé cet art ayant recours à des formes *déjà produites* sous le nom de « postproduction ». Selon lui, aujourd'hui, la question artistique n'est plus : « que faire de nouveau ? », mais plutôt : « que faire avec ? »⁴⁵. En fait,

depuis le début des années [mille neuf-cent-]quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduise, ré-expose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles.⁴⁶

Bourriaud explique que la démarche de ces artistes consiste à :

inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes. Il s'agit de s'emparer de tous les codes de la culture, de toutes les mises en forme de la vie quotidienne, de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire fonctionner. Apprendre à se servir des formes, comme nous y invitent les artistes [...], c'est avant tout savoir les *faire siennes* et les habiter.⁴⁷

Les stratégies d'appropriation apparaissent au début du 20^e siècle, puisque c'est en 1914 que Marcel Duchamp exposait son porte-bouteille. Sa stratégie artistique consistait à déplacer un objet de la vie courante (n'ayant rien à voir avec le monde de l'art) vers une salle d'exposition. L'objet changeait de contexte et prenait alors un nouveau statut, il devenait œuvre d'art. L'œuvre n'avait alors plus besoin d'être entièrement fabriquée, l'art consistait plutôt en un processus de sélection. Dès lors l'artiste pouvait sélectionner un objet parmi les objets existants et l'utiliser avec une intention spécifique.

À partir du début des années 1960, les artistes du mouvement Pop art, tels que Robert Rauschenberg et Andy Warhol, avaient recours à des modes

⁴⁵ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon : Les Presses du Réel, 2003, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

d'appropriation dans leurs collages et leurs peintures. Ces artistes s'inspiraient de l'imagerie des médias et s'approprièrent des icônes de la culture de masse. La technique de montage était toutefois déjà populaire dans les collages cubistes ainsi que dans l'art russe et allemand au cours des années 1920. Par le montage, on introduisait des éléments référentiels. Des artistes tels que John Heartfield ou Gustav Klutis s'en servaient pour introduire des discours sociaux à l'intérieur des œuvres artistiques. Que ce soit dans les affiches ou dans les photomontages, on y trouva le moyen d'une expression politique.

L'historien de l'art Hal Foster s'est intéressé de manière générale à ces artistes cherchant à rendre l'information historique physiquement présente. Il nomme ce courant l'*archival impulse*. Les artistes de ce courant élaborent des installations à partir d'images, d'objets ou de textes trouvés. Le matériel brut utilisé par ces artistes est familier et tiré des archives de la culture de masse « to ensure a legibility that can then be disturbed or *détourné*; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory »⁴⁸. Comme le dit si bien Foster, ces artistes transforment des sites d'excavation en des sites de construction⁴⁹.

Parmi les historiens de l'art s'étant intéressés plus particulièrement au phénomène, Anne Bénichou s'est penché sur les pratiques artistiques contemporaines qui prennent la forme de musées fictifs, de collections d'objets et d'archives. L'auteure a d'ailleurs publié plusieurs articles⁵⁰ sur le sujet. Dans son

⁴⁸ Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n°110 (automne 2004), p. 4.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰ Anne Bénichou s'intéresse particulièrement aux artistes qui utilisent des archives comme matériau artistique. Voir : « Christian Boltanski: les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute*, n°88 (automne 1997), p. 4-13 ; « Vera Frenkel: l'invention d'une artiste », *Parachute*, n°105 (hiver 2002), p. 92-107 ; « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *CV ciel variable*, n°59 (novembre 2002), p.27-30 ; « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre : Vera Frenkel » dans *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, 2004, p. 217-228 ; et « La Transmission des œuvres d'art : du

essai « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », elle aborde les modèles de temporalité qui sont en jeu dans l'art contemporain. Elle décrit le phénomène comme suit :

Depuis les années [mille-neuf-cent-]soixante, 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.⁵¹

Les stratégies d'appropriation offrent de nouvelles possibilités pour la représentation historique et les artistes qui s'approprient des images d'archives les utilisent souvent dans le but d'explorer le passé. L'historien de l'art Mark Godfrey évoque ce phénomène lorsqu'il rapporte que « Fast-forward from 1979 to the present, [...] historical research and representation appear central to contemporary art. There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another) »⁵². Il y aurait donc une certaine tendance dans la pratique artistique à non seulement récupérer des documents ou des objets témoignant d'un passé mais de les présenter dans le but d'évoquer différents moments de l'histoire.

Le travail de recherche semble présent dans toute pratique artistique nécessitant la sélection d'archives. L'artiste doit chercher et trouver les archives qu'il

monument à l'art de l'interprétation, Les ruses de Christian Boltanski » *Intermédialités*, n°5 (juin 2005), p. 135-161.

⁵¹ Anne Bénichou, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive » dans *Maintenant. Images du temps présent*, sous la dir. de Vincent Lavoie. Montréal : Le Mois de la Photo, 2003, p. 166.

⁵² Mark Godfrey, « The Artist as Historian », *October*, n°120, printemps 2007, p. 142-143

incorporera à son installation. En introduction au livre *What is Research in Visual Arts?*, Marquard Smith, directeur du Centre for the Arts, Humanities, and Cultural Institutions de l'Université de Westminster à Londres et éditeur en chef du périodique *Journal of Visual Culture*, donne en exemple la pratique artistique de l'artiste Simon Starling pour démontrer le travail de recherche que peuvent être amenés à effectuer les artistes. L'auteur raconte que l'artiste avait démantelé un cabanon trouvé sur les bords d'une rivière en Suisse afin de construire une barque à partir des matériaux restants et naviguer sur la rivière pour ensuite reconstruire le cabanon selon le plan original dans la salle d'exposition d'un musée. L'auteur résume le travail de Starling comme une oeuvre parlant

of the time of research, the time of making, the time of contemplation – and of the power of chance, accidents, and luck. Because of this [...] Starling's *Shedboatshed* as a work of art somehow both *embodied* and *evidenced* its research, its process, its research methodologies, the morphologies of thinking around it, the economy of its labor, the ecology of its making and remaking, the recycling of its materials, the circuitousness of its journey, and the site-specific and site-responsive nature of its display.⁵³

Cet exemple démontre le processus de recherche et de réutilisation de matériel trouvé dans la pratique artistique. Bien entendu, il ne s'agit pas dans ce cas de documents d'archives mais de morceaux de bois ayant servi à la construction d'un cabanon. Il n'en demeure pas moins que le principe reste le même, et le processus de recherche semble être le point central du travail de l'artiste usant des stratégies d'appropriation en général, et bien entendu, du travail de l'artiste qui incorpore des documents d'archives. Pour intégrer une archive dans une oeuvre, il faut d'abord la chercher et la sélectionner.

Une revue de la littérature sur le comportement informationnel des artistes visuels est parue dans le *Journal of Documentation* en 2008⁵⁴. Bien que l'étude

⁵³ Marquard Smith, « Introduction » dans *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. New Haven/Londres : Yale University Press, 2008, p. xvi-xvii.

⁵⁴ Hemmig, William S. « The information-seeking behavior of visual artists: a literature review », *Journal of Documentation*, vol. 64, n°3 (2008), p. 343-362.

porte essentiellement sur les habitudes des artistes dans les bibliothèques et non dans les services d'archives, les conclusions sont toutefois intéressantes. Il semble que de nombreux auteurs ont mentionné que les artistes viennent chercher du matériel pouvant leur inspirer de nouveaux projets. De plus, plusieurs auteurs ont évoqué que le besoin informationnel des artistes porte sur une étendue infinie de sujets et non pas sur des sujets liés à l'art précisément. Le processus de recherche semble une source d'inspiration pour plusieurs artistes⁵⁵.

Il est important de noter que pour l'ensemble des publications étudiées, aucune d'entre elles ne traite le phénomène que nous allons étudier en profondeur d'un point de vue de mise en valeur archivistique. De façon générale, l'analyse de la littérature a permis de constater que peu d'archivistes se sont intéressés au sujet comparativement aux historiens de l'art qui ont, eux, examiné la question plus en détail. Bref, l'usage des archives à des fins artistiques n'est pas passé inaperçu dans l'histoire de l'art. Dans ce chapitre, nous avons aussi vu que l'utilisation d'archives dans le processus de création s'apparente aux stratégies d'appropriation, qui n'est pas un phénomène nouveau du monde de l'art. Enfin, la présente revue de littérature a aussi permis de démontrer que l'incorporation d'archives dans les projets artistiques nécessite de la part des artistes un processus de recherche. L'artiste-chercheur aurait donc tout à gagner à collaborer avec les archivistes qui connaissent bien le contenu des archives dont ils ont la responsabilité. De même, les archivistes auraient eux aussi beaucoup à en retirer, puisque le monde de l'art offre une remarquable visibilité aux documents d'archives.

⁵⁵ Certains en ont fait mention dans des entrevues et des articles. À titre d'exemples, mentionnons les entrevues des artistes susan pui san lok et Jeffrey Thomas, respectivement : « Journeys, Documenting, Indexing, Archives, and Practice-Based Research: A Conversation with susan pui san lok », *Art Journal*, vol. 65, n°4 (hiver 2006), p. 19-35 et « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », *Visual Resources*, vol. 18, n°2 (2002), p. 109-125. De même, l'artiste et enseignant Vid Ingelevics a rédigé un article sur l'artiste-chercheur. Voir: « Research as Art (as Curriculum) », *Canadian Review of Art Education/Revue canadienne d'éducation artistique*, n°34 (2007), p. 8-31.

Chapitre 2

Résidences d'artistes en milieu documentaire

Attardons-nous d'abord aux projets réalisés dans le cadre de résidences d'artistes initiées par des services d'archives. Pour les projets qui suivent, des services d'archives ont demandé aux artistes de donner leur propre vision des archives dans le but de faire découvrir un nouvel aspect de leur collection. Les projets réalisés sont assez diversifiés : film, installation, vidéo, performance, photographie, publication, intervention artistique où l'artiste agit à titre de médiateur entre les documents et les usagers, pièce de théâtre basée sur des archives textuelles. De tels projets pourraient éventuellement être mis sur pied dans d'autres services d'archives.

Dans le cadre d'un programme municipal d'art public, le service d'archives de la Ville de Winnipeg (Manitoba) a invité la cinéaste, Paula Kelly, à venir réaliser une œuvre à partir de sa collection. Paula Kelly a ainsi créé trois films documentaires sur la Ville de Winnipeg utilisant des archives textuelles, photographiques et audiovisuelles. Le thème n'était pas imposé et découlait plutôt des recherches de l'artiste dans les archives de la ville.

Ce projet a été initié par le Conseil des Arts de Winnipeg en collaboration avec le service d'archives. Le Conseil des Arts de Winnipeg, organisme subventionnaire, a lancé un appel d'offres aux artistes intéressés à travailler dans les archives de la ville. Le programme d'art public de la Ville de Winnipeg ouvre plusieurs concours de ce genre dans le but d'inviter des artistes à travailler dans des lieux publics, à animer des ateliers, des forums et autres événements. Par exemple, pour l'année 2008, il y a eu quatre offres disponibles dans différents lieux publics de la Ville de Winnipeg⁵⁶. Les artistes étaient invités à soumettre leur projet pour une

⁵⁶Winnipeg Arts Council, *Public Art* [en ligne]. <http://www.winnipegarts.ca/public.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

résidence d'artiste dans un musée, pour la réalisation du nouveau design des tableaux d'affichage (poster board) qui allaient être dispersés dans la ville, pour la création d'une œuvre inaugurale destinée au nouveau jardin de sculptures et pour une œuvre «écologique» au Bishop Grandin Greenway. De même, en 2007, un appel d'offres a été lancé pour une résidence d'artistes aux services d'archives de la Ville de Winnipeg. Les artistes étaient invités à soumettre un projet impliquant l'utilisation d'archives de la ville. L'artiste sélectionné était alors invité à effectuer des recherches au service d'archives pour une durée de six mois. Le budget total était de 33 000\$: l'artiste recevait un salaire de 15 000\$ et jusqu'à 18 000\$ pour l'œuvre permanente. Le but de ce programme était « to engage with public in a new and exciting way and to forge relationships within the artistic community to further enhance the Archives' reputation and significance to the citizens of Winnipeg »⁵⁷. Le projet résultant de la résidence devait aborder divers aspects du mandat du service d'archives, c'est-à-dire l'acquisition et la préservation des documents d'archives ainsi que l'accessibilité de ces documents aux citoyens actuels et aux futures générations de citoyens. Le programme visait plusieurs éléments dont l'intégration de la perspective d'un artiste dans la préservation et la promotion de l'histoire de la Ville de Winnipeg ; le développement et la connaissance de la culture de la ville ; l'ouverture d'un processus artistique à la communauté par des événements publics ; la création d'une œuvre permanente réalisée à partir de la recherche et des idées d'un artiste et de son engagement dans son travail avec le service d'archives de la ville⁵⁸.

Le concours était ouvert à tous les artistes professionnels travaillant dans les disciplines suivantes : arts visuels et médiatiques, film, vidéo et littérature. Les artistes résidant à l'extérieur de la ville de Winnipeg étaient invités à participer, mais le programme ne prévoyait pas de fonds supplémentaires pour les

⁵⁷ Winnipeg Arts Council, *Call to Artists. City of Winnipeg Archives* [en ligne], p. 2. http://www.winnipegarts.ca/pub_art_ops/pdf/Call-To-Artists-WAair.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

déplacements ou le logement. Le comité de sélection du projet comprenait quatre membres : l'archiviste en chef de la Ville de Winnipeg, le bibliothécaire de la Winnipeg Art Gallery et deux artistes. Les critères pour choisir l'artiste se basaient sur :

- l'excellence artistique, la qualité de son travail et l'expérience professionnelle ;
- la capacité de répondre au contexte du service d'archives ;
- l'ouverture d'esprit et la clarté des concepts posés ;
- la capacité et la volonté de l'artiste à travailler avec la communauté dans le cadre d'atelier et d'autres événements publics ;
- la capacité de bien travailler avec un large éventail de personnes incluant les membres de la communauté, le personnel de la ville, des professionnels des arts et des professionnels d'autres domaines ;
- un désir exprimé de créer une œuvre dans et pour le domaine public.⁵⁹

Environ un mois avant la date limite du concours, le service d'archives a tenu une rencontre d'information d'une durée de deux heures. Cette rencontre s'adressait aux artistes afin de leur faire connaître le service d'archives. Une visite guidée du service était alors offerte. Les artistes pouvaient poser leurs questions relatives au programme de résidence.

Des vingt-quatre projets reçus, le projet de Paula Kelly fut sélectionné. Paula Kelly est cinéaste et proposa de réaliser un film. Elle fut en résidence au service d'archives de septembre 2007 à mars 2008. Kelly réalisa une trilogie intitulée *Souvenirs*, un portrait de Winnipeg des cent dernières années réalisé à partir des archives de la ville. Les trois courts métrages oscillent entre les archives de la ville et les mémoires des citoyens qui s'y ont vécu. Le premier court métrage, intitulé *Sand and Stone*, d'une durée de 5 minutes, rappelle l'histoire du paysage urbain, les travailleurs et les premiers matériaux utilisés pour construire la ville. Le deuxième,

⁵⁹ Traduction libre des critères de sélection. Source : Winnipeg Arts Council, *Call to Artists*. *City of Winnipeg Archives* [en ligne], p. 4. http://www.winnipegarts.ca/pub_art_ops/pdf/Call-To-Artists-WAair.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

titré *Watermarks*, d'une durée de 10 minutes, porte sur l'expérience de l'inondation dans la vie des citoyens et offre un regard sur les traces laissées par cette catastrophe. Enfin, *Waiting for the Parade*, d'une durée de 7 minutes, fait revivre le 75^e anniversaire de la ville en 1948.

Selon les règles établies par le Conseil des Arts de la Ville de Winnipeg, l'artiste devait passer plus de 15 heures par semaine dans le service d'archives pour faire de la recherche. Étant donné que peu de documents d'archives sont décrits à la pièce, le personnel a aidé l'artiste à repérer le matériel voulu. Il y a donc eu une grande collaboration entre l'artiste et l'archiviste en chef du service, Jody Baltessen, afin d'identifier les archives et le contenu de la collection. S'intéressant principalement aux images, Paula Kelly a retracé des photographies et le personnel du service d'archives lui ont soumis plusieurs films et enregistrements sonores pertinents pour son projet. Ce fut l'identification de ce matériel et la nature du contenu qui a déterminé l'orientation qu'allait prendre ses films. Le thème abordé a donc émergé des archives trouvées. En d'autres termes, les décisions relatives au contenu des films furent guidées par la recherche effectuée dans la collection d'archives. Les archives de Winnipeg, comme la majorité des archives municipales, retracent l'histoire de la ville, et le travail de l'artiste qui en résulte tend à illustrer cet aspect. Le projet proposé pendant la résidence a dû être approuvé par les représentants du service d'archives et par le Conseil des Arts de la ville.

En parallèle aux recherches effectuées au service d'archives, l'artiste a créé de « nouvelles archives » témoignant de l'histoire sociale des résidents et des employés retraités au service de la Ville de Winnipeg. Pour ce faire, l'artiste a dû contacter d'autres départements de la ville. Elle a filmé une équipe au travail et elle s'est entretenue avec d'anciens employés de la ville et des citoyens intéressés au projet. Les nouvelles archives venaient compléter celles trouvées au service. Notons que la création de matériel complémentaire pour le film s'est effectuée dans un deuxième temps, soit après que le thème ait été bien défini par l'artiste.

Les films réalisés par Paula Kelly ont d'abord été projetés lors du lancement officiel, puis au cours d'une présentation spéciale pour les employés de la ville ainsi

que lors d'une présentation publique à la Cinémathèque (de Winnipeg). L'artiste était présente à tous ces événements et a présenté ses films avant les représentations. Les films sont devenus la propriété de la Ville de Winnipeg et seront distribués en format DVD par le Winnipeg Film Group. En outre, le service d'archives a présenté les films à plusieurs occasions, notamment lors de visites de groupe et aux étudiants venus consulter les archives portant sur l'histoire de la ville. Il est prévu que les films soient disponibles en ligne⁶⁰.

La division des archives de la London School of Economics (Royaume-Uni) a aussi offert deux résidences d'artistes. Les objectifs de la bourse Leverhulme, qui était accordée aux artistes participants, a guidé le service d'archives à orienter la résidence. Les objectifs du Leverhulme Trust étaient :

- d'établir une collaboration artistique entre le personnel de la bibliothèque/archives et un artiste, et d'encourager une collaboration future ;
- représenter le contenu des archives pour stimuler la discussion et inciter un nouveau public ;
- créer un art qui engage directement le lieu et le contexte de l'école et de la bibliothèque par le travail avec le matériel d'archives et d'autres ressources ;
- étudier les relations entre la culture et l'économie et entre l'art, le commerce et les institutions ;
- explorer le rôle et l'usage des archives dans la société moderne ;
- maintenir la survie à long terme du service d'archives par un programme de conservation, de catalogage et de reformatage pour assurer une continuité entre le passé et le présent ;
- faciliter et encourager l'usage du matériel d'archives pour la recherche académique et pédagogique ;
- promouvoir la bibliothèque suite à la relocalisation dans un nouveau bâtiment imposant.⁶¹

⁶⁰ Au moment de déposer ce mémoire, le projet était toujours en attente.

⁶¹ Traduction libre des objectifs. Source: Sue Donnelly, « Art in the Archives: An Artist's Residency in the Archives of the London School of Economics » *Tate Papers* [en ligne], n°9 (printemps 2008).

La limite majeure identifiée par l'archiviste Sue Donnelly fut d'ordre monétaire. La bourse Leverhulme n'incluait pas de fonds pour la mise en exposition des œuvres. De même, l'École ne possédait pas de locaux dédiés aux expositions et la bibliothèque manquait d'espace pour exposer les œuvres.

La résidence de Ruth Maclennan dura dix mois (d'octobre 2001 à juillet 2002). L'artiste reçut la bourse Leverhulme Trust's Artists in Residence d'une valeur de 10,000£. La venue d'une artiste suscita plusieurs attentes de la part du personnel. L'archiviste Sue Donnelly souligne :

I hoped that Ruth would help us to look at the world and our work in a different way. The artist's residency also appeared to provide a good opportunity for bringing our collections to new audiences, though at the time I had little idea who these might be. Finally, it sounded fun and when you have been working anywhere for a while it is good to be reminded that work can be enjoyable.⁶²

Au cours de sa résidence, Ruth Maclennan réalisa deux projets : *The Archives Project: Part 1* et *The Archive Project: The Gatekeepers*. Le premier projet, *Part 1*, fut exposé à l'entrée de la bibliothèque. Il se composait d'un assemblage de copies du matériel trouvé dans les archives. Pour réaliser son projet, l'artiste utilisa trois types de documents : la collection photographique de George Bernard Shaw, les journaux intimes de Beatrice Webb, les affiches politiques du début du 20^e siècle parues en l'Angleterre et en Union Soviétique et des archives provenant du fonds de Charles Booth, *Maps Descriptive of London Poverty*. Par exemple, l'artiste incorpora dans son œuvre les cartes géographiques (*street maps*) de la Ville de Londres de 1898, colorées selon le niveau de pauvreté (fig. 1).

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/donnelly.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

⁶² *Ibid.*



Fig. 1 *Church Missionary College, 1898*
Maps Descriptive of London Poverty,
 fonds Charles Booth, London School of Economics.

Pour son deuxième projet, la vidéo *The Gatekeepers*, l'artiste se basa sur des entrevues avec le personnel du service d'archives et de l'école à propos de leur expérience de travail dans les archives. Des entrevues avaient été prévues dans le cadre de la résidence, mais le personnel ne s'attendait pas à ce que cela face l'objet d'une création artistique. La vidéo fut présentée dans le lobby de la bibliothèque. Il semble que dès le départ, l'artiste fut considérée comme un membre à part entière de l'équipe de travail, elle avait son propre bureau à aire ouverte, elle respectait un horaire régulier et participait aux fêtes⁶³.

La deuxième artiste à venir en résidence au service d'archives de la London School of Economics fut Heather Barnett. Pour son projet *ReCollect*, l'artiste effectua des recherches dans la collection de photographies de George Bernard Shaw. Dans un premier temps, l'artiste recréa les archives. Elle reproduit chaque boîte ainsi que les dossiers originaux. Les archives "recrées" étaient disponibles

⁶³ *Ibid.*

dans les bureaux des services aux étudiants. Exposer l'installation dans ce lieu permettait de rendre facilement accessibles des documents d'archives aux étudiants. Les étudiants étaient invités à découvrir les archives et à parcourir les photographies. L'artiste a aussi réalisé une promenade sur le campus au cours de laquelle le promeneur était invité à s'arrêter à quatre endroits pour assister à de courtes pièces de théâtre basées sur les écrits du dramaturge George Bernard Shaw. En tout, douze comédiens ont participé au projet (fig.2).



Fig. 2 Heather Barnett, Performance *ReCollect*, Avril 2007, London School of Economics.

En parallèle aux résidences d'artistes, on organisa une journée de colloque intitulée *Out of the Archives*. Les artistes étaient invités à discuter de l'implication des archives dans la société et dans leurs œuvres. Lors de cette journée, quatre artistes furent invités : Volker Eichelmann, David Mabb, Monica Ross et Richard Wentworth. La série de conférences se termina avec une discussion ouverte entre les artistes, le personnel académique de l'institution, les archivistes et les étudiants. Plus de deux cents personnes ont assisté à cette journée de conférences. Toutefois, l'archiviste Sue Donnely affirme que « We were disappointed to find that few archivists attended these events. This may have been related to the timing and

location of the talks but any future work of this kind would need to consider the best way of engaging both communities »⁶⁴.

D'autres résidences de ce genre ont eu lieu en Angleterre. Entre autres, la British Library invite de façon régulière des artistes en résidence. Les artistes ont l'opportunité d'effectuer des recherches dans leurs collections de livres et d'archives.

La première artiste invitée fut Rachel Lichtenstein. Son projet intitulé *Add. 17469: A Little Dust Whispered* (fig. 3) consistait à la fois en une publication et une installation. L'artiste avait repéré des passages dans des vieux manuscrits, les avait photographiés et agrandis.



Fig. 3 Rachel Lichtenstein, *Add. 17469: A Little Dust Whispered*, 2003.

Elle a par la suite demandé au personnel et aux visiteurs de soumettre des commentaires écrits au sujet des images présentées. L'artiste Ming Wong a organisé une performance intitulée *HOMOFORNIA* en 2005 (fig. 4). Les huit acteurs, âgés de 12 à 70 ans, étaient transformés en gramophone humain (ils portaient au cou un dispositif d'amplification en forme de pavillon) et interprétaient des pièces inspirées de la collection des archives sonores.

⁶⁴ *Ibid.*



Fig. 4 Ming Wong, *HOMOFONIA*, 2005.

Par exemple, des acteurs offraient une relecture d'enregistrements sonores historiques où l'on entendait des poèmes sonores des années 1970 ou de la littérature expérimentale⁶⁵. Pour le projet *Memoriography*, créé en 2008, l'artiste Chino Otsuka a retravaillé des photographies provenant de la collection de la British Library avec ses propres photographies (fig. 5). Les images agrandies étaient accompagnées de bandes sonores provenant de la British Library Sound Archives.



Fig. 5 Chino Otsuka, *Memoriography*, 2008.

Jusqu'à aujourd'hui, sept projets ont été réalisés à la British Library grâce à la bourse Pearson Creative Research⁶⁶.

⁶⁵ Ming Wong, *Site de l'artiste Ming Wong* [en ligne]. <http://www.mingwong.org> (Page consultée le 15 avril 2009).

⁶⁶ British Library, *Learning: Creative Research* [en ligne]. <http://www.bl.uk/learning/cresearch/index.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

Un autre programme anglais, *Necessary Journeys*, a été initié par le British Film Institute. Ce programme avait pour objectif d'explorer diverses façons de mettre en relation l'art avec les films et les images en mouvement. Le programme comprenait plusieurs volets dont la production d'un film, des bourses de voyages et bien entendu, des résidences d'artistes dans des services d'archives. Notons qu'on ne demandait pas aux artistes à la fin du programme de produire une nouvelle œuvre, mais on s'attendait d'eux qu'ils racontent leur expérience lors d'une journée symposium à la Tate Modern.

Dans le cadre de cette résidence, les artistes étaient invités dans un service d'archives pour une durée allant d'un à deux mois. Le programme accordait une importance primordiale au processus de recherche :

These residencies were established to support artistic development and will enable the artists to work outside their usual context, placing research and experimentation at the centre of their practice [...] Acting as quasi-archaeologists or detectives, the artists can confer new meanings and readings on these images to recuperate particular histories and silent voices.⁶⁷

On remarque que dans le cadre de ce projet, les trois artistes invités, Jackie Kay, Keith Piper et Susan Pui San Lok, ont travaillé dans différents services d'archives et non pas à partir d'une seule collection.

La poète Jackie Kay a réalisé une vidéo à partir des films et des archives télévisuelles du British Film Institute (fig. 6). Racontant son expérience, elle mentionne :

I've always been interested in archives, in the way they exude a sense of endless future in the past, so this residency was very appealing to me. As a poet, I'm used to working with visual images in my head, but here I was drawn to images on the screen. I entered the archive with an open mind. The starting point for my research was an exploration of the belief systems of my two

⁶⁷ Arts Council England. *Necessary Journeys* [en ligne], p. 55.
http://www.artscouncil.org.uk/publications/publication_detail.php?rid=0&sid=&browse=recent&id=496 (Page consultée le 15 avril 2009).

fathers: my birth father, a born again Christian Nigerian and my adoptive father, a Scottish Socialist. The residency was an emotional journey, and it transported me to physical places as well. It's important to be given the freedom to learn something new. I was really grateful for this opportunity to engage with new materials and processes without having to necessarily produce something at the end.⁶⁸



Fig. 6 Jackie Kay, Arrêt sur image, vidéo de l'artiste, 2005.

L'artiste Keith Piper travailla quant à lui sur des documents tirés de la collection Ernst Dyche et de la collection Sir Benjamin Stone de la Birmingham Central Library (fig. 7). À propos de son expérience, il raconte :

On entering the archive, I was open to the possibilities offered by investigation and excavation. I was also keen to engage with both the space of the archive and the nature of archiving. I chose to focus on the photographic collections of Benjamin Stone and Ernest Dyche. Both these collections prompted questions about the relationship between images, captions and classifications, alluding to tensions between private collections and public archives; both were informed by historically particular notions of racial categorisation and grouping. My experience with the Dyche collection led to a lucky encounter, when amongst the hundreds of images, I came across some early family photographs. Now I'd like to explore further how images become re-read in the moment of

⁶⁸ Arts Council England, *Necessary Journeys: Jackie Kay* [en ligne]. http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?kay (Page consultée le 15 avril 2009).

viewing, how they become reframed and relocated by being placed in an archive and catalogued in a particular way.⁶⁹

L'artiste a réalisé deux séries où il rephotographie des archives. Pour la première série, *Negative Positive*, il rephotographie des négatifs tirés de la collection Ernst Dyche. Cette collection était particulièrement significative pour lui, puisqu'il reconnut certains membres de sa famille alors qu'il effectuait des recherches dans une boîte de photographies d'une communauté afro-caribéenne de Birmingham datant des années 1950⁷⁰.



Fig. 7 Keith Piper, Diapositive de l'artiste, 2005.

La deuxième série de Keith Piper, *Ghosting the Archive* (fig. 8), reprend dans un nouveau contexte, celui d'une bibliothèque, des photographies de la collection Sir Benjamin Stone.



Fig. 8 Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005.

⁶⁹ Arts Council England, *Necessary Journeys: Keith Piper* [en ligne].

http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?piper (Page consultée le 15 avril 2009).

⁷⁰ Birmingham City Archives, «Artist in Residence – Keith Piper», *Connecting Histories* [en ligne], n°3 (hiver 2005), p. 2.

[http://www.connectinghistories.org.uk/Downloads%20\(pdf%20etc\)/ConnectingHistoriesNews3.pdf](http://www.connectinghistories.org.uk/Downloads%20(pdf%20etc)/ConnectingHistoriesNews3.pdf) (Page consultée le 15 avril 2009).

L'artiste susan pui san lok a, quant à elle, sélectionné des archives liées à la thématique de la danse dans les archives de la Media Archive for Central England (fig. 9).



Fig. 9 susan pui san lok, Diapositive de l'artiste, 2005.

Susan pui san lok raconte son expérience :

I actually spent a lot of time going through index cards. I kept coming across references to 'foreignness' and 'the foreign', in sometimes quite unexpected contexts. These encounters have become the starting point for an extensive text work. I also managed to pull out the footage relating to dance, and I've produce some work in progress. They are a number of short sequences which separate sound and image to manipulate feelings that archival material can evoke. One of the things I really enjoyed about this project was having the archivists to talk to. It was good to share ideas and experiences at the symposium too, and I was quite surprised by how moved a number of people were. The residency certainly exceeded my expectations. It exploded into something I hadn't expected, giving me so much new material to think about while tying up ideas I've been exploring for the last ten years.⁷¹

Les recherches effectuées par l'artiste furent assez ardues puisqu'au départ, l'artiste s'est attardée uniquement à l'index. Jugeant que le système de classification était

⁷¹ Arts Council England, *Necessary Journeys: susan pui san lok* [en ligne]. http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase_html.shtml?puisanlok (Page consultée le 15 avril 2009).

parfois curieux, l'artiste s'est rapidement embourbée dans l'ordre et la rhétorique des entrées qui manquaient de logique et de consistance :

The archive was [...], surprisingly, opaque –there is as yet no comprehensive, digitized database cataloguing its contents, only the remarkable mental libraries of footage viewed by its keepers, and a manual card index system that referred only to the news collection. So, with just ten to twelve days to play with over a period of a month and a half, I decided to engage with the scope of the archive made visible or legible through this systematic yet idiosyncratic process of translation.⁷²

Deux œuvres ont découlé de la résidence de Susan Pui San Lok. L'artiste a créé un livre intitulé *News*, où sont reproduites des cartes de l'index de la Media Archive for Central England. La sélection propose de cartes jouant sur la classification alphabétique de matériel datant de la fin des années 1950. L'autre œuvre résultant de la résidence est une vidéo intitulée *Reel*. Cette vidéo présente en alternance des séquences sonores et visuelles des nouvelles régionales produites de la fin des années 1950 au milieu des années 1980 et classifiées sous le terme « danse » à la Media Archive for Central England.

Un autre programme similaire a été mené en 2006 en Angleterre, *Ghosting*. Le projet était une initiative « designed to broaden access to archives, to dislocate and reposition archival materials, and to explore issues of history, identity and memory as they relate to archives »⁷³. Le programme *Ghosting* avait pour but d'élargir l'accès et l'usage créatif des collections d'archives par une collaboration entre les archivistes, les commissaires d'exposition et les artistes. Le point de départ fut l'invitation de trois artistes à entreprendre des recherches dans différents services d'archives d'images en mouvement dans la région du Sud-ouest de l'Angleterre. Ansuman Biswas a travaillé en résidence au Darlington College of Arts

⁷² Marquard Smith, « Journeys, Documenting, Indexing, Archives, and Practice-Based Research: A Conversation with Susan Pui San Lok », *Art Journal*, vol. 65, n°4 (hiver 2006), p. 28.

⁷³ Anthony Purdy, « Ghosting: The Role of the Archive Within Contemporary Artists' Film and Video », *Image [&] Narrative* [en ligne], n°17.
http://www.imageandnarrative.be/digital_archive/purdy.htm (Page consultée le 15 avril 2009).

et a entrepris des recherches dans la collection du South West Film and Television Archive de Plymouth afin de réaliser une installation vidéo sur quatre écrans intitulée *Season*, illustrant diverses dualités (l'est et l'ouest, la passé et le présent, la science et la superstition, le travail manuel et industriel). Harold Offeh a étudié le matériel du Bill Douglas Centre de l'Université d'Exeter et s'est concentré sur la vie et la carrière de l'actrice Hattie McDaniel, qui jouait le rôle de « Mammy » dans le film *Gone With the Wind* (1939). Dans son installation intégrant des performances présentées sur vidéo, divers artefacts et des affiches, l'artiste examinait les relations entre les rôles joués au cinéma, les stéréotypes et l'identité. Enfin, Erika Tan a fait des recherches au British Empire & Commonwealth Museum de Bristol. L'œuvre qui découle de ses recherches, intitulée *Persistent Visions*, met en scène des films réalisés par des amateurs et des familles ayant vécu dans les anciennes colonies britanniques. Ce matériel maintenant déposé aux archives, comprenait des explorations filmiques réalisées depuis les années 1930 jusqu'aux années 1970 dans diverses régions (Malaisie, Kenya, Canal de Suez, Hong Kong). Ainsi, l'artiste décida de travailler à partir de films amateurs plutôt que du matériel édité et inclut aussi une partie du processus de recherche dans le concept de son œuvre :

the process of navigating indexes, accessing film clips, identifying content and moving between hugely diverse formats, time-spans, geographies and cultural specifics was at times overwhelming. How to identify a position for myself within, between and apart from these personalised recordings of and during empire and the questioning of the archived films' status and historical 'evidence' became central concerns in the process of making *Persistent Visions*.⁷⁴

Les œuvres réalisées dans le cadre du programme *Ghosting* devaient être créées à partir d'images d'archives uniquement, et les artistes devaient s'en tenir au thème proposé. Le thème du projet était toutefois très général : « the problematic of

⁷⁴ Erika Tan citée dans *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, Josephine Lanyon et Jane Connarty, éd. Bristol : Picture This Moving Image, 2006, p. 78.

relying upon or understanding an archive collection as a reliable or complete source of historical or contemporary 'evidence' »⁷⁵. Le principal objectif du projet était certes de développer des œuvres à partir d'archives, mais aussi de dissocier les images de leur but ou de leur intention originale et de les présenter en soulevant de nouveaux questionnements. Le projet s'est étendu sur trois années (2003 à 2005) pendant lesquelles des recherches ont été menées, des débats et des expositions ont pris place. Plusieurs institutions et de nombreux individus ont supporté le programme, dont le Conseil des Arts d'Angleterre. Les projets ont bénéficié du temps et de l'expertise du personnel des organismes partenaires. Les artistes ont développé de nouvelles œuvres en réponse directe aux archives. Les œuvres réalisées dans le cadre de la résidence ont d'abord été exposées lors d'expositions individuelles⁷⁶. Par la suite, les trois œuvres ont été exposées ensemble dans une galerie de Nottingham. En plus des trois artistes invités, le projet rassemblait d'autres artistes travaillant à partir d'archives⁷⁷. Le programme *Ghosting* a culminé en un programme élargi comprenant une exposition collective, une projection et une journée de discussions entre les artistes et les archivistes intitulée *Archive Study Day*⁷⁸.

Si dans la plupart des projets, les artistes invités avaient la possibilité de travailler à partir de l'ensemble de la collection mise à leur disposition, dans

⁷⁵ Josephine Lanyon, « Foreword » dans *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, p. 4.

⁷⁶ L'installation *Season* d'Ansuman Biswas a été présentée au Studio 21 du Dartington College of Arts, à Devon, le 8 et 9 novembre 2003, et aussi à l'espace Spacex, à Exeter, lors du projet collectif *Homeland*, du 17 avril au 15 mai 2005 ; l'installation *Being Mammy* d'Harold Offeh a été présentée à la galerie Aspex, à Portsmouth, du 27 novembre 2004 au 15 janvier 2005 ; et enfin, l'installation *Persistent Visions* d'Erika Tan a été présentée au Chinese Arts Centre, à Manchester, du 15 février au 24 avril 2005.

⁷⁷ Les artistes étaient Matthew Buckingham, Eddie Chambers, Neil Cummings et Marysia Lewandowska, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Douglas Gordon, Johan Grimontprez, Susan Hiller, Patrick Keiller, Ruth Maclennan, Amna Malik, Marcel Odenbach, Uriel Orlow, The Otolith Group, Walid Raad/The Atlas Group, Lucy Reynolds, Fiona Tan et Mark Wallinger.

⁷⁸ Les événements liés au projet *Ghosting* ont été tenus à Bristol du 3 au 25 juin 2005.

certains cas, il semble qu'une sélection ait été réalisée au préalable. Pour le projet américain *To the Rescue*, les artistes invités à participer devaient concevoir des projets artistiques à partir des archives de l'American Jewish Joint Distribution Committee (JDC). Ces archives comprennent environ 50 000 photographies. Étant donné la masse de documents, les commissaires ont d'abord procédé à une présélection des photographies. Ainsi, ils ont passé en revue les photographies tiroir après tiroir, fichier après fichier, image après image. Des 50 000 photographies, ils en ont retenu 1000. Les critères de présélection du matériel étaient plus ou moins précis :

we simply set aside pictures that grabbed us, those that were unusual, informative, visually powerful, moving –the ones too good to look at just once. [...] The pictures we chose were not necessarily the ones a historian might pick or those that would mean the most to JDC members or to people whose lives were saved by the JDC.⁷⁹

Les artistes étaient donc invités à travailler à partir des archives présélectionnées par les commissaires d'exposition. Les artistes n'étaient pas obligés d'utiliser les archives dans leurs œuvres, bien qu'il était essentiel de se référer aux documents d'archives comme source d'inspiration et de rendre le rapprochement explicite. Pour ce faire, les commissaires ont procédé à des entrevues avec chacun des artistes dans le but de mieux comprendre leurs intentions. Des extraits de ces entrevues ont été reproduits dans le catalogue de l'exposition⁸⁰. De plus, dans le but de rendre les rapprochements entre le travail des artistes et les documents d'archives le plus explicite possible, on retrouvait dans l'exposition des vitrines où étaient déposés les matériaux de travail ayant servis à la réalisation des œuvres.

⁷⁹ Marvin Heiferman et Carole Kismaric. *To the Rescue. Eight Artists in an Archive*. New York : Lookout/American Jewish Joint Distribution Committee, 1999, p. 12.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14-85.

Notons qu'il s'est s'avéré difficile de trouver un lieu où exposer les œuvres du projet *To the Rescue* de sorte qu'on mit deux ans avant de régler le problème⁸¹. La collection d'archives du JDC porte sur l'histoire juive, et il semble que cela contribuait à rendre la tâche plus ardue. Comme le précise les commissaires :

For most art museums the project was too social, too Jewish, or too much about how and why artists make the work they do. No matter how clear we made the issues, most museum directors and curators found the project too risky. They were uncomfortable about taking on an exhibition that featured art-making based on social ideas. They also were uncomfortable about having to live with the uncertainty inherent in commissioned works yet to be made. What we were asking of them required more trust in artists and the art-making process than they had.⁸²

À la lumière de ce qui précède, il apparaît que les résidences d'artistes sont de bons moyens de montrer des documents d'archives à un large public. Les projets semblent avoir été assez encadrés et s'insèrent dans le mandat des services d'archives. Le principal problème rencontré par deux programmes de résidence⁸³ est lié au lieu d'exposition, car un service d'archives ou une bibliothèque ne possède pas de fait un endroit où exposer les projets. Nous en retenons que les fonds prévus pour les résidences d'artistes doivent prévoir un budget pour la mise en exposition des projets. C'est pourquoi il importe de prévoir un lieu où présenter les œuvres, notamment si le service d'archives ne comporte pas d'espace alloué à ce genre de projet. D'un autre côté, pour déjouer cette contrainte, on peut demander à l'artiste d'intervenir dans le service d'archives même, une stratégie visant à contourner le problème de manque d'espace pour exposer les projets⁸⁴. Dans les projets analysés,

⁸¹ L'exposition fut finalement présentée en 1999-2000 sous le titre *To the Rescue: Eight Artists in an Archive* à l'International Center for Photography de New York.

⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁸³ Les programmes de résidence tenus à la division des archives de la London School of Economics et à l'American Jewish Joint Distribution Committee.

⁸⁴ Le projet *The Role of a Lifetime* de Peter Trépanier est un bon exemple d'intervention en milieu documentaire. Considérant la reine Élisabeth II d'Angleterre comme une artiste de la performance (accomplissant un rôle cérémoniel), l'artiste a intégré un dossier d'artiste spécial sur la Reine à la collection du Centre de documentation Arttexte.

deux artistes⁸⁵ ont privilégié des œuvres performatives. Ces œuvres éphémères ne nécessitent pas l'utilisation à long terme d'un lieu d'exposition. Ainsi, l'une des performances s'est déroulée sur le campus de la London School of Economics, et l'autre s'est effectuée dans la bibliothèque même, à la British Library.

On remarque que les thèmes des œuvres n'étaient pas imposés. Les artistes avaient l'opportunité de choisir le sujet. Les résidences s'insérant dans le mandat des services d'archives devaient répondre à la mission de ceux-ci. Comme le programme aux Archives de la Ville de Winnipeg a été mené par le Conseil des Arts de la ville, celui-ci devait aussi répondre à la mission de ce dernier. Il était ainsi spécifié dans l'appel d'offres que le projet devait promouvoir l'histoire de la Ville de Winnipeg.

En somme, les artistes en résidence font usage de documents assez diversifiés : photographies, journal intime, affiches, cartes géographiques, vieux manuscrits, archives sonores, télévisuelles et textuelles. L'artiste Heather Barnett a même procédé à la recréation de documents d'archives afin de les mettre à la disposition des usagers et de permettre la manipulation. La sélection des documents s'est opérée la plupart du temps en étroite collaboration avec les archivistes. La collection d'archives de l'American Jewish Joint Distribution Committee était si vaste que l'on a dû procéder à sélection en vue de faire ressortir les documents d'archives jugés plus pertinents. Notons aussi que l'un des buts principaux du programme *Ghosting* était de faire travailler conjointement des archivistes, des commissaires d'exposition et des artistes. Une certaine importance a été accordée au processus de recherche dans la plupart des résidences. Le programme *Necessary Journeys* en a fait l'un des aspects centraux des résidences. Les travaux en résultant en témoignent puisque deux artistes, Keith Piper et susan pui san lok, ont soulevé en entrevue qu'ils se sont attardés à des questions relatives au système de classification. susan pui san lok a même utilisé l'index comme matériel de création

⁸⁵ Heather Barnett (à la London School of Economics) et Ming Wong (à la British Library)

pour son œuvre. De même, lorsque des entrevues ont été effectuées par les artistes avec le personnel ou d'autres personnes, celles-ci ont été intégrées aux œuvres.

Les six programmes de résidence que nous venons de voir montrent comment les artistes peuvent contribuer à la mise en valeur des archives. Si pour le projet initié par l'American Jewish Joint Distribution Committee, l'incorporation de documents d'archives aux œuvres n'était pas essentielle, l'utilisation des archives dans le processus artistique devait être rendue explicite par des entrevues et par la mise en exposition des documents de travail.

La collaboration entre les archivistes et les artistes pour de tels projets est certes primordiale et permet non seulement d'aider les artistes à repérer des documents pertinents à l'intérieur de la collection mais aussi de jeter un regard critique sur la façon de classer et de diffuser les documents. Un programme de résidence d'artiste offre l'occasion de faire connaître un service d'archives en raison des retombées médiatiques qui en découlent. Si le programme de résidence s'accompagne d'un colloque ou d'une conférence, comme c'est le cas de certains programmes que nous avons présentés, la visibilité du service d'archives s'en voit accru. Les événements réalisés en parallèle des résidences permettent de faire connaître les possibilités que peuvent offrir de tels programmes.

Chapitre 3

Artistes invités par des musées ou des galeries

Plusieurs musées et galeries ont invité des artistes à travailler à partir de fonds d'archives. Le présent chapitre traitera des initiatives entreprises par ces institutions. Comme nous allons le voir, la sélection des artistes répond à des critères propres à chaque projet. Il importe tout d'abord de souligner que, dans le cadre de ces projets, les artistes sont habituellement amenés à réaliser une sélection d'images et à créer des œuvres, soit à partir de ces images, soit en s'en inspirant.

Les raisons de lancer une telle invitation à des artistes sont assez diverses : faire connaître une collection, la mettre en valeur ou faire connaître une page de l'histoire méconnue. L'exposition *Recollection Project* de la Gendai Gallery de Toronto visait quant à elle à souligner un déménagement, et plus précisément « attempts to shed light on the archive in the context of community –on what is deemed collectible, what functions as evidence of a culture. It also investigate making do with what is given as a means of cultural survival, and as a creative act »⁸⁶. Pour réaliser ce projet, la Gendai Gallery avait demandé à des artistes canadiens de sélectionner chacun un document dans les archives de la collection du Japanese Canadian Cultural Centre afin de créer une œuvre en réponse à ce document. Pour ce faire, les artistes ont fouillé dans les boîtes remplies de photographies, de kimonos et de poupées, et ont parcouru les nombreux classeurs. Puisque la Gendai Gallery a pour principale mission de diffuser les artistes originaires de l'Asie, tous les artistes invités avaient des racines asiatiques⁸⁷.

Ce projet offrait l'opportunité aux artistes de créer et d'exposer ce qu'ils voulaient⁸⁸. Devant s'inspirer d'un document tiré de la collection, les artistes

⁸⁶ Marilyn Jung et al. *Recollection Project*, Toronto : Gendai Gallery, 2000, p. 9.

⁸⁷ Les artistes canadiens sont originaires des Philippines, de Malaisie, d'Inde, de la Chine ou du Japon.

⁸⁸ Bryce Kanbara, « Try to Remember », *Recollection Project*, p. 13.

n'avaient cependant pas de contrainte quant à la thématique des œuvres exposées. Les artistes ont produit des œuvres très diversifiées. Des cinq artistes invités, un seul a utilisé des documents d'archives comme matériel brut. Ainsi, l'artiste Stephen Andrews a travaillé à partir d'un ensemble de négatifs de photographies prises par William Hashizume en 1966 lors du Issei Day (fig. 10).



Fig. 10 Stephen Andrews, *Issei Day, October 1966, 2000*.

L'artiste a d'abord tiré des épreuves des négatifs, qu'il a photocopiées et ensuite transférées sur seize bandes de mylar. Les images placées les unes à la suite des autres donnaient l'impression qu'il s'agissait d'un film⁸⁹. Les autres artistes ont préféré s'inspirer des documents pour créer des œuvres en lien avec la collection. Notons que les relations sont parfois difficiles à cerner. Un essai publié dans le catalogue d'exposition présente les œuvres, ce qui permet de préciser la démarche artistique qui en découle et d'établir le lien avec les documents.

Si pour l'exposition *Recollection Project*, il était laissé aux artistes le choix de s'approprier les documents d'archives ou de s'en inspirer, notons que pour d'autres expositions, telle que *Mémoire et Anti-Mémoire* présentée en 1999 à la Galerie de

⁸⁹ Rebecca Comay, « Ise Day 1966-2000. Stephen Andrews » dans *Lost in the Archives*. Toronto : Alphabet City Media inc., p. 457.

l'Université du Québec à Montréal (fig. 11), les artistes devaient uniquement s'inspirer des documents d'archives. La commissaire d'exposition Françoise Le Gris avait invité quatre artistes (Ghislaine Charest, Chantal duPont, Nicole Jolicœur et Marie-Christiane Mathieu) à élaborer des installations d'après les archives Mead et Bateson. Ce fonds d'archives comprend plusieurs artefacts rapportés et 25 000 photographies prises par les ethnologues Margaret Mead et Gregory Bateson au cours d'un séjour de deux ans à Bali (1938-1940). Les artistes participants ont réalisé des œuvres autour de la notion de document.



Fig. 11 Vue de l'exposition *Mémoire et Anti-Mémoire*, Galerie de l'UQAM, 1999.

Les œuvres n'intégraient pas les archives Mead et Bateson mais s'en inspiraient. Par exemple, l'artiste Ghislaine Charest s'est rendue à Bali et, à l'instar de l'ethnologue Margaret Mead, a approché les enfants à l'aide d'un ourson en peluche⁹⁰. L'installation en résultat, *Petit soleil doré*, se compose des portraits d'enfants posés sur des autels de bois reprenant le modèle balinais. En plus des œuvres des quatre artistes, des artefacts (marionnettes d'ombre, statuettes, tapisseries) provenant de la collection d'art balinais de l'American Museum of Natural History de New York et des photographies du fonds Margaret Mead étaient aussi exposés. De plus, le film *Trance and Dance in Bali* réalisé par Margaret Mead et Gregory Bateson était projeté en boucle dans la salle d'exposition.

⁹⁰ Marie-Ève Charron, « Mémoire et Antimémoire », *Parachute*, n°95 (juillet-septembre 1999), p. 40.

L'exposition *Hampton Project* (fig. 12), à laquelle a participé l'artiste américaine Carrie Mae Weems, prend aussi sa source dans la mise en valeur d'une collection d'archives précises, à savoir l'Hampton Album de Frances Benjamin Johnston. Lors de l'exposition⁹¹, une sélection de photographies de Frances Benjamin Johnston fut présentée en parallèle de l'installation de Carrie Mae Weems.



Fig. 12 Vue de l'exposition *Hampton Project*, Williams College Museum of Art, 2000.

L'exposition était donc divisée en deux parties. Dans la première partie, on retrouvait les photographies de Frances Benjamin Johnston. Cette photographe avait été chargée en 1899 de documenter l'Hampton Institute pour l'Exposition

⁹¹ L'exposition a d'abord été présentée en 2000 au Williams College Museum, et par la suite à l'International Center of Photography à New York, au High Museum of Art à Atlanta (Georgia), au University Museum (California State Long Beach), au Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City (Missouri) et au Hood Museum du Dartmouth College à Hanover (New Hampshire). L'exposition a été présentée encore une fois au Williams College Museum en 2007. Source : Sarah Bassnett, « From Public Relations to Art: Exhibiting Frances Benjamin Johnston's Hampton Institute Photographs », *History of Photography*, vol. 32, n°2 (été 2008), p. 166.

Conjointement à cette exposition, un catalogue a été publié par la maison d'édition Aperture et le Williams College Museum a tenu un colloque intitulé « Race and Education, and the Arts: The Hampton Project » en 2000.

universelle de Paris en 1900. Les photographies de Johnston illustraient l'évolution de l'institution depuis ses origines, sa mission et les étudiants qui y ont étudié. Fondée en 1861, le mandat de l'Institut était d'aider les enfants des esclaves, et après 1878, d'aider les amérindiens expropriés. Les avis concernant l'idéologie derrière la commande faite à Johnston sont partagés. Les photographies peuvent être interprétées tant d'un point de vue positif que négatif, i.e. témoignant de la soumission des afro-américains et des autochtones à la société capitaliste :

In examining her commissioned images [les photographies prises par Johnston], we gain some insight into the institute's overarching goal of assimilating African Americans and Native Americans into the white world of possibility. Current scholarship generally considers the photographs promotional, propagandist affidavits of the progress African Americans and Native Americans could make under "the Hampton method." But some analyses also emphasize a more political and socioeconomic theme: the imaging of African Americans and Native Americans as moral, educated, and regimented workers serving to assure whites of the continuing hegemony of the American (read Anglo-Saxon) dream and value system. Photographs showing students performing agricultural tasks and participating in traditional (white) extracurricular activities reassured whites that racial status would be maintained.⁹²

Compte tenu des différents points de vue concernant ces archives, l'exposition réalisée en 2000 visait essentiellement à retracer l'histoire et l'héritage de la Hampton Normal and Agricultural Institute (aujourd'hui l'Université Hampton)⁹³. Depuis longtemps, la production artistique de Carrie Mae Weems aborde la culture et l'identité afro-américaine. Ce projet d'exposition lui offrait l'opportunité d'examiner le rôle de l'éducation et des problématiques liées à la race dans l'histoire d'une université américaine. Le choix de l'artiste allait de soi raconte la directrice du Williams College Museum of Art, Linda Shearer :

⁹² Vivian Patterson, « The Hampton Project » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*. New York : Aperture, 2000, p. 28-29.

⁹³ Linda Shearer, « One Hundred Years of Difference » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 8.

a contemporary artist's perspective on the past as portrayed by Johnston would provide a counterpoint, and even tension, which could make for an unforgettable encounter between two artists spanning one hundred years. Carrie Mae Weems immediately came to mind as the perfect person to handle such a broad and open-ended assignment.⁹⁴

Pour ce projet, l'artiste a effectué des recherches et s'est approprié des photographies d'archives de manière stratégique pour représenter l'histoire des Afro-américains. Comme le souligne la commissaire d'exposition Vivian Patterson, « the artist's criteria for her photo selection must be that each image is as visually arresting as it is culturally laden. »⁹⁵. Ce genre de stratégie se retrouve dans d'autres productions antérieures de l'artiste. Par exemple, pour son œuvre intitulée *Family Pictures and Stories* (1978-1984), l'artiste avait combiné des photographies de la famille de son père et de sa mère avec des récits sonores de leur migration du Mississippi vers l'Oregon dans les années 1940 et 1950, et des commentaires textuels rédigés par l'artiste. De même, en 1987, Weems avait fait des recherches pendant un mois dans les collections de la Smithsonian Institution. Elle s'intéressait alors à la représentation des Afro-américains à travers l'histoire de la photographie américaine.

Pour le *Hampton Project*, les recherches effectuées par l'artiste ont duré environ trois ans. Au cours de ses nombreux séjours à Hampton, l'artiste prit le temps de connaître l'endroit. Elle fit plusieurs lectures, collectionna des photographies, réalisa des entrevues avec les étudiants et visita le campus universitaire. Elle sélectionna et accumula en quelque sorte ses propres archives personnelles. Pour réaliser ce projet, elle fit aussi des lectures sur la notion de démocratie. Lors des rencontres avec les étudiants, Weems leur demandait ce qu'ils considéraient le plus important à propos de l'Université et ce qu'ils voulaient que les gens sachent à propos de l'endroit. Les décisions qui ont amené l'artiste à aborder le

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Vivian Patterson, « The Hampton Project » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 32.

projet d'une telle façon ont notamment été guidées par la contribution des étudiants.

Lors de ses visites à l'Université Hampton, l'artiste a eu accès à l'ensemble des archives photographiques, et non pas seulement à l'Album de Johnston. Elle y a découvert plusieurs documents qui la fascinèrent. En fait, l'Université Hampton serait la première en Amérique du Nord à avoir offert des programmes d'étude à la fois aux afro-américains et aux peuples amérindiens. Sa collection d'archives témoigne de cette diversité et inclut des milliers de photographies et d'artefacts des cultures afro-américaine et amérindienne. La collection de photographies et de documents a donc fourni à l'artiste une vue d'ensemble de l'Université Hampton depuis ses débuts.

Dans son installation, Weems recontextualise les photographies pour en faire une exposition portant sur l'identité afro-américaine. Le projet de Weems répond aux photographies historiques en reproduisant les images sur des bannières diaphanes suspendues à partir du plafond. Les images étaient donc perceptibles les unes à travers les autres. Le visiteur pouvait se promener à travers l'œuvre afin de découvrir les photographies imprimées sur les bannières. L'artiste souligne qu'elle voulait

to give the viewer permission to invade the work of art, to invade history, and thereby claim it as one's own; to feel that one is a part of history and, therefore, one makes history. In this way, the viewer is transformed from audience to participant/observer.⁹⁶

Sur les bannières, l'artiste a reproduit ses propres clichés et des photographies d'archives. On y retrouvait par exemple un portrait réalisé par l'ethnologue Edward S. Curtis, des images tirées de la collection de l'Église des derniers jours, des photographies de Frances B. Johnston et des images anonymes tirées des archives de l'Université Hampton et du Williams College. En plus des bannières, des toiles étaient adossées aux murs. On retrouvait sur ces toiles le fondateur de l'Hampton

⁹⁶ Carrie Mae Weems, « Interview: *Carrie Mae Weems* » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 79.

Institute et sa famille sur le porche de leur résidence, un portrait d'un groupe d'autochtones peu après leur arrivée à Hampton en 1878, puis rephotographié en 1880, et un groupe de musiciens.

L'œuvre réalisée par Weems tente de remettre en question la capacité de Frances B. Johnston à faire un portrait neutre et sans biais de l'Hampton Institut :

the exhibition is a wonderful opportunity to explore questions about education and repression. [...] The viewer is prompted to ask critical questions about American history, personal history, and personal responsibility. The exhibition is crafted that way, with sound, narrative, and text, and huge visual images. This questioning, examination, and critiquing are not ways to fix blame but are part of a process.⁹⁷

L'exposition comportait aussi des dispositifs sonores où, sous forme de narration poétique, étaient présentées des réflexions portant sur l'histoire, la tragédie, la mémoire. L'artiste y exposait ses réflexions personnelles en s'exprimant à la première personne.

Weems, avec *Hampton Project*, va à l'encontre de la plupart des expositions d'archives plus conventionnelles, notamment lorsqu'elle mentionne ne pas se préoccuper des attentes du public qui viendront voir l'exposition :

I don't make work based on what I think people want to hear or see. If I did, *The Hampton Project* would be a very different work. Critical practice is central to my way of working, and is an important aspect in all my work. [...] So from this vantage point, I produce work that is essential to our cultural dialogue; work that opens the door to critical discussion, debate, and dialogue; work that needs to be made.⁹⁸

Ce point de vue a d'ailleurs influencé le lieu d'exposition, puisque l'Université Hampton a refusé d'exposer le projet de Weems dans ses murs. En fait, au départ l'exposition était supposée être présentée à l'Université Hampton, toutefois en

⁹⁷ Linda Carmen, « Visiting Artist at Williams Talks about Her Work » *The Advocate* (Williamstown, Massachusetts), 22 mars 2000, p. 3.

⁹⁸ Carrie Mae Weems, « Interview: *Carrie Mae Weems* » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 78.

raison des divergences d'opinion sur la façon d'utiliser les documents historiques⁹⁹, l'exposition n'y fut pas présentée. L'artiste était au courant des répercussions possibles découlant de son approche critique :

I knew that a critical approach would make the museum administration somewhat uncomfortable, but I also felt that a poetic and critical probing of the more complex issues surrounding Hampton's history would be essential to the project. Nothing moves forward without sincerely looking at the multiple levels of reality, and unbridled reality is often painful [...]. But one learns from looking, from seeing, and by not hiding from the revealing aspects of the truth.¹⁰⁰

Le projet de Carrie Mae Weems visait donc à exposer une certaine réalité quelque peu méconnue des gens. L'artiste voulait exposer sa propre interprétation des documents, ce qui n'a malheureusement pas reçu l'accord de tous. Dans le prochain projet que nous allons examiner, l'artiste a cette fois choisi d'offrir aux visiteurs une collection de documents qui n'est habituellement pas accessible au public. Il s'agit du projet *Information Room* réalisé par l'artiste Andrea Fraser à la Kunsthalle Bern (Suisse). Au départ, le nouveau directeur de la Kunsthalle Bern avait eu l'idée de créer une salle d'information. Il contacta l'artiste Andrea Fraser afin de lui proposer d'en faire la conception. Pour ce faire, elle décida de déplacer tous les documents conservés dans les archives et la bibliothèque du musée vers un espace accessible au public, une salle d'exposition :

the idea was to invert the selective, directed, institutionally sanctioned presentation of pre-digested information which such 'information rooms' and related educational projects tend to display. Instead, my proposed "Information Room" was intended to be a process, a public process.¹⁰¹

⁹⁹ Linda Shearer, « One Hundred Years of Difference » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 10.

¹⁰⁰ Carrie Mae Weems, « Interview: Carrie Mae Weems » dans *Carrie Mae Weems. The Hampton Project*, p. 79.

¹⁰¹ Andrea Fraser citée dans Karin Prätorius et Anika Heusermann, « Questions for Andrea Fraser » dans *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Köln: Verlag der Buchendlung Walter König, 2002, p. 86.

Fraser a joué sur la notion de visibilité d'archives qui sont habituellement inaccessibles au public. Notons que plusieurs projets artistiques d'Andrea Fraser ont nécessité de la recherche conduite dans les archives ou les bibliothèques¹⁰². L'artiste est donc familière avec les problématiques liées au monde de la recherche et aux difficultés d'accès à certains documents déposés dans les services d'archives.

L'exposition *Information Room* se déroula en deux temps. Au départ, les boîtes remplies des documents d'archives du musée furent placées sur des plateformes portatives de bois au centre de la salle (fig. 13).



Fig. 13 Andrea Fraser, *Information Room*, Kunsthalle Bern, 1998.

Les visiteurs avaient le loisir de fouiller dans les boîtes, d'en sortir le matériel désiré et d'aller le lire sur la table mise à leur disposition. Cependant, cet arrangement de boîtes resta au sol plus longtemps que prévu. Il en résulta un fouillis chaotique peu de temps après le début de l'exposition, mais c'était en fait ce qu'espérait l'artiste : « After a week it really became a very big mess. It was great. »¹⁰³. Dans un deuxième

¹⁰² Voir à ce sujet les projets : *Untitled (Cologne Presentation Book)*(1990), *Aren't they lovely?* (1992), *Please Ask for Assistance* (1993), *Services* (1994), *Student Show: Selections, Lists, Awards, Announcements* (1997), *Information Room* (1998), *An Introduction to the Sprengel Museum Hannover* (1998).

¹⁰³ Andrea Fraser citée dans Karin Prätorius et Anika Heusermann, « Questions for Andrea Fraser » dans *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, p. 86.

temps, des étagères ont été installées dans la salle afin d'y placer le matériel, puisque la salle d'information devait inclure non seulement les boîtes d'archives mais aussi des affiches ainsi que la collection entière de la bibliothèque (fig. 14).



Fig. 14 Andrea Fraser, *Information Room*,
Kunsthalle Bern, 1998.

Les livres étaient disposés sur les tablettes avec le dos vers le mur. Les affiches étaient placées aux murs mais derrière les bibliothèques de manière à ce que la seule façon de pouvoir les voir était d'enlever les livres pour dégager l'espace. Les boîtes contenant les archives n'étaient pas étiquetées. N'ayant aucune idée de ce que les boîtes contenaient, les visiteurs du musée devaient les ouvrir pour le savoir. En fait, au lieu du processus de recherche auquel le chercheur a habituellement recours pour obtenir un document (notamment par la consultation du catalogue), le visiteur découvrait les documents au gré du hasard. L'accès aux documents était rendu arbitraire et accidentel.

En fait, plusieurs visiteurs ont passé de longs moments à consulter le matériel¹⁰⁴. Certains sont même revenus régulièrement, s'asseyant à la table pour regarder le contenu des boîtes les unes après les autres. L'artiste était toutefois surprise que le musée n'est pas pris des dispositions particulières afin que les visiteurs remettent le matériel consulté dans les boîtes ou même que les visiteurs ne

¹⁰⁴ *Ibid.*

partent avec le matériel. En fait, les boîtes contenant les archives étaient supposées être placées dans le haut des étagères, mais la mise en place de ces étagères ne s'est pas faite dès le début de l'exposition et le contenu des boîtes a été grandement manipulé par les visiteurs. Il importe aussi de souligner que certains administrateurs et anciens directeurs du musée étaient mécontents, puisque certains fonds d'archives étaient apparemment confidentiels. De plus, le projet ne s'est pas déroulé exactement comme l'artiste le souhaitait :

According to the proposal, the Kunsthalle Bern was supposed to bring me back to work on and develop the "Information Room"; they were supposed to keep me apprised of what it looked like as it was installed. They did neither. So basically I delivered a concept and received some slides when it was over.¹⁰⁵

Le projet *Artist.Archive* initié par l'Akademie der Künste de Berlin prend aussi départ dans une volonté d'introduire les archives à un large public. L'Akademie der Künste voulait en fait offrir l'opportunité aux visiteurs de connaître leurs collections d'archives : « the exhibition aims at stimulating users into differentiated reflection on the classical archive at the end of the epoch of paper-communication, and at offering people on the outside an initial and different form of access to the Archive's treasures »¹⁰⁶. Si la réputation de la collection de l'institution n'est plus à faire parmi les cercles de chercheurs et de spécialistes, il en est autrement pour le public en général. Peu de gens connaissent le contenu de cette collection. Si, comme nous venons de le voir, de son côté, Andrea Fraser voulait permettre au visiteur d'effectuer ses propres recherches parmi les documents mis à sa disposition, dans un autre ordre d'idées, le projet *Artist.Archive* offrait plutôt cette opportunité aux artistes, puisqu'il réunissait des artistes-chercheurs : « the project calls on artists to become users of the Archive and display abilities in

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Helen Adkins, « Archive Now on the *Artist.Archive* Exhibition » dans *Künstler.Archiv : Neue Werke zu historischen Beständen / Artist.Archive : New works on historical holdings*. Berlin : Akademie der Künste, 2005, p. 76.

archaeological research »¹⁰⁷. Ce projet accordait une importance particulière au processus de recherche des artistes. Bien qu'habituellement l'accès à l'information soit guidé par le système de classement des archives, il en allait autrement car l'idée sous-jacente au projet *Artist.Archive* était basée sur la réaction des artistes au contenu de la collection. De ce fait, les artistes, à l'opposé des chercheurs, étaient entièrement libres d'utiliser les index comme bon leur semblaient. De plus, des documents avaient été mis à la disposition des artistes pour les guider dans leurs recherches. Un dossier spécialement constitué pour le projet avait été réalisé par le personnel du musée. Il s'agissait d'un résumé du contenu des archives, comprenant des documents visuels illustrant les archives hors du commun et autres curiosités, et des documents portant sur l'histoire du service d'archives, sur l'entreposage, sur la quantité de matériel et sur la classification. D'autres publications du service d'archives étaient mises à la disposition des artistes telles qu'une liste des collections ou les directives sur la consultation. La plupart des artistes ont consulté ces documents afin de sélectionner leurs archives.

Huit artistes ont été invités à participer à l'exposition. Encore une fois, il ne s'agissait pas de commissionner les artistes en leur imposant des thèmes, bien au contraire, les artistes étaient libres de travailler sur ce qu'ils voulaient. La seule demande de la part de l'institution était de travailler à partir des collections du 20^e siècle. Les artistes ont tous su à leur manière intégrer des documents d'archives. Des reproductions des documents étaient intégrées aux œuvres et les archives originales, auxquelles les artistes se référaient, étaient présentées séparément dans l'exposition. Par exemple, l'installation de Christian Boltanski intitulée *Das Archiv von Maxim Vallentin* intégrait des fac-similés du fonds d'archives de Maxim Vallentin, auteur et metteur en scène (fig. 15). Au côté de l'installation, dans des vitrines, étaient exposés des pièces d'identité et des agendas de Maxim Vallentin. Boltanski a choisi de mettre en valeur la totalité du fonds d'archives et non pas d'évoquer la dimension politique que l'on peut lui conférer. Il semble que

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

les organisateurs de l'exposition lui aurait même franchement demandé s'il ne préférerait pas mettre l'accent sur une « victime du 20^e siècle », ce à quoi l'artiste aurait répondu que ce serait bien trop simpliste.¹⁰⁸

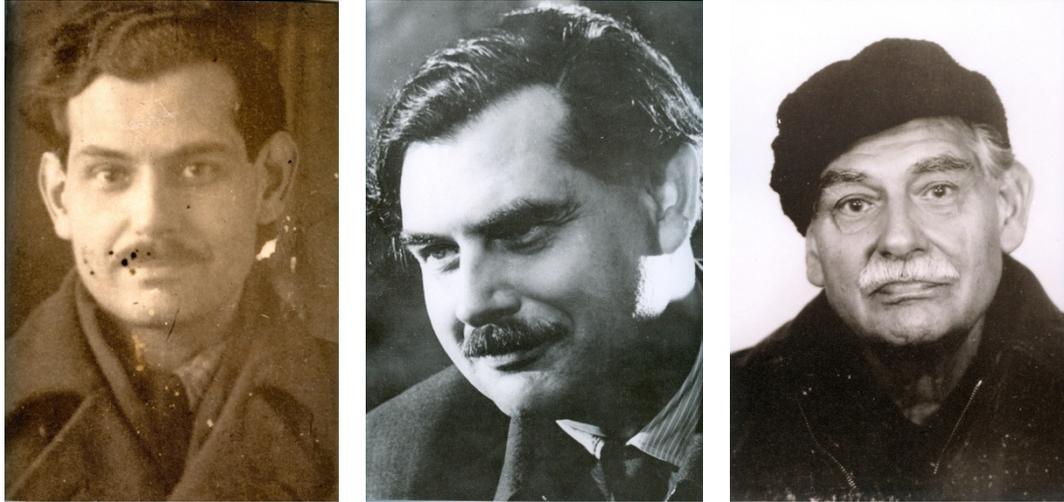


Fig. 15 Photographies de Maxim Vallentin, fonds de l'Akademie der Künste.

Un autre exemple du projet *Artist.Archive*, les artistes Ilya et Emilia Kababov ont présenté 150 fac-similés dans des présentoirs qu'ils avaient eux-mêmes construits. La salle était sombre et les présentoirs lumineux. Cette installation intitulée *Project for the Demonstration of Archive* présentait des reproductions de projets d'architecture utopiques du mouvement expressionniste tels que Hans Scharoun et Bruno Taut (fig.16). Aux côtés de ces neuf présentoirs, étaient disposés dans des vitrines des photographies et des dessins provenant du fonds Hermann Finsterlin.

¹⁰⁸ Pierre-Yves Desaive, « Devoir de mémoire, archives et contre-monuments » dans *Art & Archives. Cahiers de Mariemont*. Morlanwelz (Belgique) : Musée Royal de Mariemont, 2007, p. 35.

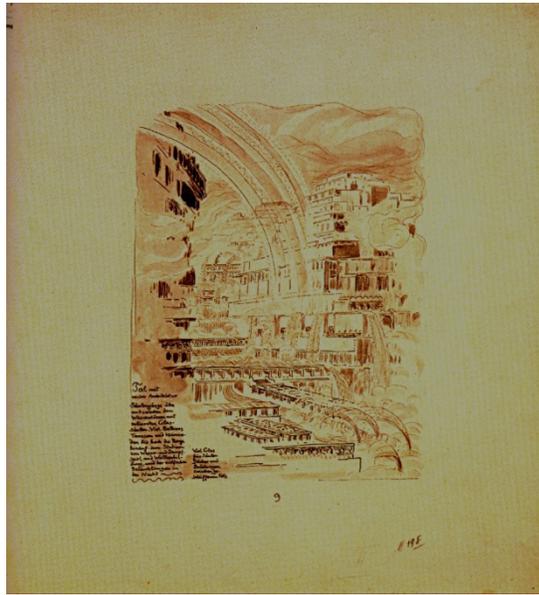


Fig. 16 Bruno Taut, *An der Riviera (Sur la rivière)*, 1918, fonds de l'Akademie der Künste

En somme, il ressort que les projets initiés par des galeries et des musées sont assez diversifiés. Les artistes ayant participé aux projets de la Gendai Gallery et de la Galerie de l'UQAM se sont plutôt inspirés des fonds d'archives mis à leur disposition. L'artiste Carie Mae Weems a eu recours à une approche critique en disloquant les images de leur intention originale. La combinaison de divers documents d'archives qu'elle a su opérer soulève de nouveaux questionnements liés à l'identité afro-américaine. Allant à l'encontre des expositions conventionnelles prenant en compte les attentes du public, Weems a tenté de faire réfléchir le spectateur sur certaines problématiques précises. Si chacun des projets amène à découvrir des documents d'archives qui seraient, sans l'intervention des artistes restés dans les dépôts, le projet d'Andréa Fraser, a rendu accessible l'ensemble de la collection de livres et de documents d'archives de la Kunsthalle Bern aux visiteurs. En détournant le processus de recherche habituel du chercheur consistant à partir du catalogue pour repérer les documents pour ensuite les localiser physiquement et les consulter, Fraser a amené le public à chercher directement dans les boîtes et à sortir les documents au gré du hasard. Il en était de même pour les livres dont le dos

était disposé vers le mur. Le public devait prendre le livre sur la tablette afin d'en connaître le titre. Quant au projet *Artist.Archive* de l'Akademie der Künste de Berlin, huit installations ont permis de mettre doublement en valeur leurs fonds d'archives puisque, d'une part, les installations réalisés par les artistes intégraient des archives et, d'autre part, les archives sélectionnées par les artistes étaient exposées dans un présentoir à proximité des œuvres.

Les expositions résultant d'invitation mènent à des résultats originaux et offrent aux artistes l'occasion de repenser leurs pratiques à la lumière des documents. Il semble cependant que les règles qui régissent la création des œuvres soient généralement assez souples, ce qui dans certains cas peut causer des obstacles. Il est donc préférable que ces règles soient bien définies afin d'éviter les conflits. La création d'un dossier de recherche constitué par le personnel afin de guider les artistes dans leurs recherches semble avoir été utile aux artistes du projet *Artist.Archive*. Bref, les informations recueillies au sujet de ce genre d'invitation permettent de conclure à l'importance des cadres régissant de tels projets.

Chapitre 4

Commandes d'art public

Plusieurs artistes ont reçu des commandes pour réaliser des œuvres intégrant des archives dans l'espace public. Le plus souvent, les commandes sont réalisées dans le but de rendre hommage à des personnes ou de commémorer des événements. Dans ce chapitre, nous verrons cinq projets où des archives s'inscrivent dans l'espace public. Si de manière générale, la commande répond à une double nécessité, celle de mettre à la disposition des artistes les moyens de réaliser des projets dont l'ampleur ou l'originalité nécessite un soutien, et celle de contribuer à l'aménagement de lieux ouverts au public, les projets qui suivent répondent certes à une troisième nécessité, celle de mettre à la vue des usagers des lieux (ou des passants) des documents d'archives.

L'artiste Dominique Blain a réalisé une installation dans les Jardins des Métis (à Grand-Métis, Québec), en hommage à la fondatrice des jardins, Elsie Reford. Ce projet a été initié par Jocelyne Fortin, alors conservatrice de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski et responsable du *Parcours des œuvres de la collection du Musée*. La conservatrice désirait intégrer les archives photographiques laissées par Robert Wilson Reford, le mari d'Elsie Reford, dans une œuvre extérieure. Ces photographies devaient servir de point de départ à la création du projet. Jocelyne Fortin voulait une œuvre qui allait « établir un lien intemporel permettant aux images du passé de cohabiter avec le présent »¹⁰⁹. Après avoir discuté du projet avec le directeur général du Musée régional de Rimouski, Carl Johnson, ainsi qu'avec le directeur des Jardins des Métis, Alexander Reford, la conservatrice a contacté l'artiste pour lui proposer de participer à ce projet. Dominique Blain est une artiste qui utilise de manière générale une variété de

¹⁰⁹ Jocelyne Fortin, « Un héritage précieux, un souvenir impérissable d'Elsie Reford » dans *Elsie. Une œuvre hommage de Dominique Blain*. Rimouski : Musée Régional de Rimouski, 2007, p. 24.

matériaux dans ses installations, dont des photographies d'archives, des articles de journaux et des objets du quotidien. Lors de la commande, quelques demandes ont été faites à l'artiste, notamment concernant l'emplacement de l'œuvre et la nécessité d'incorporer des archives. L'œuvre devait être installée à l'extérieur et il devait être possible de la remiser (en totalité ou en partie) durant l'hiver. De plus, la commande spécifiait que l'artiste devait intégrer des archives de la collection des Jardins des Métis, et plus particulièrement celles de Robert Wilson Reford.

À l'été 2004, Dominique Blain fut invitée à visiter les jardins afin de faire du repérage. On lui suggéra alors d'installer son œuvre près de la villa Estevan Lodge. Lors de son séjour sur place, l'artiste a aussi effectué des recherches dans la collection d'archives photographiques des Jardins des Métis. Blain a opéré une sélection dans cette collection comprenant plus de 12 000 images. Les photographies choisies ont par la suite été numérisées par le personnel du Musée. L'artiste a proposé un projet préliminaire l'automne suivant, projet qui fut accepté par le comité de programmation et d'acquisitions, le conseil d'administration du Musée et celui des Jardins, ainsi que par la famille Reford.



Fig. 17 Dominique Blain, *Hommage à Elsie*, 2006.

L'œuvre réalisée par Dominique Blain est composée de sept installations qui rappellent les anciennes lunettes d'approche (fig. 17 et 18). Fabriquées d'acier

inoxydable, les lunettes sont ajustables. Le spectateur peut donc choisir l'angle de vue et par un système de boulons et de vis, il peut stabiliser la lunette. Lorsqu'il regarde dans les lunettes, il voit que la lentille a été remplacée par des photomontages sur verre combinant des photographies en noir et blanc. De la même manière que les diapositives, on a imprimé les photomontages directement sur le verre. Par exemple, on y voit Elsie Reford travaillant dans son jardin, dormant sur la véranda, pêchant, se promenant parmi les fleurs ou encore posant avec son chien. Quoique ne formant pas une suite chronologique, les sept images permettent d'observer cette dame à différents moments de sa vie. Le choix de l'image est lié à l'emplacement de la lunette, puisque l'artiste a sélectionné les sept photographies en fonction de l'emplacement où chaque lunette allait être installée.



Fig. 18 Dominique Blain, *Hommage à Elsie*, Jardins de Métis, 2006.

L'œuvre de Blain est permanente. Puisque les jardins ne sont ouverts au public que de la mi-mai à la mi-octobre et que l'installation est à l'extérieur, les lunettes sont démontées et remisées à l'abri des intempéries pendant l'hiver.

L'œuvre *Elsie* fait partie du *Parcours des œuvres de la collection du Musée régional de Rimouski aux Jardins des Métis*¹¹⁰. L'œuvre de Blain constitue la première commande visant à rendre hommage à la fondatrice Elsie Reford. Alexander Reford, arrière-petit-fils d'Elsie Reford, a choisi de commémorer son arrière-grand-mère avec une œuvre d'art contemporaine plutôt qu'une statue, un banc ou une plaque. Les Jardins des Métis avaient, depuis une dizaine d'années, remémoré la mémoire de cette dame de diverses façons : par la recréation d'une collection de plantes, par l'installation d'une villa, par une série de conférences, par des cartes postales et des affiches, par la publication de livres et d'articles. Alexander Reford souligne qu'ils ont tenté de diverses façons de ramener Elsie Reford parmi eux sans jamais y parvenir vraiment¹¹¹. Toutefois, selon lui, l'approche de Dominique Blain « est plus subtile et, sans conteste, plus pertinente »¹¹². Le projet de Blain semble donc répondre aux attentes de plusieurs.

L'artiste torontoise Barbara Astman a reçu la commande pour un projet d'art public lors de la construction du Wolfond Centre for Jewish Campus Life de l'Université de Toronto. Son concept initial était de réaliser une œuvre évoquant l'histoire et la mémoire¹¹³. Pour ce faire, elle effectua des recherches afin de trouver

¹¹⁰ Il s'agit d'une collaboration entre le Musée régional de Rimouski et les Jardins de Métis. La réalisation de ce projet a été subventionnée par le Conseil des Arts du Canada. L'achat de l'œuvre *Elsie* a été possible grâce au programme d'Aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada et de celle des Jardins des Métis. Sous l'égide du Musée, six œuvres avaient déjà été intégrées aux jardins : *A Classic Base* (1991) de John McEwen, *Feuille Morte* (1991) de Jean-Pierre Morin, *Un paysage dans le paysage – le paysage comme tableau vivant* (1993-1996) de Francine Larivée, *Nature morte de Métis* (2000) de Murray MacDonald, *Mirages (Delta de Métis)* (2002) de Bill Vazan et *Passages* (2003) de Roger Gaudreau. En 2007, l'œuvre « Métissage et mimétisme » de Jean Brillant a été ajoutée.
Source : Jardins des Métis, *Parcours d'œuvres d'art* [en ligne].
<http://www.jardinsdemetis.com/francais/jardins/jardin-parcours-oeuvres-art.php> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹¹¹ Alexander Reford, « Souvenirs d'une aïeule inspirée » dans *Elsie. Une œuvre hommage de Dominique Blain*, p. 58.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ UJA Federation, « Windows On Our World. Artwork in the Wolfond Centre » dans *Doing Jewish in Toronto* [en ligne], 15 juillet 2004.

des images témoignant de l'histoire des juifs. Elle décida par la suite d'intégrer des images d'archives aux fenêtres du bâtiment. Les images sont donc visibles à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du bâtiment (fig. 19 et 20). Astman a ainsi mis en valeur les archives photographiques de l'Ontario Jewish Archives pour la réalisation de son œuvre à l'Université de Toronto. Il s'agit ici d'une œuvre permanente intégrée à l'architecture du bâtiment. Le thème est tout à fait justifié, puisque le Centre Wolfond de l'Université est un centre pour les étudiants juifs. L'artiste a conçu le projet en collaboration avec l'architecte Susan Friedrich. Les images sélectionnées, représentant des personnes anonymes, ont été gravées dans les fenêtres au jet de sable. Ainsi 14 fenêtres de 4'x8' ont été transformées en collages d'images.



Fig. 19 Barbara Astman, *Sans titre* (détail), Centre Wolfond de l'Université de Toronto, 2004.



Fig. 20 Barbara Astman, *Sans titre*,
Centre Wolfond de l'Université de Toronto, 2004.

Le projet *Archiving Memory*, une œuvre temporaire réalisée dans la bibliothèque Elmer L. Andersen de l'Université du Minnesota, intègre aussi des images d'archives aux fenêtres de l'établissement (fig. 21 et 22). Les photographies d'archives installées sont visibles de l'intérieur et de l'extérieur du bâtiment.



Fig. 21 et 22 Nancy Ann Coyne, *Archiving Memory*,
Bibliothèque Elmer L. Andersen, Université du Minnesota, 2005.

Le projet a été réalisé par l'artiste Nancy Ann Coyne en collaboration avec deux architectes, William F. Conway et Marcy Schulte. Il incorpore 12 portraits de survivants de l'Holocauste. Les photographies sont organisées de façon chronologique, chaque portrait représentant une année entre 1936 et 1947. Des

extraits d'entrevues, affichées au mur (à l'intérieur), accompagnent chaque image rappelant ainsi l'histoire des individus. Le but de l'installation était d'encourager le dialogue

about the cultural significance of archives, family photographs—in particular those saved by survivors of war, persecution, and exile—and the relationship between photography and architecture. Archives are generally considered inaccessible to the public. *Archiving Memory* challenges this concept.¹¹⁴

L'objectif premier était donc de diffuser des archives afin de les faire connaître au public.

On remarque dans le projet de la bibliothèque Elmer L. Andersen que les images sont projetées au sol (fig. 21). Des jeux d'ombrage ont aussi été utilisés par les artistes Alan Tregebov et Bernie Miller lors de la conception de leur installation située le long du littoral sur la Concord Pacific Place à Vancouver. Intitulée *Street Light*, l'installation est constituée de poutres en bronze qui soutiennent des reproductions de photographies provenant des archives de la Ville de Vancouver (fig. 23).



Fig. 23 Alan Tregebov et Bernie Miller, *Street Light*, 1997.

¹¹⁴ University of Minnesota. *Archiving Memory* [en ligne]. http://www.archivingmemory.org/project_description.html (Page consultée le 15 avril 2009).

Les images témoignent de l'histoire du secteur de False Creek, où se situe l'oeuvre. On peut découvrir ce à quoi ressemblait le site il y a plusieurs années. La position des panneaux a été calculée afin d'obtenir un contraste maximal et une mise au foyer précise sur la rue le jour de l'événement représenté sur la photographie. Par exemple, chaque 17 juin, si le soleil est présent avant midi, la projection de la photographie illustrant le grand feu de Vancouver sera visible sur la promenade¹¹⁵. Afin de faciliter la compréhension des images, des textes expliquant les événements marquants de l'histoire sont gravés sur des supports en calcaire.

Les interventions à l'extérieur peuvent aussi être ponctuelles comme c'est le cas pour *Le Moulin à images*, un projet de Robert Lepage, consistant en des projections d'images sur les silos à grain dans le port de Québec (fig. 24). La projection a été réalisée pour commémorer le 400^e anniversaire de la Ville de Québec et illustre l'histoire de la ville entre 1608 et 2008. Les images présentées sont presque toutes tirées d'archives¹¹⁶.



Fig. 24 Robert Lepage, *Moulin à images*, 2008.

¹¹⁵ Ville de Vancouver, *Public Art Registry* [en ligne].
http://vancouver.ca/PublicArt_Net/ArtworkDetails.aspx?ArtworkID=209&Neighbourhood=&Ownership=&Program= (Page consultée le 15 avril 2009).

¹¹⁶ Ex Machina, *Site du groupe Ex Machina* [en ligne].
http://lacaserne.net/index2.php/other_projects/ (Page consultée le 15 avril 2009).

La projection narrative était divisée en quatre parties liées au monde des transports reliant la Ville de Québec au reste du monde : la voie maritime, la voie terrestre, la voie ferrée et la voie aérienne¹¹⁷. La trame sonore, composée par le musicien René Lussier, combinait de la musique et des sons caractérisant la Ville de Québec (par exemple : vent, calèche, traversier). Il ne faut pas oublier que Robert Lepage n'a pas travaillé seul, puisqu'une importante équipe de travail a participé à la création. Cette équipe comprenait entre autres un directeur de création, un spécialiste des projections architecturales, un coordonateur, un muséologue et historien, et un directeur technique. Le projet nécessita beaucoup de recherche afin de repérer les images. Une équipe de recherchistes ont parcouru des milliers de documents d'archives comprenant des images, des gravures, des peintures, des photographies et des vidéos. La conception du projet dura près de trois ans et le travail d'assemblage commença au cours de la dernière année. Comme le souligne Robert Lepage « on ne voulait pas d'une projection "faite de façon muséale" »¹¹⁸. Le montage des archives sous forme de projection fut donc un travail de longue haleine afin de produire un résultat original. Le *Moulin à images* a connu un tel succès qu'il sera à nouveau présenté à Québec. De nouveaux segments devraient être ajoutés à la projection. Pour trouver de nouvelles archives, Robert Lepage et son équipe ont demandé à la population de fouiller dans leurs archives personnelles. Ces nouvelles images viendront compléter et/ou remplacer la production existante. En tout, on prévoit de 20 à 30% de nouveau contenu.

Les projets que nous avons étudiés dans ce chapitre commémorent des personnes, des événements, des lieux. Ces projets répondent donc à une double mission, celle de mettre à la disposition d'artiste les moyens de réaliser des projets et celle de rappeler ou d'évoquer. Longtemps limitée aux monuments

¹¹⁷ Ex Machina, *Fiche technique du projet* [en ligne]. http://lacaserne.net/fichiers/Fiche_technique_Moulin_a_images.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

¹¹⁸ Robert Lepage cité par François Bourque, « Le moulin à image décodé : 10 clés d'accès », *Le Soleil*, 15 juin 2008, p. 8.

commémoratifs, la commande s'ouvre à d'autres formes (installations, projections, intégration à l'architecture). L'incorporation d'archives à de tels projets commémoratifs est tout à fait appropriée, puisque les archives offrent des images venant témoigner d'événements historiques. Notons qu'exposées dans des lieux extérieurs, les images doivent être présentées sur un support durable ou sous forme de projection. Il est donc nécessaire de trouver des moyens de présenter les images.

Comme nous avons vu, les images sélectionnées pour ces projets entretiennent un lien avec le lieu où elles sont présentées. Elles témoignent de l'histoire des lieux. Dominique Blain a choisi chacune des photographies en fonction du lieu où les lunettes se situent dans le jardin. L'œuvre publique *Street Light* témoigne d'événements importants de l'histoire de la Ville de Vancouver. Le *Moulin à images* fait revivre plus de 400 ans d'histoire de la Ville de Québec. Quant à Barbara Astman et Nancy Ann Coyne, elles ont toutes deux fait revivre l'histoire des juifs. Les quelques cas étudiés démontrent l'importance du contenu documentaire de l'image d'archives. Liée au lieu où elle est exposée, l'œuvre revêt un caractère à la fois informatif et artistique. Notons aussi que deux des cinq projets (*Street Light* et *Archiving Memory*) proposent des textes explicatifs au spectateur. Ces textes viennent compléter la lecture des images. Si dans le projet de Barbara Astman, les portraits restent anonymes, il en est autrement pour le projet de Nancy Ann Coyne, où une biographie accompagne chaque image. Enfin, notons que ces projets démontrent que des notices textuelles expliquant les images peuvent s'intégrer à des projets de nature artistique.

Chapitre 5

Projets initiés par les artistes

Plusieurs artistes se sont intéressés aux documents d'archives et en ont utilisés dans leurs créations artistiques. Plusieurs œuvres pourraient faire l'objet d'étude dans ce chapitre. Nous présenterons des projets d'artistes canadiens sélectionnés pour leur originalité. Ainsi, nous verrons que certains artistes ont fait usage de diverses stratégies allant de la fausse apparence, à la rephotographie en passant par des recherches sur le terrain dans le but de retracer des photographies de collections privées.

L'artiste Patrick Altman a conçu plusieurs installations portant sur le thème de la mémoire et de la collection. Il a notamment réalisé plusieurs projets diffusant des collections institutionnelles, parfois confinées à l'oubli. La mise en espace qu'il conçoit pour ses installations permet souvent une lecture fragmentaire des collections. Par exemple, pour l'installation *Instabili*, réalisée en 1992, mille photographies documentant les œuvres du Fonds Régional d'Art Contemporain Champagne-Ardenne de Reims (France), étaient étalées au sol (fig. 25).



Fig. 25 Patrick Altman, *Instabili*, Frac Champagne-Ardennes, 1992.

Si l'artiste a dévoilé dans son œuvre la quasi-totalité du fonds, l'accès aux images reste limité aux photographies se situant au bord de la salle. Effet d'une lecture en surplomb, le visiteur n'a point accès aux photographies se situant au fond de la salle. De plus, la lumière provenant des fenêtres au pourtour de la salle se réfléchit sur le verre recouvrant les photographies. Il devient à certaines heures de la journée impossible pour le spectateur de voir les images. L'artiste use donc des contraintes engendrées par l'exiguïté du lieu et par la fenestration afin de parvenir à cette mise à distance de la collection.

De même, l'œuvre intitulée *Les tableaux*, réalisée en 2001, comprend plus de mille photographies de peintures de la collection d'art ancien du Musée National des Beaux-arts du Québec¹¹⁹. Posées au mur, les unes par-dessus les autres sur des tiges, le spectateur n'arrive à bien voir que les reproductions posées sur le dessus des piles (fig. 26).

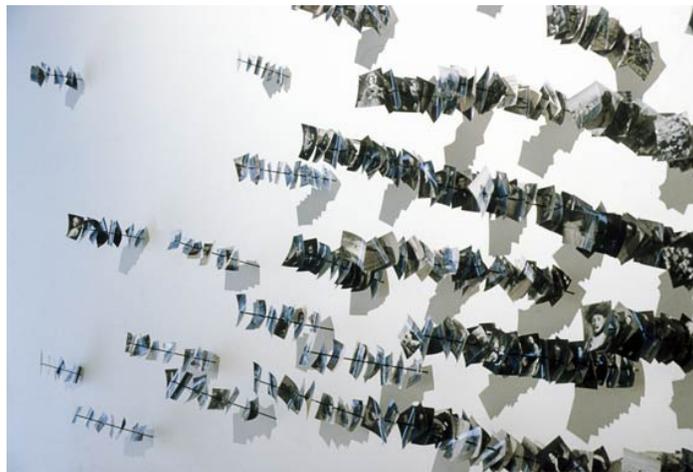


Fig. 26 Patrick Altman, *Les tableaux* (détail), 2001.

Patrick Altman a aussi participé, plus récemment, au projet *6*Émissaires*, réunissant six artistes invités par le Centre VU¹²⁰. L'invitation incitait les artistes à réaliser une mission photographique sur la Ville de Québec. Les œuvres, créées dans

¹¹⁹ Patrick Altman est photographe en chef du Musée National des Beaux-arts du Québec.

¹²⁰ Les cinq autres artistes invités étaient Mathieu Beauséjour, Ivan Binet, Lynne Cohen, le duo Doyon-Rivest et Isabelle Hayeur.

le cadre des résidences, ont été exposées à l'été 2008 au Centre Vu et à l'Œil de poisson, deux galeries de Québec. L'utilisation de photographies d'archives n'était pas un thème imposé, il s'agit ici plutôt du choix de Patrick Altman de travailler à partir de ce matériau.

Le projet *6*Émissaires* visait à « encourager la création d'œuvres susceptibles d'enrichir notre imaginaire collectif et de produire une nouvelle histoire visuelle de la cité »¹²¹. Comme l'indique André Gilbert, directeur du Centre VU, « chaque artiste a abordé un aspect original de la géographie ou de l'histoire de la cité, s'inspirant des caractéristiques identitaires de Québec pour en formuler des vues inédites qui confondent le document et l'art »¹²². Dans le dépliant présentant l'exposition, la commissaire Ève Cadieux souhaite que l'exposition « permettra aux citoyens et aux visiteurs de se reconnaître dans une image renouvelée et véritablement actuelle de la ville, réinventée par la photographie contemporaine »¹²³.

Bien qu'il n'en paraisse rien à première vue, le projet d'Altman divergeait quelque peu de la mission initiale du programme établi. L'artiste présente dix photographies anciennes recadrées dont les titres s'inspirent de lieux bien connus de la Ville de Québec : « La tour Martello 1 » (fig. 27), « La basse-ville et le port », « Vue de la terrasse », « Le cap et les remparts », « Les fortifications », « La citadelle », « La basse-ville », « Le traversier et le fleuve », « La rue Champlain » (fig. 28) et « Près du marché en hiver ».

¹²¹ Centre VU, Communiqué de presse de l'exposition *6* Émissaires, Québec réinventée par la photographie actuelle* [en ligne], 2008.
http://www.meduse.org/vuphoto/pdf/com_6emis.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

¹²² André Gilbert, *6* Émissaires. Québec réinventée par la photographie actuelle*. Québec : Centre VU, 2008, p. 7.

¹²³ Centre VU, *6* Émissaires* (dépliant) [en ligne].
http://www.meduse.org/vuphoto/exposition/f_archi.html (Page consultée le 15 avril 2009).



Fig. 27 Patrick Altman, *La tour Martello 1*, 2008
 [Saint-Jean, Nouveau-Brunswick -
 Photographie de Frederick Doig, 1898,
 New Brunswick Museum, Saint John, NB].

Dans le catalogue d'exposition, Lisanne Nadeau fait remarquer que

du principe de la mission, Patrick Altman retient [...] cette volonté tenace de définir le paysage, de le figer à jamais. Ce n'est donc pas l'image transformée mais bien une documentation qui devrait, dans les meilleures conditions, assurer une documentation objective, une véracité des faits.¹²⁴

De fait, les images sélectionnées par Altman évoquent des lieux qui semblent correspondre à ce que nous connaissons de la Ville de Québec et les titres nous confortent en ce sens. Le contexte de l'exposition, le 400^e anniversaire de la Ville de Québec, renforce la supercherie, puisque peu importe où nous nous promenions dans la ville à l'été 2008, on évoquait son 400^e anniversaire.

¹²⁴ Lisanne Nadeau, 6* *Émissaires. Québec réinventée par la photographie actuelle*, p. 50.

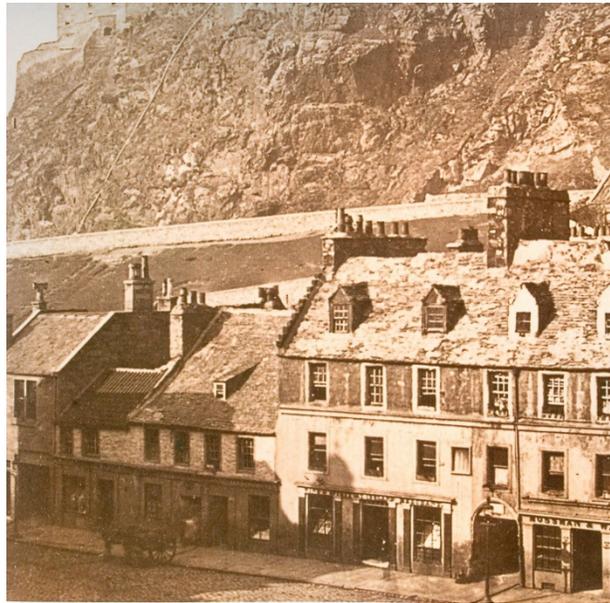


Fig. 28 Patrick Altman, *La rue Champlain*, 2008
 [Edimbourg, Écosse – Photographie de Charles Bierstadt, vers 1880,
 Collection Patrick Altman].

En fait, les images utilisées par Altman sont de réelles images d'archives, mais elles ne sont pas représentatives de la Ville de Québec. Lorsqu'on fait la lecture des sources des photographies, on se rend compte de la supercherie, car aucune des photographies n'a été prise à Québec. Elles proviennent de différents endroits : Saint-Jean au Nouveau-Brunswick, Boston, New York, Édimbourg et Kirriemuir en Écosse, Metz et Moscou. La stratégie artistique d'Altman nous rappelle quelque peu ce livre conçu par l'artiste français Christian Boltanski, intitulé *Archives* (1989), où ce dernier mélangeait les photographies d'assassins et de leurs victimes sans que rien ne permette de les distinguer.

Le lieu et le contexte de l'exposition *6*Émissaires* revêtent une certaine importance. Un musée d'histoire et une galerie d'art peuvent susciter des attentes très différentes de la part du public. Bien qu'il ne s'agisse pas dans le cas présent d'un musée d'histoire mais bien d'une galerie d'art, le spectateur s'attend tout de même à voir des images de la Ville de Québec. Les titres accolés aux photographies et le contexte du 400^e anniversaire de Québec souscrivent en ce sens. Les photographies d'archives sont habituellement présentées selon un principe de

transparence afin de conserver autant que possible les informations sur leur provenance. Usant de l'effet de surprise, l'installation d'Altman dérouté le visiteur. En effet, connaissant les codes et les conventions des expositions de documents d'archives, le spectateur fait ici face à l'inattendu. S'attendant à un objet « authentique », le spectateur ne peut être déçu, puisqu'il s'agit bel et bien d'un objet « authentique », soit une archive réelle, il ne s'agit toutefois pas de celui dont il s'attend.

Souvent, les photographies anciennes de paysages urbains témoignent d'un environnement encore visible. Si Patrick Altman use de notre mémoire et de notre capacité d'imaginer des lieux, le photographe Andrzej Maciejewski, quant à lui, retrace bel et bien dans le paysage de Montréal l'évolution de certains endroits en nous offrant deux images d'un même lieu prises à environ une centaine d'années d'intervalle.

Le travail réalisé par Andrzej Maciejewski est un bel exemple d'une tendance artistique originale, la rephotographie. Ce procédé est utilisé notamment par les photographes documentaires ou les scientifiques afin de comprendre les changements dans le paysage en prenant une photographie du même endroit à partir du même point de vue qu'une photographie historique afin de comparer les deux images. Depuis les années 1970, cette stratégie photographique a été utilisée par des artistes¹²⁵.

Pour le projet intitulé *D'après Notman* (fig. 29 à 36), l'artiste s'est inspiré du projet *Second View – The Rephotographic Survey Project*, qui retrace l'évolution de l'ouest des États-Unis des années 1860 aux années 1970. Ce projet impliquait des travaux de recherche approfondis à partir de photographies anciennes. Andrzej

¹²⁵ L'artiste américain Mark Klett représente l'un des pionniers de ce courant. Voir à ce sujet l'ouvrage *Third View: Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004. Les photographies de son projet sont accessibles dans : Mark Klett, *Third View. A Rephotographic Survey of the American West* [en ligne]. <http://www.thirdview.org> (Page consultée le 15 avril 2009).

Maciejewski désirait réaliser un projet similaire à partir des photographies de la collection William Notman conservée au Musée McCord à Montréal. Comme le précise l'historienne de l'art Martha Langford, l'intérêt pour la rephotographie de Maciejewski n'était pas nouveau,

à son arrivée au Canada en 1985, Andrzej Maciejewski exerçait déjà le métier de photographe. À Varsovie, il s'était penché avec attention sur les ouvrages photographiques disponibles à la Société de photographie et à l'Académie des Beaux-Arts et, afin de se perfectionner, il avait copié plusieurs des chefs-d'œuvre qu'ils renfermaient. Ayant pris connaissance de *Second View*, ce spécialiste de la photo d'architecture voulut tenter au Canada une expérience similaire qui lui permettrait en outre de s'immerger dans la culture canadienne.¹²⁶

La collection du Musée McCord de Montréal regroupe 450 000 photographies prises par le studio Notman au cours de ses 78 ans d'existence¹²⁷. L'artiste passa des jours entiers dans les archives du Musée à regarder les photographies. Il s'attarda notamment aux paysages urbains, aux scènes de rues et aux scènes d'intérieur.



Fig. 29 William Notman, *Déneigement, rue Notre-Dame, Montréal, QC, vers 1887.*



Fig. 30 Andrzej Maciejewski, *Vue de la rue Notre-Dame en direction Est depuis la rue McGill, Montréal, 2000.*

¹²⁶ Martha Langford, « La Re-photographie – Prise deux » dans *After Notman: Montreal views, a century apart/D'après Notman : regards sur Montréal, un siècle plus tard*, trad. Marie José Thériault et Howard Scott. Montréal : Musée McCord, 2003, p. 45.

¹²⁷ Musée McCord, *Collections-Recherche : Archives photographiques Notman* [en ligne]. http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=4&tablename=department&elementid=00016__true (Page consultée le 15 avril 2009).

La collection d'archives Notman du Musée McCord était un choix très approprié, puisqu'elle contient un bon nombre de paysages urbains et de scènes de rue. De plus, la Musée possède aussi les négatifs de verre de la plupart des photographies, ce qui facilitait le travail de Maciejewski. Avoir accès à la plaque de verre permettait à l'artiste d'évaluer l'entièreté du cliché, qui était souvent rogné lors du tirage. Les négatifs ont aussi été utilisés pour réaliser un nouveau tirage des photographies d'archives pour l'exposition, puisque selon les papiers utilisés à l'époque, les photographies rétrécissent de différentes manières. Ainsi, la scène représentée n'aurait pas été entièrement fidèle. Le nouveau tirage permettait une évaluation plus exacte des repères et des cadrages. Cette possibilité simplifia la tâche à l'artiste. De plus, en procédant à de nouveaux tirages¹²⁸, l'artiste a pu ajuster les niveaux de contraste et les tonalités des photographies.

L'artiste a utilisé trois critères pour choisir ses images : l'existence d'un négatif sur verre, la qualité technique et artistique de l'original et l'accessibilité du point d'observation. Ce dernier point a été un élément assez contraignant, puisque l'artiste a dû renoncer à plusieurs photographies d'archives sachant, avant l'étape du repérage, qu'il allait être impossible de rephotographier ces scènes. L'artiste a donc choisi des scènes urbaines, et plus particulièrement des scènes de Montréal. Les titres des photographies permettaient de retracer les sujets photographiés. Toutefois, à part ces titres, aucune information n'était donnée sur les lieux de prises de vue des photographies d'archives. Pour le travail de repérage, l'artiste a eu recours à des personnes connaissant bien Montréal afin d'identifier les lieux. L'archiviste de la collection Notman, Nora Hague, qui possède une bonne connaissance de la collection, l'a notamment aidé.

Le projet était laborieux et nécessitait un long travail d'enquête, car à chaque fois, il fallait que la lentille de Maciejewski et celle de Notman soient parfaitement accordées. Ainsi, il était non seulement nécessaire d'identifier les lieux, mais aussi

¹²⁸ Ces nouveaux tirages n'ont pas été réalisés par l'artiste lui-même, mais par Marilyn Aitken, photographe du Musée McCord.

de savoir s'il était possible d'accéder au même point de vue. Était-il possible à l'artiste d'accéder à une toiture, une galerie ou de pénétrer à l'intérieur d'un édifice ? Évidemment, certains emplacements ont été plus faciles à déterminer que d'autres. Malgré ses recherches, l'artiste n'est parfois pas arrivé à trouver l'emplacement et a, de ce fait, dû renoncer à certaines photographies. Certaines recherches sur le terrain ont parfois été ardues. Ce fut notamment le cas pour la photographie représentant l'intérieur de la Bourse de Montréal en 1903 (fig. 31). L'artiste était véritablement intéressé à trouver l'emplacement et il a visité à plusieurs reprises les lieux et posé des questions à de nombreuses personnes avant d'identifier la pièce, un an plus tard, car le bâtiment avait été transformé en un théâtre (fig. 32).



Fig.31 William Notman, *Intérieur, Bourse de Montréal, Montréal, 1903.*

Fig. 32 Andrzej Maciejewski, *Intérieur, Théâtre Centaur, Montréal, 2000.*

Un point important du travail de Maciejewski était de reproduire avec fidélité l'angle de vue des clichés d'archives. La rephotographie exige une rigueur méthodologique. Pour la prise de vue, l'artiste usait d'abord de son propre jugement, puis effectuait des calculs précis. Il marquait des points de repère sur des copies de travail des originaux et sur des épreuves au Polaroid. L'artiste devait porter attention à tous les détails. Par exemple, il comptait les fenêtres et les briques des édifices. La distance focale n'était pas un obstacle, puisque le choix d'un objectif plus grand permettait d'élargir le champ visuel.

Le moment de la prise de vue joue bien entendu un rôle déterminant dans le rendu de la photographie. L'artiste a donc étudié la nature et les vêtements illustrés sur les photographies d'archives. Y a-t-il des bourgeons ou des feuilles dans les arbres ? Est-ce que le sol est recouvert de neige ? Comment sont habillés les personnages sur les photographies ? Telles sont les questions que l'artiste devait se poser afin d'avoir une idée générale de la période de l'année à laquelle la photographie avait été prise. La présence d'un ciel couvert ou non sur les photographies de Notman jouait un rôle important. Un ciel couvert laissait place à plus de latitude, tandis que la présence du soleil dans un cliché posait un défi supplémentaire, puisque le soleil devait se situer à la bonne distance de l'horizon. De plus, par temps ensoleillé, il fallait aussi considérer les ombres. Par exemple, sur la photographie de la rue St-Paul, on remarque une ombre très précise au sol (fig. 33 et 34). L'artiste a donc dû prendre le cliché au même moment de la journée.



Fig.33 William Notman,
Église Bonsecours, rue Saint-Paul,
Montréal, vers 1884.



Fig. 34 Andrzej Maciejewski, *Église Bonsecours et rue Saint- Paul, vue vers l'Ouest, Montréal, 2000.*

Le photographe devait également porter attention aux horloges sur les bâtiments. Ainsi, les horloges sont exactement à la même heure sur les deux photographies où l'on aperçoit l'Hôtel-de-Ville (fig. 35 et 36).



Fig.35 William Notman,
Jour de marché, place Jacques-Cartier,
Montréal, vers 1890.



Fig. 36 Andrzej Maciejewski, *Place Jacques-Cartier, Montréal, 2000.*

D'autres projets d'artistes s'attardent à l'évolution de Montréal. Les artistes Pierre Allard et Annie Roy, connus sous le nom d'Action Terroriste Socialement

Acceptable (ATSA), ont utilisé des documents d'archives pour deux projets majeurs : *Murs du feu* et *FRAG sur la Main*.

Fondé en 1997, l'ATSA a créé plusieurs interventions urbaines sous forme d'installations et de performances. Leurs créations soulèvent des questions sociales, environnementales ou patrimoniales et font réagir les gens face à diverses problématiques. Un des principes essentiels de l'ATSA est d'être sur les lieux même des événements. Comme le font remarquer deux de leurs projets, la ville est sujette à de constantes modifications. Ces transformations sont parfois l'objet de promoteurs (tel que l'évoque le projet *FRAG sur la main*) et parfois dues à d'autres circonstances, les incendies (tel que l'évoque le projet *Murs du feu*). Ces deux projets ont l'avantage d'amener le passant (et pas uniquement le spectateur se rendant dans une institution muséale) à entrer en contact avec le passé de la ville. Leur art permet de voir, de lire et d'en apprendre plus sur l'histoire de la ville. Ayant un rôle tant informationnel que commémoratif, ces deux projets, *Murs du feu* et *FRAG sur la main*, allient plusieurs fonctions : artistique, didactique et de conscientisation. En s'intégrant ainsi dans la ville, ils touchent non seulement le spectateur averti venu spécifiquement dans le but de parcourir le trajet, mais aussi le passant ou le touriste. Comme le précise l'artiste Annie Roy,

une fois dans la rue, le spectateur fait désormais partie de l'exposition, il se retrouve à la même place que le sujet de l'expo et cela permet la visualisation et le déploiement de l'imaginaire. Contrairement à un musée, le spectateur n'est pas « décontextualisé ». Il peut s'imaginer le bruit et l'odeur.¹²⁹

Le projet *Murs du Feu* fut réalisé en 2002 dans le cadre de l'événement *Mémoire Vive* organisé par Dare-Dare et le Centre d'histoire de Montréal¹³⁰.

¹²⁹ Annie Roy citée dans Bernarz, Nicolas et Isabelle Roy, « L'ATSA : FRAG sur la Main. Entrevue avec Annie Roy de l'Action terroriste socialement acceptable, au sujet de l'exposition permanente *FRAG sur la main* à Montréal », *Archives au présent* [en ligne], novembre 2008. <http://www.archivistes.qc.ca/declaration/entrevues.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹³⁰ La poète et bibliothécaire Mireille Cliche a aussi réalisé un projet utilisant des images d'archives dans le cadre du projet *Mémoire Vive*. Intitulé *Histoires oubliées*, le parcours

Mémoire Vive se présente comme « un laboratoire où l'investigation artistique se lie à l'enquête historique pour produire des relectures personnelles de l'histoire de la ville »¹³¹. Le projet *Murs du Feu* a été réalisé suite à de nombreuses recherches, car les artistes se sont d'abord documentés sur les murs incendiés avant de réaliser le projet. « En utilisant les articles de journaux, nous avons découvert des faits historiques, mais également des anecdotes »¹³² rappelle Annie Roy dans une entrevue.

Le projet *Murs du Feu* comprenait une soirée « incendiaire » et un trajet piétonnier. La soirée proposait de faire revivre des événements liés aux lieux incendiés. Au cours de cette soirée, plusieurs personnes racontaient leurs souvenirs des événements, on pouvait aussi y voir le camion de pompier ayant été sur les lieux de l'incendie de l'American Spaghetti House en 1959 et des animations théâtrales illustrant Montréal des années 1930.

Le trajet piétonnier comportait dix-sept boîtes d'alarmes installées sur les lampadaires actuels situés le long du boulevard St-Laurent (fig. 37)¹³³. Les boîtes

incluait quatre stations situées sur la rue Masson (le parvis d'une église, un centre communautaire, un parc et un jardin communautaire) où l'on retrouvait des images d'archives rappelant l'histoire du quartier. De plus, des boîtes à lettres étaient installées et les passants étaient invités à rédiger leurs souvenirs et à les déposer dans les boîtes. À l'automne suivant, une exposition autour du projet de Cliche a été organisée au bureau de l'arrondissement de Rosemont-Petite-Patrie. Une description et des images du projet sont disponibles sur : Dare-Dare, *Mireille Cliche. Histoires oubliées* [en ligne]. http://archives.dare-dare.org/2002_2003/memoirevive/mcliche.html (Page consultée le 15 avril 2009).

¹³¹ Raphaëlle de Groot, « Une aventure multidimensionnelle » dans *Mémoire vive. Archives du Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal Dare-Dare* [en ligne]. http://archives.dare-dare.org/2002_2003/memoirevive/origineprojet.html (Page consultée le 15 avril 2009).

¹³² Annie Roy citée dans Bernarz, Nicolas et Isabelle Roy, « L'ATSA : FRAG sur la Main. Entrevue avec Annie Roy de l'Action terroriste socialement acceptable, au sujet de l'exposition permanente *FRAG sur la main* à Montréal ».

¹³³Le trajet piétonnier s'étendait le long du boulevard St-Laurent entre les avenues Viger et Mont-Royal, et comprenait quelques arrêts sur la rue Sainte-Catherine entre St-Urbain et du Berger. Les installations ont été exposées du 10 août au 4 novembre 2002.

d'alarmes étaient modifiées et servaient de vitrine où étaient exposés divers documents permettant de mieux comprendre ce qui s'était passé et pourquoi l'édifice n'existait plus ou n'était plus le même.



Fig. 37 Action Terroriste Socialement Acceptable, *Murs du feu*, 2002.

Affichant des textes, des photographies, des coupures de journaux et des objets d'époque, chaque boîte témoignait d'un incendie survenu précédemment sur les lieux. Comme le précise le critique d'art Patrice Loubier,

le ton est personnel, engagé, voire polémique, il ne présente nullement la lisse neutralité didactique du panneau d'interprétation patrimoniale ; il prend le spectateur à témoin d'observer, de s'informer, pour mieux apprécier ou au contraire pour s'insurger contre telle aberration ou irrespect infligé au paysage urbain.¹³⁴

Il ne s'agit donc pas d'un cours d'histoire donné *in situ* tendant vers une objectivité certaine. Au contraire, les artistes ont souvent choisi des bâtiments dont la reconstruction du mur de façade a été jugée de mauvais goût ou qui ne se préoccupait pas de l'aspect patrimonial. Dans le dépliant présentant le trajet piétonnier¹³⁵, on retrouve parfois des jugements de valeur. Par exemple, énonçant la

¹³⁴ ATSA : *Quand l'art passe à l'action*, Montréal : Action terroriste socialement acceptable, 2008, p. 74.

¹³⁵ Un dépliant était disponible dans les commerces indiqués sur les boîtes d'alarmes, ainsi qu'au Centre d'histoire de Montréal et chez Dare-Dare. Ce document partiellement bilingue

disparition du Beauty Parlor en 1949, on évoque la reconstruction d'un « dépanneur sans aucun style », on fait aussi remarquer que la belle fruiterie Alime est maintenant remplacée par « l'hideux édifice du Jean Coutu ». De même, on encourage le lecteur à se révolter face à la construction d'un supermarché au coin des rues St-Laurent et St-Urbain. On note une volonté de conscientiser les spectateurs à la défense du patrimoine. Le projet se situe dans le droit fil des préoccupations que se donnent les artistes.

L'autre projet mettant en scène des archives réalisés par l'ATSA, intitulé *FRAG sur la main* (fig. 38 et 39), est un trajet permanent¹³⁶. Ce parcours a été réalisé en partenariat avec La Société de Développement du Boulevard St-Laurent. Voulant éviter les traditionnelles plaques de bronze racontant les événements, les artistes ont plutôt sélectionné et assemblé des articles de journaux, des textes¹³⁷, des images d'archives et des photographies sur 32 panneaux.

expliquait le projet, présentait le mandat du groupe ATSA, donnait de l'information concernant les visites guidées et offrait un plan du boulevard Saint-Laurent indiquant où se trouvaient les boîtes d'alarmes. On y retrouvait des photographies d'archives présentant les bâtiments de l'époque et témoignant des incendies. Pour chaque emplacement, on donnait des informations à savoir ce qui était et ce qu'il en est aujourd'hui. Ce dépliant est disponible sur le site de l'ATSA. Voir : *Murs du feu* [en ligne].

http://www.atsa.qc.ca/pages_v/document_mur_f.asp (Page consultée le 15 avril 2009).

¹³⁶ Le trajet s'étend de la rue Saint-Antoine à la rue Mozart.

¹³⁷ Il est possible de télécharger sur son baladeur les textes des historiens Pierre Anctil, Catherine Browne, Susan D. Bronson et Bernard Vallée afin de les écouter sur place. Les textes sont narrés par l'artiste Annie Roy. Les FRAGS en audio sont disponibles sur le site de l'ATSA (<http://www.atsa.qc.ca>). On retrouve aussi sur le même site deux documents relatifs au projet FRAG : un guide de l'utilisateur et un parcours éducatif, ainsi que des reproductions des panneaux.



Fig. 38 Action Terroriste Socialement Acceptable, *Le Keneder Odler et la presse yiddish de Montréal*, 4062 St-Laurent, Montréal.

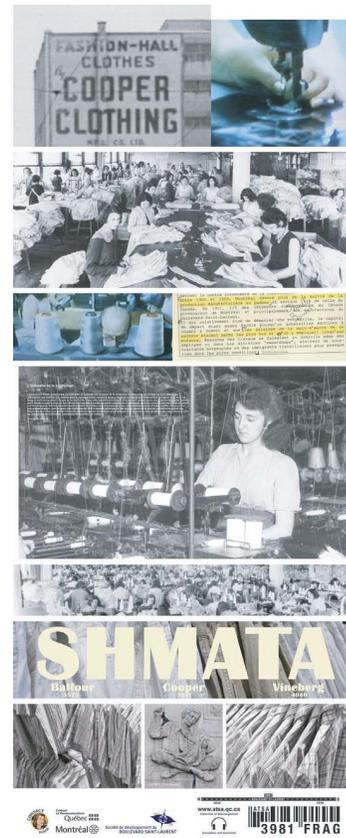


Fig. 39 Action Terroriste Socialement Acceptable, *L'industrie de la confection*, 3981, St-Laurent, Montréal.

Les panneaux ont été posés à même les murs des bâtiments de la rue Saint-Laurent en deux temps, d'abord en 2004, puis d'autres panneaux sont venus compléter le projet en 2007. Pour réaliser les panneaux, les artistes ont dû consulter les documents conservés dans différents services d'archives. Les documents témoignent de l'histoire socioculturelle et économique de la rue Saint-Laurent. Selon son emplacement, chaque panneau reflète un aspect de l'histoire de la rue.

Les deux projets de l'ATSA que nous venons de présenter sont en étroite relation avec leur environnement. L'importance du lieu a aussi été considérée par l'artiste Dominique Laquerre pour son installation photographique en forêt intitulée *Ligne de vie* (fig. 40 et 41). Ici aussi, l'environnement est une composante à part

entière de l'œuvre, puisque l'œuvre est conçue en fonction de l'emplacement dans lequel elle se trouve.

Pour ce projet, l'artiste s'est inspirée de l'histoire des gens qui ont vécu dans la propriété où elle habite. C'est donc en explorant l'histoire du lieu à travers des photographies de famille que l'idée du projet a pris forme. L'artiste a rencontré plusieurs fois les anciens résidents et a recueilli des informations sur leur occupation des lieux. Elle a rassemblé plusieurs photographies provenant de son propre album et de ceux des familles ayant résidé antérieurement. Diverses personnes ont contribué à la réalisation de cette œuvre. Notons que ce n'est pas la première fois que l'artiste sollicite la participation de la population. Par exemple, pour son projet intitulé *Repères*, elle avait demandé aux personnes résidant près de la rivière Nicolet de lui communiquer des pistes de réflexion : souvenirs, photographies, poèmes, artefacts, etc. L'artiste affirme que ses œuvres n'existeraient pas sans la participation des concitoyens. « Elle carbure aux témoignages et aux archives »¹³⁸, précise le critique Yanick Poisson.

En observant les photographies, Laquerre a su reconnaître des constantes dans les thèmes et les prises de vue. Les albums de photographies des familles Fréchette, Bélanger et Gélinas ont ainsi contribué à l'avancement du projet. Le processus de recherche a duré plus de deux ans. Les photographies fournies par ces familles jouent un rôle documentaire, puisqu'on y retrouve l'histoire des gens qui ont habité les lieux au cours des années. De toutes les photographies rassemblées, l'artiste a sélectionné 22 d'entre elles pour son projet, de manière à illustrer chaque décennie des années 1880 à aujourd'hui.

¹³⁸ Yanick Poisson, « Les œuvres environnementales de Dominique Laquerre », *La Tribune* (Sherbrooke), 10 novembre 2007, p. S19.



Fig. 40 Dominique Laquerre, *Ligne de vie* (détail),
Chesterville, 2004-05.

Sur ces photographies, on y voit ceux qui ont exploité la forêt, ceux qui ont bâti les deux maisons et ceux qui y ont résidé. Bien que le paysage reste sensiblement le même sur les photographies, on y remarque le passage du temps, notamment grâce aux différentes modes vestimentaires. La maison où vit présentement l'artiste sert souvent de toile de fond aux clichés photographiques.



Fig. 41 Dominique Laquerre, *Ligne de vie*,
Chesterville, 2004-05.

Les images sélectionnées ont été intégrées en 2006 aux troncs d'arbres de la forêt¹³⁹.

Comme le précise l'historien de l'art John K. Grande :

s'inscrivant dans le paradigme évolutif de l'art social, Laquerre intègre à son travail des notions empruntées à la permaculture et à l'écologie sans perdre de vue l'élément humain : mémoire des générations, échanges faisant appel à l'expérience directe des habitants de la région. Tous ces éléments sont essentiels à sa démarche, démarche qui prend en compte les lieux physiques, les gens qui y résident et les transformations régionales découlant de forces externes.¹⁴⁰

Notons, qu'il ne s'agit pas de la première œuvre environnementale de Laquerre. L'artiste avait déjà réalisé d'autres interventions éphémères dans son boisé : *Échelle réduites* en 1992 et *L'arbre généalogique* en 1999-2000.

En plus de l'apport des familles, l'artiste a aussi sollicité la coopération d'arboriculteurs. Ceux-ci l'ont aidé à trouver des moyens techniques pour insérer les photographies dans l'écorce des arbres tout en respectant la nature. Avec le temps, le cambium (couche cellulaire du tronc situé à la limite du bois et de l'écorce) viendra cicatriser l'ouverture puis recouvrera les images. Les principes d'arboriculture sont aussi venus dicter le moment d'intervention, le type d'ancrage ainsi que la grandeur des images, celles-ci ne devaient pas mesurer plus d'un cinquième de la circonférence du tronc de l'arbre. De plus, le photographe Stéphane Beaulieu a collaboré pour la réalisation des photographies argentiques imprimées sur des petites plaques d'aluminium. Ce médium rappelle les ferrotypes utilisés en photographie au XIX^e siècle. Le choix de ce médium n'était pas arbitraire. En fait, l'image argentique tend à disparaître avec le temps et c'est la raison pour laquelle l'artiste l'a choisi. Les intempéries, le soleil et le gel ne feront qu'accélérer la dégradation des sels d'argents et l'image disparaîtra pour faire place à une plaque blanche qui sera par la suite recouverte par l'écorce.

¹³⁹ Il s'agit de la propriété de l'artiste, située à Chesterville, dans les Bois-Francs.

¹⁴⁰ John K. Grande, *Dominique Laquerre : Sur le terrain*, trad. François Couture. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 9.

Conjointement à l'installation de Laquerre en forêt, un premier événement public s'est déroulé à l'été 2006. Plus d'une centaine de personnes sont venues sur le site afin de parcourir le sentier. L'artiste a relancé une invitation à la population à l'été 2008 à venir faire une randonnée en forêt afin de découvrir les œuvres qui y sont installées. En plus de *Ligne de vie*, les spectateurs ont aussi pu voir deux autres installations, *Mémoire des lieux* de Laurent Luneau et *L'écho des uns* de Josiane Saucier.

La démarche artistique de Dominique Laquerre se présente en quelque sorte comme une interaction communautaire. Plusieurs échanges ont eu lieu et ont mené à un résultat concret. La recherche des photographies ne pouvait s'effectuer autrement. Un autre artiste a demandé la participation de la population afin de rassembler des archives familiales pour réaliser son projet, il s'agit de Craig Leonard. L'idée pour ce projet lui est venue après avoir consulté le site Web du Maritime History Archive (St-Jean, Nouvelle-Écosse). Ce service d'archives collectionne et préserve les documents portant sur l'histoire des activités maritimes en Nouvelle-Écosse, au Labrador et dans le Nord de l'Atlantique. En consultant le site, l'artiste a découvert que plusieurs communautés n'étaient pas représentées dans la collection d'images en ligne¹⁴¹. Il a alors écrit au service d'archives afin d'en connaître la raison. Heather Wareham, l'archiviste en chef, lui a répondu que ce manque résultait de ressources financières insuffisantes. Afin de pallier à ce problème, l'artiste proposa de poursuivre le travail de terrain non-abouti dans le but de remplir les manques de la collection du Maritime History Archive. Afin de l'aider à réaliser ce projet, l'artiste a reçu la bourse Chalmers de recherche artistique du Conseil des Arts de l'Ontario. L'objectif de ce programme est d'offrir un soutien financier aux artistes professionnels pour leur donner l'occasion de se consacrer entièrement à leur recherche artistique.

¹⁴¹ L'artiste identifie les communautés de Haystack, Muddy Hole, L'Anse Au Diable, Mosquito Cove, Thoroughfare, Tickle Island et Spread Eagle. Source : Craig Leonard, *Mobile Homes. Craig Leonard with the Maritime History Archive*, Toronto : A Space Gallery, 2007, n.p.

Craig Leonard s'est rendu à St-Jean à l'été 2006 et, pendant trois semaines, il a effectué des recherches dans les documents du Centre for Newfoundland Studies Archive de la Memorial University. L'artiste a découvert une série d'ouvrages grossièrement compilés par Alex Stacey, ancien responsable du Service de développement social et communautaire. C'est donc à partir des archives compilées par Stacey que l'artiste a tracé le chemin qu'il allait parcourir pour retrouver des photographies. Pendant un mois et demi, l'artiste est parti à la recherche d'images photographiques. Ses investigations ont été principalement menées à partir de conversations qu'il a eues dans divers lieux publics : restaurants, magasins, musées, hôtels, librairies, hôtels-de-ville, usines et bars. L'artiste a réussi de la sorte à rassembler 130 images de collections privées (fig. 42). Ces photographies documentent les communautés abandonnées lors du programme de réinstallation inauguré en Nouvelle-Écosse dans les années 1950. Ce programme avait été initié dans le but de suivre la tendance à l'urbanisation et avait suscité beaucoup de controverse.



Fig. 42 Marylin Marsh, *Remorquage d'une maison sur la baie de Trinity*, c. 1968, Maritime History Archive.

Une sélection des photographies d'archives retrouvées a été exposée sous le titre *Mobile Homes* à la Space Gallery, à Toronto en 2007. Dans l'exposition, on retrouvait aussi une carte géographique originale montrant les communautés

touchées par le programme de réinstallation, une carte de l'autoroute Esso antérieure aux années de la réinstallation, un dessin et un texte d'Alex Stacey, un uniforme « de travail de terrain » des Maritime History Archive et une vidéo présentant une entrevue avec Art Wicks expliquant comment ont avait procédé pour faire flotter les maisons.

Comme nous venons de le voir, les artistes Dominique Laquerre et Craig Leonard ont exposé des photographies de collections privées qu'ils ont eux-mêmes assemblées. Le projet de l'artiste Vid Ingelevics visait, quant à lui, à reconstruire une exposition de photographies, non pas en réexposant les clichés originaux, mais plutôt en numérisant et agrandissant les photographies prises de salles d'exposition il y avait plus de 50 ans¹⁴².

Tout débuta lorsque le petit-fils d'Edward Milla, le premier photographe en chef du Metropolitan Museum of Art de New York, découvre une boîte de souvenirs chez son père (le fils d'Edward Milla). Étant donné que l'artiste, Vid Ingelevics, avait effectué antérieurement des recherches au Metropolitan Museum sur les usages de la photographie par les institutions muséales, l'archiviste du musée lui téléphona pour lui annoncer la trouvaille. L'artiste contacta aussitôt la famille afin de voir le contenu de la boîte découverte.

Il s'agissait d'une boîte que le photographe Edward Milla avait rapportée chez lui lorsqu'il avait pris sa retraite en 1953. La boîte contenait divers documents témoignant d'une exposition intitulée *Up At The Photographer's: Fifty Years of Museum Photography of Edward Milla*¹⁴³. En l'honneur de ses 50 ans de service, on avait exposé les photographies prises par Edward Milla au musée (fig. 43).

¹⁴² L'artiste Vid Ingelevics a réalisé plusieurs œuvres sur le thème des photographies d'archives. À titre d'exemples, voir les projets : *Alltagsgeschichten: some histories of everyday life* (1989), *Axis* (1997), *Camera Obscured* (1997), *Gift Shop* (1997), *Between art & Art* (2000), *Deferred Audit* (2002).

¹⁴³ L'exposition *Up At The Photographer's* avait été présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 18 mai au 2 juin 1951.



Fig. 43 Vue de l'exposition *Up At The Photographer's: Fifty Years of Museum Photography of Edward Milla*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1951.

L'exposition résumait l'ensemble de la carrière de photographe de Milla et comprenait des exercices techniques, des photographies de ses objets préférés, des portraits des employés du Musée à l'œuvre (dont les photographes eux-mêmes), et des images du musée. Aucun catalogue d'exposition n'avait été publié et aucune documentation ne témoignait de cette exposition dans les archives du Metropolitan Museum.

Après avoir pris connaissance du contenu de la boîte¹⁴⁴, Vid Ingelevics a décidé de « recréer » l'exposition de 1951. Pour ce faire, il a numérisé chaque photographie affichée au mur dans l'exposition à partir des photographies contenues dans la boîte trouvée. Il a par la suite corrigé la perspective, recadrer les images et ajuster leur taille à celle qu'elles avaient lors de leur première mise en exposition. Les nouvelles épreuves ont été installées dans la salle d'exposition de l'Université York selon l'ordre original (fig. 44).

¹⁴⁴ La boîte comprenait des coupures de presse, des lettres et des photographies de l'exposition. Source: Vid Ingelevics, « The Metropolitan Museum of Edward Milla » dans *Image and Inscription. An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, Robert Beam, éd. Toronto : Gallery 44 / YZY Books, 2005, p. 141.



Fig. 44 Vue de l'exposition
The Metropolitan Museum of Edward Milla, 2007.

De plus, l'artiste a choisi de remplacer les bancs que l'on retrouvait dans l'exposition de 1951 par des cabinets montrant les photographies originales de Milla (fig. 45).



Fig. 45 Vue de l'exposition
The Metropolitan Museum of Edward Milla, 2007.

Puisque la salle n'était pas de même dimension que la salle originale, l'artiste a procédé à quelques ajustements. Vid Ingelevics commente son installation ainsi :

the net result was that exhibition viewers stood inside a composite, life-size photograph of Edward Milla's *Up At The Photographer's* exhibition. My installation summoned up the documentation removes in its transformation of its subjects. It is important to note that the affect of physical space that the

installation produces is dissolved, of course, by the documentation of the project.¹⁴⁵

Notons que l'artiste a choisi de numériser les photographies au lieu de réexposer les photographies originales, puisqu'il lui était impossible de retrouver toutes les photographies qui avaient été exposées en 1951. Bien que les photographies d'objets du musée étaient plus faciles à retracer, plus de la moitié des images de l'exposition de Milla n'étaient pas des photographies d'œuvres. L'artiste aurait alors dû chercher ces images dans les archives du Musée comprenant plus d'un million de négatifs. Ce travail aurait été beaucoup trop ardu. L'artiste a donc choisi de tirer des photographies à partir des vues de l'exposition. Ce choix est sans contredit une décision rendant un résultat fort original.

En somme, nous pouvons dire que les projets que nous venons de passer en revue dans ce chapitre sont très originaux et diversifiés. Chaque artiste use d'une stratégie qui lui est propre. L'étude de ce type de projets aura permis d'attirer l'attention sur la richesse des collections privées, mais elle aura également offert l'occasion de montrer l'intérêt que les artistes ont pour le travail avec les documents d'archives.

L'aspect social de la démarche des projets de Craig Leonard et Dominique Laquerre amène l'artiste à rencontrer les gens et à échanger avec eux. Pour ces deux projets, la recherche ne s'est pas effectuée dans un service d'archives, mais sur le terrain même. Les artistes étaient à la recherche de photographies dans les collections privées. Dans le cas de Craig Leonard, sa démarche visait à combler les manques mêmes de la collection d'un service d'archives. L'initiative de ces artistes consistant à explorer des collections privées pour les mettre en valeur et les faire connaître mérite d'être soulignée. Sans l'intervention de ces artistes, ces photographies seraient sans doute restées dans les albums de familles ou les boîtes à chaussures des particuliers. De même, le projet de Vid Ingelevics a fait revivre une

¹⁴⁵ Vid Ingelevics, *The Metropolitan Museum of Edward Milla* [en ligne], <http://www.web.net/artifact/Milla%20B.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

exposition qui était semble-t-il restée dans l'oubli. Réexposer des objets d'une exposition dans un autre lieu s'était déjà fait, mais reconstruire une exposition à plus de cinquante ans d'intervalle, voilà un projet fort original. En effet, Ingelevics n'a pas fait que reprendre les photographies exposées en 1951, il est parti de la documentation existante de l'exposition pour produire de nouvelles photographies et les exposer.

Le travail d'Andrzej Maciejewski est sans contredit digne de mention, la précision avec laquelle ses photographies ont été prises impressionne. Le projet de Maciejewski, ainsi que les deux projets de l'ATSA, permettent de mieux connaître Montréal, ce qu'il est et ce qu'il était. Si le projet de Maciejewski témoigne essentiellement de l'évolution architecturale de Montréal, le projet de l'ATSA témoigne quant à lui aussi de la vie socioculturelle de la ville, et plus précisément du boulevard St-Laurent. Les projets de l'ATSA sont ancrés sur les lieux mêmes des événements dont les panneaux et installations font mention, ce qui permet de rejoindre les passants, en plus des spectateurs venus parcourir le trajet. L'utilisation d'Internet permet de faire connaître les projets de l'ATSA. Rappelons que le site des artistes offre en ligne un dépliant montrant un plan du trajet piétonnier du projet *FRAG*, des textes récités pouvant être téléchargés et écoutés sur les lieux, des images des panneaux ainsi qu'un guide de l'usager et un parcours éducatif.

Enfin, le projet de Patrick Altman réalisé dans le cadre du projet 6* *Émissaires* démontre que l'image décontextualisée peut nous jouer des tours quant à sa qualité d'évocation du passé. C'est ainsi l'un des points centraux de la démarche de l'artiste travaillant avec les documents d'archives, celui de décontextualiser, de manipuler l'archive afin de la mettre en valeur dans un nouveau contexte. Que ce nouveau contexte soit dépourvu d'information ou qu'il soit accompagné d'information textuelle, il semble que le spectateur soit invité à participer et à s'astreindre à un exercice mental du même ordre, celui d'user de sa mémoire et de son imagination.

Chapitre 6

Artistes-commissaires invités

Depuis maintenant plusieurs années, les musées invitent des artistes à agir en tant que commissaires d'exposition. Ces artistes ont alors l'entière responsabilité de sélectionner les objets exposés et d'organiser l'exposition. Ils sont amenés à intervenir de diverses manières aux différents stades préparatoires de l'exposition. Dans ce chapitre, nous verrons deux exemples d'artistes-commissaires ayant introduit des archives dans leur exposition, Raphaëlle de Groot et Jeffrey Thomas.

L'artiste Raphaëlle de Groot fut invitée par le Centre d'histoire de Montréal et l'Association des aides familiales du Québec (AAFQ)¹⁴⁶ à réaliser une exposition visant à retracer l'histoire peu documentée des employées de maisons¹⁴⁷. De Groot a réalisé plusieurs projets portant sur les notions de traces historiques et d'engagement social¹⁴⁸. Par exemple, l'artiste a créé une œuvre commémorative remémorant l'incendie du Parlement canadien dans le Vieux-Montréal. Pour ce faire, l'artiste avait peint des mots tirés des archives de l'institution sur le sol du stationnement situé en face du Centre d'histoire de Montréal (correspondant à l'ancien emplacement du Parlement).

¹⁴⁶ Le projet a nécessité le soutien de plusieurs partenaires. Le projet été en partie financé par Condition féminine Canada, le fonds discrétionnaire d'initiatives culturelles du ministère de la Culture et des Communications du Gouvernement du Québec et du ministère des Relations avec les citoyens et de l'Immigration du Québec, l'Entente sur le développement culturel de Montréal intervenue entre la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec. Jeunesse Canada a permis l'embauche d'une chercheuse ayant dépouillé les journaux et des fonds d'archives. Plusieurs personnes et organismes ont participé au projet : les aides familiales de l'AAFQ, le Relais-Femmes, le Service aux collectivités de l'UQAM, Mme Denise Caron (ancienne directrice de l'Association des aides familiales), Mme Joanne Burgess (professeur d'histoire à l'UQAM) ainsi que trois stagiaires.

¹⁴⁷ Notons que c'est l'AAFQ qui a au départ soumis la proposition au Centre d'histoire de Montréal de réaliser un projet d'exposition.

¹⁴⁸ Raphaëlle de Groot est entre autres l'investigatrice du projet *Mémoire vive*. Ce projet est abordé au chapitre 4 de ce mémoire.

L'exposition découlant de l'invitation, intitulée *Plus que parfaites* (fig. 46), n'était pas une exposition conventionnelle, puisqu'elle comportait aucun panneau d'interprétation. Les visiteurs exploraient les images et les objets afin de tirer leurs propres conclusions. Le but n'était pas de réaliser une exposition didactique illustrant l'histoire des aides familiales mais plutôt de créer une exposition qui rendait visible les aides et qui conscientisait la population. L'artiste rejeta la construction linéaire et la présentation historicisante des archives et des artefacts. Elle visa plutôt un appel à la curiosité des spectateurs par une construction différente et originale des résultats de son étude.



Fig. 46 Vue de l'exposition *Plus que parfaites*, Centre d'histoire de Montréal, 2001-2002.

L'exposition comprenait plusieurs vitrines et modules. On y retrouvait des installations sonores où l'on pouvait entendre les voix de travailleuses familiales et des gens qui les ont côtoyées, des photographies des mains des travailleuses tenant des objets miniatures représentant les instruments dont elles se servaient dans le cadre de leur travail, des figurines et des poupées de grand format. De plus, on pouvait y voir de nombreuses photographies d'archives¹⁴⁹ illustrant le travail et la vie des aides familiales.

¹⁴⁹ Elles provenaient des archives Notman du Musée McCord, des archives de l'Institut Notre-Dame-du-Bon-Conseil, des archives de l'AAFQ et de différentes collections privées.

En somme, l'exposition résulte d'une étude retraçant les principales mutations du travail domestique à Montréal au cours du 20^e siècle. Pour réaliser l'exposition, De Groot a effectué une enquête auprès des aides familiales. En collaboration avec la sociologue Elizabeth Ouellet, l'artiste a fouillé les archives de l'AAFQ, de l'institut Notre-Dame-du-Bon-Conseil et la collection Notman au Musée McCord. L'artiste résume ainsi son travail :

Comme un détective, j'amasse les indices d'une histoire qui échappe à nos yeux. Le désir d'aller à la rencontre des gens m'amène à travailler avec certaines communautés à l'extérieur du monde de l'art. Entre la sphère privée et l'espace public, mes projets montrent les non-dits, pointent le caché, dévoilent l'omis et l'intime.¹⁵⁰

L'artiste a donc entrepris la cueillette de témoignages et une recherche historique. Par exemple, c'est à partir des recherches effectuées dans les petites annonces parues dans les quotidiens montréalais qu'elle a pu retracer les critères d'embauche des familles à la recherche d'une employée de maison. L'exposition montre que les critères des employeurs ont changé au fil des ans, notamment au cours des dernières décennies. Selon Louise Dionne, directrice de l'AAFQ, il était primordial de mettre l'accent sur l'amélioration des conditions de travail des travailleuses en maison privée à travers le changement des lois car l'idée du projet provient d'une réflexion sur « les moyens de sensibiliser la population et les différents acteurs politiques, sociaux et économiques afin d'améliorer les conditions de travail et les protections sociales de ces travailleuses »¹⁵¹. De plus, au cours de ce processus d'enquête, l'artiste s'est notamment intéressée aux préconceptions, « les mœurs, les

¹⁵⁰ Raphaëlle de Groot, « D'hier à aujourd'hui : quinze récits » dans *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2001, p. 67.

¹⁵¹ Louise Dionne, « Une trace intangible » dans *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2001, p. 11.

valeurs et les préjugés qui font qu'au bout du compte on valorise ou on dévalorise le métier, qu'on respecte ou non les personnes qui le font. »¹⁵².

L'exposition *Plus que parfaites* s'accompagna d'une intervention réalisée en collaboration avec l'AAFQ. Au cours d'une série d'ateliers organisés par de Groot, les dix aides familiales ayant participé au projet ont pris connaissance de l'évolution de leur métier par divers témoignages d'autres femmes qui exerçaient ce travail entre les années 1930 et 1960. Suite à ces discussions, une activité visant à retracer les demeures où avaient travaillé les employées de maison a été organisée. En guise de commémoration, les aides familiales ont déposé des poupées, représentant des domestiques, qu'elles avaient elles-mêmes confectionnées.

En somme, De Groot a agit à titre de commissaire d'exposition en organisant l'exposition *Plus que parfaites*. Son travail consistait entre autres à la cueillette de témoignages et à entreprendre une recherche afin de retracer une histoire peu documentée. Le deuxième artiste que nous allons voir a lui aussi voulu faire connaître une réalité méconnue.

Plusieurs artistes autochtones¹⁵³ ont utilisé des archives, notamment des photographies ethnographiques représentant des autochtones, dans leurs œuvres. Nous nous attarderons sur l'un d'eux, Jeffrey Thomas, ayant organisé une exposition majeure intitulée *Jaillir de l'ombre* au Musée canadien des civilisations en 1999.

Jeffrey Thomas est bien connu pour ses réalisations comme photographe. Son travail tente d'établir un lien entre les images d'autochtones trouvées dans les archives avec le monde dans lequel les autochtones vivent aujourd'hui. Il a d'ailleurs

¹⁵² Louise Déry, *Raphaëlle de Groot : en exercice*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006, p. 127.

¹⁵³ À titre d'exemples, notons les travaux des artistes George Littlechild, Rosalie Favell, Barry Ace, Joane Cardinal-Schubert, Carl Beam, Jane Ash Poitras, Pierre Sioui.

réalisé plusieurs projets sur la culture amérindienne¹⁵⁴. Au milieu des années 1980, Jeffrey Thomas a photographié des danses amérindiennes (powwows) dans le sud de l'Ontario et aux États-Unis (fig. 47).



Fig. 47 Jeffrey Thomas, *Jack Moore – Pima*, 1981 de la série *Strong Hearts: The Powwow Dancers*.

Cette série de photographies fut exposée au Museum of Indian Archaeology à London en Ontario. Le commissaire d'exposition groupa deux à deux les photographies de Thomas avec des photographies de l'ethnologue Edward S. Curtis, photographies provenant de la série *The North American Indian* de 1898. Selon Thomas, les photographies de Curtis sont des mises en scène servant à illustrer le monde autochtone de l'époque qui s'attardent plutôt aux éléments spectaculaires qu'aux réalités quotidiennes. L'artiste resta perplexe face au travail du commissaire de l'exposition : « the exhibition was important for me, but left me with conflicted feelings about the agency of my project. [...] I was concerned that the public would see my photographs as an Aboriginal version of Curtis' and overlook my desire to affirm the cultural importance of the powwow for contemporary First Nations

¹⁵⁴ Voir entre autres les séries *The Bear Portraits* (1983-1999), *Scouting for Indians - Scouting for Indians* (1992-2001), *Bridging the Gap* (1998), *Seize The Space* (2000), *Indians on Tour* (2001-2002).

communities »¹⁵⁵. Il faut savoir que dès le début de sa carrière de photographe, l'artiste se tourna vers les bibliothèques et les services d'archives afin de trouver des photographies prises par des photographes autochtones. Jeffrey Thomas a effectué de nombreuses recherches dans les archives notamment à la bibliothèque du Manitoba Museum of Man and Nature et aux Archives nationales du Canada. Suite à ces recherches, il trouva non pas des photographies prises par des autochtones, mais plutôt des portraits de guerriers et de chefs amérindiens réalisés par des photographes blancs. Thomas considérait que ces portraits ne reflétaient pas la réalité autochtone : « I felt that 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 »¹⁵⁶.

Dans le cadre de son travail aux Archives nationales, Thomas a parcouru les centaines de fiches comprenant des reproductions des photographies originales de la collection des Premières Nations. L'archiviste Melissa Rombout lui demanda de rédiger des légendes pour ces photographies. Ce travail de description lui fournissait en même temps la chance d'étudier des centaines de photographies d'archives. En 1996, le service d'archives l'invita à organiser une exposition de portraits d'autochtones de la collection intitulée *Portraits d'autochtones aux Archives nationales du Canada*¹⁵⁷.

Lors de ses recherches dans les archives du Musée canadien des civilisations, l'artiste remarqua une exposition temporaire réalisée par l'archiviste du musée, Benoît Thériault. Cette exposition présentée entre les murs du service d'archives comportait des photographies documentaires de quatre anthropologues. Ces

¹⁵⁵ Jeffrey Thomas, « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey James », *Visual Resources*, vol. 18, n°2, 2002, p. 118.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵⁷ L'artiste participa aussi à la réalisation de l'exposition virtuelle *Fierté et Dignité*, disponible sur le site de Bibliothèque et Archives Canada, <http://www.collectionscanada.gc.ca/portraits-autochtones/index-f.html> (page consultée le 15 avril 2009).

photographies d'archives étaient différentes de celles que l'artiste avait trouvées dans les autres services d'archives, elles étaient dépourvues de stéréotypes tels que les arcs et les flèches ou les couvre-chefs :

En examinant ces archives photographiques, Jeffrey Thomas a été frappé par les portraits d'Autochtones pris par les quatre anthropologues de la Commission. Surnommant ce genre « portrait sur le terrain », Thomas y a vu davantage qu'un simple témoignage anthropologique, car ces photos montrent quelles vraies personnes se cachent derrière les représentations stéréotypées ultérieures de l'Amérindien.¹⁵⁸

Thomas soutient qu'il est devenu clair pour lui que :

les anthropologues du Musée canadien des civilisations voulaient tout autant saisir l'humanité des personnes qu'ils photographiaient que montrer des activités comme la fabrication de raquettes et la vannerie. Étant donné que ce sont nos ancêtres qui nous ont fait ce que nous sommes en tant qu'Autochtones, il m'a semblé que ces photos ouvraient une fenêtre intéressante sur le passé. Si on les juxtapose aux œuvres d'artistes autochtones contemporains, il devient facile de voir comment le présent est tributaire du passé sur le plan tant artistique que culturel.¹⁵⁹

Le Musée canadien des civilisations invita l'artiste, qui effectuait alors des recherches dans leur collection, à organiser une exposition majeure autour de ces photographies. L'exposition *Jaillir de l'ombre* réalisée par Thomas se divisait en deux parties. La première partie, *À travers l'objectif des anthropologues*, se composait d'une sélection de photographies d'archives des quatre anthropologues¹⁶⁰ qui ont étudié les peuples autochtones de 1912 à 1949 pour la Commission géologique du Canada (aujourd'hui le Musée canadien des civilisations) (fig. 48 et 49).

¹⁵⁸ Musée canadien des civilisations, Communiqué de presse de l'exposition *Jaillir de l'ombre* [en ligne].
<http://www.civilisations.ca/cmcc/exhibitions/aborig/jaillir/pr101fra.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹⁵⁹ Jeffrey Thomas cité dans le Communiqué de presse de l'exposition *Jaillir de l'ombre*, Musée canadien des civilisations.

¹⁶⁰ Les anthropologues sont Frederick Wilkerson Waugh, Charles Marius Barbeau, Francis Knowles et Harlan Smith.



Fig. 48 Charles Marius Barbeau, Portrait en extérieur de Mary McKee (Huronne), Anderdon, comté d'Essex (Ontario), 1912, Archives du Musée canadien des civilisations.



Fig. 49 Sir Francis Knowles, Portrait en extérieur du chef John Gibson (Onondaga) et de sa famille, Réserve des Six-Nations (Ontario), 1912, Archives du Musée canadien des civilisations.

Les anthropologues avaient sillonné le continent de la Colombie-Britannique à Oklahoma afin de produire des documents textuels et photographiques racontant les récits et modes de vie des Premières Nations.

Les photographies sélectionnées par Thomas « in some cases printed for the first time, were intended to provide detailed and authoritative physiological information »¹⁶¹. Ces images documentent la vie quotidienne et les rôles dans la communauté. Bien que des textes accompagnent les images d'archives dans l'exposition, Thomas a volontairement éliminé le contexte anthropologique. En présentant les images une à une, hors de leur contexte de production, l'artiste voulait que le concept de l'exposition permette « a sense of moving past the document » et que l'exposition « encourage people in our community to write new stories to accompany the images »¹⁶². La manière de présenter les images encourageait ainsi les lectures alternatives sortant du contexte « impérialiste » qui était à la base du projet anthropologique opéré dans la première moitié du 20^e siècle. Une telle présentation semble comporter des dangers comme nous le fait remarquer l'historienne de la photographie Carol Payne :

the danger of this curatorial approach, however, lies in the potential aestheticization of the images. With each anthropologist's work presented monographically in a separate alcove and isolated from the other products of their research, it is easy to imagine a viewer being drawn into the "artistry" of these works to the utter neglect of the important cultural implications that Thomas is attempting to illuminate.¹⁶³

Thomas travailla à partir des négatifs sur plaques de verre. Lorsqu'il avait organisé l'exposition aux Archives nationales, il avait entre les mains les photographies originales. Il n'avait alors pas eu l'opportunité de choisir la taille qu'auraient les photographies. Toutefois, au Musée canadien des civilisations, les tirages originaux n'existant pas, l'artiste avait l'alternative de procéder au tirage des négatifs. Dans un premier temps, il travailla à partir des impressions en planche contact réalisés pour

¹⁶¹ Carol Payne, « Counterpoint Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives », *Afterimage*, vol. 27, n°6 (mai 2000), p. 16.

¹⁶² Jeffrey Thomas cité dans Carol Payne, « Counterpoint Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives », p. 16.

¹⁶³ Carol Payne, « Counterpoint Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives », p. 16.

les chercheurs (afin qu'ils puissent avoir une idée de la collection sans avoir à manipuler les originaux). Par la suite, lors du tirage des épreuves, l'artiste a eu la possibilité de déterminer la taille des photographies :

I was more concerned about the fact that, not looking at it as a document that exists in stasis, but rather one that has the capacity to expand, and I think communicating the idea that history is an evolving entity, that's constantly changing, and that we have an impact on that as well, and also thinking about future generations and what we want to leave for that future generation. It's the idea that there is a connection and also too that we have the ability to expand that in the original document.¹⁶⁴

Thomas, agissant à titre de commissaire, désirait inviter des artistes à participer à l'exposition :

what I realized during the curatorial process is that the photographs just couldn't emerge from their slumber without a community. So I invited six Aboriginal artists to take part in the exhibition as well. What I did as a curator was to set up the dynamic of using a historical photograph to introduce each of their works, so to build on that relationship of continuity.¹⁶⁵

La deuxième partie de l'exposition, intitulée *Points de vue des pionniers de la ville*, regroupait les photographies de six artistes autochtones¹⁶⁶ s'inspirant des photographies d'archives et examinant la réalité quotidienne des peuples autochtones en milieu urbain. Thomas avait demandé à ces artistes de travailler à partir d'une image puisée dans les archives afin de proposer une œuvre photographique. Brisant avec le contexte habituel de présentation de ce type images, l'exposition fait se rencontrer des photographies d'archives avec des œuvres d'artistes contemporains. Comme le souligne Bernard Lamarche, critique d'art, « les

¹⁶⁴ Jeffrey Thomas cité dans *Panel Discussion*, 22 octobre 1999, Musée canadien des civilisations.

¹⁶⁵ Jeff Thomas (et Anna Hudson), « Bridging Art and Audience: Storytelling in the Presence of Historical Canadian Art » (16 juillet 2005). *Unspoken Assumptions: Visual Curators in Context: Thinking Through Curating* [en ligne], Banff (Alberta) : Banff Centre. <http://commissairesencontexte.ca/fr/talk.php?id=16> (Page consultée le 15 avril 2009).

¹⁶⁶ Les artistes sont Shelley Niro, Greg Staats, Mary Anne Barkhouse, Greg Hill, Rosalie Favell et Barry Ace.

perceptions connotés ou folkloriques seront sans aucun doute brisées par cette présentation »¹⁶⁷. Joe Geurts, président-directeur général intérimaire de la Société du Musée canadien des civilisations, quant à lui mentionne que

nous [le personnel du Musée] avons l'habitude de voir nos photos d'archives dans un contexte purement anthropologique. Elles décrivent des choses telles que le vêtement, des activités, des demeures et des modes de vie. En étudiant cette riche collection, M. Thomas a véritablement découvert une nouvelle manière de regarder les archives photographiques.¹⁶⁸

Les artistes semblent avoir apprécié l'expérience. Shelley Niro, artiste invitée souligne : « I'm envious of the photographs that I see, the archival photos, because we didn't have archival, or any kind of photographs from my family, so when I see these photographs they are like a great treasure to me »¹⁶⁹.



Fig.50 F. W. Waugh,
La fille de Jessie Lewis,
Réserve des Six-Nations (Ontario),
1916, Archives du Musée canadien
des civilisations.



Fig. 51. Shelley Niro,
Are you my sister ?
(Es-tu ma soeur?),
1994.

L'artiste Barry Ace, quant à lui, conçoit les archives autrement :

¹⁶⁷ Bernard Lamarche, « Choc de culture autochtone », *Le Devoir*, 22 octobre 1999, p. B10.

¹⁶⁸ Joe Geurts, président-directeur général intérimaire de la Société du Musée canadien des civilisations, est cité dans le Communiqué de presse de l'exposition *Jaillir de l'ombre*, Musée canadien des civilisations.

¹⁶⁹ Shelley Niro cité dans *Panel Discussion*, 22 octobre 1999, Musée canadien des civilisations.

I guess I view the historical photograph as a point of departure for myself. When I look at the geological survey collection, and the works of Marius Barbeau and et cetera, I always want more information, and I know there is more information behind who those people are, and what the stories are there that go with their lives.¹⁷⁰



Fig. 52 F. W. Waugh,
Portrait en extérieur
de M^{me} Gadteher (Saulteuse),
Longlac (Ontario), 1916.

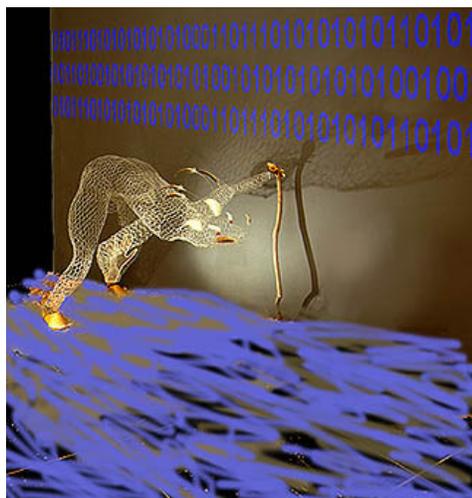


Fig. 53 Barry Ace,
Nanabush — Conteur,
1997.

Selon l'archiviste du Musée canadien des civilisations, Benoît Thériault, il s'agissait d'une première dans l'histoire du musée, car cette exposition utilisait des documents d'archives pour leur intérêt en tant qu'objets, et non pas pour leur seule valeur documentaire. Si l'on incorporait du matériel d'archives dans les expositions, ce matériel était utilisé dans le seul but d'offrir un support d'information. L'exposition de Thomas n'allait pas en ce sens. L'archiviste m'a confirmé que « la culture est en train de changer au Musée »¹⁷¹. Il vise désormais à faire l'acquisition de documents rares non seulement pour leur valeur documentaire mais aussi pour leur intérêt visuel, pour leur valeur en tant qu'objet physique.

¹⁷⁰ Barry Ace cité dans *Panel Discussion*, 22 octobre 1999, Musée canadien des civilisations.

¹⁷¹ Conversation avec Benoît Thériault ayant eu lieu le 17 février 2008 au service d'archives du Musée canadien des civilisations.

Les deux artistes-commissaires présentés dans ce chapitre n'ont pas choisi d'organiser des expositions conventionnelles opérant sur un mode linéaire. Au contraire, ces artistes ont fait appel à des choix originaux quant à l'aménagement des salles d'exposition. Par des documents d'archives et des œuvres ou autres créations, ces artistes ont choisi d'évoquer une partie du passé méconnu de certains d'entre nous. Au lieu de « reconstruire » l'histoire et préserver la mémoire collective, ils ont plutôt choisi de « construire » le passé, comme si l'histoire n'est pas nécessairement celle que l'on connaît dans son absolu, mais plutôt comme une construction de l'esprit. Si les expositions conventionnelles usent de codes et de conventions, les artistes-commissaires sont libres, selon les ententes prises avec les institutions, de déroger de ces attentes. L'objectif n'est pas nécessairement de dérouter ou de déconcerter le spectateur, mais l'effet de surprise généré par l'inattendu peut susciter l'intérêt de celui-ci. Lorsqu'ils sont impliqués dans l'organisation d'exposition, les archivistes, les historiens et les commissaires tentent d'ordonner et de privilégier certains objets plutôt que d'autres. Il va de soi qu'habituellement ce sont les archives les plus significatives d'un point de vue documentaire qui sont choisies pour les expositions. Or, contrairement au commissaire, à l'historien ou à l'archiviste s'appuyant essentiellement sur un corpus de connaissances, l'artiste pourra aisément faire appel à ses propres sentiments et à ses réactions personnelles face aux images. La démarche de sélection ne se basera pas sur les mêmes critères. En connaissance de cause, l'archiviste du Musée canadiens des civilisations a même décidé de revoir ses politiques d'acquisition et d'évaluation. Comme quoi, la valeur d'information et de témoignage, certes majeure dans le processus d'acquisition et d'évaluation, pourrait parfois être nuancée par d'autres critères liés tant à l'intérêt visuel qu'à la qualité d'objet du document.

Conclusion

Bien que formellement hétérogènes, les pratiques artistiques que nous venons d'étudier ont toutes un point commun entre elles, celui d'introduire des documents d'archives. Ces pratiques témoignent d'une volonté d'exposer les archives dans un contexte artistique plutôt que de les considérer strictement pour leur valeur documentaire. Le service d'archives est un dépôt où une évaluation des documents est effectuée à partir de certains critères précis ayant plus à voir avec des valeurs de témoignage et d'information que des valeurs artistiques ou esthétiques. Les stratégies de mise en scène des archives dont les artistes font usage tentent de dissocier les images de leur intention originale et ouvrent sur de nouveaux questionnements. Les archives offrent des traces témoignant d'une activité institutionnelle ou personnelle ; or, ces mêmes archives sélectionnées et mises en scène peuvent revêtir une fonction artistique. En s'appropriant les documents d'archives, les artistes tentent de faire ressortir cette fonction. Ils créent à partir de ce matériau et trouvent des moyens originaux de les présenter au public. Le spectateur porte alors attention à l'archive en tant qu'objet mis en scène et non seulement pour ce qu'elle représente.

Tout au long de notre étude, nous avons tenté de montrer comment les artistes reconfigurent les documents d'archives pour les offrir aux spectateurs. Les artistes ont travaillé à partir de différents médiums. La plupart ont privilégié l'installation sous diverses formes. Ainsi, plusieurs artistes ont assemblé et reproduit des documents d'archives. Certains ont numérisé les archives afin de créer de nouvelles photographies (Keith Piper, Chino Otsuka, Vin Ingelevics). Quant à Andrzej Maciejewski, il est retourné sur les lieux des prises de vue afin de prendre de nouvelles photographies des mêmes endroits à plusieurs années d'intervalle. D'autres artistes ont réalisé des films (Paula Kelly), des vidéos (Ruth Maclennan, Susan Pui San Lok, Jackie Kay) ou des projections (Robert Lepage). Dans le but d'intégrer des images à un bâtiment ou de les présenter à l'extérieur, d'autres

artistes ont reproduit des photographies sur des vitres ou des plaques d'aluminium (Dominique Blain, Barbara Astman, Nancy Ann Coyne, Dominique Laquerre). Certains artistes ont véritablement mis en scène les archives sous forme de performance. Ainsi, Ming Wong a organisé une performance basée sur les archives sonores de la British Library et Heather Barnett a, quant à elle, mit en scène des pièces de théâtre basées sur les écrits de George Bernard Shaw.

De façon générale, notre analyse a permis de constater que les documents dont les artistes s'approprient deviennent partie prenante des œuvres ou des installations. En introduction à un numéro spécial portant sur le document dans le périodique *Communications*, l'historien Jean-François Chevrier et l'auteur Philippe Roussin comparent le document à l'œuvre ainsi :

le document s'apparente à l'œuvre quand il n'est pas réduit à une documentation ou aux procédures d'un genre documentaire. Il surgit dans sa matérialité, dans sa factualité, dans une opacité historique qui appelle l'interprétation ou s'en passe. Mais tandis que l'idée reçue de l'œuvre suppose une autonomie, une autosuffisance, relativisée par le contexte, le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même : il est circonstanciel. Tout son intérêt tient précisément à la manière dont s'y croisent usages et connaissance sans pour autant en épuiser l'épaisseur, voire l'énigme.¹⁷²

De fait, la mise en scène du document par des stratégies artistiques le rend œuvre. L'intérêt documentaire ne saurait disparaître complètement pour faire place à un intérêt purement esthétique. On suppose que les deux valeurs coexistent, attendant d'être mise en avant par le spectateur qui en souhaite faire l'expérience.

Devant la fascination que peut procurer une image d'archives, l'artiste n'est point contraint à se restreindre à la rigueur dont l'archiviste ou l'historien doit faire preuve. En effet, les bornes professionnelles de l'archivistique ne peuvent être outrepassées en raison de contraintes d'éthique. Comme le souligne Sue Breakell, archiviste à la Tate Archive,

¹⁷² Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », *Communications : Des faits et des gestes. Le parti pris du document* 2, n°79 (2006), p. 5-6.

Although no activity is objective or free of bias, a core principle of archival practice is to seek to be as objective as possible in what might be called the ‘performance’ archivists enact on the archive. This includes describing material neutrally, documenting what they do to the archive, and intervening as little as possible if an original order is discernible in the papers. Archivists aspire to a democratic facilitation, which seeks to give each researcher the same or similar experience of encounter. Archivists are aware that this process cannot be objective –for example, within the Institution Tate Archive’s holdings are viewed first and foremost as art records, while non-art historians would see them as documents of a much wider-ranging significance. Multiple readings of archive material are possible, through each user (student, art historian, theorist, artist) having the same experience of encounter without disturbing the traces for others.¹⁷³

Comme nous l'avons vu dans notre analyse, les artistes ont utilisé de diverses stratégies pour mettre en scène les archives. Évidemment, l'artiste, n'étant pas soumis au même code d'éthique que l'historien ou l'archiviste, a la possibilité d'exposer plus aisément sa propre interprétation des documents. Certains artistes ont utilisé les documents afin d'exposer un événement historique ou une certaine réalité d'un point de vue critique. Par exemple, l'exposition à laquelle l'artiste Carrie Mae Weems participa visait à retracer l'histoire et l'héritage de l'Université Hampton. Weems a su, par son travail, faire ressortir l'histoire des Afro-américains à travers les documents sélectionnés. Par leur originalité, les projets des deux artistes-commissaires (Raphaëlle de Groot et Jeffrey Thomas) dérogent aux expositions conventionnelles présentant des documents d'archives. Par ailleurs, Andrea Fraser, en déplaçant tous les documents conservés aux archives et à la bibliothèque de la Kunsthalle Bern vers une salle d'exposition, a posé une réflexion critique sur l'accessibilité des documents. Habituellement réservés aux chercheurs, ces documents étaient rendus accessibles au public dans une salle d'exposition. Les visiteurs avaient le loisir de fouiller dans les boîtes et d'en explorer le contenu. Heather Barnett, en résidence à la London School of Economics, a elle aussi rendu

¹⁷³ Sue Breakell, « Perspectives: Negotiating the Archive », *Tate Papers* [en ligne]. <http://www.tate.org/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/breakell.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

des archives accessibles aux étudiants, en les relocalisant dans les bureaux des services étudiants (un endroit facilement accessible) et en reproduisant elle-même tous les documents. Les étudiants pouvaient ainsi aisément manipuler les documents sans nuire à la préservation des originaux.

La collaboration des archivistes avec les artistes offrent de nombreuses opportunités trop souvent méconnues. Les archivistes connaissent bien leurs fonds et peuvent aisément faire découvrir leurs archives aux artistes. Le travail de collaboration alliant des professionnels des deux disciplines, l'art et l'archivistique, suit ce courant qui favorise le décloisonnement des disciplines. Carl Heideken, conservateur au département des expositions du Musée municipal de Stockholm, se questionne à savoir ce qui se passe « quand l'art devient une méthode de travail dans un établissement dont il n'est pas la spécialité ? »¹⁷⁴. Heideken conçoit le travail de l'artiste comme relevant à la fois de l'imagination et de l'information, là où la limite entre le réel et l'imaginaire s'estompe. Ainsi, l'artiste use de l'imagination pour représenter la réalité. Selon lui, « l'artiste ne survivra au milieu du personnel de musée que si des conditions d'égalité et de respect mutuel se créent. Si son rôle est réduit à celui d'un consultant sur la manière de représenter des concepts historiques ou sociaux préconçus, les choses ne changeront guère »¹⁷⁵. Le niveau d'implication de l'artiste pour chaque projet dépend du cadre dans lequel celui-ci est réalisé. On peut envisager de laisser la liberté totale à l'artiste et accepter ou non le résultat de son travail ou bien passer une commande définissant clairement les attentes et les conditions de l'élaboration de la création. Il s'agit là de deux extrêmes entre lesquels il est possible de trouver des accommodements. Mais, il faut être conscient que si l'on veut produire un résultat original, mieux vaut laisser place aux idées nouvelles et créatives de l'artiste.

¹⁷⁴ Carl Heideken, « Artiste et conservateur dans un musée de la ville », *Museum international*, vol. 47, n°3, 1995, p. 17.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Comme nous avons pu le constater, les artistes ne choisissent pas les archives au hasard. Chaque artiste use d'une stratégie de sélection, selon une logique qui lui est propre. Nous remarquons que la plupart des artistes se sont attardés aux archives photographiques. Quelques-uns ont utilisé des images en mouvement, notamment les artistes participants au programme *Necessary Journey*. Notons que ce programme exigeait l'usage de ce type de documents d'archives. L'un des artistes étudiés a eu recours aux archives sonores (Ming Wong), une autre aux manuscrits anciens (Rachel Lichtenstein) et une autre aux cartes géographiques et aux affiches (Ruth Maclennan). Quelques archives textuelles ont été exploitées, certaines pour leur valeur d'information et d'autres pour leur valeur en tant d'objet. Ainsi, des archives textuelles ont servi à approfondir les recherches des artistes, et d'autres, ont été mises à la disposition du public pour consultation (dans le projet d'Andrea Fraser), reproduites (les journaux intimes ont joints à d'autres archives dans le projet de Ruth Maclennan à la London School of Economics) et jouées en public (dans le parcours théâtral d'Heather Barnett).

Les archives utilisées dans le cadre de ces projets proviennent pour la plupart de fonds institutionnels ou d'archives privées conservés dans divers services d'archives. Deux artistes, Dominique Laquerre et Craig Leonard, ont toutefois effectué des recherches sur le terrain afin de repérer des photographies chez des particuliers et dans d'autres lieux. Vid Ingelevics a, quant à lui, fouillé dans une boîte d'archives sur laquelle l'archiviste du Metropolitan Museum avait attiré son attention. Notons que deux artistes ont utilisé des négatifs photographiques afin de procéder à de nouveaux tirages (Andrzej Maciejewski et Jeffrey Thomas).

L'organisation des archives dans l'espace n'est jamais vide de sens. Si les expositions d'archives plus conventionnelles, sous forme thématique ou narrative, produisent des effets de sens particulièrement maîtrisés que le visiteur doit se réapproprier ; à l'opposé, les expositions ou les installations réalisées par les artistes offrent souvent des effets de sens beaucoup plus ouverts. On peut dire que l'effet de sens transparaît, apparaît, disparaît ou se crée chez le spectateur et n'est pas

nécessairement ancré délibérément dans les modes d'exposition. Dans son livre *Museums, Media and Cultural Theory*, Michelle Henning mentionne que « while the classificatory system of the archives keeps its documents in order, the museum does this more effectively through a combination of classificatory and display. Display gives things their documentary and evidentiary function »¹⁷⁶. En effet, lorsque les archives sont entreposées, le lien qu'il est possible d'établir entre les divers documents est souvent difficile à percevoir. Il s'agit de documents classés d'une certaine façon, certes logique, mais qui n'est pas nécessairement significative. En d'autres termes, on peut dire que les effets de sens possibles disparaissent au profit du principe de provenance. L'ordre dans lequel les documents sont classés permet d'y accéder facilement. Or, la pluralité de liens possibles entre les divers documents n'est pas nécessairement mise en valeur. Usant d'une autre logique, les documents auraient été disposés autrement dans l'espace. Ainsi, la mise en exposition dans un musée viendra établir un lien entre ces archives. Comme le souligne Michelle Henning,

Unlike archives and libraries, museums tend to be understood as collections which are displayed according to an organizing narrative, yet neither archives nor museums can entirely contain their contents. [...] While the classificatory system of the archive keeps its documents in order, the museum does this more effectively through a combination of classification and display. Display gives things their documentary and evidentiary function. In the storeroom, they are ambivalent and frequently opaque, difficult to read purely in favour of one version of history or another.¹⁷⁷

Ainsi, la mise en exposition, selon un point de vue conventionnel, offre une certaine organisation narrative venant faire ressortir la fonction documentaire de l'archive. Toutefois, lorsqu'un artiste s'occupe de la mise en scène des documents, il en résulte une production originale. Comme nous l'avons vu, la mise en scène contre-narrative ou faisant découvrir aux spectateurs des parties méconnues de l'histoire sont

¹⁷⁶ Michelle Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*. Maidenhead (Angleterre) : Open University Press, 2006, p. 130.

¹⁷⁷ *Ibid.*

présentes dans plusieurs projets que nous avons étudiés (entre autres dans les projets de Carrie Mae Weems, Jeffrey Thomas et Raphaëlle de Groot).

Les thèmes exploités sont assez variés. Évidemment, la mémoire et le passé sont des sujets qui reviennent dans la plupart des projets. Que ce soit l'histoire d'une ville, d'un quartier, d'un bâtiment, d'une exposition, d'un individu ou d'un groupe de personnes, les artistes évoquent et soulignent les traces du passé. Par la mise en scène, les artistes enchâssent les archives dans de nouveaux « récits » et leurs donnent des significations nouvelles selon leurs propres interprétations. Notons que certains artistes se sont attardés à des éléments rencontrés au cours du processus de recherche. Trois artistes, Paula Kelly (Winnipeg Archives), Ruth McLennan (London School of Economics) et Carrie Mae Weems (Hampton University) ont usé d'entrevues réalisées dans leur processus de recherche. Si Weems s'en est inspirée pour réaliser et orienter son œuvre, les artistes Paula Kelly et Ruth McLennan ont véritablement intégré des parties d'entrevues à leurs projets. Quant à l'artiste susan pui san lok, elle s'est attardée au système de classification des archives et a décidé de reproduire les cartes de l'index de la Media Archive for Central England.

La représentation de l'histoire a toujours joué un rôle important dans la pratique artistique. Que l'on pense à des représentations picturales de scène historique, à des monuments commémorant un moment important de l'histoire ou à des peintures abstraites portant un titre faisant référence à un événement historique, nombreux sont les artistes s'étant intéressés à l'histoire. La présence de la photographie dans l'art conceptuel a permis aux artistes de revisiter la représentation de l'histoire d'une nouvelle manière. Évidemment, les stratégies d'appropriation offrent aussi de nombreuses possibilités pour la représentation de l'histoire. Ces stratégies intégrant des documents d'archives offrent la possibilité de mettre en valeur des événements de l'histoire et invitent le spectateur à réfléchir sur le passé et à faire des liens entre les événements.

Quelles sont les raisons qui ont amené les artistes à aller fouiller dans les archives ? Comme nous l'avons vu, les artistes sont souvent invités à participer à des projets initiés par des musées ou des galeries, à créer dans le cadre de résidences d'artistes ou à répondre à des commandes spéciales. Parfois, il s'agit d'une raison personnelle : un souvenir, une conscience identitaire, un attachement à un lieu. Souvent la raison relève d'une volonté de mettre à jour une histoire oubliée ou de reconstruire une mémoire collective. En évoquant un événement ou une personne, la fonction commémorative de l'archive est aussi explorée par certains artistes. Ainsi, nous avons constaté comment les archives peuvent être utilisées dans une perspective artistique pour commémorer, dénoncer, rappeler, montrer, expliquer et raconter le passé. Nous avons également noté comment les artistes utilisent les archives au service de la mémoire et de l'histoire et comment, dans les nouvelles pratiques artistiques, les artistes mettent en scène les archives.

Compte tenu des limites de cette étude, nous n'avons pu analyser que quelques exemples d'un ensemble très vaste. D'autres cas auraient pu faire l'objet de nos recherches. Cependant, ce qui nous semblerait intéressant, dans l'avenir, serait d'explorer les collaborations entre les artistes et les archivistes plus en profondeur, notamment au moyen d'entrevues. La résidence d'artistes en service d'archives est une piste des plus intéressantes pour les archivistes souhaitant élargir les possibilités de diffusion de leurs fonds. Une piste de recherche future consistera à chercher de nouveaux cas, à réaliser des études plus approfondies ainsi qu'à effectuer des comparaisons entre les différents exemples analysés. Du point de vue de la recherche, ce type d'approfondissement est souhaitable car il permettra de bien définir les possibilités et les limites de telles résidences.

Le processus de recherche est un élément présent dans toutes démarches artistiques de mise en scène des archives. Plus l'artiste-chercheur connaîtra le fonctionnement du système archivistique, meilleures seront ses chances de trouver ce qu'il cherche. Dans le cadre de tels projets, la formation de l'artiste-chercheur constitue un élément essentiel du travail de l'archiviste. Une telle collaboration

permettra à l'archiviste de faire découvrir à l'artiste les documents d'archives présents dans son service. En somme, la mise en scène opérée par les artistes offre de nombreuses possibilités de mettre en valeur des archives. Certes, la diffusion reste un moyen d'obtenir de la visibilité et des ressources, mais tel que le conçoit l'archiviste Timothy L. Ericson, elle constitue la finalité même de l'archivistique :

The *goal* is *use*. We need continually to remind ourselves of this fact. Identification, acquisition, description and all the rest are simply the *means* we use to achieve this goal. They are tools. We may employ all these tools skilfully; but if, after we brilliantly and meticulously appraise, arrange, describe and conserve our records, nobody comes to use them, then we have wasted our time.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Timothy L. Ericson, « "Preoccupied with our own gardens": Outreach and Archivists », *Archivaria*, n° 31, hiver 1990-1991, p. 117.

Bibliographie

6* *Émissaires. Québec réinventée par la photographie actuelle*. Québec : Centre VU, 2008.

ACADEMIC RESEARCH CENTRE OF THE ACADEMY OF FINE ARTS. *The Archive in Art Practice – Symposium* [en ligne].
<http://vvp.avu.cz/en/aktivity/spoluprace/southhampton> (Page consultée le 15 avril 2009).

ACTION TERRORISTE SOCIALEMENT ACCEPTABLE. *Site de l'ATSA* [en ligne].
<http://www.atsa.qc.ca> (Page consultée le 15 avril 2009).

After Notman: Montreal views, a century apart/D'après Notman : regards sur Montréal, un siècle plus tard, trad. Marie José Thériault et Howard Scott. Montréal : Musée McCord, 2003.

Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art. New York : International Center of Photography, 2008.

ARCHIVES DE FRANCE. *Archives, création et arts plastiques* [en ligne].
<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/action-culturelle/arts/> (Page consultée le 15 avril 2009).

Art & Archives. Cahiers de Mariemont. n° 35. Actes du colloque organisé dans le cadre de l'exposition « Archives mortes », Musée royal de Mariemont, 13 janvier 2006. Morlanwelz (Belgique) : Musée royal de Mariemont, 2007.

ARTS COUNCIL ENGLAND. *Necessary Journey. Interactive Art Showcase* [en ligne]. <http://www.artscouncil.org.uk/nj/showcase.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

ARTS COUNCIL ENGLAND. *Necessary Journeys* [en ligne], 2005.
http://www.artscouncil.org.uk/publications/publication_detail.php?rid=0&sid=&browse=recent&id=496 (Page consultée le 15 avril 2009).

ASSOCIATION DES ARCHIVISTES DU QUÉBEC. *Archives au présent. Le magazine en ligne des archivistes du Québec* [en ligne].
http://www.archivistes.qc.ca/spip.php?page=rubrique-webzine&id_rubrique=25 (Page consultée le 15 avril 2009).

ASTMAN, Barbara. *Site de l'artiste Barbara Astman* [en ligne].
<http://www.barbaraastman.com/> (Page consultée le 15 avril 2009).

- ATSA: Quand l'art passe à l'action*. Montréal : Action terroriste socialement acceptable, 2008.
- BALTESSEN, Jody. *Artist in residence*. *City of Winnipeg Archives* [courrier électronique adressé à Marie-Pierre Boucher] (9 mars 2009).
- BARNETT, Heather. *Recollect: Creative Explorations of the LSE* [en ligne]. http://www.psych.lse.ac.uk/recollect/pages/gallery_What'sWhat/index.html (Page consultée le 15 avril 2009).
- BASSNETT, Sarah. « From Public Relations to Art: Exhibiting Frances Benjamin Johnston's Hampton Institute Photographs », *History of Photography*, vol. 32, n°2 (été 2008), p. 152-168.
- BÉNICHOU, Anne. « Christian Boltanski : les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute*, n°88 (automne 1997), p. 4-13.
- BÉNICHOU, Anne. « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *CV ciel variable*, n°59 (novembre 2002), p. 27-30.
- BÉNICHOU, Anne. « Vera Frenkel : l'invention d'une artiste », *Parachute*, n°105 (hiver 2002), p. 92-107.
- BÉNICHOU, Anne. « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive » dans *Maintenant. Images du temps présent*, sous la dir. de Vincent Lavoie. Montréal : Le Mois de la Photo, 2003, p. 166-187.
- BÉNICHOU, Anne. « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre : Vera Frenkel » dans *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, 2004, p. 217-228.
- BÉNICHOU, Anne. « La Transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation, Les ruses de Christian Boltanski », *Intermédialités*, n°5 (juin 2005), p. 135-161.
- BERNARZ, Nicolas et Isabelle ROY. « L'ATSA : FRAG sur la Main. Entrevue avec Annie Roy de l'Action terroriste socialement acceptable, au sujet de l'exposition permanente *FRAG sur la main* à Montréal », *Archives au présent* [en ligne], novembre 2008. <<http://www.archivistes.qc.ca/declaration/entrevues.html>> (Page consultée le 15 avril 2009).

- BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Fierté et Dignité* [en ligne].
<http://www.collectionscanada.gc.ca/portraits-autochtones/index-f.html>
 (page consultée le 15 avril 2009).
- BIRMINGHAM CITY ARCHIVES. «Artist in Residence – Keith Piper»,
Connecting Histories [en ligne], n°3 (hiver 2005), p. 2.
[http://www.connectinghistories.org.uk/Downloads%20\(pdf%20etc\)/ConnectingHistoriesNews3.pdf](http://www.connectinghistories.org.uk/Downloads%20(pdf%20etc)/ConnectingHistoriesNews3.pdf) (Page consultée le 15 avril 2009).
- BOURQUE, François. « Le Moulin à images décodé : Le processus de création »,
Le Soleil, 14 juin 2008, p. 8.
- BOURQUE, François. « Le moulin à image décodé : 10 clés d'accès », *Le Soleil*, 15
 juin 2008, p. 8.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. Dijon : Les Presses du Réel, 2003.
- BREAKELL, Sue. « Perspectives: Negotiating the Archives », *Tate Papers* [en
 ligne], n°9 (printemps 2008),
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).
- BRITISH LIBRARY. *Learning: Creative Research* [en ligne].
<http://www.bl.uk/learning/cresearch/index.html> (Page consultée le 15
 avril 2009).
- BROWN, Lorna. *Group Search (Art in the Library)*. Vancouver : Vancouver Public
 Library Central Branch, 2007.
- BUCHLOH, Benjamin. « Warburg's Paragon? The End of Collage and
 Photomontage in Postwar Europe » dans *Deep Storage. Collecting,
 Storing, and Archiving in Art*, Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, éd.
 Munich/New York : Prestel, 1998, p. 50-61.
- BUSHEY, Jessica. « Vancouver Art Gallery exhibition entitled "Classified
 Materials: Accumulations, Archives, Artists" exposes the sad state of
 institutional archives », *AABC Newsletter* [en ligne], vol. 16, n°1 (hiver
 2006).
http://aabc.bc.ca/aabc/newsletter/16_1/vancouver_art_gallery_exhibition.htm
 (Page consultée le 15 avril 2009).
- CARMEN, Linda. « Visiting Artist at Williams Talks about Her Work », *The
 Advocate* (Williamstown, Massachusetts), 22 mars 2000, p. 3.
- Carrie Mae Weems: The Hampton Project*. New York : Aperture, 2000.

- CENTRE D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000* [en ligne].
<http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/aides/itinerance.htm> (consulté le 15 avril 2009).
- CENTRE FOR CONTEMPORARY CANADIAN ART. *Jeff Thomas* [en ligne].
http://www.ccca.ca/artists/work_detail.html?languagePref=en&mkey=46708&title=Jack+Moore+--+Pima%2C+1981&artist=Jeff+Thomas&link_id=2007 (Page consultée le 15 avril 2009).
- CENTRE VU. *6* Émissaires* (dépliant) [en ligne].
http://www.meduse.org/vuphoto/exposition/f_archi.html (Page consultée le 15 avril 2009).
- CENTRE VU. Communiqué de presse de l'exposition *6* Émissaires, Québec réinventée par la photographie actuelle* [en ligne], 2008.
http://www.meduse.org/vuphoto/pdf/com_6emis.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).
- CHARBONNEAU Normand, Donald O'FARRELL et Mario ROBERT. « Diffusion » dans *La gestion des archives photographiques*, sous la dir. de Normand Charbonneau et Mario Robert. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 199-220.
- CHARRON, Marie-Ève. « Mémoire et Antimémoire », *Parachute*, n°95 (juillet-septembre 1999), p. 40-41.
- CHEVRIER, Jean-François et Philippe ROUSSIN. « Présentation », *Communications : Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2*, n°79 (2006), p. 5-7.
- COLE, Barbara. *City of Vancouver Public Art Walk: Downtown Shoreline*. Vancouver : Office of Cultural Affairs/City of Vancouver, 2002.
- COLE, Catherine. « Les musées et la collaboration », *Muse*, vol. 13, n°2 (été 1995), p. 22.
- COMAY, Rebecca, éd. *Lost in the Archives*. Toronto : Alphabet City Media inc., 2002.
- CORRIN, Lisa G. « Mining the Museum: An Installation Confronting History », *Curator*, vol. 36, n°4 (1993), p. 302-313.
- COTTON, Charlotte. *La Photographie dans l'art contemporain*. Collection « L'Univers de l'art, 96 ». Paris : Éditions Thames & Hudson, 2005.

COUTURE, Carol. « La politique de gestion des archives » dans *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Carol Couture et collaborateurs. Québec : Presse de l'Université du Québec, 1999, p. 3-29.

CV ciel variable : Archives (numéro thématique), n°59 (novembre 2002).

CV ciel variable : Banque d'images (numéro thématique), n°80 (automne 2008-hiver 2009).

DARE-DARE. *Mireille Cliche. Histoires oubliées* [en ligne]. http://archives.dare-dare.org/2002_2003/memoirevive/mcliche.html (Page consultée le 15 avril 2009).

Définitions de la culture visuelle IV : Mémoire et archive. Collection « Conférences et colloques ». Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2000.

DE GROOT, Raphaëlle. « Une aventure multidimensionnelle » dans *Mémoire vive. Archives du Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal Dare-Dare* [en ligne]. http://archives.dare-dare.org/2002_2003/memoirevive/origineprojet.html (Page consultée le 15 avril 2009).

DE GROOT, Raphaëlle. *Mémoire vive 2000-2002* [en ligne]. http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=20 (Page consultée le 15 avril 2009).

DE KUYPER, Eric. « La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation*, n° 58-59 (1999), p. 17-34.

DÉRY, Louise. *Patrick Altman*. Hérouville Saint-Clair : Centre d'art Contemporain de Basse-Normandie, 1998.

DÉRY, Louise. *Raphëlle de Groot: en exercice*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006.

DONNELLY, Sue. « Art in the Archives: An Artist's Residency in the Archives of the London School of Economics ». *Tate Papers* [en ligne], n°9 (printemps 2008). <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/donnelly.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

Elsie. Une œuvre hommage de Dominique Blain. Rimouski : Musée Régional de Rimouski, 2007.

ERICSON, Timothy L. « "Preoccupied with our own gardens": Outreach and Archivists », *Archivaria*, n° 31, hiver 1990-1991, p. 114-122.

EX MACHINA. *Site du groupe Ex Machina* [en ligne]. <http://lacaserne.net> (Page consultée le 15 avril 2009).

EXTRACITY CENTER FOR CONTEMPORARY ART.

Information/Transformation [en ligne]. http://www.extracity.org/info_transfo/index.htm (Page consultée le 15 avril 2009).

EYLAND, Cliff. *The 100,000 Names of Art*, Halifax : Saint Mary's University Art Gallery, 1992.

FOSTER, Hal. « An Archival Impulse », *October*, n°110 (automne 2004), p. 3-22.

GALERIE DE L'UQAM. *Communiqué de presse de l'exposition Mémoire et Anti-Mémoire* [en ligne]. <http://www.galerie.uqam.ca/Expositions/Communique/1999/memoire.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

GENDAI GALLERY. *Recollection* [en ligne].

<http://gendaigallery.org/exhibits/Recollection/recollectexhibit.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

GODFREY, Mark. « The Artist as Historian », *October*, n°120 (printemps 2007), p. 140-172.

GRANDE, John K. *Dominique Laquerre : Sur le terrain. Quinze ans de création visuelle dans le paysage*, trad. François Couture. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2007.

HARDING, Anna, éd. *Potential : Ongoing Archive*. Southampton : Artimo, 2002.

HEIDEKEN, Carl. « Artiste et conservateur dans un musée de la ville », *Museum International*, vol. 47, n°3 (1995), p. 17-21.

HEIFERMAN, Marvin et Carole KISMARIC. *To the Rescue. Eight Artists in an Archive*. New York : Lookout/American Jewish Joint Distribution Committee, 1999.

HENNING, Michelle. *Museums, Media and Cultural Theory*.

Maidenhead (Angleterre) : Open University Press, 2006.

HEMMIG, William S. « The Information-seeking behavior of visual artists: a literature review », *Journal of Documentation*, vol. 64, n°3 (2008), p. 343-362.

HOLLY, Michael Ann et Marquard SMITH, éd. *What Is Research in the Visual Arts? : Obsession, Archive, Encounter*. Williamstown (Massachusetts) : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

- HURTIG, Annette. « La collaboration avec les artistes : réveillons les géants endormis », *Muse*, vol. 13, n°2 (1995), p. 22-26.
- INGELEVICS, Vid. « The Metropolitan Museum of Edward Milla » dans *Image and Inscription. An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, Robert Bean, éd. Toronto : Gallery 44 / YYZ books, 2005, p. 139-147.
- INGELEVICS, Vid. « Research as Art (as Curriculum) », *Canadian Review of Art Education/Revue canadienne d'éducation artistique*, n°34 (2007), p. 8-31.
- INGELEVICS, Vid. *Site de l'artiste Vid Ingelevics* [en ligne].
<http://www.web.net/artifact/> (Page consultée le 15 avril 2009).
- Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field.*
 Cologne : Verlag der Buchhanlung König, 2002.
- JARDINS DES MÉTIS. *Parcours d'œuvres d'art* [en ligne].
<http://www.jardinsdemetis.com/francais/jardins/jardin-parcours-oeuvres-art.php> (Page consultée le 15 avril 2009).
- JUNG, Marilyn et al. *Recollection Project*. Toronto : Gendai Gallery, 2000.
- KLETT, Mark. *Third View. A Rephotographic Survey of the American West* [en ligne]. <http://www.thirdview.org> (Page consultée le 15 avril 2009).
- Künstler.Archiv : Neue Werke zu historischen Beständen / Artist.Archive : New works on historical holdings.* Berlin : Akademie der Künste, 2005.
- KWAN, Vanessa. « Group Search (Art in the Library) », *C Magazine*, n°92 (2006), p. 45-46.
- LAMARCHE, Bernard. « Choc de la culture autochtone », *Le Devoir*, 22 octobre 1999, p. B10.
- LANGFORD, Martha. *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007.
- LANYON Josephine et Jane CONNARTY, éd. *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*. Bristol : Picture This Moving Image, 2006.
- LAQUERRE, Dominique. *Site de l'artiste Dominique Laquerre* [en ligne].
<http://www.dominiquelaquerre.com/> (Page consultée le 15 avril 2009).

- LASZLO, Krisztina. « Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists: Vancouver Art Gallery, October 15, 2005 – January 2, 2006 », *AABC Newsletter* [en ligne], vol. 16, n°1 (hiver 2006).
http://aabc.bc.ca/aabc/newsletter/16_1/classified_materials.htm (Page consultée le 15 avril 2009).
- LATOURE, John. « Interventions / Tiré de la collection », *Site de Arttexte* [en ligne].
http://www.arttexte.ca/?p=204&langswitch_lang=fr (Page consultée le 15 avril 2009).
- « Le Moulin à images de Robert Lepage sera de retour à Québec cet été », *Le Droit*, 4 avril 2009, p. A16.
- Le Projet bibliothèque / The Library Project*. [Lennoxville] : Galerie d'art de l'Université Bishop's, 2004.
- LEGRIS, Françoise. *Mémoire et antimémoire*. Trois-Rivières : Éditions Le Sabord, 2000.
- LEMAY, Yvon. « Art et Archives : une perspective archivistique », *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação* [en ligne].
<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb> (à paraître).
- LEMAY, Yvon. « Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir ». *37^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec*, 13 mai 2008.
- LEMAY, Yvon. « Les archives et l'art contemporain ». *76^e Congrès de l'ACFAS*, 5 mai 2008.
- LEONARD, Craig, *Mobile Homes. Craig Leonard with the Maritime History Archive*. Toronto : A Space Gallery, 2007.
- 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, 2004.
- LOK, susan pui san. « Journeys, Documenting, Indexing, Archives, and Practice-Based Research: A Conversation with susan pui san lok », *Art Journal*, vol. 65, n°4 (hiver 2006), p. 19-35.
- LONDON SCHOOL OF ECONOMICS. *Charles Booth Online Archive* [en ligne].
<http://booth.lse.ac.uk/> (Page consultée le 15 avril 2009).

MEMORIAL UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND. *Maritime History Archive* [en ligne]. <http://www.mun.ca/mha/> (Page consultée le 15 avril 2009).

MORIARTY, Catherine et Angela WEIGHT. « The Legacy of Interaction: Artists at the Imperial War Museum 1981-2007 ». *Tate Papers* [en ligne]. (printemps 2008). <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/o8spring/moriarty-weight.shtm> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS. Communiqué de presse de l'exposition *Jaillir de l'ombre* [en ligne]. <http://www.civilisations.ca/cmcc/exhibitions/aborig/jaillir/pr101fra.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS. *Jaillir de l'ombre. Perspectives photographiques des premiers peuples* [en ligne]. <http://www.civilisation.ca/cmcc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillinf.shtml> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS. *Panel Discussion*, 22 octobre 1999.

MUSÉE McCORD. *Collections-Recherche : Archives photographiques Notman* [en ligne]. http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=4&tablename=department&elementid=00016__true (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE McCORD. *Configurations* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=49&page=intro> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE McCORD. *Deux quotidiens se rencontrent* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/clefs/expositionsvirtuelles/deuxquotidiens/> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE McCORD. *Inspirations – Les archives photographiques Notman rencontrent la relève* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=52&page=intro> (Page consultée le 15 avril 2009).

MUSÉE McCORD. *Transactions* [en ligne]. <http://www.musee-mccord.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=43&page=intro> (Page consultée le 15 avril 2009).

PAYNE, Carol. « Counterpoint Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives », *Afterimage*, vol. 27, n°6 (mai 2000), p. 16-17.

- PAYNE, Daniel. « Exhibiting Libraries: Integrating Information Literacy in the Studio-Based Art & Design Curriculum ». Durban (Afrique du Sud) : *World Library and Information Congress: 73rd IFLA General Conference and Council* [en ligne], 2007. <http://www.ifla.org/IV/ifla73/papers/092-Payne-en.pdf> (Page consultée le 15 avril 2009).
- Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2001.
- POISSON, Yannick. « Les œuvres environnementales de Dominique Laquerre immortalisées », *La Tribune* (Sherbrooke), 10 novembre 2007, p. S19.
- POISSON, Yannick. « Une randonnée pour découvrir l'art en forêt », *La Tribune* (Sherbrooke), 4 août 2008, p. 14.
- PURDY, Anthony. « Ghosting: The Role of the Archive Within Contemporary Artists' Film and Video », *Image [&] Narrative* [en ligne], n°17. http://www.imageandnarrative.be/digital_archive/purdy.htm (Page consultée le 15 avril 2009).
- Québec. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. *Réaliser une exposition [Guide pratique]* [en ligne], 2007. <http://www.mcccf.gouv.qc.ca> (Page consultée le 15 avril 2009).
- ROUILLÉ, André. *La photographie : entre document et art contemporain*. Collection « Folio essais ». Paris : Gallimard, 2005.
- SCHAFFNER, Ingrid et Matthias WINZEN, éd. *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art*. Munich/New York : Prestel, 1998.
- SHERMAN, Tom. *1 Traditional Methodology for Processing Information*. [Toronto] : Tom Sherman, 1978.
- SMITH, Marquard. « Journeys, Documenting, Indexing, Archives, and Practice-Based Research: A Conversation with susan pui san lok », *Art Journal*, vol. 65, n°4 (hiver 2006), p. 19-35.
- SPIEKER, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge : The MIT Press, 2008.
- TATE BRITAIN. *The Archival Impulse. Artist and Archives* [en ligne]. <http://www.tate.org.uk/britain/eventseducation/coursesworkshops/11232.htm> (Page consultée le 15 avril 2009).

- TATE MODERN. *The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe* [en ligne].
<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/coursesworkshops/photographyandthearchive871.htm> (Page consulté le 15 avril 2009).
- THOMAS, Jeffrey et Anna HUDSON. « Bridging Art and Audience: Storytelling in the Presence of Historical Canadian Art » (16 juillet 2005). *Unspoken Assumptions: Visual Curators in Context: Thinking Through Curating* [en ligne], Banff (Alberta) : Banff Centre.
<http://commissairesencontexte.ca/fr/talk.php?id=16> (Page consultée le 15 avril 2009).
- THOMAS, Jeffrey. « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », *Visual Resources*, vol. 18, n°2, (2002), p. 109-125.
- TUER, Dot. *Mining the Media Archive. Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*. Toronto : YYZBooks, 2005.
- UJA FEDERATION. « Windows On Our World. Artwork in the Wolfond Centre », *Doing Jewish in Toronto* [en ligne], 15 juillet 2004.
<http://www.jewishtorontoonline.net/home.do?ch=content&cid=1692> (Page consultée le 15 avril 2009).
- UNIVERSITY OF MINNESOTA. *Archiving Memory* [en ligne].
http://www.archivingmemory.org/project_description.html (Page consultée le 15 avril 2009).
- URSCH, Jacqueline. « Les archives à la rencontre du public » dans *L'action éducative et culturelle des Archives. Actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives ? »*, Hôtel de ville de Lyon, 1^{er}-3 juin 2005. Paris : La documentation française, 2007, p. 272-275.
- VAN ALPHEN, Ernst. « Visual Archives as Preposterous History », *Art History*, vol. 30, n°3 (2007), p. 367-382.
- VILLE DE VANCOUVER. *Public Art Registry* [en ligne].
http://vancouver.ca/PublicArt_Net/ArtworkDetails.aspx?ArtworkID=209&Neighbourhood=&Ownership=&Program= (Page consultée le 15 avril 2009).

Visual Resources : Following the archival turn: Photography, the Museum, and the Archive (numéro thématique), vol. 18, n°2 (juin 2002).

WASNEY, Tricia. *Paula Kelly's Residence* [courrier électronique adressé à Marie-Pierre Boucher] (12 mars 2009).

WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART. *Press Release: Carrie Mae Weem. The Hampton Project* [en ligne]. http://www.wcma.org/press/07/07_Weems.shtml (Page consultée le 15 avril 2009).

WINNIPEG ARTS COUNCIL. *Call to Artists. City of Winnipeg Archives* [en ligne]. http://www.winnipegarts.ca/pub_art_ops/pdf/Call-To-Artists-WAair.pdf (Page consultée le 15 avril 2009).

WINNIPEG ARTS COUNCIL. *Public Art* [en ligne]. <http://www.winnipegarts.ca/public.html> (Page consultée le 15 avril 2009).

WONG, Ming. *Site de l'artiste Ming Wong* [en ligne]. <http://www.mingwong.org> (Page consultée le 15 avril 2009).