

CAHIER 1

***Sous la direction
d'Yvon Lemay et Anne Klein***

Aude Bertrand

Hélène Brousseau

Simon Côté-Lapointe

Laure Guitard

Anne Klein

Anne-Marie Lacombe

Annie Lecompte-Chauvin

Yvon Lemay

Denis Lessard

ARCHIVES ET CRÉATION : NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'ARCHIVISTIQUE

Arts visuels · Littérature · Cinéma · Musique · Arts de la scène · Arts textiles · Web ·
Usages, valeurs et usagers · Indexation et émotions

Conception graphique

Catherine Légaré

Révision linguistique

Michel Belisle

LEMAY, Yvon et Anne KLEIN, sous la direction de. 2014. *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI).

Cette publication a été réalisée dans le cadre du projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Programme Savoir, 2013-2016).

Licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification (CC BY-NC-ND)

- Yvon Lemay et Anne Klein*
4 Introduction
- Yvon Lemay*
7 Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique
- Anne-Marie Lacombe*
20 Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature
- Simon Côté-Lapointe*
60 Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins
- Hélène Brousseau*
84 Fibres, archives et société
- Annie Lecompte-Chauvin*
105 Comment les archives entrent dans nos vies par le biais de la littérature
- Aude Bertrand*
121 Valeurs, usages et usagers des archives
- Laure Guitard*
151 Indexation, émotions, archives
- Anne Klein, Denis Lessard et Anne-Marie Lacombe*
169 Archives et mise en archives dans le champ culturel. Synthèse du colloque « Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique »
- 179** Bibliographie : Travaux de recherche sur les archives et la création (2007-2014)
- 183** Les auteurs

INTRODUCTION

Yvon Lemay et Anne Klein

1 Ce premier cahier de recherche sera normalement suivi de deux autres qui seront également diffusés dans *Papyrus*. Le troisième cahier comprendra une synthèse visant à faire le point sur les objectifs poursuivis, les réalisations effectuées ainsi que sur les suites à envisager au projet de recherche.

Dès le début du projet de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », nous cherchions une façon de rendre les travaux facilement et rapidement accessibles tant auprès de la communauté archivistique que des étudiants ou des chercheurs intéressés par ces questions. Finalement, l'idée de réunir les textes dans un cahier de recherche¹, diffusé par l'entremise de *Papyrus*, le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal, nous est apparue la solution toute désignée. De plus, le fait que les métadonnées de *Papyrus* soient dorénavant intégrées à *Atrium*, le catalogue des Bibliothèques de l'Université de Montréal, ainsi qu'à *WorldCat*, « le plus grand catalogue de bibliothèques au monde », s'avérait un choix fort judicieux quant aux possibilités de repérage.

Le Cahier 1 comprend les textes des travaux menés au cours de la première phase du projet de recherche, c'est-à-dire durant l'année 2013-2014. Il nous semblait nécessaire toutefois, dans ce premier cahier, de débiter par un article publié dans la revue *Archives* (vol. 45, no 1) qui fait état des principaux axes du projet financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016). Suite à cette mise en contexte, l'on retrouve en premier lieu une revue de la littérature effectuée par Anne-Marie Lacombe sur l'utilisation des archives dans différents domaines artistiques tels que les arts visuels, la littérature, le cinéma, la musique, le théâtre et la danse. Le Web y est également considéré puisqu'avec le temps il est devenu un lieu particulièrement fécond quant à la création à partir de matériel d'archives. Le principal objectif de cet aperçu de la littérature est de faire prendre conscience de l'ampleur du phénomène de l'exploitation des archives à des fins de création.

Les deux textes suivants, produits par des archivistes qui sont aussi des artistes, permettent justement de mieux comprendre pourquoi les créateurs s'intéressent aux archives et comment cela se traduit dans leur production. D'abord, Simon Côté-Lapointe, pianiste, compositeur et improvisateur, nous introduit dans l'univers des archives sonores. Après avoir établi les caractéristiques spécifiques au document sonore et précisé les différentes techniques et les principaux courants liés à la création chez les musiciens à partir d'archives sonores, il présente

quelques projets québécois ainsi que ses propres réalisations en la matière. Ensuite, Hélène Brousseau, une artiste spécialisée en fibres, procède dans le même esprit. Elle décrit dans un premier temps le milieu des arts textiles (*fiber arts*) et l'utilisation d'archives au sein de ce milieu, en rappelant comment ces techniques souvent réservées aux femmes dans l'histoire sont devenues des véhicules de revendications sociales. Puis, elle fait part de sa pratique artistique et montre, à l'aide de plusieurs exemples, les diverses manières selon lesquelles les archives interviennent dans ses travaux, tantôt en venant alimenter le processus créatif, tantôt en étant intégrées et donc directement visibles dans ses œuvres.

Les textes de ces deux archivistes et artistes sont suivis par celui d'Annie Lecompte-Chauvin qui, pour sa part, vise à montrer comment les archives entrent dans nos vies par le biais de la littérature. Et, comme en témoignent les nombreux ouvrages répertoriés en bibliographie, les occasions ne font pas défaut. Outre les publications consacrées aux archives de la littérature, qui cherchent à faire connaître les richesses de ce patrimoine à un large public en accordant autant d'importance à la matérialité des documents qu'à leur contenu informationnel, Annie Lecompte-Chauvin démontre par ailleurs de quelle manière des écrivains ont exploité les archives afin de développer de nouveaux modes de représentation, de narration ou de création et ainsi créer de la littérature avec des archives.

2 Il est à noter que les travaux de Lacombe, Côté-Lapointe, Brousseau et Lecompte-Chauvin ont fait l'objet de présentation à ce colloque ainsi que lors d'une journée de formation sur les archives et la création au 43^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec (Laval, 28 mai 2014).

Suite au texte d'Annie Lecompte-Chauvin, l'on retrouve les études d'Aude Bertrand et de Laure Guitard. Celle menée par Aude Bertrand a comme objectif de faire le bilan de la vision des archivistes, à travers la littérature professionnelle, des valeurs, usages et usagers qui sont associés aux archives et, ce faisant, à signaler la place que devraient dorénavant tenir les artistes parmi les usagers, la création dans les usages et l'émotion parmi ces valeurs. L'émotion, en effet, cette face trop longtemps cachée des archives, est de plus en plus reconnue comme une fonction qui leur est propre, au même titre que les fonctions de preuve, de témoignage ou d'information. Le but poursuivi par Laure Guitard consiste donc à vérifier de quelle façon l'indexation serait à même d'inclure la dimension émotive afin que celle-ci puisse être reconnue comme une clé d'accès aux archives.

Dans ce premier cahier de recherche, nous présentons une synthèse du colloque « Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique » tenu lors du 82^e Congrès de l'ACFAS (Université Concordia, 15 mai 2014)². Organisé dans le cadre du projet de recherche, ce colloque, qui a réuni une dizaine de conférenciers, se voulait une occasion d'échanges, de dialogues entre archivistes, artistes, historiens de l'art et autres spécialistes sur la thématique des archives et de la création. D'où l'idée de structurer les quatre séances du colloque selon différents regards tels que

3 Le programme est disponible à l'adresse suivante : <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/82/300/319/c>

le tournant archivistique contemporain, la remobilisation des archives par la création, les témoignages de créateurs et l'auto-archivage comme pratique archivistique alternative, et ainsi enrichir le point de vue de chacun par leurs croisements³.

Enfin, dans le but de situer le projet de recherche dans un contexte plus large, nous avons inclus une bibliographie des travaux que nous avons effectués en regard de la thématique des archives et de la création depuis 2007.

ARCHIVES ET CRÉATION : NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'ARCHIVISTIQUE¹

Yvon Lemay

1 Ce texte, publié dans la revue *Archives* (vol. 45, no 1), fait état des principaux axes du projet de recherche portant le même titre financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016). Nous remercions la revue *Archives* de nous avoir accordé la permission de le reproduire.

INTRODUCTION

Le domaine archivistique a connu de profonds bouleversements tant sur les plans pratique que théorique au cours des dernières décennies. En premier lieu, on pense aussitôt à l'environnement numérique dont on ne cesse, encore aujourd'hui, de mesurer les effets sur les archives. Mais, parallèlement au phénomène du numérique, le courant de pensée postmoderne a lui aussi grandement affecté les fondements de la discipline en mettant de l'avant une vision de la réalité archivistique radicalement différente de celle qui lui est traditionnellement attribuée. Enfin, même si on commence à peine à en saisir l'ampleur, l'utilisation de documents d'archives à des fins de création est devenue une pratique de plus en plus répandue tant dans le milieu artistique que dans l'ensemble de la scène culturelle. Et, tout en contribuant à remettre en question l'image habituelle des archives et leurs utilités au plan social, l'utilisation des archives à des fins de création permet de considérer la discipline archivistique selon de nouvelles perspectives.

En effet, à partir du moment où l'on prend en considération la création comme une forme d'exploitation courante des archives, le domaine archivistique se transforme complètement. Le cadre de référence servant à justifier l'utilité des archives, les fonctions qu'elles remplissent, l'importance des conditions d'utilisation, leur rapport à la mémoire tant individuelle que collective, la conception même des archives et de leur cycle de vie changent du tout au tout.

Le but de ce texte est de faire état des avancées que ce phénomène, selon nous, représente pour la discipline archivistique. À la suite des travaux que nous avons effectués depuis 2007, en collaboration avec des étudiantes à la maîtrise et au doctorat, six aspects nous apparaissent aujourd'hui essentiels à considérer. Nous présenterons d'abord ce qui caractérise chacun d'entre eux pour ensuite souligner de quelle façon ils contribuent à jeter un tout autre éclairage sur la discipline.

LE CADRE DE RÉFÉRENCE

En 2009, dans son mémoire de maîtrise, Marie-Pierre Boucher a montré comment les artistes contemporains ont exploité ou « mis en scène » des archives selon différents contextes de création. Comme en témoignent les nombreux exemples qu'elle a répertoriés, « les artistes ont usé de diverses stratégies pour mettre en scène les archives. » (Boucher 2009, 112) En effet, selon Magee et Waters, « l'utilisation d'archives par les artistes peut prendre diverses formes depuis l'examen du concept d'archives et des pratiques d'archivage à la recherche de sujet ou de récit dépeint dans les collections d'archives, en passant par l'intérêt porté aux propriétés visuelles ou matérielles des pièces d'archives. » (Magee et Waters 2011, 273, notre traduction)

2 En effet, comme le soutient Lacombe, les stratégies d'appropriation développées dans les années soixante par des artistes comme Rauschenberg ont en quelques sorte « “mis la table” pour le mouvement des artistes allant puiser dans les archives pour leur pratique artistique, mouvement qui s'est développé depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. » (Lacombe 2013, i)

Depuis notamment la fin des années 1980, et même bien avant, les artistes ont été nombreux à exploiter les archives à des fins de création. D'ailleurs, Anne-Marie Lacombe, dans un mémoire qu'elle vient de compléter sous notre direction, s'intéresse à la place des archives dans l'œuvre de l'artiste américain Robert Rauschenberg au cours des années 1960². Et loin d'être exceptionnel, ce phénomène, qualifié de « postproduction » par Nicolas Bourriaud (Bourriaud 2003), a littéralement envahi non seulement le milieu des arts mais la scène culturelle dans son ensemble.

En quoi ce nouveau type d'exploitation des archives, qui a été peu pris en considération par les archivistes jusqu'à présent, peut-il avoir un réel impact sur la discipline archivistique, à commencer par l'utilité des archives ?

À la question « Pourquoi conserver des documents d'archives ? », les archivistes répondent : Parce qu'elles sont utiles afin de prouver, de témoigner ou d'informer. C'est donc dire qu'en plus de servir de preuve, les deux principales fonctions que l'on reconnaît aux archives et qui justifient leur conservation à long terme sont, d'une part, le témoignage qu'elles fournissent quant aux activités, aux réalisations et à l'évolution de leur créateur et, d'autre part, la satisfaction des besoins informationnels de toute nature des usagers. En conséquence, le cadre de référence des archives, c'est-à-dire les champs d'existence, les domaines d'activité associés aux documents d'archives, comme le propose Anne Klein dans ses travaux de doctorat, (Klein 2012a, 4) est déterminé en regard des contextes d'utilisation traditionnels, c'est-à-dire l'administration, la recherche et le patrimoine. Or, face à ce nouveau type d'exploitation qu'est l'utilisation des archives à des fins de création, et à l'ampleur qu'il a connue au fil des ans, ce cadre de référence n'est plus à même de rendre compte de la place et du rôle des archives dans la

société. Les fonctions qu'elles sont amenées à remplir excèdent les limites des champs servant habituellement à justifier leur utilité. Ce qui, en définitive, constitue une sérieuse lacune, empêchant même les services d'archives de profiter de nouvelles voies de développement. Car, dans ce nouveau contexte, les archivistes sont appelés à collaborer avec le milieu artistique, notamment avec les galeries et les musées, et ainsi à être mis en contact avec un nouveau public qui, découvrant les archives sous un autre éclairage, sera éventuellement intéressé à poursuivre l'expérience et à fréquenter les services d'archives.

Les archivistes ont alors tout intérêt à élargir le cadre de référence leur servant à justifier l'utilité des archives et à faire en sorte que : « L'accès le plus large aux archives [soit] maintenu et encouragé pour l'accroissement des connaissances, le maintien et l'avancement de la démocratie et des droits de la personne, la qualité de vie des citoyens » (ICA 2010) et, pour ajouter aux raisons déjà invoquées par la Déclaration universelle des archives, favoriser la créativité.

L'ÉMOTION OU LA FACE CACHÉE DE L'ARCHIVE

À la suite des enquêtes, menées sous la direction de notre collègue Sabine Mas (Mas et Klein 2010-2011 ; Klein, Mas et Dufour 2012), qui montrent l'importance que revêt la question de l'émotion dans la pratique des archivistes, il est étonnant de constater le peu d'attention accordée à cette qualité pourtant fondamentale des archives dans la littérature archivistique. À peine trouve-t-on, ici et là, quelques passages ou mentions à l'effet que les archives ont la capacité non seulement de prouver, de témoigner et d'informer, mais aussi d'émouvoir, d'être des « vecteurs d'émotion ». (Preud'Homme 2007, 148)

Nous avons eu l'occasion, d'abord en collaboration avec Marie-Pierre Boucher, et ensuite avec Anne Klein, d'explorer la question et de montrer que cette face cachée des archives n'a rien en soi d'exceptionnel. Elle n'est pas uniquement l'effet, bien que fondamental, de l'utilisation artistique des archives. En fait, l'émotion est la plupart du temps en latence, dans l'attente d'un regard, d'une présentation, de circonstances qui lui permettent de prendre forme et de se manifester. (Lemay et Boucher 2010-2011, 46)

« Les archives et les documents permettent l'établissement de liens émotionnels et intellectuels avec les gens et les événements des époques antérieures. » (Jimerson 2003, 90, notre traduction) En effet, qu'elles nous émerveillent ou nous rendent nostalgiques, qu'elles nous surprennent, nous bouleversent ou nous illuminent, les archives sont à même de nous

émouvoir parce qu'elles ont la capacité d'évoquer, c'est-à-dire de rappeler les choses oubliées, de les rendre présentes à l'esprit. Autrement dit, le potentiel dont est capable le document d'archives sur le plan émotionnel est constitué d'une « charge émotive » à forte concentration d'évocation. Un potentiel qui s'alimente à même certaines de ses propriétés. C'est donc dire qu'indépendamment d'un attachement sentimental étant à même d'engendrer des émotions de toutes sortes, des composantes telles que l'authenticité, la dimension matérielle des archives et les traces du passage du temps sont susceptibles de soutenir une expérience émotive. D'autant plus que, dans les faits, ces propriétés interagissent entre elles et, par le fait même, augmentent grandement le pouvoir d'évocation des archives. (Lemay et Klein 2012a)

Toutefois, ces propriétés, aussi déterminantes soient-elles afin de comprendre la valeur d'évocation des archives et la fonction émotive qui en découle, ne sont pas les seuls facteurs en cause car, pour que l'expérience émotive puisse se concrétiser, ces propriétés doivent être placées dans des conditions adéquates.

LES CONDITIONS D'UTILISATION

Ce que les artistes nous aident à réaliser, et cela en raison de la nature de leurs activités qui les oblige à porter attention à tout ce qui entoure ou conditionne la production et la réception de leurs œuvres, est que toute exploitation de documents d'archives ne peut se faire sans nécessairement satisfaire à certaines conditions d'utilisation. En d'autres termes, à chaque fois que quelqu'un veut exploiter un document d'archives, et ce, peu importe ses intentions, il ne peut le faire sans, par la même occasion, inscrire ce document dans un réseau de relations. (Lemay 2010a, b)

À l'aide d'exemples provenant des arts visuels ainsi que d'autres milieux comme la littérature (Lemay et Klein 2013) ou l'histoire (Klein et Lemay 2013), il nous est apparu que quatre principaux aspects caractérisent les conditions d'utilisation, à savoir l'objet, le dispositif, le contexte et le spectateur.

Le document d'archives comme objet est porteur de signification. La moindre de ses caractéristiques matérielles, de son support à sa mise en forme, en passant par les imperfections et les traces du passage du temps, contribue à produire un effet de sens.

S'il n'y a pas d'utilisation sans une mise à contribution d'un ou de plusieurs aspects de la dimension matérielle du document d'archives, celui-ci ne

peut par ailleurs être exploité sans faire appel à un dispositif, c'est-à-dire à l'interrelation de divers éléments qui serviront à la présentation. « À la fois machine et machination (au sens de la mécanique grecque), tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet "agencement des pièces d'un mécanisme" [...] est nécessairement de l'ordre de la scénographie ». (Duquet 1988, 226) Mettant en jeu des éléments tels que les textes d'accompagnement du document ou les images pouvant y être juxtaposées, le dispositif s'articule dans la manière dont ces différents éléments sont organisés dans le temps (montage) ou dans l'espace (mise en scène). Par ailleurs, « le potentiel de signification des documents d'archives va se réaliser en fonction d'un champ, d'un domaine, d'un discours ». (Lemay 2010b, 77) Le contexte de l'utilisation des documents, le champ d'existence des archives, tient une place majeure dans la signification qui leur est assignée. Enfin, le dernier aspect mis en jeu lors de l'exploitation des documents d'archives est le rôle assigné au public destinataire des objets créés. Le spectateur n'est pas un simple récepteur passif de faits et de relations préalablement établis, mais il participe à les établir. Les procédés mis en place par les utilisateurs lors de leurs exploitations des archives ne fonctionnent pleinement que si le spectateur est capable de reconnaître les archives. Le public des archives mis en jeu dans différentes utilisations est actif: « [...] observe, [...] sélectionne, [...] compare, [...] interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues [...] en d'autres sortes de lieux. » (Rancièrè 2008, 19) En somme, ces différents aspects, présents ou mis en œuvre lors de toute exploitation des documents d'archives, permettent ainsi de mieux comprendre comment les archives sont utilisées selon la façon dont les utilisateurs les envisagent et à quelles fonctions ils les associent (preuve, témoignage, information, émotion).

LES ARCHIVES ET LA MÉMOIRE

Comme on le sait, les archives sont intimement liées à la mémoire. Elles sont considérées tantôt comme la mémoire d'une institution, d'une organisation, d'une administration ou d'une entreprise, tantôt comme la mémoire de la nation, la mémoire collective, la mémoire du monde ou de l'humanité, tantôt comme la mémoire patrimoniale, scientifique ou industrielle, tantôt encore comme la mémoire d'une ville, d'une région, d'une famille ou des individus, pour ne mentionner que les exemples les plus fréquents d'association des archives à la mémoire. (Piggott 2005) Mais, au fait, comment la mémoire vient-elle aux archives ? De quelle manière s'opère cette relation ? « Comment le témoignage est-il lié à la mémoire ? » (Upward 2005, 207, notre traduction)

Dans leur exploitation des archives, plusieurs artistes ont exploré la problématique de la mémoire, tant du point de vue individuel que collectif. (Lemay et Klein 2012b) Dans cette optique, leurs œuvres sont une aide précieuse pour comprendre la façon dont se matérialisent les liens entre les archives et la mémoire. En effet, ces œuvres permettent d'explorer les éléments en jeu qui « non seulement aident mais influencent et façonnent aussi ce que nous nous rappelons et la manière dont nous le faisons », (Millar 2006, 116-117, notre traduction) tels que le processus sélectif selon lequel fonctionne la mémoire ; l'importance de l'élément déclencheur pour activer ce processus ; la place occupée par l'émotion dans le phénomène de la mémoire et le rôle du présent. Elles mettent aussi en évidence « la distinction entre le souvenir, qui est alimenté à même l'expérience vécue par chacun (soit la mémoire épisodique), et la connaissance provenant de notre maîtrise du langage et de notre capacité à se rappeler des informations accumulées sur le monde (soit la mémoire sémantique). » (Lemay et Klein 2012b, 129) Ces aspects mis en lumière dans les œuvres des artistes contemporains aident à déchiffrer la relation que les archives entretiennent avec la mémoire et ainsi à montrer que les archives sont davantage des « véhicules de la mémoire » (Millar 2006, 121, notre traduction) et la métaphore des archives comme mémoire, bien qu'elle soit fort utile socialement pour justifier leur conservation, n'est pas adéquate. Elle n'est pas à même de traduire les particularités de cette relation.

ARCHIVES ET DIALECTIQUE

Comme l'ont montré les archivistes postmodernes (Harris 1997 ; Ketelaar 2001 ; Nesmith 2005), « le document d'archives n'est pas [...] une construction statique et stable mais plutôt un concept fluide qui change selon les interactions des archivistes et des utilisateurs. » (Lane et Hill 2010, 9, notre traduction) Par conséquent, les archives ne se réalisent pleinement que dans leur exploitation. Celle-ci est donc le moment critique de l'existence des documents. Or, ce moment ne peut être pensé dans le cadre théorique actuel de l'archivistique, et ce, même du point de vue de la critique postmoderne qui, étant trop axée sur l'action du sujet, tend à oublier la nature du rapport que les documents entretiennent avec le passé. Les artistes contemporains permettent de concevoir les archives selon une temporalité non linéaire, un temps discontinu. Autrement dit, dans une perspective fondée sur la théorie de l'histoire de Walter Benjamin, comme vise à le démontrer Anne Klein, les archives peuvent être envisagées comme le fruit d'une relation dialectique entre « le Maintenant » de leur utilisation et « l'Autrefois » de leur création. (Klein 2012a) Cette relation, précise-t-elle, peut être définie comme la rencontre entre, d'une part, un utilisateur,

son champ de connaissances, sa culture, son univers et, d'autre part, le document d'archives, sa matérialité, son contenu, son contexte. Ainsi, cette vision des archives, que les artistes rendent tangible dans leurs productions, les dégage de leur lien exclusif au passé puisqu'on peut les considérer comme de potentielles images dialectiques : c'est-à-dire des objets historiques qui, selon Benjamin, « trouve[nt] représentée en [leur] intérieur [leur] propre histoire antérieure et postérieure. » (Benjamin 1989, 493) Ainsi, loin d'être un moment du passé fixé une fois pour toutes, les archives sont un objet dynamique dont la nature est essentiellement révélée par ses utilisations présentes.

LES ARCHIVES DÉFINITIVES : UN DÉBUT DE PARCOURS

Enfin, l'exploitation d'archives à des fins de création montre la pertinence d'une vision différente de leur cycle de vie, car dans une vision classique de l'archivistique, les archives définitives, souvent aussi appelées archives historiques, sont envisagées comme étant l'étape finale, l'aboutissement du cycle de vie des documents d'archives. En d'autres termes, après une première étape (archives courantes), où les documents sont indispensables à la conduite des activités, intervient une seconde étape (archives intermédiaires) au cours de laquelle ceux-ci sont utilisés moins fréquemment mais conservés pour répondre aux besoins administratifs, financiers, légaux ou opérationnels. À l'issue de cette deuxième étape, les documents sont soit éliminés, soit conservés de manière permanente (archives définitives) pour leur capacité à témoigner ou à informer les usagers dans le futur. En nous faisant la démonstration, dans leurs productions, de la nature dialectique des archives, les artistes montrent que les archives définitives marquent moins la fin d'un cycle qu'un nouveau moment d'existence des archives. C'est-à-dire que, dans une vision non linéaire, à côté de la création et de la conservation, les archives définitives correspondent au moment d'exploitation des documents d'archives. Ce moment n'est pas pris en considération, même dans le modèle du « Records continuum », (McKemish, Upward et Reed 2009 ; Upward 1996) qui se veut une représentation de la temporalité des archives moins linéaire, plus multidimensionnelle et multifonctionnelle que la théorie des trois âges.

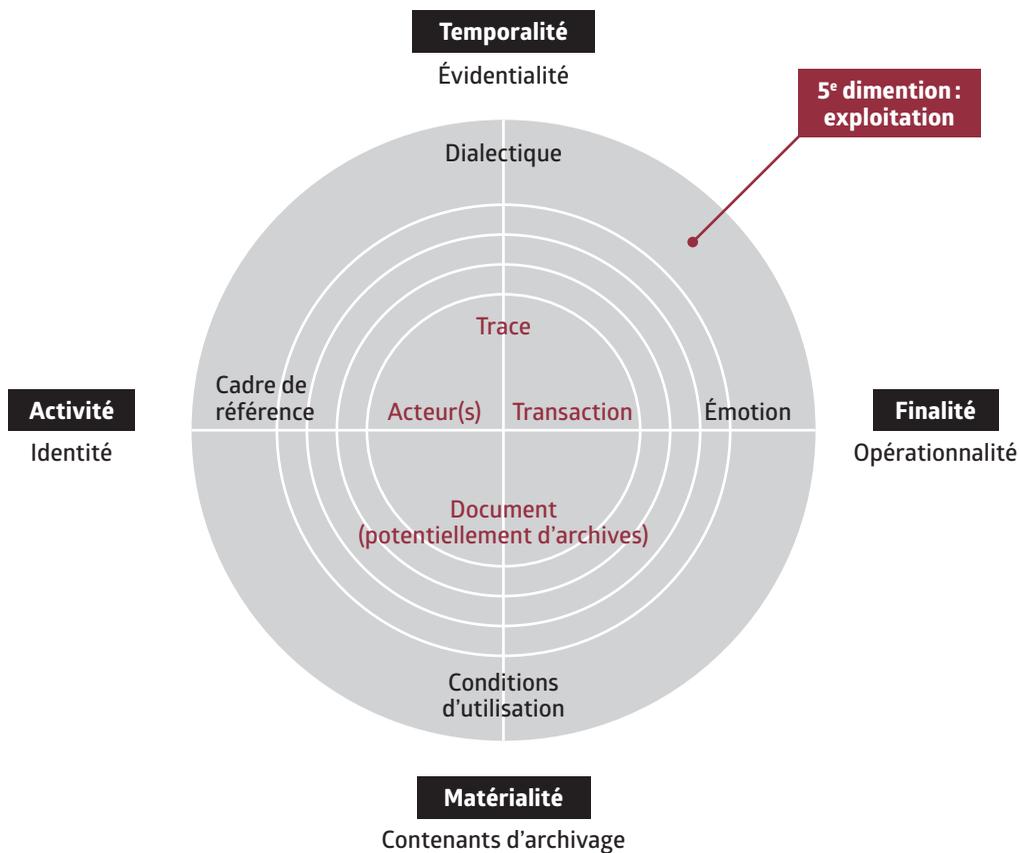
Pourtant, il est étonnant de constater à quel point les éléments qui ont été identifiés comme des facteurs déterminants lors de l'utilisation des documents d'archives, à savoir le cadre de référence, l'émotion, les conditions d'utilisation et la vision dialectique, viennent s'inscrire et prolonger la portée de l'un ou l'autre des axes du modèle du Records continuum qui sont, en ordonnée, les axes de l'identité (Identity) et de

3 Le modèle développé par Frank Upward est en quelque sorte une carte conceptuelle structurée de manière à favoriser différentes lectures. Il comprend 16 concepts, 4 dimensions et 4 axes soit, au total, 28 éléments présentés au sein de 4 cercles concentriques. Pour avoir accès à une représentation du modèle en ligne, voir Upward 1996.

l'opérationnalité (Transactionality) et, en abscisse, les axes de l'évidentialité ou caractère probant (Evidentiality) et les contenants – objets et lieux – d'archivage (Recordkeeping containers), et ainsi faire apparaître, à la suite des quatre dimensions de la création, de la captation, de l'organisation et de la pluralisation, une 5^e dimension, c'est-à-dire celle de l'exploitation³. (Voir Figure 1)

En effet, l'axe de l'« Identité », qui sert à identifier la chaîne des intervenants depuis les créateurs jusqu'aux institutions qui ont la garde des archives, trouve son prolongement dans l'axe de l'« Activité ».

Figure 1. L'exploitation ou la cinquième dimension du Records continuum (Lemay et Klein 2014)



4 Pour en savoir davantage sur l'exploitation ou la cinquième dimension du *Records continuum*, voir Lemay et Klein 2014.

Ce dernier permet d'ajouter à la chaîne des acteurs, les utilisateurs et leurs domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence. Quant à l'axe de l'« Opérationnalité » établissant les fonctions remplies par les documents au cours de leur existence, il se transforme en regard de l'exploitation en axe de la « Finalité », majorant les fonctions de preuve, de témoignage et d'information, de la dimension de l'émotion, cette face cachée des archives. Pour ce qui est de l'axe de l'« Évidentialité », associé au rôle fondamental joué par les archives en regard de la mémoire, il devient l'axe de la « Temporalité » fondé sur le lien dialectique entre le Maintenant de l'utilisation des archives et l'Autrefois de leur création, car les archives surgissent au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que le document est le résultat tangible d'une action posée par son créateur. Enfin, l'axe des « Contenants d'archivage » étend sa portée en devenant l'axe de la « Matérialité » qui indique qu'il n'y a pas d'usage possible du document d'archives en tant qu'objet sans satisfaire à des conditions particulières d'utilisation, comme nous l'avons souligné précédemment⁴.

NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'ARCHIVISTIQUE

L'ensemble des aspects qui sont apparus à la suite de l'analyse de l'utilisation des archives à des fins de création vient ainsi jeter un tout autre éclairage sur la discipline archivistique. Pour faire image, on pourrait dire qu'ils nous font découvrir le paysage archivistique sous un nouveau jour. (Voir Figure 2)

Les archives sont produites et, le cas échéant, conservées afin de satisfaire notamment à des besoins de gestion, de justification et de documentation, (DAF 2007) donc pour être exploitées. En considérant l'exploitation comme un moment d'existence à part entière des archives, il en découle qu'à la suite des dimensions de la création, de la captation, de l'organisation et de la pluralisation, une 5^e dimension fait son apparition selon le modèle du *Records continuum*. Une dimension qui, en fonction des conditions d'utilisation que sont l'objet, le dispositif, le contexte et le spectateur, permet de considérer les archives selon de toutes nouvelles perspectives.

Le cadre de référence servant à justifier l'utilité des archives voit sa portée considérablement augmentée car les archives ne font pas que satisfaire à des finalités administratives, patrimoniales ou de recherche. Elles sont tout aussi utiles à la création. Les valeurs et fonctions attribuées aux archives sont également enrichies dans la mesure où les documents d'archives ont la capacité d'émouvoir tout comme de prouver, de témoigner ou d'informer. La relation que les archives entretiennent avec la mémoire

devient plus précise. En constatant que les archives représentent « des véhicules de la mémoire », il est alors possible de mieux comprendre de quelle manière et selon quels rouages les documents d'archives prennent part au processus complexe de la mémoire tant individuelle que collective. Enfin, il est possible de mettre en évidence le caractère dialectique des archives, c'est-à-dire que les documents d'archives ne sont ni captifs du passé, ni uniquement déterminés par l'avenir mais qu'ils constituent un point de rencontre entre l'Autrefois de leur création et le Maintenant de leur exploitation.

Figure 2. Nouvelles perspectives sur l'archivistique



Élargir les finalités, enrichir les valeurs et fonctions, éclaircir la relation que les archives entretiennent avec la mémoire, soutenir une vision dialectique des documents d'archives, voilà, en effet, lorsque l'on considère l'exploitation comme un moment constitutif des archives, autant d'éléments permettant d'envisager l'archivistique autrement, selon une vision plus large, mieux à même d'étendre les frontières de la discipline, de faire valoir la diversité des utilités et de mettre en évidence la nature particulière des archives, notamment dans le contexte du numérique où les réflexions sur celles-ci ont été principalement axées sur l'étape de la création, sur les moyens de garantir son authenticité alors qu'il s'agit d'un espace de nature essentiellement dynamique où les objets, d'une grande malléabilité, n'ont pas d'état stable, original, définitif et sont souvent intégrés à des ensembles dont les proportions sont gigantesques.

CONCLUSION

Depuis 2007, nous avons mené, en collaboration avec des étudiantes aux cycles supérieurs, des recherches sur l'exploitation des archives à des fins de création, plus particulièrement dans le domaine des arts visuels. Ces travaux nous ont permis de faire connaître le phénomène dans le milieu des archives et, par la même occasion, de mettre en évidence des aspects comme la dimension émotive des archives, la relation complexe que les archives entretiennent avec la mémoire, les conditions d'utilisation des documents d'archives, etc.

Nous partageons le point de vue des archivistes du courant postmoderne (tels que Cook 2001 ; Harris 1997 ; Ketelaar 2001 ; Nesmith 2005) dans leur critique de l'archivistique classique sur de nombreux points : la construction sociale des archives et le rôle de l'archiviste dans ce processus, la nature ouverte, en devenir des archives et, par conséquent, leur signification davantage contingente, liée à un contexte, plutôt qu'universelle et objective. Toutefois, leur vision ne nous apparaît pas à même de considérer certains aspects liés aux archives, à commencer par ce nouveau type d'exploitation qu'est l'utilisation de matériel d'archives à des fins de création. Sans compter que les tenants d'une archivistique postmoderne soutiennent une conception du document d'archives trop axée sur l'action du sujet au détriment du document.

Face à cette situation, comme le propose Anne Klein, la vision dialectique du philosophe allemand Walter Benjamin pour qui la vérité d'un objet, sa nature, est à chercher dans la relation dialectique, réciproque, entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet, apparaît des plus prometteuses. Elle permet d'affirmer que la vérité du document d'archives, sa possibilité conceptuelle, doit être cherchée au point de rencontre entre un document et un utilisateur, c'est-à-dire dans ce que nous nommons l'exploitation et ainsi rappeler un point essentiel de la définition des archives, à savoir qu'elles sont conservées pour répondre à des besoins, donc pour être exploitées selon diverses finalités, y compris à des fins de création.

Bibliographie

- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris : Cerf.
- Boucher, Marie-Pierre. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>> (consultée le 30 juin 2014).
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction : La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel.
- Cook, Terry. 2001. Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. *Archival Science* 1, no 1 : 3-24.
- DAF (Direction des Archives de France). 2007. *Dictionnaire de terminologie archivistique*. <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>>. (consultée le 30 juin 2014).
- Duquet, Anne-Marie. 1988. Les dispositifs. *Communications*, no 48 : 221-242.
- Harris, Verne. 1997. Claiming Less, Delivering More : A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa. *Archivaria*, no 44 : 132-141. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12200/13217>>. (consultée le 30 juin 2014).
- ICA (Conseil international des archives). 2010. *Déclaration universelle sur les archives*. <<http://www.ica.org/13344/la-dclaration-universelle-des-archives/la-dclaration-universelle-des-archives.html>>. (consultée le 30 juin 2014).
- Jimerson, Randall C. 2003. Archives and memory. *OCLC Systems & Services* 19, no 3 : 89-95.
- Ketelaar, Eric. 2001. Tacit Narratives : The Meanings of Archives. *Archival Science* 1, no 2 : 131-141.
- Klein, Anne. 2012a. *L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien*. Travail dans le cadre du séminaire PLU6042 Approches intermédiaires des archives. Montréal : Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 19 p.
- Klein, Anne. 2012b. *Pour une pensée dialectique des archives. Exploitation artistique des archives*. Proposition de recherche. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 46 p.
- Klein, Anne et Yvon Lemay. 2013. Matérialité des archives et transmission de l'histoire. *Gazette des archives*, no 229 : 233-241.
- Klein, Anne, Sabine Mas et Christine Dufour. 2012. Émotion et archives : qu'en disent les archivistes? Résultats d'une enquête descriptive internationale. In *Créer, partager, transmettre les savoir-faire, Congrès des milieux documentaires*, Palais de congrès de Montréal, 2 novembre.
- Lacombe, Anne-Marie. 2013. *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/9939>>. (consultée le 30 juin 2014).
- Lane, Victoria et Jennie Hill. 2010. Where do we come from? What are we? Where are we going? Situating the archive and archivists. In *The Future of Archives and Recordkeeping : A Reader*, sous la dir. de Jennie Hill, 3-22. Londres : Facet Publishing.
- Lemay, Yvon. 2010a. Le détournement artistique des archives. In *Falsifications, instrumentalisation, censures, divulgations : Les maltraitances archivistiques : Actes des 9^e Journées des Archives de l'Université de Louvain*, Louvain-La-Neuve, 23 et 24 avril 2009, sous la dir. de Paul Servais, 223-240. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- Lemay, Yvon. 2010b. Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, no 2 : 70-81. <http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf>. (consultée le 30 juin 2014).

- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2014. Les archives définitives : un début de parcours. *Archivaria*, no 77: 73-102.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2013. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *The Canadian Journal of Information and Library Science / La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no. 1: 40-58.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012a. Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques* 58, no 1: 5-16.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012b. Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, no 73: 105-134.
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. 2010-2011. L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives* 42, no 2: 39-52. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf>. (consultée le 30 juin 2014).
- McKemmish, Sue, Franklyn Herbert Upward et Barbara Reed. 2009. Records Continuum Model. In *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition, 4447-4459. New York: Taylor and Francis, Published online.
- Magee, Karl et Susannah Waters. 2011. Archives, artists and designers. *Journal of the Society of Archivists* 32, no 2: 273-285.
- Mas, Sabine et Anne Klein. 2010-2011. L'émotion : une nouvelle dimension des archives. *Archives* 42, no 2: 5-8. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_klein.pdf>. (consultée le 30 juin 2014).
- Mas, Sabine, Louise Gagnon-Arguin en collaboration avec Aïda Chebbi et Anne Klein. 2010-2011. Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique : la perception des archivistes. *Archives* 42, no 2: 53-64. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf>. (consultée le 30 juin 2014).
- Millar, Laura. 2006. Touchstones : Considering the Relationship between Memory and Archives. *Archivaria*, no 61: 105-126. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>>. (consultée le 30 juin 2014).
- Nesmith, Tom. 2005. Reopening Archives : Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice. *Archivaria*, no 60: 259-274. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12523/13660>>. (consultée le 30 juin 2014).
- Piggott, Michael. 2005. Chapter 12 Archives and Memory. In *Archives: Recordkeeping in Society*, sous la dir. de Sue McKemmish et al., 299-328. Wagga Wagga, New South Wales: Charles Sturt University, Centre for Information Studies.
- Preud'Homme, Jean-Pierre. 2007. Archives et transdisciplinarité. In *L'action éducative et culturelle des archives. Actes du colloque Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives ?*, Hôtel de ville de Lyon, 1er et 3 juin 2005, 146-150. Paris: La documentation française.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Spieker, Sven. 2008. *The big archive: Art from bureaucracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Upward, Frank. 2005. Chapter 8 The records continuum. In *Archives: Recordkeeping in Society*, sous la dir. de Sue McKemmish et al., 197-222. Wagga Wagga, New South Wales: Charles Sturt University, Centre for Information Studies.
- Upward, Frank. 1996. Structuring the Records Continuum - Part One: Postcustodial Principles and Properties. First published in *Archives and Manuscripts* 24, no. 2: 268-285. <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp1.html>>. (consultée le 30 juin 2014).

EXPLOITATION DES ARCHIVES À DES FINS DE CRÉATION : UN APERÇU DE LA LITTÉRATURE¹

Anne-Marie Lacombe

*« Créer, c'est vivre deux fois. »
- Albert Camus, Le mythe de Sisyphe*

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

INTRODUCTION

Assurément, l'époque est faste pour la diffusion des archives. En l'espace d'une dizaine d'années, les développements en la matière ont été remarquables. De l'exposition virtuelle aux archives à voix haute en passant par le Web 2.0, les industries culturelles et l'art contemporain, les documents d'archives ont été mis à profit dans des réalisations, des milieux et auprès de clientèles des plus variées (Lemay 2012, 65). L'environnement numérique a sans conteste joué un rôle de premier plan dans cette effervescence en offrant de nouveaux outils et en permettant, notamment, la mise à disposition des documents par la numérisation. Il a ainsi généré de nombreux changements au cours des dernières années. En plus de voir apparaître des sites web d'hébergement ou de partage qui connaissent un succès mondial auprès des internautes (ex. : *Picasa*, *YouTube*, *Flickr*), de grandes institutions du milieu de la télévision, du cinéma ou des télécommunications ont littéralement investi le domaine des archives (ex. : Société Radio-Canada, Office national du film, Astral Média, Vidéotron). Ces nouveaux lieux de présence des archives qui ont engendré de nouvelles pratiques ou amplifié celles qui existaient montrent à quel point l'ère du numérique est aussi, et surtout, l'ère de l'archivage (Lemay et Klein 2012).

Ce contexte appelle une redéfinition du domaine des archives qui n'est possible qu'en comprenant ces nouvelles utilisations. Parmi celles-ci, les utilisations qui ont pour finalité la création culturelle et artistique sont certainement les plus remarquables par leur diversité et l'originalité des démarches.

En effet, le matériel d'archives a été exploité au cours des dernières années tout autant dans le champ artistique que dans celui des industries culturelles (Therrien 2009). Il suffit de penser au succès remporté par la projection *Le Moulin à images* depuis sa création en 2008, à l'événement *Le Moulin à paroles* en 2009, au film *La Mémoire des anges* réalisé par Luc Bourdon en 2008, à la série télévisuelle *J'ai la mémoire qui tourne* (Astral, 2009) diffusée à la chaîne Historia et au « diptyque cinématographique » (Saint-Hilaire 2008, 44) avec le documentaire *Folle de Dieu* et la pièce de théâtre *Marie de l'Incarnation ou la déraison de l'amour* qui en a découlé. En littérature, l'une des originalités de l'écrivain W. G. Sebald (1944-2001) est de reproduire des documents d'archives de toute sorte dans les principaux ouvrages qu'il a publiés et qui ont été traduits en français depuis la fin des années quatre-vingt-dix jusqu'à sa mort en 2001, c'est-à-dire *Vertiges*, *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* (Lemay et Klein 2013). Dans le domaine artistique, les œuvres réalisées par des artistes tels que Dominique Blain (Fortin 2007), Angela Grauerholz (2008), Pierre Allard et Annie Roy du groupe ATSA (ATSA 2008), pour n'en nommer que quelques-uns au Québec, ou le phénomène des applications composites à partir d'archives audiovisuelles (Internet Archive 2013c; Ferron 2010) et celui de l'échantillonnage en musique (Papineau 2009) illustrent la place accordée aux archives par les créateurs dans leurs productions.

L'utilisation des archives à des fins de création est une pratique qui, comme le remarque Nicolas Bourriaud (2003), a littéralement envahi l'ensemble de la scène culturelle. Dans ce contexte, il apparaît nécessaire, d'un point de vue archivistique, de mieux comprendre comment ce phénomène a été perçu dans les différents domaines, c'est-à-dire de voir comment et pourquoi les archives sont exploitées, de connaître les principaux créateurs et les œuvres marquantes qu'ils ont réalisées.

Ainsi, le présent article est consacré à la présentation des résultats d'une revue de la littérature sur la question. Celle-ci est principalement composée de publications (ouvrages, articles et numéros thématiques de revues) recensant les créations utilisant ou traitant des archives dans cinq domaines artistiques : les arts visuels, la littérature, le cinéma, le théâtre et la danse (les arts de la scène) et la musique. Finalement, nous concluons avec une dernière section sur le web, celui-ci comportant dorénavant ses propres particularités quant à la création à partir d'archives.

Bien que des œuvres de créateurs aient été remarquées individuellement lors de la revue de littérature, la priorité a été accordée aux publications faisant la recension de créations exploitant les archives dans ces différents

domaines – toujours dans l’optique de mettre en lumière la façon dont le phénomène est perçu dans chacun d’entre eux. L’objectif n’était donc non pas l’exhaustivité, mais plutôt de procurer une vue d’ensemble faisant état de l’importance des archives à des fins de création dans les domaines en question.

2 Nous aimerions remercier les personnes suivantes pour leurs recommandations quant à leurs domaines respectifs : André Habib (cinéma), Nadine Desrochers (théâtre), René Audet (littérature), Annie Lecompte-Chauvin (littérature) et Annie Calamia (musique).

Pour ce qui est de la manière dont la revue de littérature a été effectuée, il est à noter que celle-ci a été réalisée en français et en anglais seulement, les publications rédigées dans d’autres langues n’ayant pu être considérées. Il n’y a pas de période spécifique ayant été déterminée au préalable, bien que la grande majorité des documents répertoriés datent des années 2000, ce qui nous donne une idée de la situation temporelle de l’engouement pour le sujet étudié. Diverses sources ont été utilisées pour la recherche : le métacatalogue *WorldCat*, les bibliographies dans les publications retenues menant vers d’autres sources pertinentes et des publications qui nous étaient déjà d’intérêt compte tenu de nos recherches précédentes. Nous avons finalement consulté des chercheurs² afin d’obtenir des recommandations d’ouvrages ou d’articles d’intérêt quant à leurs domaines de recherche respectifs.

ARTS VISUELS

Le domaine des arts visuels est certainement celui où on a remarqué le plus d’utilisations de matériel d’archives, autant du côté des créateurs (artistes) que du côté des chercheurs (historiens de l’art) qui ont écrit à propos du phénomène. La grande quantité de publications issues du domaine des arts visuels nous empêchant d’indiquer pour chacune quels sont les artistes considérés, nous avons extrait les noms des artistes mentionnés afin de visualiser leur nombre à partir d’outils disponibles en ligne (*WordItOut.com*, *Infogr.am*), en plus de constater ceux qui sont nommés le plus fréquemment en lien avec les archives (*voir Figure 1*).

Comme il est possible de le constater, Christian Boltanski est l’artiste le plus souvent nommé dans la littérature que nous avons répertoriée, suivi par Susan Hiller, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Tacita Dean et Stan Douglas. On remarque aussi qu’un nombre considérable d’artistes différents sont étudiés en lien avec leur rapport aux archives.

Dans cette section, nous présenterons d’abord les ouvrages et articles, pour ensuite faire état des numéros thématiques de revues qui ont porté sur les archives dans le milieu des arts visuels. Il est à noter que, de manière générale, nous suivons un ordre chronologique dans la présentation des publications afin de mettre l’emphase sur leur quantité croissante au cours des dernières années.

Figure 1. Nuage de mots des artistes visuels mentionnés par les auteurs



La publication *Deep storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* en 1998, issue de l'exposition du même nom, est considérée comme la première manifestation d'envergure témoignant de l'intérêt des archives pour le monde de l'art (Schaffner *et al.* 1998). Benjamin Buchloh et Ingrid Schaffner y ont participé à titre de commissaires.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a, de son côté, tenu en mars 2000 un quatrième colloque de sa série *Définitions de la culture visuelle* sous le thème « mémoire et archive » pour lequel un ouvrage est paru la même année. On y retrouve des articles d'historiens d'art principalement, mais aussi d'artistes comme Vera Frenkel. La chercheuse Christine Bernier y signe l'introduction dans laquelle elle nous rappelle que l'engouement

pour la mémoire qui caractérise notre époque – ce besoin de revenir au passé pour définir le futur – « passe généralement par la “découverte” et la diffusion de documents d’archives » (Charbonneau 2000, 9). Il importe donc d’observer, d’interroger et de discuter au sujet des pratiques artistiques incorporant du matériel d’archives, qui représentent l’une des formes de diffusion possibles.

Ces premiers ouvrages sur le sujet seront suivis dans les années suivantes par de nombreux autres dont, en 2002, *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, une volumineuse publication écrite en allemand, en anglais et en français. Celle-ci comprend des essais, des entrevues avec des artistes utilisant des archives comme Andrea Fraser, des présentations de fonds d’archives ainsi que des extraits de textes archivistiques, comme *Le goût de l’archive* d’Arlette Farge (Bismarck et al. 2002). Paru aussi en 2002, l’ouvrage *Lost in the Archives* regroupe plus de cinquante essais de différents auteurs s’intéressant aux questions entourant les archives, les souvenirs, les collections et les bibliothèques (Comay 2002).

Une publication intitulée *Potential: Ongoing Archive* paraît également la même année, à la suite de l’exposition du même nom (Harding 2002). En plus des travaux d’artistes présentés, la publication comprend une section centrale composée de chapitres de contributeurs s’intéressant principalement aux archives dans le milieu des arts visuels. On y aborde les concepts d’archive (Foucault, Benjamin, etc.) avec l’arrivée d’internet et du numérique du début des années 2000, tout en les liant à des pratiques d’artistes. Par exemple, dans son chapitre, Anne Harding crédite largement la visibilité croissante des archives et leur capacité à être mises en relation à l’arrivée d’internet – un rapport de causalité que certains artistes vont choisir d’explorer (Harding 2002, 51). N’étant plus uniquement ouvertes à un public d’experts, les archives se rapprochent de leur plein potentiel.

C’est en 2004 que l’historien d’art Hal Foster publie l’article *Archival Impulse* – dont l’expression sera abondamment réutilisée par la suite (Foster 2004). À propos de l’utilisation de matériel d’archives dans les arts visuels, Foster rappelle que :

[...] it was variously active in the prewar period when the repertoire of sources were extended both politically and technologically (e.g., in the photofiles of Alexander Rodchenko and the photomontages of John Heartfield), and it was even more variously active in the postwar period, especially as appropriated images and serial formats became

common idioms (e.g., in the pin-board aesthetic of the Independent Group, remediated representations from Robert Rauschenberg through Richard Prince, and the informational structures of Conceptual art, institutional critique, and feminist art). (Foster 2004, 3)

Dans son article, Foster mentionne également les travaux de Tacita Dean, Thomas Hirschhorn et Sam Durant. Aspect intéressant à souligner, Foster fait référence à la littérature et qualifie de « archival fiction » les romans de David Foster Wallace et Dave Eggers.

Toujours en 2004, deux publications issues de conférences alliant les archives et les arts visuels ont vu le jour, soit *Re: the archive, the image and the very dead sheep* dirigé par Uriel Orlow et Ruth MacLennan (Orlow et MacLennan 2004), ainsi que *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, sous la direction de Sylvie Mokhtari (Mokhtari 2004). Les deux comprennent des essais de différents auteurs qui mettent en lien les pratiques de certains artistes avec les archives.

L'année suivante, l'historienne canadienne Dot Tuer a dirigé l'ouvrage, *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology, and Cultural Resistance*, regroupant plusieurs essais dans lesquels on traite d'artistes pour qui le thème de la mémoire est central à leur pratique, tels que Stan Douglas et Vera Frenkel (Tuer 2005).

Durant la même année, deux ouvrages nous intéressant – tous deux très bien accueillis par la critique – sont parus: *La photographie: Entre document et art contemporain* (Rouillé 2005) et *La photographie dans l'art contemporain* (Cotton 2005). Dans le premier, André Rouillé y traite tantôt d'archives photographiques, tantôt d'albums de photographies. En ce qui concerne l'ouvrage de Charlotte Cotton, elle y consacre un chapitre entier au phénomène d'appropriation dans l'art contemporain, appropriation qui implique des photographies de famille, des publicités ou encore des photographies anciennes que les artistes se réapproprient.

Pour clore les ouvrages répertoriés de 2005, Helen Adkins et Isabel Rith-Magni ont codirigé une publication bilingue (allemande et anglaise) intitulée dans sa version anglaise *Artist.Archive: New Works on Historical Holdings* (Adkins et Rith-Magni 2005). Celle-ci étant issue d'une exposition, les artistes et leurs œuvres présentés sont bien sûr discutés – ils ont même droit chacun à un livret compris dans le coffret de la publication. Les artistes concernés sont les suivants: Christian Boltanski, Jochen Gerz, Ilya et Emilia Kabakov, Christina Kubisch, Carsten Nicolai, Miguel Rothchild, Eva-Maria Schön et finalement Hans Winkler.

L'ouvrage *The Archive* dirigé par Charles Merewether est ensuite venu, en 2006, donner une introduction contextuelle aux façons avec lesquelles les concepts de l'archive ont été définis, examinés, contestés, et réinventés par des artistes depuis le début du vingtième siècle (Merewether 2006, 10). La troisième section, intitulée *Contestations*, est particulièrement intéressante, car elle réunit des essais d'artistes et d'historiens de l'art sur l'utilisation des archives après la Seconde Guerre mondiale. On y retrouve plusieurs des publications que nous avons répertoriées au cours de notre recherche.

Par ailleurs, en 2006, paraît *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, un ouvrage en lien avec l'exposition *Picture This* ayant eu lieu à Bristol la même année (Connarty et Lanyon 2006). Plusieurs essais constituent la première partie de l'ouvrage, notamment celui de l'artiste Uriel Orlow dans lequel il traite de quatre créations d'artistes (autant visuels que relevant du domaine du cinéma) travaillant avec des films d'archives, agissant ainsi comme « penseurs d'archives » – une expression de l'auteur (Orlow 2006). Il s'agit d'Alain Resnais avec son court-métrage *Toute la mémoire du monde* de 1956, l'auteur lui-même avec son projet vidéo *Housed Memory* (2000-05), Susan Hiller avec *The J. Street Project* (2002-2005) et *Stasi City* (1997) de Jane et Louise Wilson. Ensuite, certains projets d'artistes réalisés expressément pour l'exposition sont présentés dans l'ouvrage. Finalement, la dernière section est consacrée à des projets d'artistes exploitant des archives dans leur pratique. Il est question de : The Atlas Group, Matthew Buckingham, Neil Cummings et Marysia Lewandowska, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Douglas Gordon, Johan Grimmonprez, Susan Hiller, Patrick Keiller, Marcel Odenbach, Uriel Orlow et Ruth MacLennan, The Otolich Group, Fiona Tan et Mark Wallinger.

C'est en 2008 qu'a eu lieu l'exposition ayant probablement retenu le plus d'attention jusqu'à ce jour au sujet des artistes utilisant ou abordant les archives : il s'agit d'*Archive Fever* que le commissaire Okwui Enwezor a organisé pour le International Centre of Photography à New York (Enwezor 2008). L'exposition consistait à explorer « the ways in which artists have appropriated, interpreted, reconfigured, and interrogated archival structures and archival materials » (Enwezor 2008, 1). Le catalogue de l'exposition comporte un imposant chapitre d'introduction dans lequel Enwezor présente les œuvres des artistes exposés en s'attardant en particulier aux liens entre la photographie et les archives.

La même année, Sven Spieker a publié *The Big Archive: Art from bureaucracy*, un ouvrage tentant de retracer le rôle du document à travers l'histoire de l'art (Spieker 2008). Spieker remonte jusqu'à Marcel Duchamp et Kurt

Schwitters, deux artistes de la première moitié du vingtième siècle qui sont considérés comme précurseurs quant à la présence des archives et des documents en arts visuels.

3 On remarque ici la réutilisation de l'expression d'Hal Foster (Foster 2004).

Suite aux communications données durant *The Archival Impulse Study Day*³ ayant eu lieu le 16 novembre 2007 au Tate Museum à Londres, plusieurs articles qui ont été publiés en 2008 sur le site web du musée sont à signaler. Dans son article, l'archiviste au Tate Museum à Londres Sue Breakell fait référence à des artistes qui ont utilisé du matériel d'archives, comme Ilya Kabakov, Susan Hiller, John Piper et finalement Christian Boltanski (Breakell 2008). La recherche de Sue Donnelly se concentre quant à elle sur la résidence d'artiste de Ruth Maclennan dans les archives du London School of Economics entre octobre 2001 et juillet 2002 (Donnelly 2008). Un article a également été produit à partir d'échanges entre une artiste (Lucy Gunning), un historien de l'art (Jo Melvin) et une archiviste (Victoria Worsley) (Gunning *et al.* 2008). Finalement, l'historienne d'art et commissaire Catherine Moriarty et l'artiste Angela Weight s'entretiennent dans un article au sujet de la carrière de Weight au département de l'art de l'Imperial War Museum entre 1981 et 2005 ; celle-ci ayant notamment contribué à l'invitation d'artistes afin de travailler dans les collections et archives du musée, mais aussi à l'acquisition d'œuvres d'art au contenu archivistique. Le duo Gilbert & George en sont un exemple, le musée ayant acquis deux œuvres au début des années quatre-vingt (des « sculptures de cartes postales » composées de photographies de guerre) : « Gilbert & George have always been collectors and in some ways these works are like mini archives. They are about arranging, about ordering, about creating meaning with the structuring of things, very much the kind of work that archivists and curators do. » (Moriarty et Weight 2008) Donc, une fois de plus, on note un rôle similaire à celui d'un archiviste dans la pratique de certains artistes.

Toujours en 2008, l'ouvrage *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, dirigé par Michael Ann Holly et Marquard Smith, est lui aussi pertinent dans la perspective de la création à partir d'archives (Holly et Smith 2008). L'essai d'Ernst Van Alphen présente une analyse fort intéressante de l'œuvre *Partners (The Teddy Bear Project)* de l'artiste canadienne Ydessa Hendeles en lien avec les archives, en plus de traiter des livres d'artiste du Belge Els Vanden Meersch. Van Alphen mentionne également au passage les artistes Christian Boltanski et Gerhard Richter.

En 2009, signalons la parution de l'ouvrage *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium* de Simone Osthoff. Comme le titre l'indique, l'auteure s'intéresse à la transformation des archives, de dépôts de documents à

réservoir de matériel artistique. Elle aborde le cas des artistes Lygia Clark et Hélio Oiticica, Paulo Bruscky et Eduardo Kac, ainsi que leurs archives respectives.

L'année suivante a lieu l'exposition *Haunted* au musée Guggenheim à New York. Elle regroupe plusieurs œuvres d'artistes sur lesquelles planaient un certain spectre, un passé hanté, une temporalité chargée (Blessing et Trotman 2010). Bien que le thème soit large et qu'il n'englobe pas seulement la question des archives, l'exposition (et le catalogue en résultant) s'avère importante à relever, dans notre optique, par les artistes qu'elle présente : Marina Abramović, Bernd et Hilla Becher, Sophie Calle, Tacita Dean, Stan Douglas, Felix Gonzalez-Torres, Roni Horn, Zoe Leonard, Robert Rauschenberg, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall, et Andy Warhol.

Au Québec, soulignons les travaux de la professeure d'histoire de l'art Anne Bénichou qui a dirigé en 2010 un ouvrage intitulé *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* qui regroupe plusieurs essais autour du thème de la documentation dans les arts visuels, notamment celui du commissaire indépendant Vincent Bonin au sujet des *Time Capsules* d'Andy Warhol (Bénichou 2010 ; Bonin 2010). Bénichou voue un intérêt particulier aux archives depuis 2002, notamment l'utilisation dont en fait l'artiste Christian Boltanski (Bénichou 2002, 2003, 2005, 2009a, b).

Dans l'ouvrage *Cultural Memory and Western Civilization : Functions, Media, Archives* publié en 2011, Aleida Assmann signe le chapitre « Memory simulations in the wasteland of forgetfulness : installations by modern artist » (Assmann 2011) dans lequel elle explore les travaux de quatre artistes qui ont grandi dans un environnement de ruines et de reconstruction après la Seconde Guerre mondiale : Anselm Kiefer (né en 1945), Sigrid Sigurdsson (né en 1943), et Anne et Patrick Poirier (nés en 1941 et 1942). L'auteure les a choisis afin de représenter la préoccupation artistique générale pour la mémoire qui a débuté dans les années soixante-dix, pour ensuite devenir dominante dans les années quatre-vingt.

Bien qu'il n'y a évidemment rien de nouveau avec les artistes qui s'approprient des documents dans leurs œuvres, il faut tout de même reconnaître que leurs sources, méthodes et buts, eux, sont bel et bien en évolution, en particulier à l'ère du numérique. C'est dans cette perspective que le critique d'art italien Domenico Quaranta a organisé l'exposition « Collect the WWWorld : The Artist as Archivist in the Internet Age » en 2012, pour laquelle une publication est parue. Celle-ci nous indique qu'avec le web, le rôle de certains artistes contemporains peut se comparer à un rôle

d'archiviste. Le but de l'exposition était donc de démontrer comment la « génération internet » implémente et développe la pratique – débutée dans les années soixante – d'explorer, de collectionner, d'archiver, de manipuler et de réutiliser du matériel visuel issu de la culture populaire et de la publicité (Quaranta 2012, 6). La publication comporte des essais par différents chercheurs sur le travail des artistes qui ont été présentés (artistes mariant donc art, archives, et web). Mentionnons le Montréalais d'origine Jon Rafman qui était de l'exposition, avec ses captures d'écran du Google Street View.

L'ouvrage *All This Stuff: Archiving the Artist* paru en 2013 (Vaknin, Stucker et Lane 2013) vient lui aussi tenter un dialogue entre artistes, archivistes et historiens d'art (ce sont d'ailleurs les trois sections qui établissent la structure du livre). L'historien d'art Clive Phillpot explique dans l'introduction que l'ouvrage est en fait une suite des journées d'étude « The Archival Impulse: Artists and Archives » organisées par le Tate Britain en 2008. *All This Stuff: Archiving the Artist* n'étant pas basé sur une exposition, la publication est ainsi en mesure de déployer bon nombre d'idées à partir des trois champs que l'on tente de mettre en relation ici. Plusieurs artistes sont ainsi abordés par les différents auteurs, dont certains sont évidemment artistes eux-mêmes (on retrouve Uriel Orlow et Ruth MacLennan qui figurent parmi plusieurs publications répertoriées).

Du côté des ouvrages et articles, soulignons finalement Rachel Bracha, candidate au doctorat à la University of Dundee en Écosse qui travaille sur le croisement interdisciplinaire entre les archives et la pratique artistique (Bracha 2013). Elle a publié un article en 2013 dans la revue *Archival Science* à propos des créations vidéo d'artistes, tels que Susan Hiller (*J Street Project*) et Jeffrey Wollin (*Written in Memory*) qui ont représenté l'Holocauste à travers leurs projets filmiques. Bracha traite également des projets de Shimon Attie, Boaz Arad, et Eyal Sivan avec son film *The Specialist* (1999) composé entièrement de séquences d'archives du procès d'Adolf Eichmann, tenu à Jérusalem en 1961. Bracha réitère le rôle des artistes en tant qu'interprètes de leur société :

During the late twentieth century, a strand of visual art practice that engages with the archive has evolved. Artists have used the archive to explore a wide range of topics, including culture, identity, memory and collecting, social systems and politics. Their contribution to culture and society, and consequently to the formation of our collective memory, is therefore significant. (Bracha 2013, 133)

4 Des numéros tels que « Banque d'images » (CV *Ciel variable*, no 80, 2008); « Art public » (CV *Ciel variable*, no 82, 2009); « Matériau: magazines » (CV *Ciel variable*, no 83, 2009) et « Forensique » (CV *Ciel variable*, no 93, 2013).

En ce qui a trait aux numéros thématiques, la revue québécoise *Ciel variable* a publié un numéro spécial sur les archives en 2002 (Doyon 2002), en plus d'autres numéros où il est question des archives⁴. Le numéro en question regroupe plusieurs articles dans lesquels on traite des pratiques de différents créateurs en arts visuels: l'artiste canadien basé à Toronto Vid Ingelevics, l'artiste française Catherine Poncin et l'artiste québécois Patrick Altman.

Le périodique *Cahiers de Mariemont*, publié en Belgique, a fait paraître un numéro spécial intitulé « Art & Archives » en 2007 qui est en fait les actes du colloque organisé dans le cadre de l'exposition *Archives mortes*, une rétrospective de l'œuvre de l'artiste Belge Denmark ayant eu lieu le 13 janvier 2006 (Foulon 2007). Dans son article, Anaël Lejeune évoque Christian Boltanski, Aby Warburg et Gérard-Collin Thiébaud, alors qu'ailleurs dans le numéro, il est question des artistes Hans Haacke, Emilia et Ilya Kabakov, Christina Kubisch, Gerhard Richter et de sa célèbre œuvre *Atlas*, Karsten Bott et Andy Warhol.

En 2011, la revue *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* a publié un numéro thématique sur les archives. Bien que son contenu n'aborde pas en tant que telle l'utilisation de matériel d'archives dans l'art (Méchoulan 2011), il est toutefois utile de le souligner afin d'avoir une meilleure idée des numéros spéciaux qui ont porté sur les archives récemment, en particulier au Québec.

Plus récemment, en décembre 2013, la revue *Journal of Visual Culture*, sous la direction de l'historien d'art Marquard Smith, a fait paraître un volumineux numéro spécial sur les archives. Alors que Smith y signe un article savamment intitulé « Theses on the Philosophy of History: The Work of Research in the Age of Digital Searchability and Distributability », on y retrouve également des articles par les artistes Uriel Orlow et Trevor Paglen. La récente publication de ce numéro spécial sur les archives ne peut que nous indiquer que le sujet des archives continue de susciter autant – sinon peut-être même plus – d'attention qu'au début du phénomène.

En résumé, l'on constate que le domaine des arts visuels a accordé une attention particulière à la question des archives depuis un certain temps déjà. Le nuage de mots vient mettre en évidence les principaux artistes visuels en lien avec les archives, ainsi que le grand nombre d'artistes qui y ont été associés un jour ou l'autre (voir figure 1). Comme nous l'avons vu, plusieurs publications existent sur le sujet et viennent répertorier les artistes utilisant ou traitant des archives dans leur pratique artistique. La diversité des créations réalisées est importante à relever, ce qui est

en partie explicable par le nombre élevé d'artistes concernés. Selon les auteurs, cet engouement pour les archives et la mémoire chez les artistes (comme dans la société en général) s'explique par plusieurs raisons telles que le postmodernisme qui nous a légué un réflexe de postproduction et de remix, notre évolution dans le temps (qui implique que nous pouvons « voir de plus en plus loin » lorsque nous regardons derrière nous) ainsi que l'environnement numérique qui est entre autres venu nous conscientiser dans notre rapport aux documents et à la mémoire.

LITTÉRATURE

5 À ce propos, voir : le numéro spécial « Turning the Knobs on Writers' Closets: Archives and Canadian Literature in the 21st Century » de la *Revue d'études canadiennes* publié en 2006 (vol. 40, no 2); Martel, Jacinthe, sous la dir. de 2005. *Archive littéraire: mémoire de l'invention*. Rimouski: Université du Québec à Rimouski; Martel, Jacinthe. 2008. *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains: politiques et usages du patrimoine*. Québec: Éditions Nota bene; Desjardins, Nancy et Jacinthe Martel, sous la dir. de 2001. *Archive et fabrique du texte littéraire*. *Cahier Figura*, no 4. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/archive-et-fabrique-du-texte-litteraire>>; Bernier, Marc-André. 2003. *Archive et poétique de l'invention*. Montréal: Éditions Nota Bene.

Peu d'auteurs se sont penchés sur l'utilisation des archives à des fins de création par des écrivains, en comparaison aux archives littéraires – les documents produits ou reçus dans le cadre des activités de l'écrivain même – qui, elles, ont été un sujet d'étude à plusieurs reprises⁵. Néanmoins, nous avons dénombré quatre publications, toutes parues dans les dernières années, qui examinent l'exploitation en tant que telle des archives en littérature.

En premier lieu, soulignons l'ouvrage paru en 2010 de Marco Codebo, *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age* (Codebo 2010). L'auteur se concentre sur le rapport entre le roman et l'archive (le roman archivistique, ou *archival novel*, comme le nomme Codebo), de la modernité à la fin du vingtième siècle, jusqu'à l'arrivée du numérique. Codebo définit les origines somme toute assez récentes du *archival novel* ainsi :

The archival novel's visibility is a product of postmodern culture; it originates in the idea (itself drawing on both the myriad of archival practices that inform our bureaucratized lives and the works of scholars such as Michel Foucault, Jacques Derrida and Giorgio Agamben) that the archive has become the epistemic tool *par excellence* in the organization, validation and transmission of knowledge (Codebo 2010, 18).

Codebo affirme que c'est parce que nous nous situons à la fin du règne de l'archive papier et que l'on comprend réellement son rôle dans notre culture que nous pouvons détecter « the archive's presence in fiction and realize that archival novels do exist and represent a significant strand of literary prose » (Codebo 2010, 18). Dans son ouvrage, l'auteur traite entre autres de *La comédie humaine* d'Honoré de Balzac, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert et de *Libra* de Don DeLillo.

6 Il s'agit des ouvrages suivants : *The Book of Illusions* (2002), *Oracle Night* (2003) et *Travels in the Scriptorium* (2007) de Paul Auster, *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* (1991), *The Wind-Up Bird Chronicle* (1997), *Underground* (2000) et *After the Quake* (2002) d'Haruki Murakami, *Ghostwritten* (1999), *Number9Dream* (2001) et *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell ainsi que *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1991), *The History of the Siege of Lisbon* (1996) et *All the Names* (1997) de José Saramago.

Paru en 2011, l'ouvrage *Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel* de Jonathan Boulter est également pertinent à signaler. L'auteur, inspiré des protocoles complexes de la mémoire et du trauma tels qu'articulés par Freud et Derrida, a réalisé un ouvrage sur la place de la mélancolie et des archives dans les romans de quatre écrivains contemporains : l'Américain Paul Auster, le Japonais Haruki Murakami, le Britannique David Mitchell et le Portugais José Saramago⁶. Ainsi, on y constate que le roman *Underground* (2000) d'Haruki Murakami est particulièrement révélateur quant à l'utilisation des archives en littérature. Sa création est venue de la fascination de l'auteur pour l'attentat au gaz sarin dans le métro de Tokyo en 1995 : « *Underground* emerges as a text, insofar as it is made up of interviews with victims and terrorists, itself functioning as an archive and thus as an ethical attempt to preserve some memory of history » (Boulter 2011, 16). Même si Murakami a coupé et réécrit certaines parties des propos recueillis, il vient insister sur l'importance des traces qui restent, et qui ont notamment le pouvoir de faire revivre ces tragédies.

Soumise en 2011, la thèse de doctorat de Theo Joseph Finigan intitulée *Documenting Barbarism: The Violence of the Archive in Contemporary American Fiction* analyse différentes représentations des archives dans quatre romans américains de la fin du vingtième siècle, soient *Libra* (1988) de Don DeLillo, *Blood Meridian or The Evening Redness in the West* (1985) de Cormac McCarthy, *Beloved* (1987) de Toni Morrison, et *The Holder of the World* (1993) de Bharati Mukherje (Finigan 2011). Finigan indique que ces œuvres assurément postmodernes viennent toutes, à leur manière, attirer notre attention sur les façons dont le passé est représenté à l'aide de documents d'archives.

Soulignons également l'ouvrage *Le futur antérieur de l'archive* de Nathalie Piégay-Gros, paru en 2012 (Piégay-Gros 2012). À partir d'un ensemble d'œuvres qui reposent sur la mise en place de divers dispositifs, elle étudie « la manière dont l'archive s'implante dans la fiction. » (Piégay-Gros 2012, 18) Piégay-Gros se penche en fait sur l'utilisation des photographies dans les romans de W.G. Sebald, des documents historiques dans *Hammerstein* d'Hans Magnus Enzensberger et des papiers de famille dans *Les Géorgiques* de Claude Simon. Parmi ses conclusions, notons les suivantes. Piégay-Gros rappelle que les archives sont, en quelque sorte, à l'origine de l'écriture : « [...] il n'y aurait pas d'écriture sans archive préalable, fût-ce une archive imaginaire qu'il faut rêver, constituer pour développer à partir d'elle l'écriture elle-même ». (Piégay-Gros 2012, 62). Puis, à travers les dispositifs qu'elle a tenté d'analyser, l'auteure affirme avoir vu se développer un souci pour « la dynamique par laquelle nous constituons notre propre

mémoire par l'écriture, par le geste de trier, classer, garder, jeter » (Piégay-Gros 2012, 64). Mais Piégay-Gros nous met toutefois en garde contre la réduction de la représentation des archives à un simple attrait pour la mélancolie ; car il y a mélancolie, certes, mais pas que mélancolie : « [...] la passion pour l'archive n'est pas réductible à une inflexion mélancolique d'une modernité qui se pencherait sur un passé qu'elle tente de faire échapper à la destruction. [...] Elle dit une hantise de la mémoire et cherche à maîtriser cet envahissement du présent par le passé. » (Piégay-Gros 2012, 64)

Du côté des numéros thématiques, notons « The Specter of the Archive » de la revue *English Language Notes* (Rivera 2007) ainsi que « Poétiques de l'archive » de la revue *Protée* (Huglo 2008) dans lequel on s'intéresse à Jacques Roubaud, Georges Perec, Arnie Ernaux avec *L'événement* (2000) et Modiano avec *Dora Bruder* (1997). Mais encore là, les analyses demeurent plutôt du côté des archives littéraires, et non de l'utilisation de matériel d'archives par des écrivains.

Pour ce qui est des écrivains, signalons plus particulièrement les suivants. Nous avons déjà mentionné W. G. Sebald (1944-2001) qui a reproduit des documents d'archives de toute sorte dans ses principaux ouvrages, soient *Vertiges*, *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* (Lemay et Klein 2013). L'historien d'art Hal Foster a d'ailleurs fait référence à Sebald dans son fameux article « Archival Impulse » (Foster 2004, 16), ce qui nous montre la capacité de ses romans à transcender les disciplines.

Plusieurs critiques littéraires ont identifié l'importance particulière des archives pour la constitution de la subjectivité et l'écriture de Claude Simon (Sarkonak 2005, 31). *Le (dé)goût de l'archive*, paru en 2005 sous la direction de Ralph W. Sarkonak, est composé d'essais d'auteurs s'intéressant au rapport à l'archive de l'écrivain en question⁷. On traite notamment du roman *Les Géorgiques* (1981). Sarkonak nous indique ainsi la place qu'occupe l'archive – qu'il emploie au singulier – chez Simon :

[...] l'archive s'avère être aussi un véritable leitmotiv chez Simon. Ayant hérité d'une grande quantité de vieux papiers, dont des cartes postales, l'écrivain en a fait un usage important dans plus d'un de ses livres. Tantôt il décrit ce fatras de documents, tantôt il en réécrit des extraits, les "reproduisant" dans ce qu'ils ont de plus singulier. (Sarkonak 2005, 5)

Mentionnons aussi le roman-scrapbook de Caroline Preston, *Le Journal de Frankie Pratt*, publié en traduction française en 2012, un an après sa publication originale en anglais (Preston 2012). Le roman est en fait un impressionnant travail de collage de documents d'archives que Preston a utilisés afin de raconter une histoire fictive. Pour la création du *Journal*

7 Son titre fait bien entendu référence à l'important ouvrage *Le goût de l'archive* d'Arlette Farge (1989).

de Frankie Pratt, elle a rassemblé plus de six cents pièces éphémères des années vingt, à partir de ses propres collections, mais aussi à la suite de recherches minutieuses et de multiples achats sur eBay (Preston 2013). Elle a même utilisé une machine à écrire Corona Portable de 1915 pour composer le texte que l'on retrouve dans l'ouvrage. Il se trouve que l'auteure est aussi archiviste de profession et collectionne des documents, coupures et pièces éphémères des plus variées depuis sa jeunesse. C'est d'ailleurs une inspiration qui lui est venue des habitudes documentaires de sa mère : « My mother could be called a tidy pack rat—keeping many generations worth of diaries, letters, clippings, dresses and weird souvenirs in neatly labeled trunks and boxes. [...] These treasures seemed to tell as vivid and romantic story as one I'd find in a novel. » (Preston 2013) L'écrivaine voyait donc bien les archives – capables de raconter une multitude d'histoires par elles-mêmes – s'imbriquer dans la création d'un roman ; une tâche qu'elle a finalement entreprise par la suite.

Finalement, le roman *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2011) par Ransom Riggs est lui aussi pertinent à signaler quant au lien entre les archives et la création (Riggs 2011). Détenteur d'un baccalauréat en cinéma, le journaliste américain Ransom Riggs collectionnait des photographies d'enfants depuis un certain temps déjà, notamment en raison de leur allure lugubre et mystérieuse qui l'a toujours fasciné. Il a finalement demandé l'avis d'un éditeur au sujet de sa collection de photographies, avec l'idée d'un album d'images en tête. Son éditeur a plutôt encouragé Riggs à travailler sur un roman, dont il trouverait la trame narrative directement à partir de ses photographies (Rife 2011). Riggs s'est donc mis à l'écriture : « The more story I wrote, the more pictures I found, and the pictures influenced where I wanted to go with the story sometimes [...] It was a really interesting process, kind of like a puzzle only I could make up all the pieces. » (Rife 2011) L'écriture engendrait ainsi davantage de recherche pour des photographies historiques, qui, elles, venaient ajouter encore plus d'éléments à son histoire. Les archives ont ainsi été autant un point de départ qu'une constante source d'inspiration pour Riggs, en termes de création littéraire. Le résultat final est un roman avec un fort aspect graphique, ponctué de photographies historiques d'enfants, dont certaines ont été légèrement altérées pour l'histoire.

Après la publication de *Miss Peregrine*, Riggs a finalement publié en 2012 un album d'images présentant sa collection personnelle de photographies, intitulé *Talking Pictures: Images and Messages Rescued from the Past* (Riggs 2012). Les courtes légendes, écrites par l'auteur, expliquent le contexte des images – lorsqu'il y avait assez d'informations connues. Le résultat

8 Pour en savoir davantage, voir le texte d'Annie Lecompte-Chauvin dans le présent cahier.

9 *A Movie* de Bruce Conner (1958), *Rose Hobart* de Joseph Cornell (1936), *Tom, Tom, The Piper's Son* de Ken Jacobs (1969), *Prefaces* (1981) et *Mercy* (1989) d'Abigail Child, *RocketKitKongoKit* (1986) et *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991) de Craig Baldwin

10 *Peggy and Fred in Hell* (1984) de Leslie Thornton, *Who Do You Think You Are* de Mary Filippo (1987), *Schmeerguntz* de Gunvor et Dorothy Nelson (1966), et *Eat* (1989) de Mike Hoolboom.

11 C'est le cas *Trade Tattoo* (1937) de Len Lye, qui a consisté à peindre directement sur la pellicule, également *Waterfall* (1967) de Chick Strand, *Runs Good* (1971) de Pat O'Neill et des films d'Al Razuti *Sequels in Transfigured Time* (1976), *Ghost: Image* (1979) – qui utilise des séquences de films appartenant à différents courants artistiques (Dada, Surréalisme et Expressionnisme allemand) – et *For Artaud* (1982). La réalisatrice Caroline Avery a elle aussi délibérément utilisé du *found footage* qui a été égratigné, peint ou coupé en petits morceaux, pour finalement être rassemblé dans un collage qui est non sans rappeler le Pop art et l'Expressionisme abstrait, comme on peut voir dans ses films *Big Brother* (1983), *Midweekend* (1985) et *Simulated Experience* (1989).

est un ouvrage poétique, à partir duquel le lecteur peut concevoir ses propres histoires.

En résumé, pour ce qui est de la littérature, l'on remarque que les études à propos des archives littéraires constituent la principale perspective adoptée par rapport aux archives dans le domaine. Néanmoins, nous avons répertorié plusieurs publications, en plus d'avoir identifié certains écrivains accordant une place privilégiée aux archives dans la création de leurs œuvres littéraires⁸; qu'elles aient servi de bases où faire reposer une trame narrative, de preuves où appuyer des faits, ou encore de fioritures sur lesquelles l'œil du lecteur se pose.

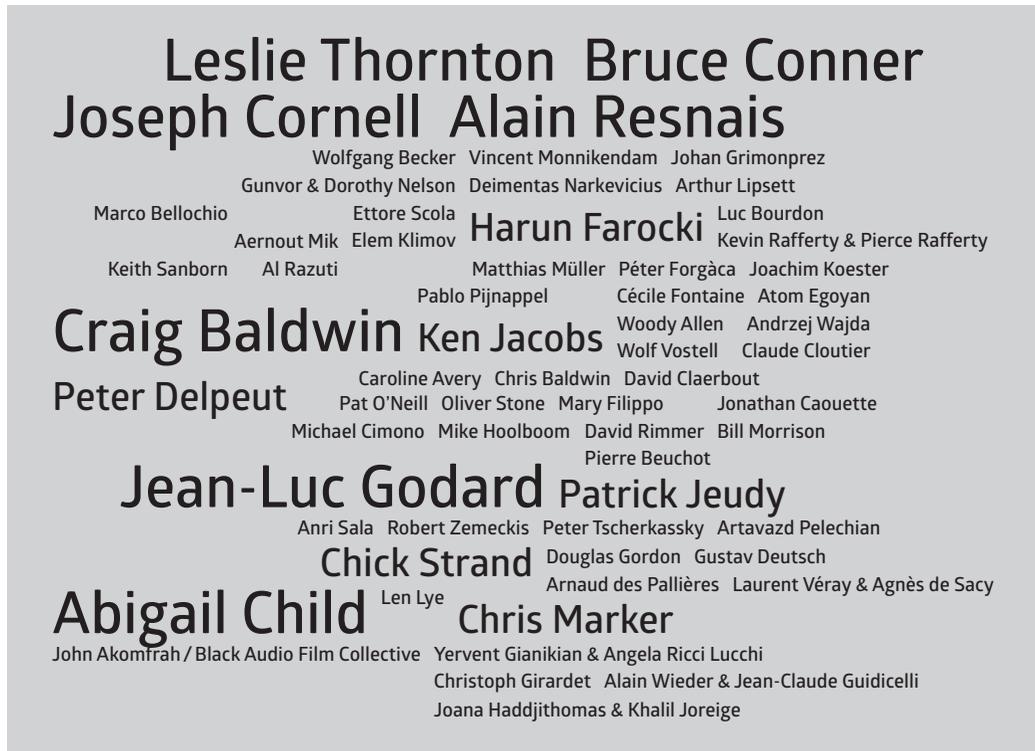
CINÉMA

Dans le domaine du cinéma, les données sont beaucoup plus vastes. En effet, on dénombre plusieurs publications au sujet des archives, en plus des réalisateurs (créateurs) et de leurs longs-métrages (créations) qui sont mentionnés à plusieurs reprises à travers la littérature consultée. Nous avons choisi d'illustrer les mentions des réalisateurs par un nuage de mots, afin d'en dégager ceux dont on traite le plus fréquemment (voir *Figure 2*).

Leslie Thorton, Bruce Conner, Joseph Cornell, Alain Resnais, Craig Baldwin, Jean-Luc Godard et Abigail Child sont les réalisateurs qui sont les plus cités en relation avec l'utilisation de matériel d'archives. On constate également un nombre considérable de réalisateurs qui n'ont été mentionnés qu'une fois chacun dans la littérature consultée. Nous détaillerons celle-ci en deux catégories, soient les ouvrages et articles d'abord, pour ensuite présenter un numéro spécial de revue. Nous traiterons finalement de quelques créations de manière individuelle.

Dans son ouvrage de 1993, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, le professeur à l'Université McGill William C. Wees analyse des films entièrement composés de *found footage*, c'est-à-dire du matériel filmique qui a été trouvé, souvent à l'état brut, sans identification⁹. Il traite ensuite de films où l'on retrouve du *found footage*, mais qui ne reposent pas seulement sur ces « bobines trouvées¹⁰ », en plus de films pour lesquels les cinéastes exploitent la matérialité de l'archive filmique en travaillant directement sur le matériel : la pellicule¹¹. Comme l'indique Wees, ces créations à partir de la matérialité de l'archive filmique rappellent le cinéma d'animation de Norman McLaren entre autres, à la différence près que le document avec lequel les cinéastes du *found footage* ont choisi de travailler est déjà existant (Wees 1993, 31). Selon Wees, l'acte même de trouver des documents cinématographiques déjà produits vient inspirer la création par la capacité des documents à être « remixer » (Wees 1993, 8).

Figure 2. Nuage de mots des réalisateurs mentionnés par les auteurs



On retrouve également des entrevues que Wees a réalisées avec des cinéastes ayant utilisé le *found footage*, tels que Craig Baldwin, Abigail Child, Bruce Conner, David Rimmer, Keith Sanborn, Chick Strand et Leslie Thornton. Le réalisateur Craig Baldwin explique son intérêt pour le genre ainsi : « You can go in any direction. That's the nature of found footage... I like that proliferation and multiplication — opening out, and a kind of complexity and layering, layering, layering. » (Wees 1993, 12)

En 1993, signalons aussi Sharon Sandusky qui signe l'article « The Archaeology of Redemption: Toward Archival Film » au sujet de ce qu'elle appelle le *Archival Art Film*. Sandusky y mentionne une dizaine de films au total. Soulignons son explication du côté créatif des films utilisant du matériel d'archives : « It is creative because the filmmakers select an image important enough to them and use it as a jumping-off point for their free associative capabilities. » (Sandusky 1993, 11)

Par ailleurs, la section « Archival apocalypse: found footage as ethnography » du livre *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* publié en 1999 par Catherine Russell est des plus pertinente. Elle y explique les origines du *found footage* ainsi, en mentionnant des réalisateurs qui ont souvent été cités en lien avec les archives : « Found-footage filmmaking evolved in the 1960s and early 1970s, often in conjunction with structural film techniques and rephotography. With Craig Baldwin, Leslie Thornton, and Abigail Child in the 1980s, the form enjoyed a revival as filmmakers realized its potential as fragments of a cultural dreamworld. » (Russell 1999, 241) Russell évoque notamment *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, un film qui combine des images d'archives en noir et blanc qui ont traversé le temps et des images contemporaines tournées en couleur portant sur les camps de concentration. Elle écrit : « As a classic example of experimental documentary, *Night and Fog* represents the archive as an unfixed, problematic document of history. The past cannot easily be retrieved but challenges the present as its linear descendant. » (Russel 1999, 259)

Dans les années 2000, notons d'abord, en 2006, la publication de *Mémoire en éveil, archives en création: Le point de vue du théâtre et du cinéma* sous la direction de Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy (Amiel et Farcy 2006). Celle-ci est issue d'un colloque organisé par l'Université de Caen Basse-Normandie et l'IMEC en 2003 à l'Abbaye d'Ardenne en France. La deuxième partie, *Recycler l'histoire*, porte sur le cinéma ; on y trouve notamment un article sur l'œuvre de Jean-Luc Godard en lien avec les archives, entre autres avec *Histoire(s) du cinéma* de 1998.

12 C'est le cas pour *Temps détruit* (1984) de Pierre Beuchot, *Quatre lieutenants* (1994) de Patrick Jeudy et *L'héroïque cinématographe* (2003) de Laurent Véray et Agnès de Sacy. Véray, historien du cinéma, figure d'ailleurs dans notre revue de littérature pour son ouvrage de 2011 *Les images d'archives face à l'histoire: de la conservation à la création*.

En 2007, Sébastien Denis a publié dans la revue *CinémAction* un article intitulé « Esthétique de l'archive » (Denis 2007). Denis y présente bon nombre de films qui ont été créés à partir d'archives (en tout ou en partie), que ce soit des documentaires, des films de fiction, des films réalisés à partir d'archives familiales (du privé au public), ainsi que de *found footage*. Du côté du documentaire, Denis indique que certains documentaires historiques « ont d'ailleurs su dépasser la "formule" traditionnelle mêlant archives et discours historique, en se plongeant dans la "fiction" inhérente à la vie la plus intime des acteurs de l'Histoire¹². » (Denis 2007, 261) Denis souligne également que l'archive audiovisuelle peut devenir une véritable arme lorsqu'elle est employée à des fins de propagande, un procédé qui est par exemple illustré dans le montage du film des frères Rafferty *Atomic Café* (1982) qui donne dans l'absurde en opposant des films de propagande tantôt à des films d'instruction, tantôt à des films antinucléaires (Denis 2007, 262). Certains réalisateurs font aussi le choix de n'ajouter aucun texte ou légende aux documents d'archives utilisées afin de créer un impact simplement dirigé par l'image, c'est le cas de Vincent

Monnikendam avec son documentaire *Mother Dao, the Turtlelike* (1995) au sujet de la colonisation hollandaise en Indonésie. Comme l'indique Denis : « De la même manière que Warhol utilisait des photographies d'actualité comme archives fixes pour ses lithographies, ces cinéastes créent des symphonies visuelles accompagnées le plus souvent d'une partition musicale magnifiant la matière picturale de l'image d'archive. » (Denis 2007, 262)

Signalons également la thèse de doctorat du professeur de cinéma à l'Université de Montréal André Habib *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine* (Habib 2008) qui a été publiée aux Éditions Yellow Now en 2011 sous le titre *L'attrait de la ruine* (Habib 2011). Habib réfléchit la ruine autant comme sujet d'œuvres de cinéastes qu'en lien avec la matérialité des films eux-mêmes, ce qui établit un certain rapport avec les archives. Les cinquième et sixième chapitres abordent d'ailleurs les archives plus en profondeur, en soulevant des créations de cinéastes à partir de matériel d'archives au passage (comme Peter Delpout, Bill Morrison, Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian).

Une publication de 2011 de Laurent Véray intitulée *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création* est à retenir, dans la mesure où elle s'attarde à diverses questions quant à l'utilisation des archives, et cela à travers différents domaines de création (Véray 2011). Dans un chapitre intitulé « L'insertion des archives dans la fiction », Véray en vient à une conclusion très intéressante quant à l'utilisation du matériel d'archives dans le domaine du cinéma :

[Les éléments documentaires] font figure d'indices destinés à convaincre le spectateur de la véracité de ce que nous raconte le film. L'illusion fictionnelle est alors renforcée par leur présence référentielle, rendant plus concret l'événement auquel ils sont liés. Mais les images d'archives induisent aussi, par leur nature, une réflexion sur le passé/présent dans son rapport au cinéma lui-même. (Véray 2011, 142)

Found Footage : Cinema Exposed, une publication de 2012 du Filmmuseum à Amsterdam, est également pertinente à signaler, car elle présente le travail de cinéastes et d'artistes visuels qui créent du neuf à partir de matériel d'archives déjà existant – *found footage* (Guldemont 2012, 5). On y trouve un index particulièrement éclairant qui indique l'ensemble des cinéastes ainsi que leurs œuvres avec les informations complètes.

En 2013, soulignons la traduction française de l'ouvrage de l'Allemande Christina Blümlinger, *Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. On nous indique d'ailleurs avec justesse dans la préface que depuis l'édition originale allemande de 1999, « les phénomènes dont il parle – l'appropriation, le réemploi ou la reprise des

images filmiques – se sont encore amplifiés [...]» (Blümlinger 2013, 7).

Il s'agit donc d'un autre ouvrage sur le *found footage* dans lequel on traite de l'utilisation de matériel d'archives à divers moments dans l'histoire du cinéma.

André Habib et Michel Marie ont codirigé un ouvrage rassemblant des textes d'auteurs ayant autant œuvré dans le milieu du cinéma que dans le domaine des archives (Habib et Marie 2013, 13). Habib signe un chapitre particulièrement pertinent pour la création à partir de matériel d'archives ; il se concentre sur les films *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974), mais en énumère plusieurs autres. La réalisatrice Gerda Johanna Cammaer se penche quant à elle sur le cinéma de *found footage* à l'ère du numérique, alors que Catherine Russel vient revisiter – elle aussi, à partir du numérique – les treize points de Rick Prelinger expliquant pourquoi il préfère travailler à partir de matériel trouvé, en plus de les mettre en relation avec les théories de Walter Benjamin (nous y reviendrons dans la section finale sur le web). Elle conclut son article sur cette prédiction fort intéressante quant à l'ère du numérique dans laquelle nous vivons : « Archival film practices are perhaps the emblematic art of the digital age and constitute the foundation of a new language of historical knowledge. » (Habib et Marie 2013, 113).

Un autre ouvrage paru en 2013 vient apporter de nouvelles perspectives quant aux archives au cinéma : soit les festivals de films d'archives (Marlow-Mann 2013). Comme l'indique Natasha Drubek dans l'un des essais : « The benefits of programming the archive's holdings at a festival cannot be underestimated. A film festival is able to tie past, present and future together ; it revives history, revitalises forgotten artworks and educates and inspires new filmmakers ; formerly inaccessible films rejoin the circuit of programming and find new audiences [...]. » (Marlow-Mann 2013, 135) À la toute fin de la publication, on retrouve des tableaux répertoriant les festivals de films d'archives et leurs années d'origine, ce qui s'avère particulièrement éclairant. On constate en effet une grande croissance des festivals de films d'archives depuis les années quatre-vingt-dix, et d'autant plus depuis le début du nouveau millénaire.

Du côté des revues, un numéro spécial sur les archives de la revue *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* est paru en 2003 (Vignaux 2003). Il comprend un article sur le *found footage* par Yann Beauvais, « Films d'archives », dans lequel il énumère plusieurs films faisant usage de matériel d'archives. On retrouve également un article sur le cinéaste Joseph Cornell par Chantal Le Sauze. Pour Beauvais, c'est l'aspect matériel du film que les cinéastes vont surtout privilégier dans leur utilisation de documents déjà produits :

Même lorsqu'ils prélèvent des images virtuelles, ils cherchent à faire passer une sensation de texture, ils ne se satisfont pas de l'aspect lisse des nouvelles images. Ils apprécient avant tout la matérialité de la pellicule, les effets esthétiques que produit seul le vieillissement du support. Il semble donc bien nécessaire aujourd'hui de préserver les images animées, autant qu'il est nécessaire de favoriser leur accessibilité. (Vignaux 2003, 70)

Enfin, nous avons également souhaité faire état de quelques créations du côté du cinéma. D'abord, le film primé *Tarnation* (2003) de l'Américain Jonathan Caouette, portant principalement sur son enfance, est composé d'archives audiovisuelles du réalisateur (Ferron 2010) et ensuite le film *La mémoire des anges* de Luc Bourdon (2008). Le réalisateur, interviewé en 2008 à l'émission télévisée *Mange ta ville*, se serait exclamé à sa directrice, quant à ses nouveaux projets : « Pourquoi est-ce qu'on continue à tourner? Pourquoi est-ce qu'on ne recycle pas toutes ces bobines? [...] Et qu'on n'en refait pas des nouvelles histoires, tout simplement. » (*Mange ta ville* 2008). Il a ainsi parcouru plus de 1500 films d'archives, pour finalement arriver à trouver un sujet, puis un personnage, qui est Montréal, dans les années cinquante et soixante. Bourdon affirme n'avoir jamais eu de scénario ; son processus de création a plutôt consisté à faire sens d'une première sélection de deux cents films qu'il a fractionnés pour les classer par sujet. Un premier montage d'ordre chronologique a ensuite été effectué, sans aucune donnée textuelle à l'écran, afin de favoriser l'interprétation libre qu'alimente la décontextualisation. Bourdon explique ainsi les résultats obtenus par le film : « C'est comme un gros album de famille, et les gens découvrent [...] et prennent des choses... Les gens, une fois que tu leur as donné le film, ils en font ce qu'ils veulent. Et c'est ça qui est extraordinaire. » (*Mange ta ville* 2008)

Pour conclure à propos du cinéma, nous pouvons affirmer que la quantité importante de publications indique l'attention que le domaine porte aux archives dans une optique de création. En effet, le domaine du cinéma, tout comme celui des arts visuels, témoigne d'un intérêt particulier pour la création à partir de documents déjà produits surtout depuis les années soixante ; il s'agit là d'un « goût postmoderne » pour la réutilisation des documents déjà produits par des sociétés industrialisées qui en génèrent continuellement, aussi rapidement qu'elles en font tomber dans l'oubli.

THÉÂTRE ET DANSE

Les arts du théâtre et de la danse ont été considérés concomitamment dans notre étude ; en effet, les deux sont fréquemment regroupés, en tant

qu'art de la scène. Ces formes de création présentent comme difficulté la préservation, précisément – ce qui vient soulever l'importance des archives. Dans notre cas, c'est en effet plutôt paradoxal de tenter de répertorier des productions théâtrales et de danse qui ont utilisé des archives, et de se heurter précisément au manque de traces des œuvres en question, en raison de leur nature éphémère. Les arts de la scène sont des pratiques artistiques qui se planifient en même temps que leur documentation, qui, elle, va rester. Néanmoins, ce besoin est aussi ce qui rend le sujet des archives d'autant plus intrinsèque à la performance.

Tout d'abord, du côté des publications, on retrouve l'ouvrage de 2006 dirigé par Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy qui n'est pas seulement à propos du cinéma, mais aussi du théâtre (Amiel et Farcy 2006). La première section, *Penser l'archive*, porte sur les rapports entre les archives et le théâtre. Le chapitre de Yannick Butel intitulé « De Trotski à Blanche Neige : une archéologie du frivole » est à retenir (Butel 2006). D'emblée, celui-ci admet que la nature de l'archive est aux antipodes du théâtre : « Si le théâtre participe de l'immédiateté, de "l'éphémère" et de la disparition ; l'archive, au contraire, participe à la convocation de la durée et de la pérennité. » (Butel 2006, 58) L'auteur détaille deux productions théâtrales qui utilisent des documents d'archives.

La première est *Trois Sœurs* (1994), écrite par Tchekhov, que Matthias Langhoff a mis en scène. Langhoff y projette, dans le dernier acte, sur le fond de la scène de manière à remplir l'ensemble du décor, un extrait d'un défilé de l'armée rouge à sa fondation par Trotski (Butel 2006, 62). Butel explique que le metteur en scène a sans doute utilisé le document d'archives afin de mettre de l'avant une lecture socio-historique de sa pièce, en choisissant une image historique pour sa culmination. Il écrit : « Langhoff n'est pas dans une entreprise de réduction ou de quête d'un sens originel validé par la convocation d'archives. Tout au contraire, il privilégie l'ouverture de l'œuvre à d'autres représentations. » (Butel 2006, 64) On constate que le document d'archives ne vient pas donner un sens précis à l'œuvre, mais plutôt l'ouvrir vers d'autres représentations, vers d'autres images issues de leurs temps.

La deuxième pièce dont traite Butel est *Turing-Machine* (1999) de Jean-François Peyret. Le metteur en scène a, quant à lui, choisi de projeter un extrait du film *Blanche Neige* de Walt Disney. Le contexte est le suivant : Alan Turing (1912-1954), mathématicien anglais qui a inventé, en 1936, le premier ordinateur, est également un acteur important de la Seconde Guerre mondiale. C'est lui qui a décrypté le mode de fonctionnement de la Machine Enigma qui diffusait les codes aux sous-marins allemands, mais il a rapidement sombré dans l'oubli après la guerre et on lui a fait

subir un procès pour son homosexualité. Il a préféré s’empoisonner lui-même, en croquant dans une pomme qu’il avait empoisonnée, que de subir son châtement (Butel 2006, 64). On comprend alors le lien avec *Blanche Neige* dont Peyret a choisi de projeter un extrait dans sa pièce à propos de Turing, d’autant plus que Turing était apparemment fasciné par le film en question de 1937 de Disney. C’est lorsqu’on connaît ces détails que l’on comprend les parallèles entre le document en question et la vie de Turing.

Un ouvrage de 2011 dirigé par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire intitulé *Usages du « document » : les écritures théâtrales entre réel et fiction* comporte également quelques mentions de créations théâtrales ayant incorporées des archives.

Premièrement, il y a l’auteure Tania Moguilevskaïa qui indique que les artistes du collectif russe Teatr.doc se sont intéressés aux archives. Des artistes du collectif ont écrit et mis en scène la pièce « Septembre.doc » inspirée de la prise d’otages dans l’école de Beslan en septembre 2004 (Piemme et Lemaire 2011, 37-38). L’idée est venue de ce qui se racontait sur internet pendant les événements ; les artistes en cherchaient des traces. Ils ont ajouté à leur documentation des témoignages récoltés dans la rue, pour finalement construire une certaine archive de l’événement pour la création de leur pièce.

Deuxièmement, dans sa section, Brigitte Joinnault pointe vers le « théâtre-document » d’Antoine Vitez. Pour la réalisation de sa pièce *Le Procès d’Émile Henry* (1966-1967), il a effectué des recherches dans des fonds d’archives. En fait, un peu plus des deux tiers du scénario sont composés « de citations des minutes de la procédure judiciaire qui ont, en grande partie, été publiées dans *Ravachol et les anarchistes*, recueil de textes rassemblés par l’historien Jean Maitron, paru chez Julliard dans la collection “Archives” en 1964 » (Piemme et Lemaire 2011, 47). Le metteur en scène a également créé la pièce *La Rencontre de Georges Pompidou* à l’aide d’archives provenant du *Nouvel Observateur* de septembre 1976, quatre jours après la mort de Mao, en plus de la pièce *Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi, ouvrier algérien* à partir d’un article de Tahar Ben Jelloun publié en 1978 dans *Le Monde*.

Troisièmement, Hélène Kuntz s’intéresse, quant à elle, à la pièce *11 septembre 2001* écrite en 2002 par Michael Vinaver et mise en scène en 2006 par Robert Cantarella pour le Théâtre de la Colline, pour laquelle des paroles de la lecture de la presse quotidienne ont été rapportées, en français et en anglais (Piemme et Lemaire 2011, 63). La pièce a été écrite seulement un an après les événements ; il s’agissait donc de traiter des souvenirs de la tragédie, aussi récents qu’ils aient pu être.

Pour terminer avec la publication dirigée par Piemme et Lemaire, le dramaturge et auteur Thomas Depryck, dans un passage fort éclairant, nous explique les raisons de son intérêt pour les archives lorsque vient le temps de créer :

Pour moi, le document, le texte, est une source d'inspiration constante, une sorte d'aller et retour permanent qui me permet de signifier quelque chose qui soit non pas de l'ordre du message [...] mais plutôt d'un certain rapport au monde, un rapport aux discours sur le monde, et plus spécifiquement aux discours contestataires sur le monde, sur les valeurs sociales, etc. (Piemme et Lemaire 2011, 78)

Au Québec, on peut penser, comme nous l'avons mentionné en introduction, à la projection *Le Moulin à images* depuis sa création en 2008, à l'événement *Le Moulin à paroles* en 2009, au « diptyque cinéma-théâtre » avec le documentaire *Folle de Dieu* et la pièce de théâtre *Marie de l'Incarnation ou la déraison de l'amour* qui en a découlé (Saint-Hilaire 2008). Notons également l'arrondissement Saint-Laurent à Montréal qui a organisé en 2013 une vidéoprojection intitulée *Saint-Laurent en mouvement* sur son histoire à l'aide de documents d'archives (Ville de Montréal, 2013). Le résultat final, réalisé par Sarah Ouellet et Elizabeth Laferrière, était projeté sur l'église Saint-Laurent, son architecture étant prise en compte dans la conception du projet.

Concernant la danse, Ève Paquette-Bigras signale, dans ses recherches de 2012, que le film *Pina* (1996) réalisé par Wim Wenders, à la mémoire de la chorégraphe Pina Bausch (figure emblématique du Tanztheater allemand) présente des images d'archives entrelacées d'extraits performés par les danseurs de la troupe de la chorégraphe de Wuppertal. Puis, dans *zukunft_erinnern_reloaded*, une chorégraphie des artistes allemands Dieter Baumann et Jutta Hell, un hommage est rendu à Gerhard Bohner, leur mentor, mort prématurément à 56 ans du sida. Dieter Baumann y danse un solo en duo avec des extraits vidéo, qui agissent en tant que présence fantomatique et numérique de Gerhard Bohner : « Se trouvent alors unis la mémoire du corps et la mémoire des archives, deux manières de conserver et de transmettre l'héritage de la danse. » (Paquette-Bigras, 2012)

En ce qui a trait aux arts de la scène, nous en sommes venus à la conclusion suivante : les créateurs abordent généralement les archives par leur propre préoccupation pour les traces de leurs créations, davantage que dans la conception même de leurs créations. Néanmoins, ce constat est loin d'être inintéressant et mérite définitivement l'attention de la discipline archivistique¹³. Francesca Marini en témoigne dans son article de 2007 *Archivists, Librarians, and Theatre Research* : « Performance is

13 À ce sujet, voir les travaux de Matthew Reason, notamment : Reason, Matthew. 2003. *Archive or Memory? The Detritus of Live Performance*, *New Theatre Quarterly* 19, no. 1 : 82-89; Reason, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. New York : Palgrave Macmillan.

something that does not last, and this is exactly what fascinates theatre performance practitioners and scholars alike, and is understood and valued by archivists and librarians who work with performing arts materials. » (Marini 2007, 18) C'est ainsi qu'on peut penser que lorsque des documents d'archives sont réellement utilisés dans des créations vouées à être performées, ceux-ci sont dotés d'un statut encore plus particulier, en raison du caractère éphémère des œuvres des domaines concernés.

MUSIQUE

Du côté de la musique, nous n'avons pas répertorié de publications en tant que telles faisant l'inventaire de créations de musiciens ou compositeurs utilisant du matériel d'archives – ce qui ne fait qu'indiquer le besoin d'en effectuer à notre avis. Soulignons tout de même trois publications, une première issue du milieu de l'électroacoustique – qui présente des liens intéressants avec les archives –, et une deuxième dirigée par Paul D. Miller, alias DJ Spooky, un auteur s'attardant à la question du remix, puis une dernière publication plus théorique du chercheur français Pier-Yves Macé. Des créations musicales impliquant du matériel d'archives ont surtout été identifiées individuellement ; nous les présenterons à la suite des publications.

En 2006, le compositeur américain Eric Chasalow a publié l'article « Composing from Memory: the convergence of archive creation and electroacoustic composition » qui s'avère fort éclairant au sujet des archives utilisées pour le genre de l'électroacoustique (Chasalow 2006). L'auteur y présente notamment *The Video Archive of The Electroacoustic Music*, un projet d'histoire orale conçu par la sociologue et réalisatrice Barbara Cassidy. Débutée en 2006, l'archive comprend environ cinquante heures d'entrevues enregistrées, principalement avec des compositeurs et des ingénieurs américains. Les entrevues sont disponibles autant pour les chercheurs que pour les créateurs de musique électroacoustique.

L'électroacoustique est une musique qui repose particulièrement sur l'échantillonnage, de par sa composition qui se fait généralement à l'aide de sons enregistrés ou réalisés par synthèse. Il s'agit en quelque sorte de créations musicales à partir « d'archives continues ». L'auteur indique à propos des liens entre l'électroacoustique et les archives :

The ability of electroacoustic music to build structures from absolutely any recorded material allows it to reference memory in new ways — to create layers of meaning in dialogue with one another. Recordings of

older music can be restructured into new works to produce deliberate musical commentary on our past. And layers of text (spoken and/or sung) can add a poetic dimension — a metamusical narrative aspect. (Chasalow 2006, 64)

Chasalow insiste sur le fait que l'échantillonnage peut certainement ajouter de la profondeur – qu'elle soit poétique, narrative ou discursive – à des créations musicales, mais il ne s'agit pas simplement de « citer » des documents d'archives d'intérêt, comme on s'en doute. À ce propos, il souligne : « A composer needs to digest the material and come up with a piece that through manipulation and recontextualisation has something of its own to say. » (Chasalow 2006, 64) Pour que l'œuvre « fonctionne », celle-ci ne doit pas reposer seulement sur l'appareil d'échantillonnage, mais entre autres sur l'efficacité de la recontextualisation, du remix effectué.

Paul D. Miller, ou DJ Spooky, tantôt artiste, tantôt auteur dans le milieu académique, travaille sur la question du remix depuis plusieurs années. En plus d'avoir réalisé deux films à propos de l'Antarctique qui comprennent des séquences de *found footage* (*Terra Nova et Manifesto for a People's Republic of Antarctica*) (Miller 2011, 18), il a dirigé la publication *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture* en 2008 (Miller 2008). Il décrit d'ailleurs l'ouvrage ainsi : « [...] if there's one thing *Sound Unbound* is about, it's the remix — it's a sampling machine where any sound can be you, and all text is only a tenuous claim to the idea of individual creativity. » (Miller 2008, 5)

Daphne Keller, conseillère juridique pour Google, y signe un essai, « *The Musician as Thief: Digital Culture and Copyright Law* », dans lequel elle présente deux aspects plutôt benjaminien de la culture du sampling qui caractérisent particulièrement le milieu de la musique :

1. [...] collage as technique: the selection, arrangement, and juxtaposition of the found bits of prior culture is the art.
2. [...] it may be a culturally productive act simply to discover and draw attention to a fragment of text, image, or sound. Part of the mosaic — or collage — creator's art lies in the very process of rescuing the fragment from obscurity and showing it to people. This Benjaminian urge to rescue and re-present culture is conspicuous throughout sample-based genres [...]. (Keller 2008, 143)

Et Keller a probablement raison : on peut argumenter que le simple fait de pointer et d'attirer l'attention vers un fragment – qu'il soit textuel, pictural ou sonore – est un acte productif d'un point de vue culturel. C'est dans cette optique que les archives se présentent comme un matériel de choix.

Une troisième publication qui s'avère fort intéressante, bien qu'elle ne répertorie pas précisément des créations de musiciens à partir de matériel d'archives, est l'ouvrage *Musique et document sonore : Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* paru en 2012 aux Presses du réel (Macé 2012). Il s'agit d'une publication basée sur la thèse de doctorat de 2009 de Pierre-Yves Macé, un musicologue et compositeur travaillant au croisement de la musique électroacoustique, de la composition contemporaine et de l'art sonore. L'auteur y étudie l'impact de la problématique documentaire qui a lieu lorsque les musiciens font appel à des documents sonores déjà produits. Macé explique que l'invention du phonographe en 1877 par Edison est venue ouvrir tout un champ de possibilités d'archivage et de conservation d'extraits sonores. C'est donc à partir de cette phonographie documentaire que des compositeurs ont choisi d'y puiser leur pratique ; un phénomène que Macé a choisi d'étudier à l'aide d'un fort contenu théorique.

14 Pour en savoir davantage, voir le texte de Simon Côté-Lapointe dans le présent cahier.

Il nous a été possible de répertorier plusieurs créations musicales impliquant du matériel d'archives ou encore du matériel déjà produit en vue d'en faire un travail de remix, un phénomène qui a pris de l'ampleur dans les dernières années. Les voici¹⁴.

D'abord, mentionnons le compositeur Steve Reich. En 1988, il a composé la pièce *Different Trains*, pour laquelle il a gagné le Grammy Award de la meilleure composition de musique classique contemporaine (Thacker 2013). La pièce de vingt-sept minutes est en fait composée d'enregistrements d'entretiens réalisés pour sa création. Enfant de parents divorcés, Reich devait souvent voyager en train entre Los Angeles et New York pour les visiter, précisément entre 1939 et 1942. Dans la pièce *Different Trains*, Reich étant juif compare ces trains avec ceux qu'il aurait dû prendre en Europe à ce même moment.

Dans un tout autre ordre, soulignons le DJ américain Girl Talk qui s'est particulièrement fait connaître dans la dernière décennie pour ses *mashups* (collages composites ou assemblages composites) et sa pratique artistique basée sur l'échantillonnage qu'il appose ensuite aux rythmes hip-hop constituant le canevas de ses créations musicales (Papineau 2009).

Au Québec, on dénombre plusieurs créations utilisant des archives du côté de la production musicale francophone. En 1989, le compositeur René Lussier faisait paraître *Le trésor de la langue*, un album de musique électroacoustique qui consiste à remixer plusieurs extraits, dont des enregistrements sonores. L'importance des archives est d'ailleurs soulignée dans les propos des extraits ; par exemple, dans la deuxième pièce intitulée « Arts et traditions (direction 1), L'heure du dîner (archives

1), Les 2 sœurs de Trois-Rivières (direction 2), Rue principale, Montage 28 (archives 2) », un homme demande où se trouvent les archives folkloriques, avant qu'une femme le lui indique par la suite. Les pièces sont toutes intitulées de façon similaire, faisant référence aux extraits qui les composent (Lussier 1989).

Du côté du vidéoclip – ces productions qui accompagnent les chansons principales des albums –, il y a là une grande opportunité d'utiliser du matériel d'archives. C'est le choix qu'ont fait les membres du groupe *Les Trois Accords* pour leur vidéoclip de la chanson de 2006 « Vraiment beau ». Jean-Pierre Therrien décrit la création ainsi :

Deux minutes de pure détente durant lesquelles se succèdent toute une série d'images anciennes sur un rythme entraînant et des paroles délirantes. Durant un court moment, on replonge dans le passé avec des images qui éveillent des souvenirs chez les plus vieux et provoquent sourires ou interrogations chez les plus jeunes. Plusieurs de ces images sont extraites de films conservés par BAnQ. (Therrien 2009, 27)

Dans la même lignée, le vidéoclip « Pour un infidèle », de la musicienne Béatrice Martin du groupe Cœur de Pirate en collaboration avec Julien Doré, intègre également des images d'archives (Cœur de Pirate et Julien Doré 2009). On y voit entre autres des images de Marilyn Monroe et de Paul McCartney. En fait, les artistes se sont littéralement « collés » aux archives vidéo pour la création du vidéoclip. On dénote ainsi un souhait de « s'ajouter » au passé.

En 2012, la musicienne Fanny Bloom a réalisé un vidéoclip pour sa chanson « Tes bijoux » à partir de films d'archives appartenant à sa grand-mère. Elle amorce la chanson sur les paroles suivantes qui lui sont destinées : « J'ai retrouvé les bobines de ton mariage et de ton voyage de nocés dans une poubelle il y a trois ans. Tu m'as dit qu'il n'y avait plus rien à faire avec ces vieilles images. Ce fut un plaisir de retourner sur les lieux de ton voyage de nocés cinquante ans plus tard pour marcher sur tes traces. » (Bloom 2012) Les séquences de films d'archives s'entrecoupent avec des séquences où l'on voit l'artiste dans la même esthétique ; Bloom utilise le pouvoir immersif des archives audiovisuelles afin de s'inscrire à son tour dans l'histoire de sa famille par les documents mêmes.

Le projet multidisciplinaire Capitaine Soldat de l'artiste montréalais Jean-Sébastien Massicotte-Rousseau est également pertinent à souligner lorsque l'on s'attarde aux créations musicales utilisant du matériel d'archives (Capitaine Soldat, 2013a, b, c). Nous avons répertorié deux vidéoclips de Capitaine Soldat qui comprennent des archives, soit *Gazello*

(2012), dans lequel il y a plusieurs séquences d'archives de femmes qui dansent, mais c'est dans *Pour le tuer* (2011), réalisé par Jean-Philippe Lucas également, que les archives se font le plus ressentir. Des photographies d'archives altérées représentant des soldats, des voitures anciennes, des parades et des lettres manuscrites s'entrecoupent dans les transitions. Puis pour ce qui est de la musique elle-même, Capitaine Soldat pratique lui aussi la technique du *sampling*, utilisant de nombreux clips sonores provenant d'horizons multiples, en plus d'enregistrer ses propres séquences.

Pour ce qui est des vidéoclips, en 2013, on remarque celui qui a été réalisé pour la chanson « Femme » du groupe *Le Couleur* (Le Couleur 2013), ainsi que celui accompagnant la chanson « Petit pain » du groupe Panache (Panache 2013). Pour ce dernier, le réalisateur Benoît Fréchette a composé le vidéoclip en entier à partir d'archives extraites d'Internet Archive, une ressource en ligne dont nous traiterons ultérieurement.

Il est également à noter qu'un album de compilation de remix de Robert Charlebois intitulé *Tout égratigné* est paru en novembre 2013 (Charlebois 2013). Il s'agit d'un projet mené par DJ Poirier auquel plusieurs DJs montréalais ont participé, dont Capitaine Soldat. Le résultat présente les archives remixées à leur meilleur : on peut être aux antipodes du matériel original, mais tout autant créer du contenu d'un grand intérêt.

Finalement, du côté de la France, le groupe Hologram a lancé un vidéoclip en 2013 composé en entier de séquences d'archives (Hologram 2013). On y voit des séquences d'essais nucléaires ainsi que d'autres ressemblant au film de 1968 de Stanley Kubrick *2001 : L'odyssée de l'espace*. Ainsi, à partir d'archives du passé, le vidéoclip entend interroger le futur.

Nous pouvons en conclure que l'utilisation de matériel d'archives à des fins de création dans le domaine de la musique se fait de manières multiples : qu'il soit question d'enregistrements sonores pour des genres spécifiques (l'électroacoustique, la culture des DJs) ou encore d'archives audiovisuelles pour la conception de vidéoclips. Dans tous les cas, il est clair qu'il est de plus en plus commun chez les musiciens de penser les archives dans une optique de création.

WEB

Finalement, il nous paraissait important de s'arrêter sur le cas du web et d'observer ses particularités à travers trois ressources ou plateformes en ligne qui invitent à la création à partir d'archives, soient : les archives Rick Prelinger, Internet Archive et YouTube.

En 1995, dans un manifeste produit suite à une rencontre d'un groupe

de villes européennes à Bologne, on décrivait le cyberspace ainsi : « Cyberspace is intrinsically a collective space in which interaction with others can become either a place of domination and violence or a place of collective creative intelligence. » (Carter 1997, 137) Le potentiel qu'internet présente pour la création, en raison des possibilités qu'il offre pour la collaboration et la communication entre les communautés, est effectivement extraordinaire. Alors que les difficultés au plan archivistique causées par le numérique sont abondamment soulevées, on fait trop souvent fi de l'utilisation des archives qui, elle, connaît une évolution majeure à l'ère du numérique. La nature essentiellement dynamique des archives s'applique excessivement bien au web : on le voit lorsque l'on observe la facilité avec laquelle les archives circulent, sont réappropriées, commentées, décrites, remixées, bonifiées de liens relationnels, etc.

Et qui dit davantage d'accessibilité aux documents d'archives grâce au numérique, dit davantage d'utilisation de ces mêmes documents d'archives. C'est la raison même des archives numériques : le principe de la multiplicité démocratique ou, autrement dit, le plus de copies possibles au plus de personnes possible désirant utiliser les archives. Le numérique permet effectivement cela. Comme Stephen J. Mexal l'indique : « No longer do archives have to be circumscribed by money or space or singularity. For the first time, they can be storehouses of infinitude, virtual archives that cater not just to a disciplinary micro-public, but to a real public: a general public. » (Mexal 2007, 133) C'est ce grand public qui s'avère dorénavant moins ardu à rejoindre avec le web ; et cela à travers divers outils, ressources et plateformes développés et mis à la disposition des utilisateurs.

15 Traduction qu'a favorisée le professeur de cinéma André Habib dans sa thèse.

Ainsi, si nous prenons l'exemple du *found footage* (ou film trouvé)¹⁵, il connaît une nouvelle ère avec le numérique qui transforme le rapport du créateur à « l'archive trouvée » ; à la place de tomber par hasard sur des bobines de film, on tombe sur des documents d'archives dans les recoins du web. Certains sont plus garnis que d'autres, c'est le cas des Prelinger Archives.

Les archives en question jouissent déjà d'une certaine réputation dans le milieu archivistique ; nous devons effectivement beaucoup au fondateur du volumineux fonds d'archives mis en ligne et appartenant au domaine public. Rick Prelinger, en partenariat avec Internet Archive (dont nous traiterons par la suite), a orchestré la mise en ligne de 3200 films à visionner, à télécharger et à remixer – Prelinger encourageant fortement la production artistique à partir des archives. Une section entière du site web est consacrée aux *mashups* à partir des documents d'archives

qui y ont été versés. À la fin de l'année 2013, on en comptait 337. La phrase qui présente la page saisit bien l'esprit de réutilisation des archives : « What happens when you make close to 2,000 ephemeral public domain films freely available on the Web? People make art and more films are born! » (Internet Archive 2013c) Parmi ceux-ci, notons une réalisation de l'artiste Cyriak. En 2013, il a créé un vidéoclip pour la chanson « Cirrus » du groupe de musique Bonobo pour lequel il a utilisé des archives de la collection de Rick Prelinger à des fins de création. Nous pourrions qualifier le résultat final de « délire psychédélique archiviste » ; il s'agit effectivement d'une vidéo tout à fait impressionnante du point de vue du montage. Prelinger lui-même en a dit : « The Cirrus video is truly wonderful – one of the best clips ever made from our material. » (Internet Archive 2013b)

Lui-même un militant pour l'open access et la mise en ligne d'archives libres de droits, Prelinger a donné une conférence en 2003 au San Francisco Art Institute au cours de laquelle il a expliqué en treize points pourquoi il préfère créer à partir de documents trouvés (*found footage*) plutôt que d'en générer des nouveaux. Son douzième point est particulièrement éclairant : « Archives are justified by use. » (Prelinger 2003) En effet, et la création est l'une des utilisations les plus remarquables qui peut être réalisée.

L'organisme à but non lucratif Internet Archive a été fondé en 1996 dans le but de construire une véritable bibliothèque sur internet (Internet Archive 2013a). Son but est d'offrir autant aux chercheurs qu'au grand public des collections historiques existant en format numérique. Prelinger a fait le choix d'y héberger sa collection d'archives, mais il est loin d'être le seul ; Internet Archive a accueilli de plus en plus de collections au fil des années. L'organisme comporte également sa « Wayback Machine » qui a archivé plus de 240 000 milliards de pages web depuis 1996 jusqu'à aujourd'hui : le plus grand archivage de pages web réalisé (Internet Archive 2013d). Ces archives peuvent ainsi être utilisées par des créateurs dans divers projets. La précieuse ressource en ligne que constitue Internet Archive se présente donc comme une masse documentaire fort difficile à ignorer lorsque l'on pense à la création à partir d'archives dans l'environnement numérique.

De plus en plus d'archivistes soulèvent l'importance de réseaux sociaux et plateformes en ligne comme YouTube pour la discipline archivistique, ce dernier constituant un géant du web en termes de diffusion et de partage de contenu audiovisuel. Robert Gehl soutient, dans son article de 2009 « YouTube as Archive », que l'on peut comprendre le site web, non pas en l'opposant aux médias commerciaux traditionnels, mais dans la même généalogie que les technologies archivistiques antérieures (Gehl 2009). C'est que le contenu de YouTube, tout comme celui des archives

en général, est composé d'un vaste champ dans lequel tous les éléments (documents) ont un poids égal. Il ne reste donc qu'au commissaire (archiviste) d'en faire des sélections afin de les diffuser, comme pour les archives. Ce commissaire peut être un blogueur, comme Gehl le soutient : « Just like a scholar doing archival research to present ideas or exhibitions to the public, these bloggers act as curators to YouTube's archive. They scour the archive in search of the object that will fit the particular narrative they are constructing. » (Gehl 2009) Le blogueur, par exemple, agit ainsi à titre de créateur à partir d'archives. Car, qu'est-ce que YouTube sinon une énorme archive audiovisuelle permettant l'accessibilité (donc par le fait même l'utilisation) de matériel autrement plutôt ardu à obtenir dans sa forme analogue? (Marlow-Mann 2013, 15) Nous assistons alors, sur ces réseaux et plateformes de diffusion, à ce que Giovanna Fossati a désigné comme un *crowd film archiving*, caractérisé par l'abondance de téléchargement, de téléversement, et – encore plus intéressant – de remix de contenu audiovisuel (Guldemont 2012, 178). La création à partir de documents d'archives est ainsi facilitée.

Mentionnons brièvement l'application pour téléphones mobiles Instagram dont le fondateur, Kevin Systrom, comparait aux autres comme étant celle qui excelle en termes d'archivage (Buchanan 2013). Systrom explique qu'Instagram consiste à faire des *visual status updates*, ce qui rendrait ainsi cette application plus près de la documentation du moment capturé que de la photographie et de sa technique. Il explique : « It's our collective belief that the world is better off captured and shared more permanently. » (Buchanan 2013) Même si l'on y discerne un discours facebookien prônant le stockage continu et permanent de données, l'accent mis sur la documentation et sur l'archivage n'est pas inintéressant lorsque l'on s'attarde aux outils développés dans l'environnement numérique permettant l'accès et l'utilisation des archives, notamment dans une perspective de création.

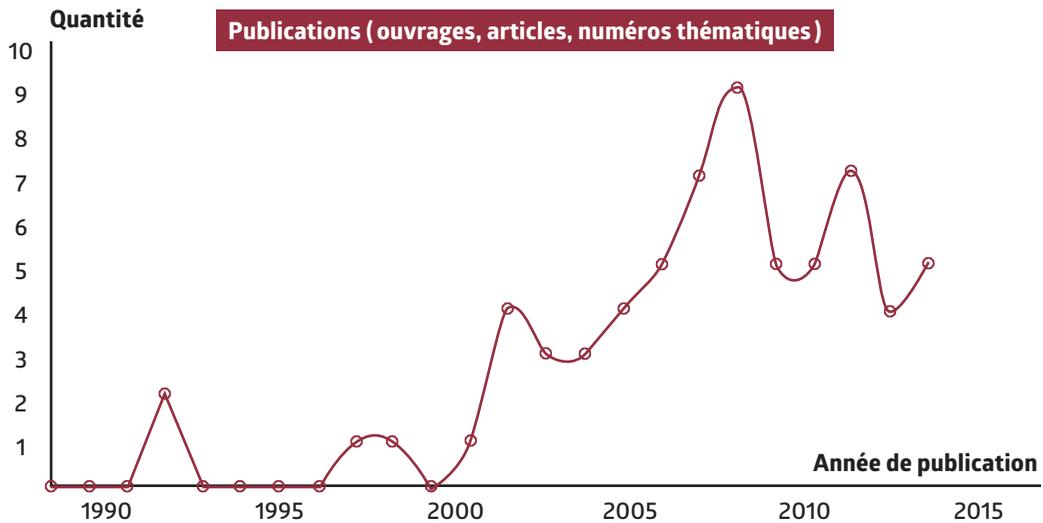
Bien que ces ressources rendent accessibles un nombre considérable de documents d'archives qui ne l'auraient autrement pas été sans l'avenue d'internet, il est légitime de faire état de ce qui est sacrifié aux dépens de la numérisation, c'est-à-dire la matérialité des documents d'archives. C'est un sujet abondamment traité dans la recherche en archivistique aujourd'hui, lorsque l'on aborde la question du transfert au numérique. La matérialité est sans aucun doute un aspect important des archives – celles-ci se devant aussi, par définition, d'archiver leur propre matérialité. Mais comme Stephen J. Mexal nous le rappelle, la matérialité n'est qu'une façon d'expérimenter les documents d'archives, et pas forcément la meilleure (Mexal 2007, 132). D'un point de vue de la création à partir

d'archives, la matérialité nous semble être un faible prix à payer pour rendre les archives accessibles à un public exponentiellement plus grand par le web et la numérisation. Car qui dit davantage d'accessibilité dit davantage d'utilisation, et notamment des utilisations qui ont pour finalité la création culturelle et artistique – qui sont, selon nous, les plus remarquables par l'originalité et la diversité des démarches.

CONCLUSION

La revue de littérature que nous avons effectuée nous en a tantôt appris sur les importants travaux effectués dans les différents domaines, tantôt sur leurs visions de l'utilisation de matériel d'archives pour la création. Les domaines des arts visuels et du cinéma ont démontré un intérêt pour le sujet depuis un certain temps déjà, alors que les publications issues des autres domaines se situent plutôt récemment, et continuent de prendre de l'ampleur. En effet, il y a ce que nous pouvons appeler une « impulsion archivistique » – pour emprunter l'expression à Foster – qui caractérise les dernières décennies. Et évidemment, qui dit davantage de créations utilisant du matériel d'archives, dit davantage de publications qui témoignent de ces créations, les deux étant intrinsèquement liés. Nous avons réuni toutes les publications répertoriées dans le cadre de la revue de littérature afin de les observer chronologiquement (voir Figure 3).

Figure 3. Publications faisant la recension de créations utilisant ou traitant des archives



Cette visualisation de l'information présente bien l'intérêt de recherche relativement récent que constitue l'utilisation des archives dans une perspective de création.

Alors que les artistes visuels utilisent du matériel d'archives depuis un certain temps déjà, et de diverses manières et que de nombreuses publications en témoignent, nous avons vu que du côté de la littérature, il n'en est pas de même. En effet, ce sont les études à propos des archives littéraires qui captent principalement l'attention des chercheurs. Dans le domaine du cinéma, la création à partir d'archives audiovisuelles, en comparaison avec les archives photographiques, obtient généralement un impact encore plus grand, voir troublant, un peu de la même façon que Barthes s'expliquait la différence d'ampleur entre la photographie et le cinéma. Comme le dirait Godard, le cinéma, ce n'est que la vérité montrée à nous vingt-quatre fois par seconde – de là son impact considérable (Polan 1981). C'est ainsi que de multiples réalisateurs ont utilisé des archives (*found footage* ou non) dans leurs productions cinématographiques. En ce qui a trait aux arts de performance du théâtre et de la danse, nous avons constaté que les créateurs abordent surtout les archives pour les traces de leurs créations, beaucoup plus que dans la conception même de leurs créations. En musique, l'utilisation de matériel d'archives à des fins de création se fait de multiples manières : il peut s'agir d'enregistrements sonores pour des genres spécifiques (l'électroacoustique, la culture des DJs), ou encore d'archives audiovisuelles pour la conception de vidéoclips. Néanmoins, il reste que les musiciens s'intéressent de plus en plus aux archives comme matériau « malléable » pour leur art. Au final, nous avons également abordé le web – qui dorénavant comporte ses propres particularités – en présentant des ressources en ligne qui permettent (et encouragent, pour certaines) l'utilisation de matériel d'archives, notamment afin de créer d'autres contenus.

Parmi les accomplissements des créations utilisant ou traitant des archives, il y a la capacité à sensibiliser, comme le raconte Ernst Van Alphen, à partir de son expérience : « Whereas the education I received failed to make the Holocaust a meaningful event for me, Holocaust art and literature finally succeeded in calling my attention to this apocalyptic moment in human history. [...] It is remarkable that it was imaginative representations of the Holocaust that hooked me. » (Van Alphen 1997, 3)

Les archives, d'un point de vue de la création, peuvent donc avoir le pouvoir de conscientiser, sensibiliser et éduquer en amenant un contenu historique dans l'art. Ceci ne constitue qu'un exemple parmi les possibilités que présente la création à partir de matériel d'archives; comme nous l'avons vu, le champ est particulièrement vaste lorsque l'on considère les multiples disciplines.

En ce qui a trait aux pistes de recherches futures, il serait sans doute intéressant de poursuivre la recherche dans les différents domaines à l'aide de ressources plus spécialisées par rapport à chacun de ceux-ci. Pour notre part, le projet de recherche suivant consiste à rendre compte des perceptions et définitions du concept d'archive provenant de chacun des domaines de création. Cette prochaine étape devrait procurer des résultats fort éclairants, d'autant plus qu'une des particularités des archives à l'heure actuelle est l'ambiguïté entourant la définition exacte du mot (qu'il soit singulier ou pluriel), un phénomène qui se voit dynamisé par la multiplicité des domaines de création et champs de recherche qui traitent dorénavant des archives. Finalement, la présente revue de littérature peut, somme toute, servir de déploiement de base aux chercheurs, étudiants et professionnels qui s'intéressent à l'utilisation de matériel d'archives par des créateurs de tous les horizons.

Bibliographie

- Adkins, Helen et Isabel Rith-Magni, sous la dir. de. 2005. *Artist.Archive: New Works on Historical Holdings*. Allemagne: Akademie der Künste.
- Amiel, Vincent et Gérard-Denis Farcy. 2006. *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Caen: Entretemps.
- Assmann, Aleida. 2011. Memory simulations in the wasteland of forgetfulness: installations by modern artists. In *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, 344-357. Cambridge: Cambridge University Press.
- Astral. 2009. *Historia: J'ai la mémoire qui tourne*. <<http://jailamemoirequitourne.historiatv.com/accueil>> (consultée le 2 juin 2014).
- ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable). 2008. *ATSA: Quand l'art passe à l'action / ATSA: When Art Takes Action*. Montréal: Action terroriste socialement acceptable.
- Bénichou, Anne. 2002. Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *CV Ciel variable*, no 59: 27-30. <<http://www.erudit.org/culture/cvphoto1383919/cvphoto1068979/21013ac.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).
- Bénichou, Anne. 2003. Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive. In *Maintenant. Images du temps présent*, sous la dir. de. Vincent Lavoie, 166-187. Montréal: Le Mois de la Photo à Montréal.
- Bénichou, Anne. 2005. La transmission des œuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 5: 135-161. <<http://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n5/1005496ar.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).

- Bénichou, Anne. 2009a. Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres. *Archivaria*, no 67 :115-142. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13211/14490>> (consultée le 2 juin 2014).
- Bénichou, Anne. 2009b. Signal : Christian Boltanski. *CV Ciel variable*, no 83 : 26-30. <<http://www.erudit.org/culture/cv1057878/cv1519400/63672ac.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).
- Bénichou, Anne, sous la dir. de. 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- Bismarck, B. Von et al. 2002. *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Cologne : Walther Koenig.
- Blessing, J. et N. Trotman, sous la dir. de. 2010. *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*. New York : Guggenheim Museum.
- Bloom, Fanny. 2012. *Fanny Bloom // Tes bijoux [vidéoclip officiel]* - YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=ZqgeXYgn7TM>> (consultée le 2 juin 2014).
- Blümlinger, Christa. 2013. *Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck Editions.
- Bonin, Vincent. 2010. Les *Time Capsules* d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. de Anne Bénichou, 259-284. Saint-Étienne : Les presses du réel.
- Boulter, Jonathan. 2011. *Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*. New York : Continuum.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction*. Dijon : Les presses du réel.
- Bracha, Rachel. 2013. Artists and the film archive : re-creation—or archival replay. *Archival Science* 13, no. 2-3 : 133-141.
- Breakell, Sue. 2008. Perspectives : Negotiating the Archives. *Tate Papers*, no. 9. <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>> (consultée le 2 juin 2014).
- Buchanan, Matt. 2013. *My Own Private Instagram : The New Yorker*, 12/12/13. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/elements/2013/12/my-own-private-instagram.html>> (consultée le 2 juin 2014).
- Butel, Yannick. 2006. De Trotski à Blanche Neige : une archéologie du frivole. In *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, sous la dir. de Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy, 57-66. Caen : Entretemps.
- Capitaine Soldat. 2013a. <<http://www.capitainesoldat.com>> (consultée le 2 juin 2014).
- Capitaine Soldat. 2013b. *Capitaine Soldat - Gazello* - YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=nTne3E3qsKI&list=UUnV8g555ImSqH1xsckATutA>> (consultée le 2 juin 2014).
- Capitaine Soldat. 2013c. *Capitaine Soldat - Pour le tuer* - YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=a812ohx4Ys4&list=UUnV8g555ImSqH1xsckATutA>> (consultée le 2 juin 2014).
- Carter, Dave. 1997. "Digital democracy" or "information aristocracy"? Economic regeneration and the information economy. In *The Governance of Cyberspace: Politics, Technology and Global Restructuring*, sous la dir. de Brian D. Loader, 136-152. New York : Routledge.
- Charbonneau, Chantal, sous la dir. de. 2000. *Définitions de la culture visuelle IV : Mémoire et archive*. Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Charlebois, Robert. 2013. *Robert Charlebois | Tout égratigné | Je reviendrai à Montréal* (Fulgence Remix). <<http://www.robertcharlebois.com/promo/egratigne/>> (consultée le 2 juin 2014).
- Chasalow, Eric. 2006. Composing from Memory : the convergence of archive creation and electroacoustic composition. *Organised Sound* 11, no.1 : 63-71.

- Codebo, Marco. 2010. *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Cœur de pirate et Julien Doré, 2009. *Cœur de Pirate & Julien Doré - Pour un infidèle* (clip officiel) – YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=hel6UT5ZZ0>> (consultée le 2 juin 2014).
- Cotton, Charlotte. 2005. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson.
- Comay, Rebecca, sous la dir. de. 2002. *Lost in the Archives*. Toronto: Alphabet City Media inc.
- Connarty, Jane et Josephine Lanyon. 2006. *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*. Bristol, U.K.: Picture This Moving Image.
- Denis, Sébastien. 2007. Esthétique de l'archive. *CinémAction*, no 122: 261-268.
- Doyon, Jacques, sous la dir. de. 2002. Archives. *CVphoto, revue de photographie contemporaine*, no 59. <<http://www.erudit.org/culture/cvphoto1383919/cvphoto1068979/21006ac.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).
- Donnelly, Sue. 2008. Art in the Archives: An Artist's Residency in the Archives of the London School of Economics. *Tate Papers*, no. 9. <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/art-archives-artists-residency-archives-london-school-economics>> (consultée le 2 juin 2014).
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Centre of Photography, Göttingen: Steidl.
- Ferron, Marie-Josée. 2010. *Tarnation, un film sur, avec et par Jonathan Caouette*. Séquence QuickTime, 06:38. <<http://hdl.handle.net/1866/3532>> (consultée le 2 juin 2014).
- Finigan, Theo Joseph. 2011. *Documenting Barbarism: The Violence of the Archive in Contemporary American Fiction*. PhD thesis. Edmonton: University of Alberta, Department of English and Film Studies. <<http://hdl.handle.net/10048/2406>> (consultée le 2 juin 2014).
- Fortin, Jocelyne, sous la dir. de. 2007. *Elsie: Une œuvre hommage de Dominique Blain*. Rimouski: Musée régional de Rimouski, Jardins de Métis.
- Foster, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, no 110: 3-22.
- Foulon, Pierre-Jean, sous la dir. de. 2007. Arts & Archives. *Cahiers de Mariemont*, no 35.
- Gehl, Robert. 2009. YouTube as Archive: Who will curate this digital Wunderkammer? *International journal of cultural studies* 12, no. 1: 43-60.
- Grauerholz, Angela. 2008. *At Work and Play*. <<http://www.atworkandplay.ca/>> (consultée le 2 juin 2014).
- Guldemont, Jaap et al., sous la dir. de. 2012. *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gunning, Lucy et al. 2008. *Tangentially: The Archive and the Bathroom*. <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/tangentially-archive-and-bathroom>> (consultée le 2 juin 2014).
- Habib, André. 2008. *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire de la ruine*. Thèse de doctorat, Département de littérature comparée. Université de Montréal, Montréal. <<http://hdl.handle.net/1866/6641>> (consultée le 2 juin 2014).
- Habib, André. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Habib, André et Michel Marie, sous la dir. de. 2013. *L'avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Québec: Septentrion.
- Harding, Anna, sous la dir. de. 2002. *Potential: Ongoing Archive*. Amsterdam: Artimo.
- Holly, Michael Ann et Marquard Smith, sous la dir. de. 2008. *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*. Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.

- Hologram. 2013. *Hologram – Absolute Zero* – YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=2mS2JAtHusA&feature=youtu.be>> (consultée le 2 juin 2014).
- Huglo, Marie-Pascale. 2008. Présentation : poétiques de l'archive. *Protée* 35, no 3. <<http://www.erudit.org/revue/pr/2007/v35/n3/017474ar.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).
- Internet Archive. 2013a. About IA. <<http://archive.org/about/>> (consultée le 2 juin 2014).
- Internet Archive. 2013b. *Bonobo Cirrus Official Video: Cyriak: Free Download & Streaming*: Internet Archive. <<http://archive.org/details/bonobocirrus>> (consultée le 2 juin 2014).
- Internet Archive. 2013c. *Prelinger Archive Mashups*. <http://www.archive.org/details/prelinger_mashups> (consultée le 2 juin 2014).
- Internet Archive. 2013d. *Wayback Machine*. <<http://archive.org/web/web.php>> (consultée le 2 juin 2014).
- Keller, Daphne, 2008. The Musician as Thief: Digital Culture and Copyright Law. In *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*, sous la dir. de Paul D. Miller, 135-150. Cambridge: The MIT Press.
- Le Couleur. 2013. *Le Couleur – Femme* – YouTube. <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Bo36i9f_4fi> (consultée le 2 juin 2014).
- Lemay, Yvon. 2012. Comment valoriser ? Les options possibles et leurs implications In *La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels, Actes des 10e Journées des Archives*, sous la dir. de F. Hiraux et F. Mirguet, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 25-26 mars 2010, 65-84. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012. La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. *Les Cahiers du numérique* 8, no 3 : 15-48.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2013. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *The Canadian Journal of Information and Library Science / La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no. 1 : 40-58.
- Lussier, René. 1989. *Le trésor de la langue*. Montréal : Ambiances magnétiques.
- Macé, Pierre-Yves. 2012. *Musique et document sonore – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon : Les presses du réel.
- Mange ta ville. 2008. *La mémoire des anges*. <<http://www.mangetaville.tv/#/videos/la-memoire-des-anges>> (consultée le 2 juin 2014).
- Marini, Francesca. 2007. Archivists, Librarians, and Theatre Research. *Archivaria*, no 63 : 7-33. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13125/14363>> (consultée le 2 juin 2014).
- Marlow-Mann, Alex, sous la dir. de. 2013. *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St-Andrews : St-Andrews Film Studies.
- Méchoulan, Éric, sous la dir. de. 2011. Archiver / Archiving. *Intermédiatités*, no 18 : 9-15. <<http://www.erudit.org/revue/im/2011/v/n18/index.html>> (consultée le 2 juin 2014).
- Merewether, Charles, sous la dir. de. 2006. *The Archive*. Londres : Whitechapel, Cambridge : MIT Press.
- Mexal, Stephen J. 2007. Material knowledge : Democracy and the Digital Archive. *English Language Notes*, no 45 : 123-135.
- Miller, Paul D., sous la dir. de. 2008. *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Cambridge : The MIT Press.
- Miller, Paul D. 2011. *The Book of Ice*. New York : Mark Batty Publisher.
- Mokhtari, Sylvie, sous la dir. de. 2004. *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du colloque tenu à Saint-Jacques de la Lande, les 7 et 8 décembre 2001. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

- Moriarty, Catherine et Angela Weight. 2008. *The Legacy of Interaction : Artists at the Imperial War Museum 1981-2007*. <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/legacy-interaction-artists-imperial-war-museum-1981-2007>> (consultée le 2 juin 2014).
- Orlow, Uriel. 2006. Latent Archives, Roving Lens. In *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, sous la dir. de Jane Connarty et Josephine Lanyon, 34-47. Bristol : Picture This Moving Image. <<http://www.urielorlow.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/01/Uriel-Orlow-LatentArchives.pdf>> (consultée le 2 juin 2014).
- Orlow, Uriel et Ruth MacLennan. 2004. *Re: the archive, the image and the very dead sheep*. Londres : University of London.
- Osthoff, Simone. 2009. *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York : Atropos Press.
- Panache. 2013. *Panache || Petit pain [Vidéoclip officiel]* - YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=3pwUPxK3X_o> (consultée le 2 juin 2014).
- Papineau, Philippe. 2009. Festival d'été de Québec - Le DJ chirurgien. *Le Devoir.com*, 9 juillet. <<http://m.ledevoir.com/culture/musique/327022/festival-d-ete-de-quebec-le-dj-chirurgien>> (consultée le 2 juin 2014).
- Paquette-Bigras, Ève. 2012. Quelques instants et l'éternité : la danse dans une perspective archivistique. *Dire* 21 no 3 : 6-10.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2012. *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangence éditeur.
- Piemme, Jean-Marie et Véronique Lemaire. 2011. *Usages du « document » : les écritures théâtrales entre réel et fiction*, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales.
- Polan, Dana B. 1981. Roland Barthes and The Moving Image. *October*, no 18 : 41-46.
- Prelinger, Rick. 2003. *Remarks on Appropriation Art*. <<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Remarks+on+Appropriation+Art>> (consultée le 2 juin 2014).
- Preston, Caroline. 2012. *Le journal de Frankie Pratt : scrapbook*. Trad. Katel Le Fur. Paris : Nil.
- Preston, Caroline. 2013. *How my Love for Vintage Ephemera Inspired a "Scrapbook Novel"*. <<http://carolinepreston.com/blog/how-my-love-for-vintage-ephemera-inspired-a-scrapbook-novel/>> (consultée le 2 juin 2014).
- Quaranta, Domenico. 2011. sous la dir. de. *Collect the WWWorld : The Artist as Archivist in the Internet Age*. Brescia : LINK Editions.
- Rife, Susan. 2011. *Ransom Riggs visits alma mater to discuss 'Miss Peregrine's Home for Peculiar Children'*. <<http://arts.heraldtribune.com/2011-12-16/featured/ransom-riggs-visits-alma-mater-to-discuss-miss-peregrines-home-for-peculiar-children/>> (consultée le 2 juin 2014).
- Riggs, Ransom. 2011. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Philadelphia : Quirk books.
- Riggs, Ransom. 2012. *Talking pictures : Images and Messages Rescued from the Past*. New York : It Books.
- Rivera, John-Michael. sous la dir. de. 2007. *The Specter of the Archive*. *English Language Notes* 45, no. 1.
- Rouillé, André. 2005. *La photographie : Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Russel, Catherine. 1999. Archival apocalypse : found footage as ethnography. In *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video*, 239-272. Durham, N.C. : Duke University Press.
- Saint-Hilaire, Jean. 2008. « Marie de l'Incarnation » : la mystique sensuelle. *Le Soleil*, 16 septembre : 44. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/200809/19/01-672291-marie-de-lincarnation-la-mystique-sensuelle.php>> (consultée le 2 juin 2014).
- Sandusky, Sharon. 1993. The Archeology of Redemption : Toward Archival Film. *Millenium Film Journal*, no 26 : 3-25.

- Sarkonak, Ralph W. 2005. *Le (dé)goût de l'archive*. Paris : Lettres modernes Minard.
- Schaffner, Ingrid et al., sous la dir. de. 1998. *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich ; New York : Prestel.
- Smith, Marquard. sous la dir. de. 2013. The Archives Issue. *Journal of Visual Culture* 12, no. 3.
- Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from bureaucracy*. Cambridge : The MIT Press.
- Thacker, Sandy. 2013. *Steve Reich's Different Trains conjures memories on Holocaust Remembrance Day*. <<http://music.cbc.ca/#/blogs/2013/4/Steve-Reichs-Different-Trains-conjures-memories-on-Holocaust-Remembrance-Day>> (consultée le 2 juin 2014).
- Therrien, Jean-Pierre. 2009. Quand archives et création se conjuguent pour le plaisir de regarder et d'écouter. *À rayons ouverts*, no 79 : 26-28. <http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/a_rayons_ouverts/ARO_79.pdf> (consultée le 2 juin 2014).
- Tuer, Dot. 2005. *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology, and Cultural Resistance* : YYZ Books.
- Vaknin, Judy, Karyn Stucker et Victoria Lane. sous la dir. de. 2013. *All This Stuff: Archiving the Artist*. UK : Libri Publishing.
- Van Alphen, Ernst. 1997. Introduction: Caught by History. In *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. 1-15. Palo Alto, CA : Stanford University Press.
- Véray, Laurent. 2011. *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*. Paris : Scérén, CNDP-CRDP.
- Vignaux, Valérie, sous la dir. de. 2003. Archives. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no 41.
- Ville de Montréal. 2013. *Arrondissement Saint-Laurent – Saint-Laurent en mouvement*. <http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7937,101973570&_dad=portal&_schema=PORTAL> (consultée le 2 juin 2014).
- Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York : Anthology Film Archives.

ARCHIVES SONORES ET CRÉATION : UNE PRATIQUE À LA CROISÉE DES CHEMINS¹

Simon Côté-Lapointe

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

INTRODUCTION

La création à partir d'archives sonores est une pratique rarement mise en lumière tant du côté des artistes et des archivistes que du grand public. Pourtant, on retrouve des exemples de plus en plus fréquents, depuis l'ère numérique, d'utilisation d'archives sonores par des musiciens.

Matériau et technique de composition pour le musicien, moyen de mettre en valeur et de diffuser les archives pour l'archiviste : les deux visions sont complémentaires mais les connaissances éparses. D'où la nécessité d'établir un cadre commun pour entamer le dialogue, pour resserrer les liens entre les deux disciplines, et ainsi favoriser une collaboration bénéfique entre culture et mémoire, création, diffusion et préservation.

Dans cet article, je propose donc de circonscrire le lien entre archives sonores et création à travers le prisme tant du créateur que de l'archiviste. Dans la première partie, je fixerai le cadre général du sujet. Pour ce faire, je présenterai d'abord quelques définitions et concepts archivistiques pour mieux déterminer la notion d'archives sonores. J'aborderai ensuite quelques questions relatives aux caractéristiques spécifiques du document sonore. Puis, je me pencherai sur les définitions, l'histoire et les techniques liées à la création à partir d'archives sonores chez les musiciens. Dans la deuxième partie, je présenterai quelques projets québécois de création dignes de mention pour ensuite témoigner de mon expérience de création en présentant quelques projets personnels en lien avec les archives sonores.

PARTIE 1: CADRE GÉNÉRAL

1. Introduction aux archives sonores

1.1 Définition des archives sonores

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de définir la notion d'archives sonores. Selon le *Online Dictionary for Library and Information Science*, les archives sonores (sound archives) sont :

A permanent collection of sound recordings preserved for research purposes (example : Stanford Archive of Recorded Sound). Materials collected include wax cylinders, shellac and vinyl phonograph records, audiotape, digital compact discs, etc. (Reitz 2013)

La définition proposée ici par Reitz met l'accent sur la préservation à des fins de recherche et les types de support plutôt que sur la méthode d'acquisition ou d'accumulation des documents (en parlant d'une *collection* d'enregistrements sonores). En effet, à l'inverse de la définition plus largement acceptée des archives, celle des archives sonores n'inclut pas de prime abord un processus de « [...] création de l'information organique et consignée ». (Gagnon-Arguin 1999, 71)

Par ailleurs, un dossier publié en 2010 par Archives de France présente plusieurs définitions des archives audiovisuelles, dont celle de l'UNESCO, publiée en 1991 dans *Questions juridiques aux archives audiovisuelles* :

[...] les archives audiovisuelles sont : « les enregistrements visuels (avec ou sans bande-son), indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé (...); les enregistrements sonores, indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé ». (STIA 2010)

Comme les supports audio et vidéo ont évolué en parallèle, ils sont souvent traités ensemble sous le vocable audiovisuel dans la littérature. Précisons aussi que les archives sonores désignent tout autant la musique que les archives parlées ainsi que tout autre type d'enregistrement sonore. Dans cet article, je me concentrerai sur l'aspect sonore des archives, ce qui a priori n'exclut pas les archives audiovisuelles.

De plus, notons que dans le monde anglo-saxon, le mot archives désigne autant l'institution que les documents d'archives. Cette double signification s'applique à la réalité du Québec et peut parfois porter à confusion. En conséquence, je préfère dénommer les institutions *centres d'archives* et les collections ou les documents simplement *archives* ou *document d'archives* (pour désigner un seul document).

En bref, les définitions proposées sont très larges. Les archives sonores incluent donc, pour moi, tous types d'enregistrements du son, peu importe le support et la méthode d'acquisition ou de création.

1.2 *Partitions et enregistrement sonore*

Les partitions sont-elles une forme d'archives sonores ? La notation musicale est, avec la tradition orale et l'écriture, une des méthodes les plus anciennes de transmission du patrimoine sonore, une forme de langage permettant de restituer une idée sonore. Cependant, la partition n'est pas, à la différence du document sonore enregistré, une captation directe du son, mais plutôt un langage servant à le restituer de manière relative à l'interprétation qu'on en fait. Vincent, Bachimont et Bonardi expriment bien le changement de paradigme qu'on a observé avec l'invention de la captation directe du son :

D'une tradition fortement ancrée dans la culture, la musique était jusqu'au siècle dernier transmise en utilisant la partition, substrat culturel stable permettant de s'abstraire du son pour retourner vers lui grâce à l'instrument. Désormais, les nouvelles technologies ont transformé l'approche de la représentation musicale classique : il est maintenant possible d'enregistrer le son et de le manipuler directement. De ce fait, la musique peut être jouée, créée ou conservée sans qu'aucune représentation intermédiaire ne soit nécessaire. (Vincent, Bachimont et Bonardi 2012, 2)

Donc, pour répondre à notre question, il faut se référer à la notion d'enregistrement (*recording* ou *record* en anglais) caractérisant les archives sonores. Selon le dictionnaire *Larousse* (2014), l'enregistrement est l'« [o]pération par laquelle des signaux sonores ou visuels ou des données sont fixés sur un support matériel en vue de leur conservation et de leur reproduction ; ensemble des techniques qui permettent cette opération ». Il désigne aussi le « [s]upport matériel (disque, bande, ruban, pellicule, etc.) des signaux enregistrés » ainsi que « [l]es signaux eux-mêmes après restitution ; ce qui est enregistré ». La notion d'archives sonores présuppose donc un signal enregistré (en l'occurrence des ondes sonores), écartant la notation musicale comme en faisant partie.

1.3 *Supports des archives sonores*²

Depuis près de 150 ans, l'enregistrement sonore a su capturer et reproduire le son jadis éphémère, révolutionnant entre autres les habitudes musicales de l'homme. Pour mieux situer l'enjeu technologique des archives sonores d'aujourd'hui, il est utile de revenir dans le temps pour en résumer

² Cette section est un condensé de l'article d'Elizabeth Hill (2012).

l'historique, car cet enjeu est intimement lié à l'évolution des supports d'enregistrement.

La première invention permettant l'enregistrement direct du son est le phonographe, inventé en 1877 par Edison. Le support utilisé permettant la capture du son est un cylindre recouvert d'une couche d'étain. Le son est enregistré et reproduit à l'aide d'une aiguille. Reprenant le même procédé, les premiers cylindres musicaux sont commercialisés. Ils sont fabriqués de cire (1895-1901) et plus tard de celluloïd (1912-1929). Ces supports sont fragiles et se détériorent facilement.

Le premier disque plat apparaît en 1894. D'abord produit à partir de gomme-laque (*shellac* en anglais), laque issue de la sécrétion d'une cochenille asiatique (!), il est ensuite constitué de vinyle à partir des années 1950. Le disque vinyle, aussi appelé microsillon, est encore utilisé de nos jours. Bien que moins fragile que les cylindres, les microsillons se détériorent lorsqu'exposés à la chaleur et aux rayons ultraviolets.

Les bandes magnétiques gagnent en popularité après la Seconde Guerre mondiale comme support d'enregistrement. Les formats cassettes et huit pistes sont commercialisés dès le milieu des années soixante. Composées d'acétate puis plus tard de polyester, les bandes magnétiques sont sensibles à l'humidité et à la chaleur.

1.4 À l'ère du numérique

Enfin apparaissent les supports d'enregistrement numériques. Le disque compact audio (disque optique ou laser) est lancé commercialement en 1982. Ce type de support comporte aussi des problèmes de préservation, car il est sensible à la lumière et à l'humidité. Le CD est en perte de vitesse depuis l'avènement du fichier numérique audio. Ce dernier est aujourd'hui le support le plus courant. Stocké sur le disque dur d'un ordinateur, sur un baladeur numérique ou encore sur un serveur distant, il n'est plus associé à un support physique particulier, entraînant par le fait même la problématique de la dématérialisation que l'on connaît aujourd'hui. Il existe une multitude de formats associés au fichier numérique sonore (WAV, mp3, FLAC, ogg, etc.), ce qui complexifie la pérennité de l'information et la tâche de l'archiviste.

Par ailleurs, la démocratisation récente des moyens d'enregistrement du son a démultiplié la production de documents sonores et facilité leur manipulation, leur transfert et leur modification. Bien que cela apporte son lot de problèmes d'un point de vue de la pérennisation – dû à la multitude et au changement constant des formats, par exemple –, cette révolution numérique est une manne pour les créateurs intéressés au son.

2. Des particularités liées aux documents sonores

Avant d'aller plus loin, penchons-nous sur les caractéristiques qui différencient, d'un point de vue de la mécanique informationnelle, le document sonore par rapport aux autres documents. Cette réflexion nous aidera à comprendre la dynamique entre celui-ci et les différents acteurs : créateurs, archivistes et utilisateurs/spectateurs.

À la lumière des définitions précédentes, le document sonore présuppose l'utilisation d'un support technologique tant pour la captation que pour la restitution du signal sonore. Une particularité différencie les documents sonores des autres moyens de fixation de l'information : l'aspect de fixité temporelle. Il est inhérent à toute captation sonore ou audiovisuelle. Le son se déroule dans le temps, il faut donc recréer, par un procédé technologique, une référence temporelle continue pour l'enregistrer et le restituer. D'abord mécanique – dans le cas d'un tourne-disque, un moteur qui tourne à une vitesse constante (à 45 tours par minutes) –, cette référence est aujourd'hui remplacée par un débit numérique.

La numérisation d'un signal électrique audio exige de capter une onde plusieurs milliers de fois par seconde, de mesurer l'amplitude de chaque onde et d'y affecter une valeur binaire à partir d'un nombre limité de telles valeurs. (Bibliothèque et Archives Canada)

Ces étapes de cryptage et de décryptage mécanique, électromagnétique ou numérique de l'information liées à l'enregistrement et à la restitution du signal sonore influencent l'information contenue et restituée. En effet, la méthode d'enregistrement utilisée – par exemple le type de capteurs sonores, de microphones utilisés – et le support premier sur lequel est fixé le son ainsi que le procédé (lecteur analogue ou digital) servant à reconstituer l'information (tourne-disque, logiciel utilisé pour la lecture d'un fichier) sont autant de facteurs déterminants les qualités du son enregistré et restitué. Ce qui signifie que, tant du point de vue du créateur que de l'archiviste, il est possible d'intervenir lors de l'enregistrement et de la lecture du document, modifiant ainsi la nature du son. De ces interventions possibles découlent les techniques de création sonores modernes.

Les archives et la création sont souvent intimement liées à la mémoire, voire à l'émotion³. Pour les faire émerger, par quels mécanismes l'attention de l'utilisateur s'exerce-t-elle ? Une photo, un tableau ou un dessin représentent de l'information où l'aspect temporel (la nécessité d'une référence fixe de déroulement du temps) n'entre pas en jeu. L'attention du spectateur, la manière dont il appréhende l'objet, peut

3 Depuis ces dernières années, plusieurs recherches ont été effectuées sur les archives et l'émotion qu'elles suscitent. Voir notamment les articles *L'émotion : une nouvelle dimension des archives* (Mas et Klein 2010-2011) et *Archives et émotions* (Lemay et Klein 2012).

s'exercer sans contraintes : regarder l'image pendant une seconde ou trois minutes, regarder telle partie de l'œuvre plutôt qu'une autre, promener son regard comme bon lui semble. Il n'y a pas d'ordre préalable nécessaire pour décoder le message. Un document textuel papier représente de l'information se déroulant dans le temps, par étapes. L'utilisateur doit suivre le parcours des mots pour comprendre les idées, il y a donc une temporalité lors de la lecture, bien qu'elle ne soit pas imposée : pour comprendre une phrase ou un texte, on doit idéalement les lire du début à la fin, mais on a le choix de le faire à notre rythme, de sauter des parties. Dans le cas de documents sonores ou audiovisuels, le déroulement temporel de l'information est imposé par la nature même du média lors de sa captation sur le support.

Ces particularités du médium sonore façonnent les rapports que le créateur et le spectateur/utilisateur entretiennent avec celui-ci. Le créateur jouera avec cette temporalité pour susciter l'émotion et l'intérêt chez le spectateur. De même, l'archiviste, à travers son rôle de diffuseur des documents sonores, doit aussi considérer cette dynamique particulière. Ainsi, les étapes d'enregistrement, de conservation, de diffusion et de réutilisation couplées aux caractéristiques perceptuelles spécifiques du son conditionnent la dynamique entre document, créateur, archiviste et utilisateur/spectateur.

3. Archives sonores et création

Qu'est-ce que la création à partir d'archives sonores ? Comment s'insèrent-elles dans une démarche de création ? Après avoir posé le cadre dans lequel s'articulent les documents sonores, je tenterai dans cette section de résumer chronologiquement les principales techniques d'utilisation d'archives sonores ou audiovisuelles.

3.1 Définir la création

Qu'est-ce que la création ? Voilà une question qui pourrait faire l'objet d'un livre entier ! Je me contenterai ici d'en ébaucher les grandes lignes par rapport aux archives. « Créer » c'est, selon la définition du *Littré* :

Inventer, imaginer [...] Produire, susciter. [...] Étymologie : [...] du latin *creare* ; de même radical que le zend *kêrê*, faire ; sanscrit, *kri*, faire. (Littré 2014)

La création à partir d'archives sonores est pour moi l'acte d'inventer, d'imaginer et de produire quelque chose de nouveau avec des enregistrements comme matériau premier. Ceci présuppose d'abord une intention, une idée, quelque chose à exprimer (manifester, faire connaître), puis l'acte de réaliser, de concrétiser cette idée. Le document

est le vecteur, le moyen de transmettre le message, et porte la trace de cet acte à travers sa transformation résultante de ce processus. Plus concrètement, le simple transfert de format d'un fichier numérique ou sa modification en durée pour des raisons d'archivage n'est pas de la création. Cependant, la même action effectuée dans l'intention d'exprimer une idée pourrait être considérée comme telle.

3.2 Principaux courants

La création à partir de réutilisation d'éléments sonores n'est pas un phénomène nouveau. Cette création se décline de plusieurs manières, selon le moment et la place qu'il occupe dans le processus de création et la création même. Examinons-en les principaux courants.

La préhistoire

Bien avant l'invention de l'enregistrement, la notation musicale a servi de support pour transmettre et préserver les compositions. L'histoire de la musique occidentale est riche en exemples de création à partir de réutilisation d'œuvres ou de fragments musicaux. Nous n'avons qu'à penser à l'utilisation, dès le Moyen Âge, des *cantus firmus* (littéralement « chants fixés ») comme base à la plupart des musiques sacrées, ou encore à la manipulation, par les compositeurs, de thèmes inventés par de précédents collègues. Mentionnons par exemple les *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms où un seul thème composé pour violon a servi de base à la création de 28 nouvelles pièces pour piano, thème repris de nouveau au XXe siècle par les compositeurs Rachmaninov et Lutoslawski⁴. Autre exemple des plus aboutis de ce procédé, les 53 *Études sur les 27 Études de Chopin* de Godowsky, le compositeur poussant le concept à l'extrême en superposant simultanément jusqu'à trois thèmes des Études de Chopin !

Expérimentations

Bien que le disque ait été inventé au 19e siècle, il faudra attendre en 1948 l'invention, par Pierre Schaeffer, de la « musique concrète » pour voir le début de la création à partir d'enregistrements sonores.

[Pierre Schaeffer] a l'idée de composer une étude faite de bruits [...] en utilisant les ressources du studio de radio – des tourne-disques et des graveurs – c'est-à-dire en juxtaposant directement les sons eux-mêmes, sans partition, et cela est révolutionnaire. Il en résulte *Cinq études de bruit*, dont la première est l'*Étude aux chemins de fer*. La « musique concrète » est née. (Delalande 1999)

⁴ Voir la section *Suggestions d'écoute* plus bas pour écouter les morceaux et artistes mentionnés tout au long de cet article.

Il se sert aussi de la lecture en boucle d'un sillon de disque pour répéter un son, préfigurant la technique de l'échantillonnage (*sampling*) tant utilisée aujourd'hui.

L'avènement de la musique concrète ouvre la porte à l'utilisation du son enregistré ou archivé comme matériau de base à la création. Dès lors, l'enregistrement devient plus qu'un support seul : il s'insère dans le processus créatif. Jacques Poullin, proche collaborateur de Shaeffer, témoigne de cette révolution :

La musique, dans son déroulement temporel, ne permettait pas jusqu'ici de nous attacher aux phénomènes sonores instantanés dont la succession dans le temps constitue la matière musicale. Les techniques électroacoustiques et d'enregistrement permettent de soumettre les matériaux élémentaires à une analyse et d'opérer sur ces matériaux un certain nombre de manipulations qui aboutissent à leur transformation dynamique et spectrale. [...] Les techniques du montage par juxtaposition et du mixage sur magnétophones multipistes donnent aux expérimentateurs toutes les possibilités de composition des éléments sonores ainsi manipulés. (Poullin 1954)

Les nouvelles techniques explorées – transformations dynamique et spectrale (par exemple modifier la longueur ou la fréquence d'un son), juxtaposition et échantillonnage – restent de nos jours les mêmes. Aujourd'hui, ce courant de création musicale a évolué vers la musique électroacoustique (aussi appelée acousmatique).

[...] François Bayle introduit l'expression musique acousmatique pour désigner une musique qui « se tourne, se développe en studio, se projette en salle, comme le cinéma ». Il s'agit donc de compositions réalisées sur un support matériel (bande magnétique ou autre, analogique ou numérique), [...] sans participation instrumentale ou vocale en temps réel. (Musicologie.org)

5 Pour en savoir plus : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11259/> (site web de l'IRCAM, page consultée le 11 avril 2014).

Dans un autre ordre d'idée, certains musiciens se sont servis d'archives orales ou sonores comme base mélodique ou rythmique à la création de compositions mêlant des instruments électriques ou acoustiques à des enregistrements. On désigne parfois ce style de « musique mixte ». Les compositeurs Steve Reich, avec la pièce *Different Trains* (1988), et Fred Frith, dans l'album *Cheap at Half the Price* (1983) en sont des exemples. Si Reich poursuit le but bien personnel d'associer un souvenir d'enfance à l'Holocauste⁵, Frith, quant à lui, adopte une approche plus intuitive.

I was systematically sampling and throwing in all kinds of recordings from different archives and LPs, kind of burying them in the texture. (Frith 2006)

Émergence dans la culture populaire

Résultant des expérimentations électroacoustiques, l'idée de création à partir d'enregistrements préalables a fait tranquillement son chemin vers la culture populaire. Citons par exemple la pièce expérimentale de 1968 *Revolution 9* des Beatles où des enregistrements d'archives d'EMI furent utilisés.

6 « Bambaataa, frequently held up as the archetypal sample-based producer for his use of Kraftwerk's "Trans-Europe Express" (1977) on the hugely influential Planet Rock (1982). » (Marshall 2006, 874).

Cependant, l'utilisation d'archives sonores reste plutôt anecdotique. Il faut attendre vers la fin des années 1970 début 1980 pour que le mouvement hip-hop, avec des artistes tels que Afrika Bambaataa⁶ et Grandmaster Flash par exemple, place la réutilisation d'enregistrements au cœur du processus créatif. En effet, l'émergence des disc-jockeys (ou platinistes) propulse la manipulation et la superposition de disques vinyles ainsi que l'échantillonnage comme pratiques artistiques populaires majeures. Tant et si bien que l'on parle aujourd'hui de « platinisme » :

Art de combiner différentes sources sonores, particulièrement des disques en vinyle ou compacts, en vue de produire une création originale. [...] Équivalent étranger : deejaying, disc jockeying, Djing (Journal officiel de la République française : Commission générale de terminologie et de néologie 2011)

Le platinisme (*deejaying*) se sert des mêmes procédés expérimentés par Shaeffer et son Groupe de recherches musicales, mais dans un contexte culturel différent.

7 « The term "mashup" has several meanings. It was originally used to describe songs that meshed two different styles of music into one song. For example, a classic rock song put to a well-known hip-hop beat may be considered a mashup. It is also used to describe videos that have been compiled using different clips from multiple sources. » <<http://www.techterms.com/definition/mashup>> (The Tech Terms Computer Dictionary, page consultée le 14 avril 2014).

De cette culture émergent des termes techniques tels que le *mashup*⁷ (collage ou mélange de plusieurs pièces musicales), le *remix* (version modifiée d'un morceau), le *scratch* (manipulation en temps réel d'un enregistrement dans le but d'accélérer ou ralentir le son), le *looping* (jouer un son en boucle) ou le *sampling* (échantillonnage numérique de sons). Celles-ci sont fréquemment intégrées dans plusieurs autres pratiques musicales actuelles. Le tableau suivant fait un résumé des termes pour décrire les principales techniques de manipulation du son.

Tableau 1. Principaux termes techniques liés à la modification du son

Terme français	Terme anglais	Définition
Enregistrement, enregistrer	<i>Record</i>	Fixer des signaux sonores sur un support matériel. Désigne aussi le support.
Échantillon, échantillonnage, échantillonner	<i>Sample</i>	Sélectionner, isoler un son, un fragment d'enregistrement.
Juxtaposition, collage	<i>Mashup</i>	Mélange de plusieurs sons ou pièces musicales différentes.
Remix, remixer	<i>Remix</i>	Version modifiée d'un morceau.
-----	<i>Scratch</i>	Manipulation en temps réel d'un enregistrement dans le but d'accélérer ou ralentir le son.
Boucle, mettre un son en boucle	<i>Loop</i>	Jouer en boucle, répéter indéfiniment un son, un échantillon.
Inverser	<i>Reverse</i>	Modifier un son en le mettant à l'envers.
Changement de hauteur	<i>Pitch shift</i>	Modifier la hauteur de fréquence d'un son.
Filtre, filtrer	<i>Filter</i>	Appareil ou action servant à modifier le spectre sonore, le timbre d'un son.
Étirement temporel	<i>Time stretching</i>	Raccourcir ou allonger la durée et/ou le tempo d'un enregistrement sonore.

8 Voir à ce sujet le site <http://www.whosampled.com/> qui répertorie quel échantillon est utilisé par tel artiste.

Alors que l'électroacoustique se base principalement sur la modification de sons bruts, ces nouvelles méthodes de composition sont surtout basées sur l'échantillonnage d'enregistrements de pièces musicales composées par d'autres musiciens (*sampling*)⁸. Depuis plusieurs années, elles soulèvent d'ailleurs leur lot de questionnements par rapport au respect du droit d'auteur.

There is a significant difference in how practitioners of sampling and legal definitions of property understand the status of prerecorded music. Where the law sees recordings as private property with exclusive rights to use, rap/hip-hop musicians see fragments of recordings as a fecund source of inspiration, as a wealth of ideas waiting to be developed. (Goldfinger et Schlatter 2009, 3)

Cette problématique liée aux phénomènes des DJs et du remix est bien abordée dans les documentaires *RiP!: A Remix Manifesto* (Gaylor 2008) et *Everything is a Remix* (Ferguson 2011). Elle interpelle autant le créateur que l'archiviste.

En parallèle à l'évolution de ces deux courants – l'électroacoustique et le platinisme –, plusieurs autres techniques et courants de création à partir d'archives sonores ont par ailleurs émergé avec l'avènement des technologies numériques : la création multidisciplinaire, les installations, l'art interactif sur le web, l'art vidéo, etc. Nous ne nous attarderons pas sur cet aspect, car il dépasse le cadre des archives sonores proprement dites.

3.3 Quelques mécanismes d'interventions...

La nature de l'enregistrement peut être altérée de plusieurs manières, et ceci à plusieurs étapes du cycle de vie du document. Par exemple, lors de la création du document, il faut capter le son sur un support : les choix des techniques et du matériel utilisés déterminent la qualité de l'enregistrement. Ces choix ont une incidence directe sur la nature du document sonore. Le tableau suivant résume les principales interventions possibles liées au cycle de vie des documents sonores. Le cycle de vie du document sonore que je propose se veut un entre-deux de la vision du créateur et de l'archiviste.

Tableau 2. Cycle de vie et support : interventions possibles

Cycle de vie	Aspects liés au support	Interventions possibles
Création	Captation et enregistrement du son	Interventions au niveau des techniques d'enregistrement pouvant influencer la qualité de l'enregistrement : choix des microphones, choix du support d'enregistrement, caractéristiques de l'environnement sonore, etc.
Organisation / Traitement de l'information	Traitement du son	Mixage, transfert de support, transformations (voir Tableau 1).
Utilisation / Diffusion	Lecture du document	Le choix du lecteur pour lire le document influencera le résultat. Par ex. : qualité ou vitesse d'un tourne-disque.
	Lieu de diffusion	Les caractéristiques du lieu de diffusion modifient la qualité du son. Par ex. : grandeur de la pièce, absence ou non d'autres sons.
	Perception du son chez l'auditeur	Finalement, les caractéristiques de l'auditeur (aspects culturels, émotifs, physiques, etc.) interviennent.

3.4 Utilisation directe et utilisation indirecte

9 Voir : <<http://www.lesenfantsdelabolduc.com/>>

Je distingue deux types d'utilisation des archives sonores. D'abord, l'utilisation directe : se servir du document sonore – en tout ou en partie, modifié, transformé ou non – comme matériau dans la création. Quant à l'utilisation indirecte, il s'agit d'utiliser la forme, la structure, « [...] le sujet sur lequel portent les documents, le récit, la fiction, dont ils sont le véhicule ou l'origine [...] » (Lemay 2014). Bref, s'inspirer de l'information contenue dans le document sonore sans toutefois le réutiliser directement. Par exemple, le projet multidisciplinaire *Les enfants de la Bolduc*⁹, créé en 2011, s'inspire des enregistrements des années 1920-1930 et du style d'improvisation de la chanteuse Mary Travers pour enregistrer, avec des artistes contemporains, des nouvelles œuvres interactives.

3.5 Archives sonores et archives visuelles

Est-ce que l'utilisation des archives sonores dans la création est moins courante que l'utilisation d'archives visuelles ? Il est difficile de répondre à cette question, mais en observant le peu de littérature sur les archives sonores on peut certainement en déduire qu'elles ont peu de visibilité. Selon moi, plusieurs facteurs contribuent à ce manque tant du point de vue du créateur que de l'archiviste. Tout d'abord, la définition floue de ce que sont les archives sonores. Ensuite, les archives visuelles ont une bien plus longue histoire et reconnaissance et sont utilisées, en muséologie par exemple, en dehors de leur fonction purement archivistique depuis plus longtemps. De plus, il est parfois ardu de reconnaître un extrait d'enregistrement lorsque l'original a été substantiellement modifié. Sans compter la réticence des musiciens, en partie due aux problèmes liés au droit d'auteur, de « citer leurs sources ». Enfin, à la différence des archives visuelles, la création à partir d'archives sonores s'inscrit peut-être moins dans le cadre d'une démarche académique ou formelle, car plus souvent liée à un courant artistique populaire.

4. En résumé

J'ai tenté, dans cette première partie, d'esquisser certaines idées et théories pour mieux circonscrire la création à partir d'archives sonores. Nous retiendrons que la définition des archives sonores est intimement liée à l'émergence des techniques modernes d'enregistrement et que les caractéristiques inhérentes au document sonore déterminent le rapport, tant perceptuel que créatif, qu'a le créateur, l'archiviste ou le simple utilisateur avec celui-ci. En découlent les techniques de création à partir d'archives sonores que l'on connaît aujourd'hui.

Dans la deuxième partie, j'aborderai la création à partir d'archives sonores sous un angle plus personnel, à travers mon regard de créateur. Je situerai

d’abord ma pratique en présentant quelques influences québécoises pour ensuite décrire quelques œuvres dans lesquelles j’utilise des archives sonores.

PARTIE 2 : INFLUENCES ET DÉMARCHE PERSONNELLE

5. Créations québécoises

5.1 Le trésor de la langue

L’album *Le trésor de la langue* du compositeur et guitariste René Lussier « [...] juxtapose des documents d’archives à la parole de gens rencontrés sur la route. [...] Œuvre de collage, de calque instrumental sur la parole, de montages et de mixage en studio » (Prévost 2007), la pièce de 30 minutes, qu’on pourrait qualifier de musique mixte, exploite les possibilités de la langue parlée que le compositeur « [...] prend en dictée musicale, transpose et orchestre. Une sorte de “road movie” sonore sculpté dans le vif des mots, ceux de la rue et ceux des archives politiques et folkloriques du Québec ». (site web de l’artiste)

10 Pour écouter des extraits : <<http://www.bandeapart.fm/#/page/critiques-le-tresor-de-la-langue-reedition>> (consultée le 7 avril 2014)

Un peu à la manière de Fred Frith, qui participe d’ailleurs au projet, Lussier se sert d’archives parlées comme base rythmique et mélodique. Ces extraits d’archives historiques – témoins de moments clés de l’histoire du Québec – souvent accompagnés d’un instrument soliste par un procédé d’imitation, constituent le noyau de la composition autour duquel s’ajoutent des strates d’instruments et de sons. Les émotions que sous-tendent les extraits d’archives choisis sont accentuées par la musique, tantôt humoristique, tantôt dramatique. Par exemple, le fameux « Vive le Québec libre! » du général de Gaulle prend toute sa charge émotive lorsque doublé par la guitare électrique criante de Lussier¹⁰.

5.2 Mémoires enfouies, mémoires vives

Œuvre de Jean-Sébastien Durocher composée à partir d’extraits d’archives musicales et parlées, *Mémoires enfouies, mémoires vives* est une pièce électroacoustique créée pour souligner le vingtième anniversaire de la Phonothèque québécoise.

[Les] centaines d’enregistrements sonores de la phonothèque [...] vont lui permettre de construire une mosaïque de voix, de bruitages et de musiques, d’entrelacer cette multitude de sons à donner le tournis, à moins de les choisir pour en faire des modules musicalisés, de les monter puis de les mixer en une vaste tapisserie digne d’offrir à « l’écouteur » un panorama à la fois informatif et ludique [...] (La Rochelle 2009, 167-169).

À la différence de Lussier qui se sert des enregistrements un à la fois et plutôt comme une base structurelle pour composer sa musique, Durocher les utilise comme matériaux exclusifs pour sa composition. À la manière de Shaeffer, il manipule les sons, les superpose, les ralentit et les accélère, exploitant tant le propos que les sonorités des extraits choisis pour créer une atmosphère onirique.

5.3 Tout égratigné

Tout égratigné est un album de remix des chansons de Robert Charlebois réalisés sous la direction du DJ Ghislain Poirier. L'approche choisie est dans la tradition directe du hip-hop : sélectionner puis échantillonner des éléments du matériel original de chaque morceau du chanteur. Poirier justifie ainsi sa technique de travail : « Si quelqu'un avait à sampler du Charlebois illégalement, c'est comme ça qu'il le ferait ». (Poirier, cité dans Papineau 2013, E1) Le DJ a fait appel à des platinistes d'horizons et de pays différents férus dans l'art du remix. Ces derniers ont créé des nouvelles œuvres à part entière en se servant de boucles modifiées et stratifiées des classiques de Charlebois. Le résultat est à des milles de l'esprit original, résultat de la totale appropriation et actualisation des morceaux :

17 titres triturés, mis en boucle, déconstruits, reconstruits, déshabillés, rhabillés, transmutés en d'autres genres musicaux. Remix est ici une expression très relative pour décrire ce projet, car les titres de Charlebois sont devenus prétextes à des transformations profondes. (Brunet 2013)

5.4 Réflexion

11 « Artiste en résidence, un programme du Musée McCord, invite des artistes contemporains à découvrir et dialoguer avec les collections du Musée pour créer une œuvre qui fait l'objet d'une exposition temporaire et individuelle. Le Musée souhaite ainsi présenter ses collections sous un nouveau jour en faisant le lien entre histoire et beaux-arts et entre le passé et le présent. »
<<http://www.mccord-museum.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=94&page=accueil>> (site web du musée McCord, page consultée le 13 juin 2014).

Les trois projets présentés plus haut sont autant d'exemples d'utilisations directes d'archives sonores à des fins de création. À la lumière de ce très court survol, je pense que la création est un moyen privilégié pour diffuser les archives et transmettre leur mémoire. Elle fait le lien entre le passé et le présent, ou à tout le moins, suscite l'intérêt en exploitant leur aspect émotif à travers la musique. Pour aller plus loin dans ce processus de valorisation, il serait intéressant, un peu à la manière des résidences d'artiste mises sur pied par les musées (comme le musée McCord avec son programme *Artiste en résidence*¹¹, par exemple), de commander des œuvres à des compositeurs ou de proposer une méthode de collaboration plus étroite entre les archivistes et les musiciens.

6. Démarche personnelle

Dans cette section, je résumerai d'abord mon cheminement artistique à travers une courte biographie, puis je présenterai trois œuvres dans lesquelles j'ai intégré des archives de manières différentes pour enfin

parler des avenues futures, projets et idées en lien avec les archives et la création.

6.1 Résumé biographique

12 Je fais référence ici à la définition québécoise de la musique actuelle qui « [...] tire à la fois parti des techniques utilisées ou élaborées par le compositeur d'avant-garde, de la technicité de la pop et de la créativité de l'instrumentiste improvisateur [...] » (Stévanice 2012)

Détenteur d'un baccalauréat en composition mixte, j'ai étudié tant la composition instrumentale classique et contemporaine que la composition électroacoustique (manipulation sonore par ordinateur). Par ailleurs, étant pianiste de formation, je me suis très tôt intéressé à l'improvisation, surtout en jazz et en musique actuelle¹². Depuis plus de 10 ans, je suis compositeur et claviériste pour de multiples projets ; touchant au jazz, à la musique actuelle, à la musique électroacoustique et au rock. À partir de 2010, je me suis passionné pour la création mélangeant vidéo, animation et musique. J'ai produit une trentaine de courts et moyens métrages à ce jour ainsi qu'un long métrage inspiré de la *Divine comédie* de Dante. Ce dernier projet m'a permis de pousser encore plus loin l'intégration de plusieurs techniques visuelles et sonores. Détenteur d'une maîtrise en sciences de l'information, je m'intéresse depuis 2011 aux archives audiovisuelles.

À travers une approche multidisciplinaire, je cherche à repousser les barrières des genres en explorant et combinant plusieurs processus, techniques et esthétiques de création. J'ai, entre autres, approfondi l'avant-rock/*Rock in Opposition* (RIO) et la musique actuelle en plus d'user de concepts d'improvisation et de composition issus du jazz et de la musique contemporaine (avec les groupes *Rouge Ciel* et *Hiatus*) ; expérimenté la combinaison de différentes techniques sonores (acoustique, électronique et électroacoustique) et de styles musicaux (avec mon quintette *Artsuohtaraz* et mon album double éponyme) ; et exploré différentes techniques alliant montage vidéo, musique et animation 2d, 2.5d et 3d.

Dans ma démarche artistique, l'emploi d'archives sonores et visuelles s'est d'abord fait de manière fortuite. Je me suis souvent servi d'échantillons de diverses provenances pour créer. Mon approche est plus proche de la musique concrète que de celle des platinistes. Cependant, cet usage, axé sur la transformation de durée et de timbre plutôt que sur la boucle et la citation sonore, est le plus souvent mixé à d'autres techniques de composition. Les archives sonores ajoutent une couleur exceptionnellement riche à ma palette sonore et s'insèrent à plusieurs stades du processus de création.

6.2 Quelques œuvres utilisant les archives

Artaud

Créée en 2007 dans le cadre d'une bourse en recherche et création du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), la pièce *Artaud* est une tentative de combiner la musique électroacoustique et électronique à un quintette de jazz. La bande sonore a été originalement conçue pour être jouée en direct avec des musiciens improvisateurs. J'ai utilisé, pour la composition de la portion électroacoustique de la composition, des extraits d'archives d'une émission de radio enregistrée par le poète Antonin Artaud : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Cette émission qui fut enregistrée par Antonin Artaud fin novembre 1947, constitue ce qu'il est convenu d'appeler un « testament » de son auteur qui y voyait « enfin comme une première mouture du théâtre de la cruauté ». Artaud rédigea pour cette émission un manifeste du « théâtre de la cruauté » qu'il écarta en fin de compte, soit pour des raisons de minutage, soit parce qu'il ne souhaitait pas connoter ce « poème radiophonique » par allusion trop appuyée au théâtre. L'émotion était à son comble. On interdit sur-le-champ la diffusion de l'émission. (site web Radio France)

FIGURE 1. Côté-Lapointe, Simon. *Artaud*. 2007. Première page du score.

Artaud

Simon C. Lapointe 2007

- Il faut, par tous les moyens de l'activité possible, remplacer la nature partout où elle peut être remplacée. Il faut trouver à l'intertie humaine un champ majeur. Pour que ce soit le règne, enfin, de tous les faux produits fabriqués; de tous les ignobles ersatzs synthétiques. Pour céder une fois pour toutes la place à tous les triomphes aux produits de remplacement où le sperme de toutes les usines de fécondation artificielle aura enfin de quoi s'employer.

-Tiré d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

INTRO

Séquence (2 min) CUE séquence

Sax alto 1 Effets / electro

Sax alto 2 Percussions

Claviers EFFETS

contrebasse Effets achet / reverb

drum AD LIB ENTRÉE DRUM

À l'écoute de la déclamation d'Artaud, j'ai tout de suite eu le goût d'exploiter l'émotion qu'elle suscite. Placé en introduction (voir Figure 1) et en conclusion de la pièce, l'extrait, qui débute par : « [...] il faut, par tous les moyens de l'activité possibles, remplacer la nature partout où elle peut être remplacée [...] » (Artaud 1947), a guidé l'esprit de la composition. J'ai tenté d'accentuer l'intensité du propos en modifiant la voix d'Artaud en la doublant à l'aide d'un effet de modulateur en anneau (*ring modulator*) pour la rendre quasi inhumaine. L'instrumentation choisie – percussions électroniques agressantes sur trame de fond bruitiste – souligne aussi le propos apocalyptique d'Artaud, véritable « [...] brûlot à balancer à la gueule d'un monde dont [il] ne cesse, dans les termes les plus violents, de dénoncer la force d'aliénation ». (Chabane 1996)

Il est intéressant de mentionner qu'un autre projet a été réalisé par le compositeur Marc Chalosse à partir de cet enregistrement d'Artaud :

[...] quatre musiciens improvisent aujourd'hui à partir et autour de cet enregistrement radiophonique. Le disque en vinyl [sic] a été samplé, scratché, modulé, bouclé en temps réel (site web Radio France).

Le voyageur et son ombre

13 Voir la section *Suggestions d'écoute* pour écouter les pièces en ligne.

Pièce enregistrée en 2010, *Le voyageur et son ombre* est un hommage au saxophoniste et compositeur Ornette Coleman, précurseur du free jazz (voir Figure 2). J'ai réalisé, pour la section ouverte et improvisée du milieu (entre 2m15sec et 4m15sec de l'enregistrement¹³), un montage d'échantillons superposés et bouclés de solos de Coleman tiré de son album *Change of the Century*. Clin d'œil à la tradition de la citation musicale en jazz, les instrumentistes devaient improviser en direct sur la bande sonore, créant ainsi un dialogue improvisé « en temps réel » entre Ornette Coleman et les musiciens. Il en résulte un long crescendo d'intensité où l'auditeur en vient à ne plus différencier le *vrai* du *faux*, le joué de l'*enregistré*, le présent du passé.

Manifestation 22 mai 2012

Œuvre exploratoire, cette vidéomusique créée en 2012 dans la foulée du « printemps érable » est un remix et un *mashup* d'images et de sons captés durant la manifestation du 22 mai 2012 à Montréal. Reprenant les sons enregistrés sur place avec une petite caméra, j'ai utilisé des échantillons, parfois mis en boucles, parfois transformés, pour créer des paysages sonores déclinés en plusieurs tableaux qui correspondent à autant de moments vécus durant la manifestation. Sur ce canevas sonore viennent se superposer les images captées, traitées comme un triptyque abstrait (voir Figure 3). En adjoignant une émotion décalée par rapport à l'image,

FIGURE 2. Côté-Lapointe, Simon. *Le voyageur et son ombre*. 2007. Page 3 du manuscrit.

Handwritten musical score for "Le voyageur et son ombre" by Simon Côté-Lapointe. The score is on page 3 of the manuscript and features a "Solo" section. It includes staves for vocal line (S), guitar (G), piano (P), and bass (b). The music is in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include "[Solo] Bb7", "(on ne joue dans solo accords)", "pièce p. 3", "alt", "rall.", "on", "Solo", "arr", "fin", "ELECTRO", and "EXTRAITS ORNETTE COLEMAN". The publisher's name "ÉDITIONS SIMON LAPOINTE" is printed at the bottom left.

la musique devient un commentaire sur celle-ci et interpelle l'auditeur en suggérant un point de vue nouveau sur l'événement.

FIGURE 3. Côté-Lapointe, Simon. *Manifestation 22 mai 2012*. 2012. Capture d'écran extraite de la vidéo.



6.3 Projet futur: Archives et création: une exploration en sons et images

Les pièces présentées plus haut ne sont qu'une partie des possibilités de création à partir d'archives sonores. En voulant pousser plus loin mon exploration de la création à partir d'archives, j'ai récemment mis en branle, à l'aide du CALQ, un nouveau projet vidéo et musique.

Le concept global est d'expérimenter l'utilisation d'archives comme matière première pour guider ma création multimédia. Il consiste à sélectionner, avec la collaboration de différents centres d'archives de Montréal, des archives sonores (voix, musique et sons) et visuelles (images en mouvement, photos ou œuvres picturales) qui serviront comme base de création. Composée de 9 parties de 5 minutes chacune, l'œuvre sera autant de tableaux exploitant l'utilisation directe des archives – comme matière de base à la création – et l'utilisation indirecte des archives – la forme, la structure, s'inspirer du contenu du document sonore (sujet, temporalité/durée ou actions). Chaque section représentera un thème ou une ambiance soulignés par une esthétique unique.

À ce stade-ci, en voici les principales étapes. La première étape du projet comprendra la recherche et la cueillette d'archives servant au projet. Puis, je sélectionnerai le meilleur de la cueillette et classerai les images et sons selon des combinaisons inspirantes, déterminant l'utilisation soit directe ou indirecte des documents. Ensuite, je créerai des images vidéo et une esquisse de trame sonore à partir des documents d'archives transformés. La quatrième étape est le montage des images sur le son. Enfin, la dernière étape consiste à enregistrer des instrumentistes et effectuer le mixage final.

Ce projet de longue haleine sera l'occasion de placer les archives au centre du processus créatif en les utilisant tant comme matériau que comme générateur structurel de l'œuvre. Bref, les possibilités de création sont quasiment infinies et restent à explorer : plusieurs autres projets pourraient être conceptualisés selon l'approche choisie et à quel moment interviendraient les archives dans le processus créatif.

CONCLUSION

Pour conclure, ce que j'ai espéré faire ici, c'est d'avoir défriché un champ vierge, d'avoir posé quelques bases, aussi exploratoires soient-elles, pour pousser plus avant la compréhension du phénomène d'archives sonores et création. Des définitions ont été proposées, des chronologies élaborées et des exemples donnés, mais tout reste à construire : le dialogue entre compositeurs et archivistes ne fait que commencer, et surtout, il est encore beaucoup trop tôt pour sauter aux conclusions, pour émettre un constat sur ce qui n'est qu'embryonnaire.

Du côté de la recherche, beaucoup reste encore à étudier. Il n'y a à peu près pas de documentation entourant la création à partir d'archives sonores. Pour remédier à cette lacune, il serait intéressant de se pencher plus en profondeur sur l'histoire des centres d'archives sonores au Québec ou de glaner plus d'information sur les processus de création des compositeurs en lien avec les archives ou encore de solidifier la base théorique des techniques et procédés en lien avec cette pratique.

Quant à la création à partir d'archives sonores, pour la suite des choses, on pourrait penser à des initiatives comme la mise en place d'un programme collaboratif entre centres d'archives et créateurs, ou à la diffusion d'archives privées de compositeur à travers leur réutilisation, ou bien à une plus grande implication des facultés universitaires de musique dans la mise en valeur d'archives sonores à travers la création, ou encore à la fondation d'un regroupement de compositeurs et

d'archivistes faisant la promotion de la valeur des archives sonores à travers la diffusion de créations. Les idées ne manquent pas ! Il s'agit de voir si les ressources et les volontés sont à la mesure des aspirations.

Bibliographie

- Bibliothèque et Archives Canada (BAC). *Le Gramophone virtuel : Historique : Enregistrement numérique*. <<http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-3021.4-f.html>> (consultée le 13 juin 2014).
- Brunet, Alain. 2013. Charlebois remixé, mashuppé, tout égratigné. Montréal : *LaPresse.ca*, 29 novembre. <<http://blogues.lapresse.ca/brunet/2013/11/29/charlebois-remixe-mashuppe-tout-egratigne/>> (consultée le 13 juin 2014).
- Chabanne, Jean-Charles. 1996. La radio et son double : « Pour en finir avec le jugement de dieu » d'Antonin Artaud. *Écritures radiophoniques, actes du colloque de Clermont-Ferrand*. <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/91/79/47/PDF/artaud_radio.pdf> (consultée le 13 juin 2014).
- Côté-Lapointe, Simon. 2013. *Évaluation des archives musicales et sonores numériques : un survol*. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/9734>> (consultée le 13 juin 2014).
- Delalande, François. 1999. *Artsonores : l'aventure électroacoustique. Parcours thématiques : La révolution de 48 et les années 50*. <http://fresques.ina.fr/artsonores/parcours/0003_1> (consultée le 13 juin 2014).
- Ferguson, Kirby. 2011. *Everything is a Remix Part 1*. <<http://vimeo.com/14912890>> (consultée le 13 juin 2014).
- Frith, Fred. 2006. *Interview, BBC, 15 February 2006*. <http://web.archive.org/web/20060215162125/http://www.bbc.co.uk/music/experimental/interviews/int_frith.shtml#interview> (consultée le 13 juin 2014).
- Gagnon-Arguin, Louise. 1999. La création. In *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, sous la dir. de Carol Couture, 69-101. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Goldfinger, Johnny, et Thomas R Schlatter. 2009. Political Theory, Hip-Hop Culture, and Property Rights in the Music Industry. *Paper presented at the annual meeting of the Western Political Science Association*, Marriott Hotel, Portland, Oregon, Mar 11, 2004. <http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/8/8/0/0/p88009_index.html> (consultée le 13 juin 2014).
- Hill, V. Elizabeth. 2012. The Preservation of Sound Recordings. *Music Reference Services Quarterly* 15, no 2 : 88-98.
- Journal officiel de la république française : Commission générale de terminologie et de néologie. 2011. *Vocabulaire de la culture et de la communication*. <http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=20111016&numTexte=28&pageDebut=17524&pageFin=17528> (consultée le 13 juin 2014).
- La Rochelle, Réal. 2009. *Le patrimoine sonore du Québec : La Phonothèque québécoise*. Montréal : Triptyque.
- Lemay, Yvon. 2014. Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. *Archives* 45, no 1 [À paraître].
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012. Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques* 58, no 1, 5-16.

- Lussier, René. *Parcours*. Site web de l'artiste. <<http://www.renelussier.ca/index.php?z=parcours>> (consultée le 13 juin 2014).
- Marshall, Wayne. 2006. Giving up Hip-Hop's Firstborn: A Quest for the Real after the Death of Sampling. *Callaloo*, 29, no 3: 868-892. DOI: 10.1353/cal.2006.0149
- Mas, Sabine et Anne Klein. 2010-2011. L'émotion: une nouvelle dimension des archives. *Archives* 42, no 2: 5-8. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_klein.pdf&usager_id=> (consultée le 13 juin 2014).
- Musicologie.org. *Musique acousmatique, Musique électro acoustique*. <<http://www.musicologie.org/sites/acousmatique.htm>> (consultée le 13 juin 2014).
- Papineau, Philippe. 2013. Charlebois tout égratigné par Poirier. *Le Devoir*, 23 et 24 novembre: E1.
- Poullin, Jacques. 1954. L'apport des techniques d'enregistrement dans la fabrication de matières et formes musicales nouvelles. Applications à la musique concrète. *Ars sonora*, no 9 (1999): 31-59. <<http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero09/09f.htm>> (consultée le 13 juin 2014).
- Prévost, Hélène. 2007. *Critiques: Le trésor de la langue - Coffret - Réédition*. Radio-Canada, Bande à part. <<http://www.bandeapart.fm/#/page/critiques-le-tresor-de-la-langue-reedition>> (consultée le 13 juin 2014).
- Radio France. Antonin Artaud. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Le kiosque radio France: éditions radio France. <<http://sites.radiofrance.fr/radiofrance/kiosque/fiche.php?id=126>> (consultée le 13 juin 2014).
- Reitz, Joan M. 2013. *Online Dictionary for Library and Information Science*. <http://www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_A.aspx> (consultée le 13 juin 2014).
- Schüller, Dietrich. 2012. Digital Preservation of Audiovisual Documents (Section 2). In *Preservation of Digital Information in the Information Society, Proceedings of the International Conference (Moscow, Russian Federation, 3-5 October, 2011)*, 248. Moscow: Interregional Library Cooperation Centre.
- Stage Technique International des Archives (STIA). 2010. *Supports audiovisuels et numériques*. Archives de France. <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3837>> (consultée le 13 juin 2014).
- Stévançe, Sophie. 2012. *Musique Actuelle*. Presses de l'Université de Montréal. <<http://www.pum.umontreal.ca/catalogue/musique-actuelle>> (consultée le 13 juin 2014).
- Vincent, Antoine, Bruno Bachimont et Alain Bonardi. 2012. Modéliser les processus de création de la musique avec dispositif numérique: représenter pour rejouer et préserver les œuvres contemporaines. In *Actes des 23^{es} Journées Francophones d'Ingénierie des Connaissances (IC 2012)*. <http://ic2012.crc.jussieu.fr/papiers/IC2012_45.pdf> (consultée le 13 juin 2014).

Suggestions d'écoute

présentées par ordre de mention dans le texte

Partie 1

Brahms, Johannes. 1862-63. *Variations sur un thème de Paganini*, op. 35.

Écouter en ligne : *Brahms Paganini Variations*, Op. 35 (Book I).

Interprète : Henry Kramer. <<http://www.youtube.com/watch?v=0cTsFwzq7hQ>> (consultée le 13 juin 2014).

Rachmaninov, Sergueï. 1934. *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, op. 43.

Écouter en ligne : *Rachmaninov - Rhapsody on a Theme of Paganini - Proms 2013*.

Interprète : Stephen Hough avec l'orchestre de la BBC. <<http://www.youtube.com/watch?v=OHJKg4FHUzc>> (consultée le 13 juin 2014).

Lutosławski, Witold. 1941. *Variations sur un thème de Paganini, pour deux pianos*.

Écouter en ligne : Lutoslawski Paganini Variation Argerich & Freire.

Interprètes : Nelson Freire et Martha Argerich. <<http://www.youtube.com/watch?v=iFsvmq-C9Kk>> (consultée le 13 juin 2014).

Godowsky, Leopold. 1893-1914. *53 Études sur les 27 Études de Chopin*.

Écouter en ligne : *Hamelin plays Chopin/Godowsky - Etudes (Selections)*.

Interprète : Marc-André Hamelin. <<http://www.youtube.com/watch?v=zkIVJVwAA4o>> (consultée le 13 juin 2014).

Schaeffer, Pierre et Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul*. 1951.

Écouter en ligne : <<http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00361/pierre-henry-pierre-schaeffer-symphonie-pour-un-homme-seul.html>> (consultée le 13 juin 2014).

Reich, Steve. 1988. *Different Trains*.

Écouter en ligne : *Steve Reich - Different Trains (Europe - During the war)* (section II).

Interprètes : Smith Quartet. <<https://www.youtube.com/watch?v=pZRBfRXJyak>> (consultée le 13 juin 2014).

Frith, Fred. 1983. *Cheap at Half the Price*.

Écouter des extraits de l'album : <<http://www.allmusic.com/album/cheap-at-half-the-price-east-side-digital-ralph-mw0000085022>> (consultée le 13 juin 2014).

Beatles, The. 1968. *Revolution 9*.

Écouter en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=6AYYByRsJ3E>> (consultée le 13 juin 2014).

Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force. 1982. *Planet Rock*.

Écouter en ligne (présente aussi la référence de l'échantillon utilisé) :

<<http://www.whosampled.com/sample/96/Afrika-Bambaataa-Soulsonic-Force-Planet-Rock-Kraftwerk-Trans-Europe-Express/>> (consultée le 13 juin 2014).

Grandmaster Flash and The Furious Five. 1982. *The Message*.

Écouter en ligne (présente aussi la référence de l'échantillon utilisé) :

<<http://www.whosampled.com/sample/16542/Grandmaster-Flash-Grandmaster-Melle-Mel-Duke-Bootee-The-Furious-Five-The-Message-Grandmaster-Flash-The-Furious-Five-Superappin%27/>> (consultée le 13 juin 2014).

Gaylor, Brett. 2008. *RIP! : A remix manifesto*. ONF.

Écouter en ligne : <https://www.onf.ca/film/rip_remix_manifesto/> (consultée le 13 juin 2014).

Partie 2

Lussier, René. 1989 (Réédité en 2007). *Le trésor de la langue*.

Écouter des extraits en ligne : <<http://www.bandeapart.fm/#/page/critiques-le-tresor-de-la-langue-reedition>> (consultée le 13 juin 2014).

Durocher, Jean-Sébastien. 2010. *Mémoires enfouies, mémoires vives*.

Écouter en ligne : <<http://www.jeansebastiendurocher.com/#!music/c1t44>> (consultée le 13 juin 2014).

Artistes variés, sous la direction de Ghislain Poirier. 2013. *Tout égratigné : Robert Charlebois*.

Écouter des extraits : <<https://soundcloud.com/poiriersound/sets/charlebois-tout-gratigne>> (consultée le 13 juin 2014).

Actuellecd.com. *Artistes : Rouge Ciel : discographie*.

Écouter des extraits : <http://www.actuellecd.com/fr/bio/rougeciel_/discog/> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2007. *Hiatus – Suite extatique*.

Écouter l'album en ligne : <<http://simonlapointe.bandcamp.com/album/hiatus-suite-extatique>> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2006. *Artsuohtaraz – Quintet Simon Lapointe*.

Écouter l'album en ligne : <<http://simonlapointe.bandcamp.com/album/artsuohtaraz-quintet-simon-lapointe>> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2010. *Simon Lapointe – 1 et 2 (albums éponymes)*.

Écouter les albums en ligne : <<http://simonlapointe.bandcamp.com/album/1>> (CD 1) <<http://simonlapointe.bandcamp.com/album/2>> (CD 2) (consultées le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2010-2014. *Simon Côté-Lapointe – Vidéos 2010-2014*.

Liste de lecture de vidéos : <http://www.youtube.com/playlist?list=PL_k5i67Po5Gav5QjtNhTdWJpMrPZRymQv> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2007. *Artaud*.

Écouter en ligne : <<http://simonlapointe.bandcamp.com/track/artaud>> (consultée le 13 juin 2014).

Artaud, Antonin et Marc Chalosse. 2001. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Écouter en ligne : <<http://www.deezer.com/album/633663>> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2010. *Le voyageur et son ombre*.

Écouter en ligne : <<http://simonlapointe.bandcamp.com/track/le-voyageur-et-son-ombre>> (consultée le 13 juin 2014).

Côté-Lapointe, Simon. 2012. *Manifestation 22 mai 2012*.

Écouter en ligne : <<http://www.youtube.com/watch?v=Pg6EQUuYbCs>> (consultée le 13 juin 2014).

FIBRES, ARCHIVES ET SOCIÉTÉ¹

Hélène Brousseau

« Craft affords an opportunity to 'think otherwise', a framework for reflection and critique » (Adamson 2010, 136)

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

INTRODUCTION

L'archivistique est fondamentalement multidisciplinaire. Traitant des documents issus de toutes les sphères d'activité de la société, l'archiviste doit être en mesure de comprendre le sujet des archives qu'il traite afin d'évaluer les documents selon leur valeur primaire et secondaire tout au long de leur cycle de vie (Couture *et al.* 1999, 103). Par l'évaluation, l'archiviste « décide ainsi de [quelles archives] doivent être éliminées et du moment pour ce faire et de celles qui doivent être conservées de façon permanente pour constituer la mémoire collective d'une organisation, voire d'une société. » (Couture *et al.* 1999, 103) La fonction d'évaluation, centrale dans l'ensemble des fonctions de l'archiviste, détermine quels documents seront disponibles pour les générations à venir comme témoins du passé. L'archiviste a donc un rôle important à jouer dans le choix des documents qui seront disponibles pour écrire l'histoire. Ce choix aura aussi un impact sur la production artistique ancrée dans l'utilisation d'archives.

L'archiviste contemporain est appelé à posséder une grande capacité d'adaptation pour faire face à l'évolution rapide des supports d'information et des habitudes de création, d'échange et de conservation de l'information des producteurs de documents. Dans l'ouvrage *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, Carol Couture lie le début de l'évolution rapide de la profession à partir des années 1980 à

[L'] adoption de nouvelles lois sur les archives et de lois visant l'accès à l'information et la protection des renseignements personnels au Canada et au Québec, [la] création de programmes d'enseignement universitaire en archivistique, [l'] évolution irréversible de nos administrations vers une utilisation massive des ressources technologiques. (Couture *et al.* 1999, xii)

Alors que la profession est tournée vers l'avenir et est mobilisée par les problématiques liées aux nouveaux supports d'information, la diffusion

d'archives est principalement tournée vers les documents historiques, « vieux » et « rares ».

L'utilisation d'archives par les artistes en arts visuels est une pratique commune. En effet, les artistes contemporains s'approprient régulièrement les documents d'archives pour des fins de création. Dans son mémoire de maîtrise réalisé en 2009, Marie-Pierre Boucher étudie des artistes en arts visuels qui utilisent des archives directement dans leurs œuvres ou qui s'en inspirent lors du processus de création (Boucher 2009, 45). Selon son interprétation, une vaste population d'artistes utilise des archives dans la création de leurs œuvres. Par contre, peu d'artistes identifient cette partie de leur travail comme une utilisation d'archives dans leur démarche artistique. L'utilisation d'archives est souvent incluse dans ce qu'ils qualifient de recherche en vue de la création. Or, quand ils utilisent des archives directement dans leurs œuvres, les artistes utilisent d'autres termes pour parler de cet aspect, par exemple, les traces.

Parallèlement à la montée de l'utilisation d'archives dans l'art, un autre mouvement est en plein essor : le *fibre art*. Le *Dictionnary of Art* édition 1996 le définit comme suit :

Collective term, coined in the 1970s, for creative, experimental fibre objects. A wide range of techniques is used, often in combination that encompass both traditional (e.g. felting, knotting) and modern (e.g. photographic transfer) practices. The eclectic range of materials includes many not previously associated with textiles, such as paper, wood, iridescent film, nylon mesh and wire. (Turner 1996, 54)

Comme n'importe quelle autre forme d'art, les artistes en fibres n'ont pas de limites quant aux sujets qu'ils abordent dans leurs œuvres. Cela étant dit, il y a certaines tendances récurrentes dans les thématiques abordées telles que l'identité culturelle et le statut social. (Bachmann et Scheuing 1998, 16)

De plus, on y explore la vie quotidienne et les traces qu'elle laisse. C'est d'ailleurs cette capacité qu'a le textile à représenter l'histoire des gens qui nous pousse à explorer les parallèles et les liens possibles avec les archives et la pratique archivistique.

Le textile, comme l'archivistique, est aussi appelé à évoluer de par les avancées technologiques. Par exemple, c'est dans l'industrie du textile que les effets de la révolution industrielle se font le plus sentir dans l'Europe du 19^e siècle. En effet, le tissage et le filage sont dans

les premières techniques artisanales à être mécanisées. (Bachmann et Scheuing 1998, 26-27) D'autre part, le mathématicien et inventeur britannique Charles Babbage adapta la technologie du métier à tisser Jacquard à sa machine à calculer qui elle-même est considérée comme un des précurseurs de l'ordinateur mécanique. (Essinger 2004, 47)

MÉTHODOLOGIE

Objectif et structure de la recherche

L'objectif de la recherche, dans un premier temps, est de décrire le milieu des *fibres arts* et l'utilisation d'archives au sein de ce milieu. Deuxièmement, nous explorons les parallèles entre l'utilisation des fibres comme médium artistique et l'utilisation d'archives par les artistes contemporains pour faciliter le lien avec le public. Prenons par exemple l'utilisation de techniques typiquement associées à un travail utilitaire de maison, telle que la création de courtepointes. On peut imaginer que les visiteurs d'une exposition peuvent ressentir un lien entre le médium et leur propre patrimoine familial. L'artiste qui utilise les archives dans ses œuvres peut lui aussi exploiter la familiarité de son public avec les archives qui sont omniprésentes dans nos vies.

L'approche de la recherche est exploratoire. Nous allons étudier un milieu spécifique à l'intérieur des arts visuels et explorer les parallèles et les liens entre ce milieu et celui de l'archivistique. Le *fibres art* n'a jamais été un sujet d'étude du point de vue archivistique. Vu le recours à une approche exploratoire, nous n'utilisons pas d'hypothèse de départ.

Deux mémoires de maîtrise, réalisés à l'Université de Montréal respectivement en 2009 par Marie-Pierre Boucher et en 2013 par Anne-Marie Lacombe, ont comme sujet l'utilisation d'archives par les artistes visuels. Étant donné que notre présente recherche s'inscrit dans une continuité avec ces travaux, nous choisissons de concentrer notre revue de la littérature sur le phénomène du fibres art.

REVUE DE LA LITTÉRATURE : TEXTILE ET FIBRE ARTS

« Our collective imagination is informed by social, political, economical and mythological paradigms, and within these received models, textiles signify an engagement within their environments: hearth and home; the body; health and well-being. » (Bachmann et Scheuing 1998, 13)

Histoire chargée

Le textile ancien est principalement étudié par les archéologues et les anthropologues. Il est reconnu que le textile a joué un rôle important dans les sphères sociale, économique, technologique et esthétique dans les diverses sociétés. Le textile sert non seulement à l'étude de sociétés passées, il sert à créer un lien entre le passé et le présent (Gillis et Gregersee-Nosch 2008, vii). Or, le textile, omniprésent dans la société, est réputé avoir deux dimensions. Il est à la fois considéré comme un objet fonctionnel et un objet symbolique (Gillis et Gregersee-Nosch 2008, 7). Du point de vue fonctionnel, le textile a, entre autres, la fonction de protection. Par exemple, il est utilisé pour se vêtir ou pour se couvrir. La dimension symbolique, de son côté, implique ce qui a trait aux informations non écrites qu'on peut déduire du textile. Par exemple, le type de fibre ou la technique utilisée pour la création peut nous informer sur le statut social d'un individu qui a créé le textile ou encore sur celui ou celle qui l'a utilisé : « cloth functions as an identifier of rank, class and social group » (Bachmann et Scheuing 1998, 17).

Le 19^e siècle est marquant dans l'histoire du textile. Comme dans beaucoup d'autres domaines, on voit naître une mécanisation des procédés tels que le filage et le tissage, qui jusqu'à ce jour étaient réalisés de façon artisanale, à la main. Cette mécanisation de la production textile a comme effet la mise sur pied d'usines. En réponse à l'industrialisation, le mouvement *Arts and Crafts* voit progressivement le jour. Avec comme principale figure William Morris, le groupe préconise une valorisation des arts décoratifs et du travail de l'artisan comme créateur. Dans ce mouvement, on favorise un produit réalisé dans son entièreté par une personne ou par de petits groupes, par opposition à la division des tâches de l'ère industrielle, qui favorise l'embauche d'ouvriers à petit salaire qui nécessitent individuellement peu de formation.

On voit que le textile comme les archives est porteur d'histoire. Bien qu'il ne soit pas lisible comme un document textuel, il peut nous informer sur son créateur, son utilisateur et son contexte.

Fibres et arts visuels

L'inclusion des *fibre arts* dans la famille des Beaux-arts n'a pas été facile. Encore à ce jour, la légitimité de sa place à l'intérieur des arts visuels est régulièrement mise en doute. Il est vrai qu'il est difficile de déterminer la limite entre ce qui peut être considéré une production artisanale et ce qui peut être considéré de l'art. D'ailleurs, le programme de formation en fibres de l'Université Concordia, qui existe depuis 1991, fait encore mention de ce débat dans sa vidéo promotionnelle de 2014². Le textile,

² À ce sujet, voir : <<http://studio-arts.concordia.ca/undergraduate-programs/major-in-fibres-and-material-practices/>>.

comme travail de création, est principalement associé à un travail utilitaire. De plus, le textile, comme beaucoup de techniques liées à l'artisanat, est fortement associé à la sphère domestique et au travail des femmes.

On dénote quatre phases d'importance dans l'inclusion du médium dans le spectre des arts visuels. La première phase, dans les années 1920 et 1930, implique un travail artistique, expérimental avec comme résultat des œuvres en textile. Durant cette période, des artistes comme Anni Albers et Gunta Stolzl créent des œuvres utilisant des techniques de tissage et de tapisserie (Turner 1996, 54). Albers est étudiante et Stolzl est enseignante à la célèbre école d'art et de design Bauhaus en Allemagne. Albers est reconnue pour s'être inscrite en textile parce que comme femme elle ne pouvait s'inscrire dans les autres disciplines des Beaux-arts. Les artistes de la première vague préconisent une exploration matérielle, une importance aux couleurs et une étude formelle des motifs et des textures (Turner 1996, 54). On peut déduire de ces intérêts que ces artistes du textile s'approprient les théories de la peinture et les appliquent aux arts textiles. Leur démarche artistique est ancrée dans celle du milieu des arts même si leur médium est issu de l'artisanat.

La deuxième vague de création en textile se situe dans les années 1960. Les artistes œuvrant dans le domaine sont inspirés par les préoccupations de liberté et de révolution dans l'air du temps. C'est ainsi qu'on voit des artistes prendre plus de liberté avec cette matière. On voit apparaître le travail sculptural, hors des murs. D'autre part, de plus en plus de matériaux non traditionnels font leur apparition dans le travail d'artiste textile (Turner 1996, 54). La diversification des méthodes de travail et de présentation, de pair avec l'ouverture à une grande variété de matériaux, a probablement été déterminante dans le changement de nom d'arts textiles à *fibres arts*, dans les années 1970, qui vient ratisser beaucoup plus large, incluant désormais le travail en deux et en trois dimensions.

En continuité avec la première et la deuxième phase, les années 1970 et 1980 sont le théâtre d'une nouvelle évolution dans le milieu des *fibres arts*. Une troisième génération d'artistes utilisant les fibres comme moyen de création voit le jour. Dans cette troisième phase, on note une certaine maturation du médium reflétant ainsi un équilibre entre l'exploration des possibilités nouvelles et l'utilisation de techniques traditionnelles de création textile dans un objectif de création artistique (Turner 1996, 54).

La quatrième évolution du milieu des fibres débute dans les années 1980 et a comme effet d'élargir encore une fois les possibilités artistiques du médium. L'utilisation de techniques et de matériaux liés aux fibres est juxtaposée aux nouvelles technologies. De plus, les artistes issus de

cette génération sont motivés par l'idée que l'art est un véhicule pour transmettre des idées (Turner 1996, 54).

Depuis les années 1990, l'artisanat, incluant le textile, a été le sujet de recherche de nombreux chercheurs émanant principalement des arts, de l'histoire de l'art et de la philosophie. L'apparition d'ouvrages théoriques sur l'artisanat a nourri le travail d'artistes dans une multitude de perspectives, parfois divergentes. Par exemple, certains artistes s'intéressent à l'histoire chargée des *fibres arts* et intègrent cet élément dans la conceptualisation de leurs œuvres. À l'opposé, il y a des artistes qui se dissocient complètement de cette histoire et voient le médium simplement comme une matière de création, sans plus. Les travaux théoriques, pour leur part, traitent généralement le textile dans un contexte sociologique plus large. On met le textile en relation avec la société, les créateurs, la richesse, l'activisme, l'identité et le genre entre autres.

Material Matters est un des premiers recueils de textes dédiés à l'étude de l'art textile. Il pose un regard critique sur les débats autour de l'art textile dans sa production, sa consommation et sa réception.

L'auteur Glen Adamson est directeur de plusieurs recueils qui portent sur l'artisanat. Dans *The Craft Reader*, on trouve des écrits sur l'histoire de l'artisanat, sur son rôle et sa place dans la société, sur la théorie, l'esthétique et les approches contemporaines incluant l'approche artistique. Les articles s'échelonnent depuis le 18^e siècle. Par son choix de textes, Adamson offre un survol de l'ensemble des faits saillants du milieu de l'artisanat (Adamson 2010, 1). Selon lui, l'artisanat est généralement considéré du point de vue du processus de création ou de l'activité. Dans l'ouvrage *Thinking Through Craft*, il tente de positionner l'artisanat par rapport à l'art. Adamson attribue à l'artisanat un statut d'opposition à la théorie moderne sur l'art plutôt qu'en être une partie intégrante (Adamson 2007, 2). Selon lui : « [Craft] is [...] multiple : an amalgamation of interrelated core principles, which are put into relation with one another through the overarching idea of "craft" » (Adamson 2007, 4).

Les textes du recueil *Object of Labour: Art, Cloth and Cultural Production* explorent ce qui est personnel, politique, social, et économique à la lumière de l'art et de la production textile (Livingstone et Ploof 2007, vi).

Dans *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Culture*, l'éditrice Maria Elena Busek rassemble des écrits sur l'artisanat dans l'art contemporain. Les écrits proposent : une redéfinition de la théorie associée à l'artisanat, une exploration de l'artisanat dans l'art contemporain, l'utilisation de

l'artisanat comme véhicule de revendication sociale, le *craftivism* et les nouvelles frontières du médium. Le recueil illustre l'importance du mouvement de l'artisanat dans l'art contemporain et il présente les types d'approches qui existent et l'impact qu'elles ont eu.

Ces ouvrages proposent un regard à multiples facettes du textile dans la société et dans l'art. Vu la portée large de l'ensemble de ces recueils, il apparaît que pour écrire sur le textile dans l'art, il est impossible de décontextualiser le médium de ses créateurs et de son histoire. Par contre, on voit des artistes qui ne souhaitent pas inclure cette histoire chargée dans leurs œuvres, comme Tracy Emin par exemple. Cependant, même chez ces artistes, l'histoire refait surface dans la lecture de l'œuvre par les spectateurs et dans les écrits des critiques.

LIENS ENTRE LES ARCHIVES ET LE TEXTILE

Les fibres et la valeur de témoignage

Plusieurs auteurs se sont penchés sur l'art textile et sur sa facilité à représenter son créateur, son contexte de création, ses utilisateurs et certains pensent même la société en général. Dans *Object of Labour: Art, Cloth and Cultural Production*, Livingstone et Ploof parlent de cette capacité qu'a le textile : « physical and intimate qualities of fabric allow it to embody memory and sensation and become the quintessential metaphor for the human condition » (Livingstone et Ploof 2007, vii). Selon nous, cette aptitude inhérente au textile s'apparente à la valeur de témoignage des archives. De plus, cette valeur de témoignage, peut-être plus inconsciente dans le textile que dans l'archive, devient très forte lors de la lecture de l'œuvre par les spectateurs. En effet, le spectateur lit l'œuvre en fonction de son propre bagage de connaissances. Il fait des parallèles entre les divers textiles qu'il voit et ceux qui peuplent sa propre vie, tels que ses vêtements ou la courtepoinette réalisée par son arrière-grand-mère par exemple. Nicolas Bourriaud, dans *L'esthétique relationnelle*, suggère que le sens et la signification d'une œuvre sont le résultat d'une interaction entre l'artiste et le spectateur (Bourriaud 1998, 80). C'est ainsi qu'auprès des clientèles moins familières avec l'art, le textile peut abattre certaines barrières perçues par l'individu face à l'art contemporain. En effet, le public connaît le textile, le côtoie au quotidien, il entre donc plus facilement en relation avec l'œuvre.

L'archive, comme le textile, est omniprésente. Peu importe la classe sociale à laquelle nous appartenons, nous produisons quotidiennement des archives. D'autre part, comme société, il y a un certain nombre d'archives qui font partie de l'imaginaire collectif. Il suffit de penser

aux images du 11 septembre 2001 notamment. Dans *Material Matters*, Bachmann et Scheuing parlent de l'imaginaire collectif et de ce qui le nourrit : « Our collective imagination is informed by social, political, economical and mythological paradigms, and within their environments: hearth and home ; the body ; health and well-being. » (Bachmann et Scheuing 1998, 13) Les auteures continuent en situant la place du textile à l'intérieur de cette discussion, mais il est facile de voir comment cela aurait pu être une discussion autour de l'archive.

Le textile : document historique des femmes et véhicule de revendications sociales

« cloth [...] becomes a homogenizing force or uniform which simultaneously signifies allegiance to, or revolt against a dominant culture » (Bachmann et Scheuing 1998)

Tout comme dans les fonds d'archives et dans l'histoire, il y a une sous-représentation des femmes dans les arts visuels. Les produits du travail du textile sont-ils les archives des femmes ?

La broderie, le tricot, la tapisserie et bien d'autres techniques des fibres ont souvent été réservés aux femmes dans l'histoire. Grâce à ces techniques, les femmes ont pu s'exprimer et se démarquer à l'intérieur des limites de la sphère domestique. Dans ce contexte, les ouvrages que ces femmes ont réalisés peuvent être regardés aujourd'hui comme l'archive des femmes. En effet, il est possible de faire une analyse du contenu des pièces de broderie ou de courtepointes entre autres, pour voir transparaître leurs opinions et leurs positions sur l'actualité, sur la politique et sur leurs croyances. Il n'est donc pas surprenant que les femmes aient choisi d'utiliser ce langage dans la lutte pour leurs droits comme le firent les suffragettes notamment. Alors que les activistes étaient démonisées pour leurs demandes, elles ont fait preuve d'une grande créativité dans la production d'outils visant à faire la promotion de leur cause. Les suffragettes se réapproprièrent des techniques qu'elles maîtrisaient et utilisaient au foyer, comme la broderie, pour la création d'objets qu'elles mettaient de l'avant lors de démonstrations.

L'artisanat joue encore un rôle dans l'activisme aujourd'hui. L'auteure du blogue *Craftivism*, Betsy Greer, est généralement reconnue comme la première personne à avoir utilisé le terme *Craftivism*, c'est-à-dire de l'activisme par l'artisanat, au début des années 2000. Dans l'article « *Craftivist History* », publié dans le recueil *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, elle relate comment une série de marionnettes de papier mâché, utilisées lors d'une parade à New York, lui ont inspiré l'utilisation de l'artisanat comme moyen de revendication sociale :

« These delicate works powerfully conveyed our anger and often helpless thoughts on issues like poverty, welfare, immigration, and racism – without raising a single voice. » (Greer 2011, 177) Selon l'auteure, cette forme de protestation créative et silencieuse peut avoir un impact plus grand qu'une seule voix noyée dans une mer d'autres voix (Greer 2011, 177). Greer choisit d'utiliser l'artisanat, plus précisément le tricot et la broderie, pour devenir un agent de changement. Elle développe une façon de s'exprimer qui va au-delà de la superposition de l'artisanat et de l'activisme. En effet, selon Greer, le *craftivism* s'apparente davantage à la superposition de l'activisme et de la créativité (Greer 2011, 180-181).

L'utilisation des textiles et de l'artisanat pour l'activisme par les femmes au 19^e siècle et au début du 20^e siècle nous apparaît normal vu l'importance des pratiques artisanales déjà établies dans les foyers. D'ailleurs, c'est probablement la décontextualisation de l'artisanat du foyer à la rue qui lui a donné un facteur d'impact. Mais pourquoi, un siècle plus tard, la pratique est-elle encore aussi efficace? On pourrait croire que c'est pour des raisons contraires qu'aujourd'hui l'artisanat est si efficace dans la rue. En effet, l'enseignement de techniques liées à l'artisanat fait office d'exception plutôt que de norme dans les foyers. Par ailleurs, le mode de consommation des pays occidentaux rend la création artisanale et l'achat d'article fait main localement une pratique à contre-courant, voire même un peu révolutionnaire.

Artistes textiles utilisant des archives

Nous avons vu que, dans certains cas, les artistes du milieu des *fiber arts* utilisent l'omniprésence du textile pour rejoindre leur public. De plus, l'artisanat, incluant le textile, peut être un véhicule puissant dans les œuvres à caractère politique. Les artistes suivants utilisent à la fois les *fiber arts* et les archives dans la création de leurs œuvres.

3 Le blogue est disponible à l'adresse suivante : [<http://craftivism.com/blog/>](http://craftivism.com/blog/).

L'artiste conceptuelle américaine Lisa Anne Auerbach³ est connue pour ses œuvres de tricot à saveur politique. Elle utilise des archives dans certaines œuvres comme dans une pièce de 2006 qui juxtapose un discours du président George W. Bush à l'image d'un prisonnier du camp d'Abu Ghraib en tricot.

Depuis 1998 l'artiste canadienne Barb Hunt travaille sur un projet intitulé « Antipersonnel ». Le projet consiste à tricoter une réplique des 350 différents types de mine antipersonnel en rose. L'artiste a dû utiliser des archives afin de répliquer les mines. Par ailleurs, lors de la présentation de la série « Antipersonnel », les spectateurs se voient offrir un livret d'information sur les mines, leurs utilisations dans le monde et sur les pays n'ayant

4 Voir le site de l'artiste <<http://lisaanneauerbach.com/>>.

pas signé la convention sur l'interdiction des mines antipersonnel et qui continuent d'en produire⁴.

Dans le projet « Pink Tank », l'artiste Marianne Jørgensen, en collaboration avec plusieurs regroupements de tricot à travers le monde, dont les Cast Off Knitters, demande aux gens de tricoter un carré rose à être joint à plusieurs milliers d'autres carrés roses dans le but de recouvrir un char d'assaut datant de la Deuxième Guerre mondiale. Cette démarche a été réalisée avec l'objectif de protester contre la guerre en Irak. Chaque carré est interprété comme la représentation d'une personne. En somme, l'acte devient une pétition signée, par le tricot, par plus de quatre mille personnes. Cette œuvre ne fait pas directement une utilisation d'archives par contre elle est un exemple d'une œuvre textile qui devient en elle-même un document qui témoigne de l'opinion des gens qui y ont contribué.

ARTISTE-ARCHIVISTE

Ma pratique artistique est alimentée par les traces que nous laissons quotidiennement : les traces de nos aspirations, de nos accomplissements et de nos échecs. Par le biais de mes œuvres, j'explore l'expérience humaine dans son environnement, dans ses relations et dans ses constructions.



FIGURE 1.

Le défilé, 2005

Broderie, peinture à l'huile
sur canevas

122 x 46 cm

Photo : Hélène Brousseau

Collection privée

Ma production se concrétise à travers de multiples médias, tels que la peinture, les fibres, la photo et l'installation. Le choix de mon matériau se fait en relation avec le sujet de l'œuvre. Par exemple, dans *Le défiler* (voir Figure 1), j'ai choisi de travailler à partir d'une image d'un événement issu du quotidien de femmes civiles en zone de guerre. Elles attendent à un point de contrôle pour circuler dans une zone sécurisée. Pour illustrer le contexte du conflit, j'ai choisi d'opposer la broderie à la peinture à l'huile. Ces deux médias trouvent leur signification dans un conflit au sein du milieu artistique, à savoir si les fibres méritent leur place sous l'étiquette de l'art. La peinture à l'huile représente les formes traditionnelles des Beaux-arts qui résistent à l'intégration des fibres, dont la pratique est associée aux femmes. Le choix des médias dans ce travail contribue activement à la nature conceptuelle de l'œuvre.

L'art textile comme médium et les théories qui y sont associées occupent une place importante dans mon travail. Je suis intéressée par le bagage inhérent au textile, par sa capacité à témoigner de la réalité des ouvrières et ouvriers du textile, des gens qui l'ont porté et qui l'utilisent et de la condition humaine dissimulée dans le matériau. Par ailleurs, l'art textile implique souvent un long processus à plusieurs étapes toutes aussi importantes les unes que les autres. Ainsi, le médium permet de travailler longuement sur un sujet d'intérêt. Chaque œuvre devient un rite de passage qui donne un droit au créateur d'explorer certains sujets difficiles. Lors de mes études en arts visuels, à de nombreuses occasions, j'ai créé des œuvres dont le sujet portait sur les conflits armés dans le monde. J'étais motivée par un besoin de mieux comprendre quels étaient les effets de la couverture médiatique en temps réel sur ma lecture des événements. Je voulais être en relation avec l'information, l'utiliser pour me projeter dans la réalité, pour moi inconnue, du quotidien de la guerre.

L'archive et l'information jouent un rôle central dans ma pratique artistique. Elles alimentent principalement mon processus créatif, mais il arrive que j'utilise des archives directement dans les œuvres. Chaque nouvelle œuvre comporte un dossier de recherche qui inclut des images, des articles de presse, des notes personnelles et des esquisses, par exemple. Cette documentation, mise en relation, va créer de nouveaux liens entre des documents, des événements et des idées, qui n'en ont pas nécessairement au départ. Par ailleurs, j'inclus dans ma documentation de l'information immatérielle, telle que les souvenirs personnels, ceux d'amis et de la famille et des éléments de la culture orale. Ces éléments immatériels deviennent des documents sources dans la conceptualisation et la réalisation d'œuvres. Les œuvres deviennent une manifestation matérielle, une archive, de ces souvenirs, qui sont autrement volatiles et changeants.

Lors de l'utilisation directe de l'archive dans l'œuvre, c'est-à-dire, où l'archive est visible, c'est généralement une portion de l'archive qui est utilisée. Par exemple, j'ai utilisé des photographies de famille datant d'il y a une quarantaine d'années pour en recréer les scènes. Dans ce cas, c'est la composition de la photographie qui est utilisée dans la recréation du moment et de l'émotion de l'archive. L'œuvre qui en découle est une photographie où l'information de l'archive est remise dans le contexte de la réalité d'aujourd'hui. Dans un autre cas, j'ai utilisé des archives manuscrites que j'ai imprimées dans un livre dont les pages sont tissées à la main (voir Figure 6). Seulement le texte est reproduit, le support de l'archive n'est pas utilisé. Par la sélection de certains éléments des archives, je concentre l'attention du spectateur sur les points qui contribuent à l'aspect conceptuel de l'œuvre. Par ailleurs, la décontextualisation des éléments facilite leur juxtaposition à d'autres couches d'information ou d'éléments visuels dans le but de créer un nouveau sens.

La provenance des archives dans mes œuvres est variée. Dans la sphère personnelle, j'utilise des archives familiales émanant de mon passé ou de celui de ma famille. Je crée un dialogue entre mon passé et mon présent et je réinterprète le passé en fonction du présent. Dans le domaine public, j'utilise des archives qui marquent l'imaginaire collectif, les images de presse par exemple. Ainsi, j'utilise les archives qui ont un fort impact dans le domaine public et je les colore de mon interprétation personnelle.

Le regard sur ma pratique artistique avec l'éclairage de l'archive est une démarche rétrospective. En effet, je n'ai jamais utilisé des archives avec un but de diffusion ou de mise en valeur des archives. Dans ma pratique artistique, les archives sont utilisées afin de créer un lien avec les gens qui voient l'œuvre. De la même façon que l'utilisation du textile dans les œuvres peut faciliter le contact avec le public, l'utilisation d'archives permet d'ancrer l'œuvre dans un contexte dans lequel le spectateur est en mesure d'avoir une interaction selon sa propre interprétation des éléments.

Comme archiviste, j'ai la chance de pouvoir regarder ma propre pratique artistique et la réévaluer selon de nouvelles connaissances. Alors que l'archiviste tente de témoigner des activités, des accomplissements et des événements marquants du créateur d'un fonds, que ce soit celui d'une personne ou d'un organisme, comme artiste, je tends davantage vers la mise de l'avant des archives du quotidien, les archives du banal, du général, car celles-ci, même si elles ne sont pas spectaculaires, représentent bien la réalité. Il y a de bonnes chances que ce que je

choisis de regarder avec un regard d'artiste est loin de correspondre à ce que je décide de conserver comme archiviste.

Les œuvres suivantes ont été choisies pour illustrer les différentes façons dont l'utilisation d'archives est présente dans mes travaux.



FIGURE 2.

La compagnie, 2006
Vêtement armé, tissage
4X 45 x 76 cm
Photo : Hélène Brousseau
Collection privée

J'ai l'habitude de regarder les nouvelles internationales le matin sur internet. Pendant la guerre en Irak, chaque jour je pouvais lire le nombre de personnes ayant péri dans les 24 heures précédentes, civils et soldats. Au jour le jour, je perdais ma sensibilité aux informations que je lisais. Pas surprenant de se dire « seulement 11 morts aujourd'hui » en comparant avec les centaines des jours précédents. J'ai donc décidé, à partir d'une accumulation d'articles sur les nouvelles du front, de représenter visuellement ce flou d'information (voir *Figure 2*). J'ai découpé et retissé des uniformes militaires, au motif de camouflage de désert, en rectangle de la taille du tronc humain. La technique utilisée est celle de la traditionnelle catalogne, cette fameuse couverture lourde faite à partir de restant de tissus. Mon intention derrière cette œuvre était de critiquer la déshumanisation des pertes de vies humaines individuelles dans les nouvelles en temps de guerre.



FIGURE 3.
Dans l'attente
Vue de l'installation, 2013
Photo: H el ene Brousseau



FIGURE 4.
Document source, 1985
Photo: Denis Brousseau



FIGURE 5.
Extrait de *Dans l'attente*, 2007
Impression couleur, négatif
8 x 8 cm
76 x 60 cm
Collection de l'artiste

Dans l'attente (voir Figure 3) est une série de sept images où le spectateur suit le protagoniste dans différents lieux passant du passé, au présent et à un futur hypothétique. Les images du présent représentent le quotidien et certaines images sont prises à l'hôpital. La représentation du passé se fait à partir d'images d'archives où le personnage tente de revivre des scènes de son enfance. La projection du futur est une représentation parfois cauchemardesque des craintes du protagoniste .

L'image ci-dessus est inspirée d'une archive familiale (voir Figure 5). La photographie est prise au même endroit à 25 ans d'intervalle, c'est-à-dire la structure de jeu en forme de bateau au parc Lafontaine à Montréal.

Dans ce cas-ci, le spectateur ignore que la photographie qu'il regarde est inspirée directement d'une archive (voir Figure 4). En effet, l'utilisation de l'archive m'a principalement servi d'inspiration dans la mise en scène de l'œuvre. Par contre, la nostalgie ressentie dans le travail avec l'archive a également nourri le processus créatif. En effet, l'utilisation d'une archive confère une authenticité au projet.

L'œuvre *Sois toujours bonne fille* (voir Figure 6) a été créée pour l'exposition « Tissu conjonctif » présentée au Musée des maîtres et artisans du Québec en 2007. « L'œuvre a pour but de présenter un échantillon des valeurs québécoises ainsi que les états d'âme et les aspirations d'une génération à travers les vœux écrits par des adultes à une enfant, ses correspondances

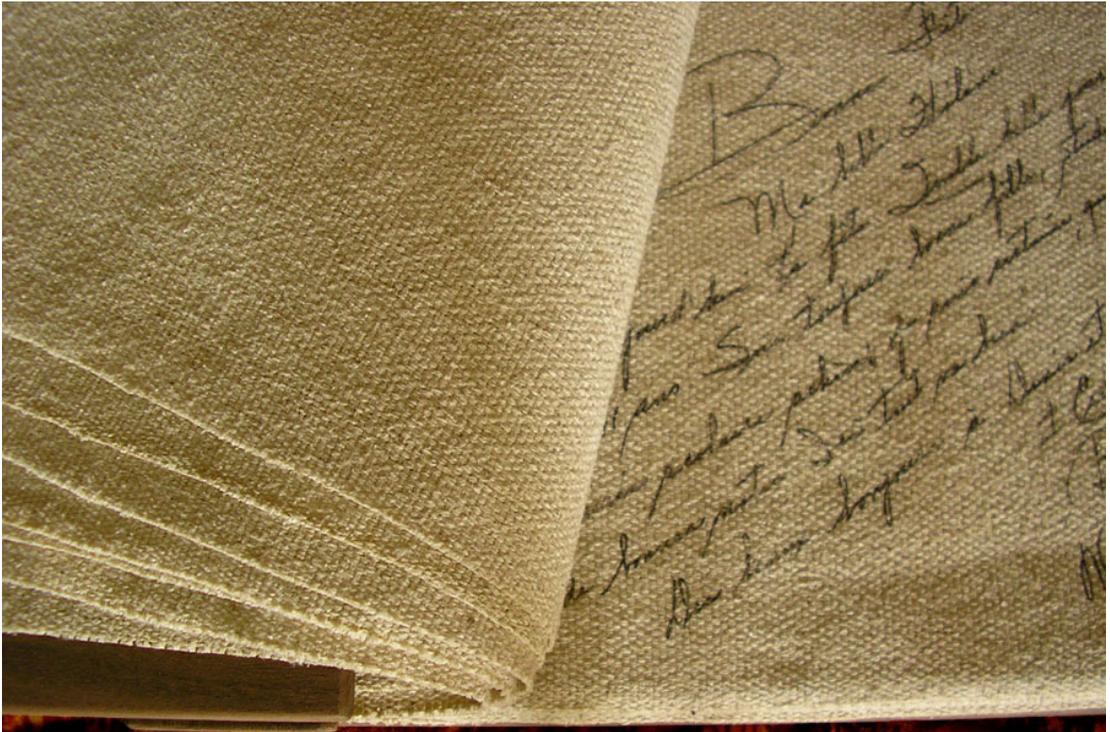


FIGURE 6.
Sois toujours bonne fille, 2007
Soie sauvage tissée à la main, livre en noyer noir, impression
30 x 46 cm
Photo : Hélène Brousseau
Collection de l'artiste



FIGURE 7
Voyageur, 2013
Installation interactive
245 x 300 cm
Photo : Hélène Brousseau
Collection de l'artiste

avec ses amis, ainsi que les confidences écrites » (Burton 2007, 41). Pour ce faire, j'ai choisi d'utiliser des archives personnelles et de les présenter sur des tissus que j'ai tissés à la main avec un métier à tisser Leclerc.

L'œuvre est une incursion dans mes archives personnelles. En effet, plusieurs des textes n'avaient jamais été lus par autrui avant d'être exposés au musée. Malgré le caractère individuel des archives de cette œuvre, le lien avec les spectateurs est facilement fait : tous les visiteurs ont eux-mêmes produit ou reçu des archives comme celles présentées au courant de leur vie. L'œuvre fait appel aux souvenirs propres aux spectateurs et permet d'entrer en relation avec l'artiste par la comparaison de ses souvenirs.

Voyageur (voir Figure 7) est la représentation du conflit interne vécu entre ce qu'on fait par devoir et ce qu'on souhaite faire. C'est une installation qui invite le spectateur à s'engager dans une démarche où il doit travailler pour s'évader dans une nouvelle réalité. Concrètement, le visiteur doit pédaler sur un vélo stationnaire, de marque Voyageur, et lorsqu'il atteint la bonne vitesse, la projection vidéo devant lui passe d'une image d'un bureau chargé de documents à une scène de bord de mer composée de roches plates, de vagues et d'un horizon à perte de vue. Les sons répétitifs de la scène de bureau, un téléphone, des voix étouffées et le froissement du papier, sont remplacés par le bruit des vagues. Le spectateur a droit à 30 secondes de répit avant d'être de retour au bureau où il doit reprendre le travail afin de se retrouver à nouveau au bord de la mer.

La vidéo de la mer utilisée dans cette œuvre est en fait une archive de vacances que j'ai prise sur la Côte-Nord en 2012. L'œuvre témoigne de l'omniprésence d'archives dans l'art, et ce, même si l'artiste ne l'identifie pas ainsi. Les archives, pour l'artiste, sont une source de matériel premier qu'il utilise selon les objectifs poursuivis. Dans ce cas-ci, l'œuvre représente réellement le contexte de l'archive utilisée, c'est-à-dire, les vacances et l'éloignement du quotidien de la vie. Par contre, il ne serait pas surprenant de retrouver cette archive dans un contexte complètement différent, comme dans une œuvre à saveur environnementale, en l'occurrence.

Sensibilité tactile (voir Figure 8) est une œuvre exploratoire qui lie le processus artistique à celui du traitement archivistique d'une pièce d'archives. Partant de l'idée que le textile témoigne de son créateur et de son utilisateur, j'ai choisi des articles dont l'histoire était significative tels que des vêtements tricotés à la main pour bébé, une catalogne faite à partir de vêtements trop usés pour être utiles ou une courtepointe vieille de 35 ans. Les articles sont pliés et conservés dans des boîtes sans acide afin de favoriser une meilleure conservation. Chaque boîte se voit



FIGURE 8

Sensibilité tactile, 2014

Poems de Anouck Vigneau

Textiles variés, boîtes au

pH neutre, vinyle

245 x 110 cm

Photo : Hélène Brousseau

Collection de l'artiste

attribuer une description selon les règles de description des documents d'archives et chacune est présentée avec un poème qui agit comme un descriptif du contexte et des émotions rattachées aux boîtes. L'objectif de l'œuvre est de mettre en doute l'idée que le fonds d'archives à lui seul est un portrait complet des créateurs et par extension de la société. Les objets présentés, qui ne relèvent normalement pas de l'archivistique, sont surtout faits à la main par des femmes. L'histoire accorde peu de poids aux femmes qui apparaissent comme étant peu importantes dans la société autrement que par leurs travaux d'artisanat. Une des questions que l'œuvre pose par la présentation d'artisanat comme archives est celle de la place des femmes dans les fonds d'archives et de la place de l'artisanat comme un des documents de l'histoire des femmes.

ARCHIVISTE-ARTISTE

Le textile, témoin sans mot, sans son et presque sans image et symbole. C'est pourquoi il est si intéressant de comprendre pourquoi tant d'auteurs du milieu de l'histoire de l'art attribuent au textile ce pouvoir de témoignage similaire à celui de l'archive. Mary Lee Bendolph, une femme de la communauté Gee's Bend célèbre pour sa façon unique de créer des courtepointes, croit que les vieux vêtements qu'elle utilise sont empreints d'un esprit et d'amour. Elle dit que quand elle crée une courtepointe, elle

veut que celle-ci ait l'esprit et l'amour des personnes à qui les vêtements appartenaient. (Halper et Douglas 2009, 40) D'autre part, l'artiste Ann Hamilton décrit son processus artistique comme une relation vivante qui s'établit entre elle et les matériaux qu'elle touche (Halper et Douglas 2009, 53). L'archive est principalement reconnue comme de l'information consignée sur un support, peu importe le support. L'intérêt d'artistes, comme Ann Hamilton, pour la matière peut-il nous aider à comprendre une nouvelle facette de l'archive?

Dans l'article « Loving Attention », l'auteur Janis Jefferies interprète la célèbre citation de Joseph Beuys, « Everyone is an artist », soutenant que ce que Beuys voulait dire n'était pas que tout le monde était capable de produire de l'art, ou de l'artisanat dans le sens traditionnel. Selon elle, elle signifie plutôt comment tous sont capables de créer du sens, « meaning », à travers le processus artistique et surtout lors d'une participation directe dans ce processus. (Jefferies 2011, 224) Partant de cette idée, je considère que, lorsqu'il intervient auprès des artistes, l'archiviste a un rôle à jouer dans la création d'œuvres qui utilisent des archives. Si l'artiste est intéressé par le processus archivistique, l'archiviste peut lui transmettre des connaissances. Par exemple, il peut l'informer sur le chemin que l'archive a suivi avant d'être entre ses mains. Plus particulièrement, l'artiste sera possiblement intéressé au processus et aux critères d'évaluation. Il peut aussi être curieux des méthodes de tri, du pourcentage de documents qui a été détruit, etc. Ces informations vont sûrement influencer la perception de l'artiste sur l'archive qu'il a en main et sur sa valeur. D'autre part, l'artiste sera possiblement intéressé par le cycle de vie des archives et le principe de provenance. Les archives des fonds ne sont pas nécessairement celles qui intéresseront les artistes. Le constat que les artistes ont recours aux archives dans leur travail ouvre une possibilité pour les archivistes d'embrasser les préoccupations des artistes dans leur travail de tri et de diffusion. Les archives dont se servent les artistes ne sont pas nécessairement les mêmes dont se servent les historiens. Le travail d'histoire n'égalé pas le travail d'art.

Par ailleurs, ce constat d'un intérêt de différente nature que celle de l'histoire pour les archives offre l'opportunité pour les archivistes de considérer l'approche des *fibres arts* dans leur travail et de reconnaître l'importance des textures, de l'usure, du vécu du matériau comme points d'intérêt dans l'appréciation des documents.

Il y a aussi une opportunité pour les archivistes de collaborer avec des artistes dans le travail de diffusion, dans un contexte où l'on dispose d'un vocabulaire et de concepts communs pour faciliter la communication.

CONCLUSION

Lors de mes premiers contacts avec l'archivistique, j'ai été surprise par ce qu'on m'a décrit comme la qualité première de l'archiviste : la curiosité. On dit que pour être capable de bien traiter un fonds d'archives, l'archiviste doit être informé et intéressé par le fonds et par les créateurs. Il doit être capable de traiter les documents en fonction du contexte de création, du contexte actuel et selon les besoins futurs de la recherche. Ainsi, l'archiviste doit devenir l'expert du fonds avec lequel il travaille. Par ailleurs, au cours de sa carrière, l'archiviste est appelé à traiter des fonds d'horizons variés et c'est là que la curiosité prend son importance.

Ainsi, il relève de l'archiviste de prendre en compte que des artistes ont recours à des archives dans leurs propres travaux et selon des critères différents. Les archives qu'ils utilisent ne sont pas nécessairement les mêmes que les historiens. Les artistes peuvent, par exemple, exprimer les choses du quotidien et rechercher le commun et le général, plutôt que l'exceptionnel. Ils ne cherchent généralement pas tant à établir des faits qu'à extraire le sentiment, l'émotion, le choc ou la nostalgie d'une archive. Les artistes sont libres devant l'archive, ils peuvent la présenter dans son contexte comme la décontextualiser entièrement et en faire ressortir un sentiment, une émotion qu'ils y trouvent. L'archive peut entrer dans le processus créatif de l'artiste, en tant que document à valeur esthétique, informationnelle ou émotive, et elle peut aussi faire partie du produit fini comme vecteur de message ou d'émotion.

L'archive, comme le textile fait partie du quotidien des gens. Ces deux éléments, dans une œuvre d'art, sont ainsi des vecteurs très efficaces en vue de ce qu'un artiste peut vouloir transmettre à son public.

Comme nous l'avons vu, les artistes œuvrant dans le milieu des *fibres arts* font parfois appel aux archives dans leurs œuvres. Mais ce qui est particulier et intéressant de ce milieu, c'est la capacité des matériaux de représenter, comme l'archive, le créateur, l'utilisateur et le contexte historique d'où ils proviennent. De plus, certains ouvrages en textile, comme la courtepointe par exemple, peuvent être lus comme un document textuel, témoignant des opinions et des croyances de son créateur. Il serait alors peut-être pertinent pour certaines créations artisanales de textiles de faire l'objet d'un traitement archivistique, suivant lequel une histoire pourrait être consignée. Ainsi, le travail de *fibres arts* contemporain, en citant en quelque sorte le travail artisanal des femmes du passé, se réfère constamment à ces documents d'archives qui ne sont pas à proprement parler des documents d'archives mais qui, néanmoins, témoignent de leurs producteurs.

Bibliographie

- Adamson, Glenn. 2007. *Thinking Through Craft*. Oxford ; New York : Berg Publishers.
- Adamson, Glenn. 2010. *The Craft Reader*. Oxford ; New York : Berg Publishers.
- Auerbach, Lisa Anne. *Site web de l'artiste* <<http://lisaanneauerbach.com/>> (consultée le 25 juin 2014).
- Bachmann, Ingrid et Ruth Scheuuing. 1998. *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*. Toronto : YYZ Books.
- Boucher, Marie-Pierre. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>> (consultée le 25 juin 2014).
- Bourriaud, Nicholas. 1998. *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Brousseau, Hélène. *Site web de l'artiste*. <<http://helenebrousseau.com/>> (consultée le 25 juin 2014).
- Burton, J. Penney. 2007. *Connective Tissue/Tissu conjonctif*. Montréal : Cahier des métiers d'art/ Craft Journal.
- Busek, Maria Elena, sous la dir. de. 2011. *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Concordia University, Faculty of Fine Arts. 2014. *Major in Fibres and Material Practices*. <<http://studio-arts.concordia.ca/undergraduate-programs/major-in-fibres-and-material-practices/>> (consulté le 25 juin 2014).
- Couture, Carol et collaborateurs. 1999. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Essinger, James. 2004. *Jacquard's Web: How a Hand-Loom Led to the Birth of the Information Age*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Gillis, Carole et Marie-Louise B. Gregersee-Nosch. 2008. International Conference on Ancient Textiles. In *Ancient textiles: production, craft and society: Proceedings of the First International Conference on Ancient Textiles, held at Lund, Sweden, and Copenhagen, Denmark, on March 19-23, 2003*. Oxford : Oxbow Books.
- Greer, Betsy. 2011. Craftivist History. In *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, sous la dir. de Maria Elena Busek, 175-183. Durham et Londres : Duke University Press.
- Greer, Betsy. *Craftivism: Craft + Activism = Craftivism*. <<http://craftivism.com/blog/>> (consultée le 25 juin 2014).
- Halper, Vicky et Diane Douglas. 2009. *Choosing Craft: The Artist's Viewpoint*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Hunt, Barb. *Site web de l'artiste*. <<http://www.barbhunt.com/>> (consultée le 25 juin 2014).
- Jefferies, Janice. 2011. Loving Attention: An Outburst of Craft in Contemporary Art. In *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, sous la dir. de Maria Elena Busek, 222-241. Durham et Londres : Duke University Press.
- Jørgensen, Marianne. *Site web de l'artiste*. <<http://www.mariannearart.dk/>> (consultée le 25 juin 2014).
- Lacombe, Anne-Marie. 2013. *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/9939>> (consultée le 25 juin 2014).
- Livingstone, Joan et John Ploof. 2007. *The Object of Labor: Art, Cloth, and Cultural Production*. Chicago, Ill. ; Cambridge, Mass. : School of the Art Institute of Chicago Press ; MIT Press.
- Turner, Jane. 1996. *The Dictionary of Art* : [en trente-quatre volumes] 11 Ferrara to Gainsborough. Oxford : Grove.

COMMENT LES ARCHIVES ENTRENT DANS NOS VIES PAR LE BIAIS DE LA LITTÉRATURE¹

Annie Lecompte-Chauvin

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

INTRODUCTION

Après avoir travaillé sur la publication de documents d'archives de personnalités publiques (Lecompte-Chauvin 2011), on m'a demandé de participer à la formation précongrès du 43^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec afin de faire un tour d'horizon des liens qu'entretient la littérature avec les archives (Lecompte-Chauvin 2014). Même si je savais que ces deux champs d'expertise faisaient bon ménage depuis longtemps, je croyais que leur relation se limitait au milieu de la recherche spécialisée. Universitaires et autres érudits des lettres étaient surtout ceux qui utilisaient les archives du domaine littéraire d'abord pour découvrir des détails biographiques à propos d'écrivains et, ensuite, pour élucider et même prolonger les œuvres littéraires. Depuis quelques années, on assiste toutefois à un décloisonnement et à un engouement pour une utilisation plus large des documents d'archives qui est désormais destinée à un public plus éclectique. Considérés davantage comme un produit culturel qu'un outil de recherche, les documents sont exposés: on en fait des cartes postales et même des ouvrages leur sont entièrement dédiés. Ces derniers constituent un premier pas vers une culture de l'imprimé faisant une place de plus en plus importante au facsimilé, mais également à l'image des archives dans la culture littéraire. En effet, en plus de marquer l'histoire de la littérature, l'utilisation des documents d'archives sert également à des fins de création littéraire. Je proposerai donc dans cet article un parcours à travers le passage d'une culture spécialisée vers une culture populaire en explorant toute la gamme des ouvrages consacrés autant aux archives de la littérature qu'à la littérature faite à partir d'archives.

ARCHIVES DE LA LITTÉRATURE

Objet d'analyse

Bien que le choix de publier un ouvrage à grand tirage soit un acte de démocratisation des documents d'archives et que cela démontre une volonté de partir à la rencontre d'un public différent, certaines publications conservent encore leur caractère hautement scientifique. La récente parution de *La Malédiction de Rascar Capac: Le mystère des Boules de Cristal* (Hergé et Godin 2014), ouvrage explorant la création de l'univers de Tintin, en est le parfait exemple. Premier des six tomes à paraître, on y trouve sur la page de droite les facsimilés des planches originales de l'album *Les 7 Boules de cristal* (Hergé 1948) telles qu'elles ont été publiées préalablement dans l'hebdomadaire *Le Soir* en 1944 et, sur la page de gauche, une analyse de l'œuvre case par case faite à partir des notes de régie, des esquisses, des objets et des traces laissées dans la documentation d'Hergé. On y trouve même une fin différente qui avait été prévue en raison des pressions éditoriales subies pendant l'Occupation allemande. La présence visuelle des documents et des objets permet de renforcer la crédibilité et l'intérêt pour cette nouvelle analyse en présentant aux lecteurs la preuve avancée par l'auteur Philippe Godin. Malgré son caractère scientifique, l'ouvrage demeure accessible. Son prix abordable et sa disponibilité dans les grandes surfaces contribuent également à en faire un objet destiné à tous contrairement à certains ouvrages de facsimilés qui peuvent se vendre quelques centaines de dollars risquant ainsi de n'attirer que les collectionneurs ou les spécialistes. Il ne s'agit toutefois pas de la première représentation de l'univers de Tintin selon une modalité rappelant ses origines. En effet, depuis quelques années, Casterman réédite chaque album, comme *Les Cigares du Pharaon* (Hergé 2009) sous la forme de sa première parution, en noir et blanc, sur un papier jaunâtre de qualité rappelant celle d'un journal. Il existe aussi un ouvrage en deux volumes produits en France par *Historia* et republié par les éditions *La Presse* (Kersaudy *et al.* 2011) qui retrace, à travers des extraits de journaux, les événements qui ont teinté le discours d'Hergé et de ses personnages. S'adressant donc à la fois aux connaisseurs et aux néophytes, cet ouvrage issu de la collaboration entre Moulinsart et Casterman constitue le parfait exemple de l'éclatement de la frontière entre la communication scientifique et la communication divertissante des archives de la littérature.

D'un espace spécialisé vers un espace populaire

Il est également de plus en plus commun de retrouver des ouvrages thématiques qui, plutôt que de faire la narration d'une période ou d'un

2 Voir à ce propos Klein et Lemay (2013).

événement historique comme c'est traditionnellement le cas, vont laisser les documents d'archives occuper l'espace afin que ceux-ci racontent eux-mêmes l'Histoire dont ils sont issus. Des ouvrages comme *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation* (Paxton, Corpet et Paulhan 2011)² paru à la suite de l'exposition *À travers le désastre, la Vie littéraire française sous l'Occupation* au Mémorial de Caen en 2008 ou *Entre les lignes et les tranchées* (Guéno et Lhéritier 2014), relatant tous les deux les aléas de la vie littéraire pendant la Seconde Guerre mondiale, présentent une pléthore de documents en facsimilés laissant le loisir aux lecteurs de découvrir la tranche d'histoire à laquelle ils s'intéressent plutôt que d'en recevoir le récit par un historien. La portée des lettres, des articles de journaux, des photographies et autres types de documents est présentée de façon discrète et permet d'identifier le plus objectivement possible l'origine des documents afin, tout de même, d'offrir aux lecteurs un minimum d'informations sur le contexte de création des documents et ainsi mieux interpréter leur contenu. On crée ici une nouvelle compétence chez le lecteur qui s'informe à la façon dont le chercheur travaille dans un fonds d'archives. Il y a, bien entendu, toujours un travail éditorial. Cependant, le format de représentation de l'information historique, c'est-à-dire la mise à disposition du contenu et du support de l'archive, offre une certaine forme de liberté dans le parcours qui permet au lecteur d'appréhender les documents et de comprendre par lui-même ce qui lui est présenté. Il s'agit d'une forme de démocratisation du savoir historique en littérature qui n'est plus l'apanage d'une certaine élite. Un public plus large peut y avoir accès et exercer son propre sens critique.

Toujours sous une forme de représentation documentaire, les ouvrages de nature biographique ont également leur place dans ce passage d'un public de spécialistes vers le grand public. Toutefois, ceux-ci misent davantage sur l'intérêt quelque peu fétichiste des lecteurs. La grande majorité de ces biographies littéraires disposent d'un contenu trop limité pour permettre une analyse en profondeur de leur sujet, mais tout de même assez intéressant pour attirer un lectorat de passionnés de littérature. Un des rares exemples que j'ai trouvés, datant d'avant les années 2000, qui illustre bien ce courant de représentation biographique visuelle, est l'ouvrage composé par Scottie Fitzgerald, *The Romantic Egoists: A Pictorial Autobiography from the Scrapbooks and Albums of F. Scott and Zelda Fitzgerald* (Brucoli, Fitzgerald Smith et Kerr 2003). Publié pour la première fois en 1974 sous forme de collage, il contient surtout des articles de journaux et des photographies tirés des propres *scrapbooks* que Scott Fitzgerald colligeait sur sa carrière, mais contient également des extraits de correspondances, des notes et des budgets. On y retrouve d'ailleurs un exposé rédigé par Fitzgerald sur la façon de vivre somptueusement

sans en avoir vraiment les moyens, parce que, selon lui, l'apparence compte bien plus que tout. Dans la préface de cet ouvrage, Scottie Fitzgerald Smith explique clairement que la raison pour laquelle elle a choisi de produire un tel ouvrage est qu'elle redoutait présenter une énième biographie sur ses parents et qu'elle préférait les laisser raconter : « their own story of their lives, rather than someone else's interpretation of them. » (Bruccoli, Fitzgerald Smith et Kerr 2003, ix) C'est dans cette citation que se trouve la clé du succès de ce type d'ouvrages. Le lecteur, même celui qui connaît déjà bien l'écrivain dont il est question, ne lit pas pour en connaître davantage, mais consulte l'ouvrage pour voir son écrivain favori à l'œuvre : il veut voir la trace de son existence, comme s'il avait besoin d'une preuve que les œuvres littéraires ne sont pas écrites par des robots, mais bien par des humains qui aiment, cuisinent et qui entretiennent des amitiés tout comme lui. Alors que les biographies traditionnelles permettaient de connaître un écrivain, les ouvrages remplis de documents d'archives offrent la possibilité d'entrer dans son intimité. On passe d'un lecteur qui connaît son sujet à un lecteur qui aime son sujet. Le lecteur est ici dans le sentir avant d'être dans le réfléchi et donc le ressenti est au cœur de la production de ce type d'ouvrages.

3 Un extrait est disponible à l'adresse : <http://www.michel-lafon.fr/medias/pdf/livre/Marcel_Proust_-_L_Arche_et_la_colombe.pdf>.

Certaines publications plus récentes comme Boris Vian : *Le Swing et le verbe* (Bertolt, Roulmann et Lapprand 2009) se concentrent davantage sur un aspect de la carrière d'un écrivain, dans le cas présent l'amour de Vian pour le jazz. À travers la présence de nombreux documents de toutes sortes, l'ouvrage retrace l'influence que le jazz a eue sur sa vie, sa carrière et son écriture. Le résultat est efficace : on le regarde d'un œil curieux et fasciné, voire même absorbé par ce qui nous est donné à voir autant qu'à lire. Le choix de centrer la présentation sur un seul aspect de la vie de Vian permet une certaine concentration de l'information donnée à consommer (analyse et documents), la rendant ainsi plus pertinente, plutôt que de la voir diluée dans plusieurs sphères d'intérêts comme c'est souvent le cas avec les biographies. D'autres ouvrages sont effectivement plus pauvres en contenu comme *L'arche et la colombe*³ (Naturel et Mante-Proust 2012) traitant de la vie de Marcel Proust. On tente d'y faire des rapprochements entre certains détails anecdotiques de la vie de l'écrivain et son œuvre littéraire, méthode d'analyse que lui-même décriait dans son essai *Contre Sainte-Beuve* (Proust 1987). Bien que certains documents d'archives soient intéressants, comme les exemplaires du fameux questionnaire que Proust a rempli deux fois, cet ouvrage composé de documents et de photographies déjà vues à de multiples reprises relève davantage de l'anecdote. N'arrivant à se concentrer ni sur la biographie, ni sur l'analyse littéraire, il échoue à rendre le personnage attachant. Les documents d'archives, bien que nombreux, servent ici de compléments à l'analyse qui est proposée; ils ne sont pas

l'objet de l'analyse. Celui qui s'intéresse à Proust aura bien davantage de plaisir à consulter l'intégralité de ses manuscrits publiés en facsimilé.

Passage du contenu au contenant

4 Des extraits sous forme de vidéo sont disponibles à l'adresse : <[http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Video/Le-fac-simile-des-epreuves-de-Du-cote-de-chez-Swann-de-Marcel-Proust/\(source\)/224024](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Video/Le-fac-simile-des-epreuves-de-Du-cote-de-chez-Swann-de-Marcel-Proust/(source)/224024)>.

En effet, il existe des éditions constituées uniquement de facsimilés de manuscrits d'œuvres célèbres tels ceux des impressionnants cahiers d'écriture de *À la recherche du temps perdu*⁴ (Proust 2013) de Marcel Proust ou de la correspondance que le marquis de Sade a entretenue avec sa femme alors qu'il était emprisonné à la Bastille (Guilbert, Leroy et De Sade 2009). Imprimés sur du papier de qualité, ces ouvrages, souvent onéreux, constituent un deuxième format de lecture pour des œuvres que les lecteurs connaissent déjà. On ne lit pas *Voyage au bout de la nuit* (Céline 2014), œuvre majeure de Louis-Ferdinand Céline, pour la première fois en écriture manuscrite; le format archivistique de cet ouvrage est destiné à donner accès à certaines variantes, ratures et autres commentaires de l'écrivain. C'est un peu comme le passage du format VHS au DVD dans le monde du cinéma donnant ainsi accès à un *making of*, à des scènes supprimées et à des bêtisiers. On cherche, avec ces nouveaux formats, à étendre l'œuvre originale davantage que de la faire connaître en partageant l'atelier de sa fabrication. Reste à parier qu'avec l'édition numérique, les livres de facsimilés de documents d'archives auront aussi droit à du contenu interactif et immersif en ligne comme c'est le cas avec les disques Blu-ray. Ces éditions spéciales sont un bon moyen de souligner l'anniversaire de la parution d'une œuvre jugée importante ou celui du décès de son auteur.

À l'automne 2013, la maison d'édition Gallimard a d'ailleurs fait paraître non pas un, mais bien deux ouvrages (Saint-Exupéry 2013a et b) afin de marquer le 70e anniversaire de la parution du roman *Le Petit Prince* écrit par Antoine de Saint-Exupéry en 1943. Le premier, en grand format et imprimé sur du papier bible, reproduit fidèlement le dernier état du manuscrit du roman incluant les aquarelles et offre, en deuxième partie, une transcription diplomatique du manuscrit. Le deuxième ouvrage ne présente qu'une sélection de documents, dont un chapitre inédit et quelques aquarelles, mais il est accompagné d'une courte analyse, d'une introduction à la genèse de l'œuvre, d'une réinterprétation par quelques écrivains et dessinateurs, en plus du roman lui-même. Bien que les deux ouvrages célèbrent la même œuvre, ceux-ci s'adressent à deux publics différents. Le premier risque davantage d'attirer les collectionneurs, les fins connaisseurs et les spécialistes tandis que le deuxième s'adresse davantage au grand public, à ceux qui ont apprécié l'œuvre et qui ont envie de jeter un coup d'œil supplémentaire afin d'en connaître un peu plus. La publication quasi simultanée des deux ouvrages constitue un

grand coup pour Gallimard qui a ainsi pu satisfaire l'ensemble des lecteurs du roman de Saint-Exupéry.

Toutefois, tous ces exemples relèvent encore d'une représentation classique des archives de la littérature. On nous présente ces documents comme des reliques d'un temps littéraire idolâtré. La publication récente de certains types d'ouvrages nous démontre qu'il est possible de faire un usage tout autre des archives en littérature et de les inclure dans un nouveau modèle de représentation faisant appel à la création et à l'innovation dans la façon d'utiliser le format du document d'archives en fiction.

Culture d'une narration visuelle

Avant de présenter des ouvrages qui utilisent le format archivistique à des fins de création littéraire, il faut souligner un certain héritage de la culture littéraire plus visuelle issue du mouvement surréaliste. En effet, bien que la grande majorité des ouvrages qui utilisent des documents d'archives aient moins de vingt ans, le mouvement surréaliste accordait déjà une certaine valeur au caractère visuel du récit et au recyclage – ou plutôt au travestissement – de la nature d'un document, qui allait beaucoup plus loin qu'une simple illustration dans le récit littéraire. Il suffit de penser aux dessins sur des pages d'encyclopédie d'Yves Tanguy ou aux collages de Jacques Prévert. Il s'agissait toutefois à l'époque d'expériences ayant une accessibilité et une diffusion restreintes. Les Éditions Textuels, une maison d'édition qui fut d'ailleurs une des pionnières dans la publication de facsimilés d'écrivains, a publié *Portes* (Sadoul 2009) de Georges Sadoul qui constitue un bel exemple de facsimilé d'un cahier de collage ou plutôt d'un court roman agrémenté d'un collage réalisé par le cinéaste vers 1925 et composé de photographies, de coupures de journaux, d'affiches et autres artéfacts comme un billet de métro. Ce sont autant les mots que les images qui conduisent le récit. Il s'agit donc d'un ouvrage intéressant autant du point de vue de l'entreprise de publication de documents d'archives demeurés inédits (ceux de Sadoul) que pour la démonstration d'une utilisation créative de documents d'archives en littérature.

LITTÉRATURE AVEC DES DOCUMENTS D'ARCHIVES

S'il existe plusieurs façons d'utiliser les archives dans la création littéraire, certaines ne font pas appel à de véritables documents d'archives. Le format et l'essence du document d'archives sont suffisamment significatifs pour que la création de faux documents devienne un outil permettant de

servir la fiction voire même d'incarner le récit fictionnel. Les usages des documents d'archives autant que leurs formes sont multiples et hétéroclites. C'est pourquoi j'ai scindé leur utilisation en littérature en trois catégories : ceux servant à la représentation du texte, ceux servant à la narration du texte et ceux servant directement à la création du texte.

Un nouveau mode de représentation

5 À souligner que Nick Bantock, Karen Elizabeth Gordon et Barbara Hodgson (2007) collaborent souvent ensemble à des projets de fictions archivistiques.

Les premiers essais d'introduction de documents d'archives dans les œuvres littéraires se résument à une insertion visuelle de leur format. Le genre épistolaire et diaristique en littérature pouvant se référer directement aux types de documents qu'on retrouve dans les fonds d'archives littéraires, il n'est pas étonnant que ce soit dans ce type d'œuvres qu'on trouve plusieurs exemples de ce mélange des genres dans les trois catégories d'utilisations mentionnées ci-haut. Ce choix générique ajoute ainsi à la crédibilité de l'ouvrage et fait donc participer le lecteur au pacte d'authenticité proposé par la présence de documents d'archives. Alors que depuis très longtemps on trouve en littérature des correspondances fictives comme *Les lettres portugaises* (Guilleragues 2006) publiées, au départ anonymement, comme étant une véritable correspondance ou même *Les Liaisons dangereuses* (Laclos 2012) de Choderlos de Laclos, dans la trilogie épistolaire *Griffin et Sabine* (Bantock 1994) de Nick Bantock⁵, l'auteur ne se contente plus de rendre disponible le contenu des lettres, mais donne également une représentation visuelle des cartes postales données à lire. On voit leur recto et leur verso, on a accès à de véritables enveloppes d'où on doit sortir certaines lettres, il y a des timbres et des oblitérations un peu partout en arrière-plan. Il s'agit par contre d'un montage infographique, et non de facsimilés, où l'écriture manuscrite est également simulée par une typographie. Le format du document archivistique agit ici à titre de décor, il n'ajoute pas à la compréhension, sa fonction est ludique, mais il s'agit tout de même d'un premier pas vers une intention de présenter le support autant que le contenu des documents dans la narration.

6 Des extraits sous forme de vidéo sont disponibles à l'adresse : <<https://www.youtube.com/watch?v=0XPIHKjmDwE>>

De façon inattendue, j'ai également découvert qu'un autre genre littéraire se prêtait particulièrement bien à la forme archivistique, celui de la transfiction. Ce genre littéraire, qui consiste à donner une suite ou un préambule à un personnage issu des œuvres littéraires classiques ou populaires, est tout à fait approprié lorsqu'il est question d'imaginer ce que seraient les documents d'archives de ces personnages. Ces documents de fiction incarneraient la vérité d'un personnage généralement bien connu, comme Sherlock Holmes ou Harry Potter. On retrouve, par exemple, le manuel du parfait petit Jedi contenant les annotations de Yoda et Anakin Skywalker⁶ (Wallace 2010) et quelques copies d'artéfacts

7 Un extrait est disponible à l'adresse : <http://www.michel-lafon.fr/medias/pdf/livre/Marcel_Proust_-_L_Arche_et_la_colombe.pdf>.

ayant « appartenu » aux illustres personnages issus de l'univers de *Star Wars*. Ce genre est d'ailleurs particulièrement présent dans la littérature jeunesse. Je me contenterai de nommer *Le journal de Peter*⁷ (Perez et Maniez 2009) qui relate ce que serait le retour du pays imaginaire d'un Peter Pan ayant perdu la mémoire. On peut y lire ses propres réflexions sur la recherche de son identité et de celle de sa mère, mais on y trouve également les documents comme les photographies ou les lettres auxquelles il se réfère dans sa quête. Ce procédé donne des indices à la fois au personnage et aux lecteurs, les mettant ainsi au même niveau de connaissance du récit que le personnage lui-même. Le résultat est par conséquent particulièrement efficace pour faire croire aux lecteurs à la crédibilité du récit, mais également pour le faire participer à cette quête. Les documents d'archives insérés à des moments stratégiques dans le récit provoquent une lecture plus active.

Un des exemples les plus marquants dans l'espace littéraire est la présence de plusieurs mises en forme de l'hypothétique journal du docteur Victor Frankenstein, personnage du célèbre roman fantastique de Mary Shelley (Shelley 2011). Ces journaux sont rédigés comme s'il s'agissait du fameux journal relatant les recherches et les expériences du docteur qui, plus tard, dans le roman donc, finira par tomber entre les mains de la créature lui révélant ainsi sa véritable nature. Ces publications sont le complément direct d'une œuvre classique du XIXe siècle et elles matérialisent le document d'archives déjà imagé dans le texte originel. Deux d'entre elles ont davantage retenu mon attention, *The Secret Journal of Victor Frankenstein: On the Working of the Human Body* (Stewart 2014) et *The Secret Laboratory: Journals of Dr. Victor Frankenstein* (Kay 1995). L'ouvrage de Jeremy Kay, beaucoup plus littéraire, offre une longue narration intimiste des recherches du docteur et de ses états d'âme tout en donnant un aperçu de l'état d'avancement de la science à cette époque. L'ouvrage est rédigé avec une typographie imitant l'écriture manuscrite et est agrémenté de cartes et de plans du domaine Frankenstein. Le livre de David Stewart est, lui, plus axé sur les informations anatomiques ayant permis au docteur de mener son expérience à terme. Beaucoup plus visuel, on y trouve un collage de plusieurs images, des coupures de journaux, des notes de travail et des documents à déplier. Il n'y a aucun espace vide. Il s'agit ici d'une approche beaucoup plus active qui se distancie de la tradition du journal intime, comme le faisait le premier ouvrage, pour se diriger vers le *scrapbooking*, une tendance de plus en plus populaire dans la création d'ouvrages de fiction archivistique. Il y a aussi pour le lecteur une grande différence dans la façon d'aborder l'œuvre : l'une est plus linéaire et conventionnelle tandis que l'autre est plus visuelle et requiert un effort d'appréhension plus soutenu. Ces deux ouvrages ont été retenus plutôt

pour leur qualité de représentation du genre que pour leur qualité littéraire. Destinés à être davantage un complément ludique à l'œuvre de Shelley qu'une œuvre autonome en soi, ils sont tout de même précurseurs de la façon dont le courant de fiction archivistique évoluera. Par ailleurs, il est intéressant de noter que des commentaires laissés par des lecteurs sur des sites comme Amazon indiquent qu'ils ont considéré ces ouvrages comme la preuve de l'existence démasquée d'un véritable docteur Frankenstein, ce qui est plutôt révélateur de la capacité du format archivistique à faire adhérer le lecteur à une idée d'authenticité, qu'elle soit véridique ou non.

Un nouveau mode de narration

8 Des extraits sous forme de vidéo sont disponibles à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=6BEe9a_fXA4>.

Les exemples précédents utilisent la forme archivistique pour accompagner, compléter ou illustrer le récit. Il existe toutefois des exemples où les archives participent à la narration même du récit, c'est-à-dire que la représentation matérielle sous forme d'archives à consulter est essentielle à sa compréhension. Un premier exemple, à mi-chemin entre la narration conventionnelle accompagnée de documents d'archives et la narration archivistique proprement dite, est l'ouvrage *S* conçu par Dorst et Abrams⁸ (Dorst et Abrams 2013). Écriture faite pour être lue à plusieurs niveaux, il s'agit dans un premier temps de la représentation du roman *Le bateau de Thésée* écrit par V. M. Straka, auteur fictif dont l'identité est controversée. Dans le deuxième temps d'écriture, il y a la quête qu'on peut lire à travers les nombreuses notes en marge du roman de VMS de deux étudiants en littérature, Jen et Eric, sur la vérité de ce roman qui constituerait la clé afin d'établir la véritable identité de son auteur. Ce deuxième temps de lecture est lui-même scindé en trois sous-temps d'écriture différenciés par trois jeux de couleurs différents. Jen et Eric reviennent en effet deux autres fois sur la lecture du roman en laissant de nouvelles notes faisant état de l'ensemble des connaissances qu'ils ont acquises au fil de leur première et deuxième lecture. On peut même rajouter un troisième temps avec la lecture des documents d'archives insérés un peu partout pour appuyer leur recherche. Les deux étudiants se donnent donc des indices, laissent des documents d'archives à l'intérieur du roman que le lecteur doit lui aussi lire afin de faire avancer cette quête complexe. Vous aurez compris que le véritable récit est davantage celui qui se déroule en marge du roman fictif que le roman lui-même qui doit pourtant être lu pour suivre le récit des deux protagonistes. L'ouvrage est présenté matériellement comme un livre de bibliothèque dans lequel les notes des précédents lecteurs n'auraient pas été effacées et qui contient, de plus, plusieurs documents de recherche. C'est donc au lecteur de reconstituer la quête des deux étudiants à partir de toute l'information dispersée à travers l'ouvrage. Il s'agit ici d'un livre où l'information archivistique se trouve au cœur de la possibilité de faire avancer et d'élucider le récit; c'est à l'aide des traces qu'a laissées VMS que

Jen et Eric arrivent à l'identifier et c'est à travers leurs propres traces que le récit se construit. Les références au milieu et aux documents archivistiques sont également nombreuses dans le discours des deux étudiants qui y recourent régulièrement dans leur quête. Le lecteur doit lire les trois niveaux d'écriture afin de saisir l'entièreté du récit qui lui est conté, ce qui demande un effort soutenu afin de relier l'information d'un niveau à l'autre, mais qui donne une impression agréable d'avoir à la fois accompagné et résolu la quête des deux jeunes protagonistes tout en étant au même niveau d'information qu'eux dans la mesure où le lecteur lit le même roman et les mêmes documents d'archives et où il a accès au même matériel d'enquête.

Certains ouvrages vont toutefois beaucoup plus loin dans l'utilisation du format archivistique afin de moduler leur récit. Le « roman » à suspense *Shadows in the Asylum* (Stern 2005) est strictement constitué de documents d'archives que le lecteur doit parcourir afin de détecter par lui-même l'enjeu dont il est question. Seule une courte présentation de l'auteur, qui se présente comme le rassembleur des documents d'archives, indique qu'il s'agit d'un authentique dossier sur le docteur Marshall, lequel serait impliqué dans la mystérieuse disparition de certains de ses patients. Il n'y a pas de narration à proprement parler, seulement une accumulation de documents de natures diverses tels des notes, des dossiers médicaux, des coupures de journaux, des photographies, des courriels, des transcriptions d'entretiens et des rapports. Ceux-ci n'ont ni commentaire, ni explication, la seule personne à porter un regard ou une interprétation sur la documentation est le lecteur réel. Il s'agit ici de faux documents d'archives qui, seuls, portent le récit. On se promène dans ce roman comme dans un fonds d'archives non traité. Le lecteur doit décoder à travers l'accumulation d'informations éparpillées les indices qui lui permettront de résoudre l'énigme. Les documents sont visuellement dispersés d'une page à l'autre, parfois ils sont même *empilés* de telle sorte que seule une partie de l'information qu'ils contiennent est visible, laissant des vides dans ce que le lecteur peut en apprendre. La lecture de cet ouvrage de fiction atypique n'est donc plus linéaire, l'œil doit se promener partout à la fois et jongler avec les diverses formes d'information autant textuelles qu'iconographiques qui peuvent être lues/vues dans un ordre propre à chaque lecteur. C'est donc à partir de plusieurs sources d'information que le lecteur est appelé à résoudre une énigme dont il ne connaît pas grand-chose au départ. Ce format narratif le force à être partie prenante de l'enquête. Le lecteur devient nécessaire pour que le récit se construise et se résolve, celui-ci étant dénué de toute forme de narration.

La présentation de l'ouvrage en facsimilé contribue au réalisme de l'enquête. On retrouve, avec ce genre d'ouvrages, le souci du crédible et du vérifiable à la façon dont la réussite d'un film d'horreur comme *Le projet Blair* (Sánchez et Myrick 1999) repose sur la croyance du public

9 Des extraits sous forme de vidéos sont disponibles à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=_6bBAvpzGbY>.

en l'authenticité des documents audiovisuels qui lui sont présentés. Une vaste campagne publicitaire avait d'ailleurs été organisée afin de présenter ce film comme étant constitué de véritables bandes vidéo. Le document, en tant que preuve de l'authenticité des événements, est essentiel pour donner au récit d'enquête sa crédibilité, et donc sa raison d'être, et pour qu'il puisse avancer. L'auteur Dave A. Stern a d'ailleurs produit un ouvrage qui se présente comme un dossier constitué de documents entourant le mystère de la sorcière de Blair (Stern 1999). D'autres ouvrages comme *Journal: The Short Life and Mysterious Death of Amy Zoe Mason* (Atkinson et Atkinson 2006) ou *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black*⁹ (Hudspeth 2013) jouent aussi sur la mise en place d'un espace littéraire où le lecteur doit prendre pour acquis que les documents qu'on lui présente sont authentiques et qu'après les avoir parcourus, il sera en mesure de saisir la vérité à propos de leur auteur. La quatrième de couverture du journal de Amy Zoe Mason indique d'ailleurs que les : « readers will find themselves scouring the pages for missed hints and important evidence, compelled to interpret the signs. » (Atkinson et Atkinson 2006) On suggère au lecteur de revenir à des détails non pas pour résoudre l'énigme, mais pour constater que tous les éléments étaient déjà présents pour le faire. Il s'agit avec ce genre d'ouvrages d'un jeu de dispersion de l'information archivistique qui crée un récit d'enquête qui ne sera révélé qu'à travers l'œil du lecteur. Un nouveau métier apparaît alors, celui de designer littéraire. L'auteur de fictions archivistiques se présente généralement comme celui ayant compilé les documents d'archives, mais il s'agit bien entendu de la rédaction de plusieurs types de documents d'archives *créés* par le personnage qui se révèle à travers ceux-ci. La mise en page du contenu fictionnel est également essentielle. Elle est faite pour que le processus d'empilement de l'information prime sur le caractère linéaire normalement utilisé dans les récits d'enquête. Dans ces ouvrages de fiction archivistique, le sens du récit ne se construit que par l'addition de documents et non par la succession de l'information. Les designers littéraires n'élaborent plus la narration d'une histoire, mais demandent plutôt au lecteur un effort de déduction.

Un nouveau mode de création : entre commémoration et fiction

La création littéraire en matière de fiction archivistique ne se limite évidemment pas à la fabrication de documents d'archives pour servir un récit. Certains auteurs puisent également dans leurs propres archives afin de mettre en récit certains événements de leur vie. Le bédéiste Anders Nilsen s'est servi de photographies, de lettres et de notes afin de rendre vivant et permanent les moments précédant le décès de sa compagne. Initialement destiné aux seuls proches afin qu'ils catalysent

10 Un extrait est disponible à l'adresse : <https://www.drawnandquarterly.com/sites/default/files/docs/samples/DONTGO_interior_preview.pdf>.

leur perte autour d'un objet à la fois commémoratif et artistique, on a quelques années plus tard fortement suggéré à l'auteur d'en faire un ouvrage à part entière, *Don't Go Where I Can't Follow*¹⁰ (Nilsen 2012). La poète Anne Carson a mis sur pied un projet similaire lors du décès de son frère. *Nox* (Carson 2010) est une longue série de notes et de poèmes disposés en accordéon dans une boîte. Ce genre d'ouvrages fait appel à la qualité mnésique des documents d'archives contrairement aux ouvrages précédents qui tablaient sur leur qualité de preuve. Les documents d'archives ont un pouvoir de commémoration, mais également d'évocation qui donne la possibilité à celui qui les consulte de rendre immuable un souvenir ou un moment cher. Ces ouvrages, bien que très personnels, permettent aux lecteurs de partager une histoire à laquelle ils sont sensibles, mais également de la percevoir comme vraie et humaine. Elle n'est plus seulement une histoire qui leur est contée et qu'ils doivent s'imaginer, mais une histoire qu'ils constatent, dont ils voient les traces.

11 Des extraits de ces deux romans, *Hollow City* (Riggs 2014) et *Sanctum* (Roux 2014), ainsi que de leur suite respective, sont disponibles aux adresses : <http://www.quirkbooks.com/sites/default/files/editor_uploads/original/missp_prologue_ch1B.pdf> et <<http://www.harpercollins.com/9780062220967/asylum/web-sampler>>.

Enfin, certains récits mettent également des documents d'archives réels au cœur de leur construction narrative. La qualité de preuve des documents d'archives les rend propices à la mise en place de récits d'enquête et de suspense. Faisant naviguer le lecteur d'un document à l'autre, les ouvrages tels *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (Riggs 2011) ou *Asylum*¹¹ (Roux 2013) mettent en scène des personnages qui doivent élucider un mystère à l'aide de documents d'archives, généralement des photographies. Ces deux romans, à la différence des exemples précédents, utilisent de véritables documents d'archives afin de créer un univers qui, lui, est complètement fictif. Les auteurs ont dû détourner les documents de leur contexte de création afin de leur donner une nouvelle vocation. En mettant en scène une nouvelle provenance et un nouveau contexte, on crée des liens entre des documents qui n'en avaient aucun au départ. L'auteur leur donne ainsi une nouvelle signification qui permet au récit de suivre un fil conducteur tissé autour d'un jeu de faux-vrai-faux très efficace. Les romans de Riggs mettent en scène le jeune Jacob qui part sur les traces de l'enfance de son grand-père qui a grandi dans une maison pour *enfants spéciaux*, entendre ici *pour jeunes juifs en fuite pendant la Seconde Guerre mondiale*. La présence de véritables documents d'archives confère au roman une dimension narrative supplémentaire à l'intérieur et à l'extérieur de la fiction. Les documents d'archives viennent nourrir un récit tournant autour d'un contexte historique particulier et leur présence matérielle permet aux lecteurs de suivre la quête de Jacob avec le même niveau de compétence face aux indices que le narrateur, comme c'est le cas avec *Le journal de Peter* (Perez et Maniez 2009). Les documents viennent étoffer la crédibilité du récit aussi fantastique soit-il. Toutefois, le regroupement de ces photographies d'archives qui représentent surtout

des enfants qui semblent avoir des pouvoirs d'invisibilité, de lévitation ou de force improbable provoque un récit d'un autre ordre, celui de la véritable création des documents. Comment ne pas se questionner sur la véritable origine de ces photographies, des effets spéciaux visuels, du réel contexte dans lequel elles ont été prises? C'est une nouvelle histoire qui s'écrit autour de vrais documents qui ont été utilisés pour servir une histoire fausse. Alors que normalement les documents d'archives servent une narration historique, on passe ici à une narration fictionnelle des archives. Les documents aussi authentiques soient-ils sont regroupés avec l'objectif de faire croire à un récit fictif, créé de toutes pièces. Certaines qualités intrinsèques aux documents, ici leur ancienneté et leur contenu fantaisiste, font qu'ils peuvent inspirer telles ou telles sortes de récits. Il s'agit donc d'associer aux documents un contexte de création fictif qui leur confère un sens différent de celui qui est lié à leur provenance réelle. Individuellement, ces photographies n'avaient fort probablement rien à voir avec un orphelinat, la relation d'un grand-père avec son petit-fils ou des histoires de monstres, mais rassemblées, leur sens et l'idée à laquelle elles renvoient changent. Il s'agit d'une fort belle démonstration qui rappelle à quel point le document seul ne suffit pas et que la description archivistique ainsi que la mise en contexte et/ou en récit des documents sont nécessaires.

12 Le site Internet comprend également un extrait sous forme de vidéo à l'adresse : <http://carolinepreston.com/>.

Finalement, le dernier exemple de la création littéraire avec archives réside dans le scrapbook fictif *Le journal de Frankie Pratt* (Preston et Le Fur 2012). Il s'agit d'un carnet où la jeune Frankie note ses premières amours, ses premiers emplois et ses voyages. La trame narrative est bien entendu fictive, mais la pléthore de documents qui l'accompagne est authentique. Chaque page, en plus d'être rédigé à l'aide d'une machine à écrire d'époque, est couverte de documents plongeant littéralement le lecteur dans ce qui aurait pu être un véritable *scrapbook* datant de 1920. Ceux-ci rendent le récit crédible autant qu'ils amènent le lecteur à découvrir une époque qu'il n'a peut-être pas connue. Le récit est un peu éculé, mais le résultat est fort efficace. Les documents d'archives, qui dans ce cas-ci demeurent plus près de leur sens premier, arrivent à soutenir une trame narrative qui s'entrelace avec leur signification originale. Leur présence matérielle autant dans la recherche qui a mené à la rédaction de ce récit que dans l'ouvrage lui-même contribue à façonner ce qu'on peut percevoir de la jeune Frankie. Les documents d'archives sont une partie intégrante du récit et non seulement un accompagnement. Cet ouvrage, autant que le site web et la bande-annonce qui l'accompagnent¹², est fait non pas pour faire croire que le récit est celui d'événements réels, mais plutôt pour le rendre le plus vraisemblable possible.

CONCLUSION : LA PLACE DES ARCHIVES DANS LE MILIEU DU LIVRE

Après ce bref tour d'horizon, il est possible de constater à quel point les liens entre la discipline archivistique et la littérature sont nombreux dans l'édition autant d'un point de vue scientifique que créatif. Les ouvrages qui font la lumière sur les écrivains ainsi que sur leurs œuvres en les mettant en relation avec les documents d'archives qui leur sont relatifs foisonnent dans les librairies, les plus pointus tels que *La Malédiction de Rascar Capac* (Hergé et Godin 2014) comme les plus divertissants tels que *L'arche et la colombe* (Naturel et Mante-Proust 2012). La forme documentaire qu'incarne l'archive a également inspiré un nouveau genre de littérature sous forme de narration archivistique en cherchant à imiter la figure du document d'archives comme dans l'ouvrage *Shadow in the Asylum* (Stern 2005). Le document est ainsi devenu beaucoup plus qu'une simple décoration ou pièce d'accompagnement et fait partie intégrante du récit. Certains auteurs se sont également servi de véritables documents d'archives afin de nourrir leur créativité et concevoir des ouvrages qui parfois se rapprochent davantage de l'œuvre d'art que du simple roman.

L'inclusion des documents d'archives ne constitue pas un retour à une littérature illustrée mais représente plutôt une littérature dont la narration est transformée par diverses formes informationnelles. Non seulement les documents d'archives ont bel et bien amorcé leur incursion dans la narration littéraire, c'est l'univers de la fiction tout entier qui est bouleversé par ce nouveau matériau de création.

13 On peut le consulter à l'adresse : <<http://www.25moments.com>>.

Alors qu'à une certaine époque on se servait des images d'archives dans un film comme *Forrest Gump* (Zemeckis 1994) afin de raconter l'histoire d'un héros, on se sert désormais de personnages fictifs tels les *X-Men* pour réécrire l'histoire en les insérant dans les documents d'archives. Le site internet¹³ qui sert la promotion du film *X-Men: Days of Future Past*, propose en effet de revisiter 25 moments importants de l'histoire, dont l'assassinat de John F. Kennedy, en y impliquant les mutants du film. Une entrée dans l'ouvrage *Le Journal du Diable* (Satan et Weeks 2012) évoque également cet événement en lui donnant une cause toute différente de la version officielle. Plus qu'un simple mélange des genres, la fiction permet d'envisager les documents d'archives différemment et la véracité dont ils sont supposés témoigner.

14 Des extraits sous forme de vidéo sont disponibles à l'adresse : <<https://www.youtube.com/watch?v=8RlpNvUumy0>>.

La présence des archives dans le milieu du livre se fait de plus en plus significative, et ce, au sein d'un spectre qui dépasse largement celui de la littérature. On trouve des ouvrages contenant des documents d'archives à propos de vedettes populaires comme John Lennon (Lennon 2012) ou même tout récemment de Michel Louvain (Louvain et Gignac 2014), à propos de films cultes comme *Star Wars* dont on peut trouver les *storyboards*¹⁴

15 Des extraits sous forme de vidéo sont disponibles à l'adresse : <<https://www.youtube.com/watch?v=XTI-2mAhPZO>>.

16 Un extrait est disponible à l'adresse : <<http://www.chroniclebooks.com/titles/card-catalog.html>>.

(Lucasfilm 2014) et les dessins techniques des décors¹⁵ (Rinzler 2013). On trouve aussi des publications plus particulières mettant les documents d'archives en valeur comme *Forgotten Bookmarks: A Bookseller's Collection of Odd Things Lost Between the Pages* (Popek 2011) qui regroupe des documents ou des objets qui ont été laissés dans d'autres livres. Cette collection du bouquiniste Michael Popek a aussi donné lieu à un ouvrage entièrement dédié aux recettes oubliées (Popek 2012). La Bibliothèque du Congrès a également mis en vente des facsimilés d'anciennes fiches bibliographiques vendus dans une petite boîte en carton imitant le bois (Library of Congress 2013). Bien que cet objet semble un peu futile, tous les commentaires le concernant sur le site de vente *Amazon* font état du ravissement de leurs acquéreurs¹⁶ ! L'idée de document d'archives par ses qualités d'authenticité, de véracité et son pouvoir évocateur attire un nouveau type de clientèle qui n'est pas prêt de voir sa demande se tarir.

Bibliographie

- Atkinson, Kristin et Joyce Atkinson. 2006. *The Short Life and Mysterious Death of Amy Zoe Mason*. New York: Simon & Schuster.
- Bantock, Nick. 1994. *Griffin & Sabine Trilogy: Boxed Set*. San Francisco: Chronicle Books.
- Bertolt, Nicole, François Roulmann et Marc Lapprand. 2009. *Boris Vian, le swing et le verbe*. Paris: Éditions Textuel.
- Brucoli, Matthew J., Scottie Fitzgerald Smith et Joan P. Kerr. 2003. *The Romantic Egoists: A Pictorial Autobiography from the Scrapbooks and Albums of F. Scott and Zelda Fitzgerald*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Carson, Anne. 2010. *Nox*. New York: New Directions.
- Céline, Louis-Ferdinand. 2014. *Voyage au bout de la nuit: le manuscrit original*. Paris: Éditions des Saints-Pères.
- Dorst, Doug et J. J. Abrams. 2013. *S*. New York: Mulholland Books.
- Guéno, Jean-Pierre et Gérard Lhéritier. 2014. *Entre les lignes et les tranchées*. Paris: Gallimard.
- Guilbert, Cécile, Pierre Leroy et Donatien A. F. De Sade. 2009. *50 lettres du Marquis de Sade à sa femme 1777-1799*. Paris: Flammarion.
- Guilleragues, Gabriel Joseph de Lavergne, comte de. 2006. *Lettres portugaises*. Paris: Gallimard.
- Hergé. 1948. *Les 7 Boules de cristal*. Bruxelles: Casterman.
- Hergé. 2009. *Les Cigares du Pharaon*. Bruxelles: Casterman.
- Hergé et Philippe Godin. 2014. *La Malédiction de Rascar Capac: Le mystère des Boules de Cristal*. Bruxelles: Casterman.
- Hodgson, Barbara. 2007. *Trading in Memories*. Vancouver: Greystone Books.
- Hudspeth, E.B. 2013. *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black*. Philadelphia: Quirk Books.
- Kay, Jeremy. 1995. *The Secret Laboratory: Journals of Dr. Victor Frankenstein*. New York: The Overlook Press.
- Kersaudy, François et al. 2011. *Les personnages de Tintin dans l'histoire, vol. 1 et 2*. Montréal: La Presse.
- Klein, Anne et Yvon Lemay. 2013. Matérialité des archives et transmission de l'histoire. *La Gazette des archives*, no 229: 233-241.

- Laclou, Choderlos de. 2012. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Le livre de poche.
- Lecompte-Chauvin, Annie. 2011. Révélation intime : essai sur la diffusion des archives de personnalités publiques et les implications de leur lecture. *Archives* 43, no 1 : 21-39.
- Lecompte-Chauvin, Annie. 2014. Comment les archives entrent dans nos vies par le biais de la littérature. In *Archivistes, connecter/collaborer/valoriser, Actes du 43e Congrès de l'Association des archivistes du Québec*, Laval, 28-30 mai. Montréal : Association des archivistes du Québec. <<https://www.dropbox.com/s/caxsewnsmfzbuf6/ACTES%2020141017.pdf?dl=0>> (consultée le 2 novembre 2014).
- Lennon, John. 2012. *The John Lennon Letters*. New York : Little Brown.
- Library of Congress. 2013. *Card Catalog: 30 Notecards from the Library of Congress*. San Francisco : Chronicle Books.
- Louvain, Michel et Benoit Gignac. 2014. *Michel Louvain : Sans âge*. Montréal : Caractère.
- Lucasfilm Ltd et J. W. Rinzler. 2014. *Star Wars Storyboards: The Original Trilogy*. New York : Harry N. Abrams.
- Naturel, Mireille, Patricia Mante-Proust. 2012. *Marcel Proust : L'arche et la colombe*. Neuilly-sur-Seine : Michel Laffon.
- Nilsen, Anders. 2012. *Don't Go Where I Can't Follow*. Montréal : Drawn and Quarterly.
- Paxton, Robert O., Olivier Corpet et Claire Paulhan. 2011. *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation*. Paris : Tallendier.
- Perez, Sébastien et Martin Maniez. 2009. *Le journal de Peter*. Paris : Milan jeunesse.
- Popek, Michael. 2011. *Forgotten Bookmarks: A Bookseller's Collection of Odd Things Lost Between the Pages*. London : Perigee Trade.
- Popek, Michael. 2012. *Handwritten Recipes: A Bookseller's Collection of Curious and Wonderful Recipes Forgotten Between the Pages*. London : Perigee Trade.
- Preston, Caroline et Katel Le Fur. 2012. *Le journal de Frankie Pratt*. Paris : Nil.
- Proust, Marcel. 1987. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.
- Proust, Marcel. 2013. *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann : Combray : premières épreuves corrigées, 1913, fac-similé et transcription*. Paris : Gallimard.
- Riggs, Ransom. 2011. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Philadelphia : Quirk Books.
- Riggs, Ransom. 2014. *Hollow City*. Philadelphia : Quirk Books.
- Rinzler, J. W. 2013. *Star Wars: The Blueprints*. Seattle : 47North.
- Roux, Madeleine. 2013. *Asylum*. New York : Harper Collins.
- Roux, Madeleine. 2014. *Sanctum*. New York : Harper Collins.
- Sadoul, Georges. 2009. *Portes : Un cahier de collage surréaliste*. Paris : Éditions Textuel.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 2013a. *La belle histoire du Petit Prince*. Paris : Gallimard.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 2013b. *Le manuscrit du Petit Prince Fac-similé et transcription*. Paris : Gallimard.
- Sánchez, Edouardo et Daniel Myrick. 1999. *The Blair Witch Project*. Orlando : Haxan Films.
- Satan, Nicholas D. et Marcus J. Weeks. 2012. *Le Journal du Diable*. Montréal : Les éditions les malins.
- Shelley, Mary. 2011. *Frankenstein*. Paris : Le Livre de poche.
- Stern, Dave A. 1999. *The Blair Witch Project: A Dossier*. Covington : Clerisy Press.
- Stern, Dave A. 2005. *Shadows in the Asylum*. Covington : Clerisy Press.
- Stewart, David. 2014. *The Secret Journal of Victor Frankenstein: On the Workings of the Human Body*. Jonesville : Book House.
- Wallace, Daniel. 2010. *Jedi Path: A Manual for Students of the Force [Vault Edition]*. Bellevue : becker&mayerl.
- Zemeckis, Robert. 1994. *Forrest Gump*. Los Angeles : Paramount Pictures.

VALEURS, USAGES ET USAGERS DES ARCHIVES¹

Aude Bertrand

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

INTRODUCTION

Considérant que l'exploitation des archives est devenue un phénomène de plus en plus répandu tant sur la scène artistique que dans l'ensemble du domaine culturel, nous avons souhaité, dans ce texte, analyser la place que réservaient les archivistes à l'utilisation des archives à des fins de création. Nous nous sommes donc interrogés sur les raisons qu'ils invoquent afin de justifier la nécessité et, de là, les avantages pour la société de préserver les archives.

En effet, pourquoi conserve-t-on les archives ? En vue de quelles finalités ? Pour satisfaire à quels usages, à quels usagers ? Et quels sont, par conséquent, les champs référentiels qui explicitement ou implicitement sont considérés par les archivistes ?

Voilà le type de questions auxquelles nous avons cherché à répondre en examinant le contenu d'ouvrages sur la gestion des archives et la discipline archivistique publiés depuis les années 2000 en fonction de trois principaux aspects : 1) les différents types d'usagers, 2) les raisons justifiant les divers usages et 3) le cadre de référence, c'est-à-dire les domaines, disciplines ou milieux auxquels les utilisations sont généralement associées.

2 Notre corpus se composait de 37 ouvrages en français comme en anglais. On y trouvait des ouvrages tout comme des livres collectifs (Hill 2011) ou encore des actes de colloque (Blouin et Rosenberg 2006). Il rassemblait des auteurs de nationalités très différentes afin d'être le plus représentatif de la diversité des écoles de pensée archivistiques.

Nous avons pris pour point de départ l'analyse de ces trois points par Laura Millar (2010, 19-20). Les usages des archives se divisent, selon elle, en trois types : la preuve qui confirme des droits ou des obligations et soutient des réclamations ; l'information qui explique et permet la recherche ; et enfin le témoignage qui rappelle le passé. Les usagers, quant à eux, sont des chercheurs, des érudits, des citoyens ou des historiens professionnels et amateurs. Enfin, les archives ont des finalités administratives (droits, obligations, réclamations), de recherche (historique, scientifique, patrimoniale) ou propres à des domaines spécifiques. Ainsi, à partir du cadre établi par Millar, nous avons dans un premier temps analysé notre corpus de textes pour en faire ressortir les valeurs des archives, leurs usages et les usagers².

Notre travail rend compte de l'analyse de ces textes en première partie. Nous proposons, ensuite, de dresser le bilan de l'utilisation des archives à des fins de création dans les textes professionnels : c'est-à-dire de faire état de la présence de mentions directes ou indirectes et des raisons pour lesquelles nous souhaitons voir élargir le point de vue des archivistes à ce sujet.

Avant de commencer, il importe de préciser que peu d'auteurs développent systématiquement les usages et les usagers. Seul Jimerson (2009, 2000) et Millar (2010) le font. La plupart se contente de donner les bases ou de développer un, voire deux aspects. D'autres ne citent que quelques exemples en passant, même s'ils ambitionnent de faire un résumé de l'archivistique (Kurtz 2004 ; Babelon *et al.* 2008). Les valeurs, quant à elles, sont l'aspect le mieux connu et sur lequel la littérature est la plus riche.

La principale difficulté dans l'analyse des textes repose sur les usages des archives. En effet, les usages, les raisons de conservation et les raisons de création des archives sont souvent confondues. Les raisons de création sont parfois différentes des raisons de conservation pour un même document d'archives. Il peut y avoir des raisons de conservation auxquelles le créateur des archives n'avait pas pensé. Selon Bruno Delmas, les archives sont créées entre autres pour traiter et échanger, notamment par des transactions (Delmas 2006, 15). Elles constituent donc une preuve, à la fois trace des activités, preuve légale et preuve de droits pour les parties incluses dans l'échange. Jimerson parle de la création d'archives comme d'un moyen de pallier la mémoire humaine défaillante et de communiquer : ce n'est ni une preuve, ni une information, ni un témoignage ; tout dépend de ce qu'il y a dans les archives (Jimerson 2009, xiii, 20, 26-27, 125-127, 200, 211, 320).

Nous aborderons d'abord les valeurs puis nous les rapprocherons des usages correspondants avant de s'intéresser aux usagers.

LES VALEURS

Dès le milieu du XXe siècle, l'archiviste américain Theodore Schellenberg propose de distinguer les documents à valeur permanente des documents à détruire. Cet outil déterminant la qualité des documents est connu sous le nom de valeurs archivistiques : « Public archives, then, have two types of values : the primary values to the originating agency and the secondary values to other agencies and non-governmental users. » (Schellenberg 1956, 16) Ces deux types de valeurs ont, depuis, été l'objet d'une abondante littérature dans la mesure où ils représentent la base de travail de l'archiviste contemporain, dont l'une des tâches principales est l'évaluation et le tri

des documents. Cependant, le sens du terme « valeur » connaît une inflation dans le champ archivistique. En effet, les auteurs l'utilisent pour désigner des réalités fort diverses. Ainsi, sous la plume des archivistes, la valeur des archives est tantôt primaire ou secondaire, tantôt légale, administrative ou historique, tantôt encore probante, informationnelle ou testimoniale.

Valeurs primaires et valeurs secondaires

La majorité des auteurs se concentre sur la question des valeurs primaires et secondaires. D'après O'Toole et Cox, reprenant Schellenberg, les valeurs primaires sont liées aux usages attendus à la création du document et les valeurs secondaires sont liées à ceux qui se sont ajoutés par la suite. Les valeurs secondaires concernent l'information que l'on peut trouver dans les archives et qui sert à la recherche ou à la connaissance de la société, ce qui implique « [...] a transition from "primary" values (those purposes originally intended) to "secondary" values (important for their information concerning persons, things, or events that may be of research or broad cultural interest). » (O'Toole et Cox 2006, 39) En France, Chabin (1999) ne parle pas de valeurs primaires et secondaires, mais propose de regrouper les archives selon deux cercles concentriques qui recourent la même idée. Le premier, celui des producteurs-utilisateurs, contient les documents utiles à leurs producteurs pour la preuve ou pour la mémoire des activités qu'ils portent. Le second cercle, celui des utilisateurs-chercheurs, recueille à la fois les documents du premier cercle auxquels est reconnue une valeur pour la société dans son ensemble et les documents qui n'ont jamais été ni porteurs de preuve ni été utiles dans le cadre d'une activité particulière, mais qui revêtent malgré tout une valeur au regard de la mémoire collective. Ainsi, les valeurs primaires sont liées aux fonctions administratives ou opérationnelles, légales et financières. Les valeurs secondaires, elles, sont liées aux fonctions de témoignage et à l'information contenue dans les documents.

Les auteurs opposent clairement les valeurs primaires et secondaires (Livelton 2003, 78; McKemmish 2005, 249; O'Toole et Cox 2006, 39; Ramos et Ortega 2006, 43) qu'ils font correspondre aux valeurs administrative et historique des archives³. Pour Cox, les fonctions administrative, fiscale, légale et opérationnelle s'opposent à celles de preuve et d'information (Cox 2000, 88, 102, 105). Cette opposition est aussi au fondement de l'ouvrage de Martine Aubry et ses collaborateurs (Aubry, Chave et Doom 2006) dont le sous-titre, « entre gouvernance et mémoire », est révélateur du double statut des archives qui peuvent répondre aux besoins de deux types d'usagers : les producteurs des archives, d'une part, qui utilisent les

3 AAF 2004, Code du Patrimoine L212-3; Bettington *et al.* 2008, 24, 557-558; Blouin et Rosenberg 2011, 21; Cox 2008, 9, 234; Aubry, Chave et Doom 2006, 10; Favier 2001, 38.

documents dans le cadre d'activités opérationnelles pour leurs fonctions administratives et les utilisateurs externes, d'autre part, qui utilisent les documents dans le cadre d'activités de recherche notamment pour leurs fonctions historiques.

La grande vitalité de ce clivage est aussi liée au cycle de vie des archives, fondé sur l'approche des trois âges, qui favorise une vision binaire : des usages originels et donc des valeurs primaires au stade courant contre des usages secondaires et valeurs secondaires au stade historique. D'ailleurs, la langue anglaise oppose les termes « current » et « archive » (Procter, Cook et Williams 2005, xix). Dans cette perspective, les deux valeurs sont successives et non concomitantes.

Pourtant, avec le modèle du *records continuum*, les archivistes commencent à accepter que les valeurs se chevauchent dans le temps et que les documents peuvent être utilisés en vertu d'une même valeur à des fins multiples : « Although the administrator may be most concerned with primary values and the scholar with informational values, both are concerned with evidential values. » (Livelton 2003, 79) Bien plus, l'auteur ajoute : « both creator and researcher exploit evidential values, the former for administrative and the latter for cultural reasons. » (Livelton 2003, 80)

Preuve, information, témoignage

Au-delà de la polarité entre valeurs primaires et secondaires, les archivistes reconnaissent trois valeurs ou fonctions principales aux archives : elles prouvent, elles informent et elles témoignent.

La valeur de preuve est la plus généralement reconnue. Il s'agit, ici encore, d'un héritage de Schellenberg qui parle de « evidential value » et « informational value » et les associe aux valeurs primaires et secondaires. On trouve, sous la notion de preuve, les mentions de valeurs légale⁴, juridique ou réglementaire que *L'abrégé d'archivistique* regroupe en une seule valeur (AAF 2004, 57-58, 63-64, 93, 255). Dans le monde anglophone, la notion d'« evidence⁵ » est bien plus large que la notion francophone de preuve et couvre tous les domaines du témoignage. Ainsi, Verne Harris affirme que « evidence » signifie que les archives reflètent ou renvoient une image de quelque chose (Harris 2007, 11, 89, 90, 93, 120, 125) et Bettington et ses coauteurs parlent de « evidence in a broader sense » (Bettington *et al.* 2008, 11, 16, 253, 507, 552). Ces difficultés à cerner la notion de preuve expliquent que l'Association des archivistes français parle de témoignage et de preuve dans un même mouvement (AAF 2004, 93, 255). Jean-Pierre Babelon, quant à lui, utilise le terme de plan au lieu de valeur mais il s'agit de la même notion et on retrouve un plan juridique (Babelon *et al.* 2008, 38)

⁴ Aubry, Chave et Doom 2006, 21, 55-69, 245, 310; Chabin 2000, 32, 174-175, 180.

⁵ Bastian et Alexander 2009, 98, 113, 135, 210, 213, 259, 262; Blouin et Rosenberg 2011, 146; Blouin et Rosenberg 2006, 37, 48, 146, 334, 338.

6 Chabin 2000, 53, 176; Cook et Dodds 2003, 23, 38, 80, 90-91, 98; Cox 2008, 9, 36, 118, 121-123, 137, 186; Eastwood et MacNeil 2010; Jimerson 2000, 48, 175, 180, 196, 208, 225-226, 280-282, 322-323, 325, 575.

7 Cook et Dodds 2003, 19; Eastwood et MacNeil 2010, 144; Jimerson 2009, 12, 13, 20; Jimerson 2000, 48-49, 205, 219, 300, 332, 575-576; Cox 2008, 123; Cox 2000, 88; Hunter 2003, 27, 53.

8 Hunter 2003, 53, 55; Ramos et Ortega 2006, 53; Hackmann 2011, 237; Harris 2000, 20.

9 AAF 2004, 58, 93; Bettington *et al.* 2008, 245, 557-558, 292; Chabin 2000, 24; Hackmann 2011, 124-125, 127, 164, 206, 237.

10 AAF 2004, 93; Bastian et Alexander 2009, 165; Bettington *et al.* 2008, 12, 557; Chabin 2007, 107; Chabin 2000, 29, 37, 118, 174, 180; Cook et Dodds 2003, 19, 37, 80, 103; Cox 2008, 9; Cox 2000, 16; Delmas 2006, 16, 50, 26-28, 32, 143, 160, 177; Eastwood et MacNeil 2010, 142; Favier 2001, 52; Hackmann 2011, 49, 198; Hamilton 2002, 85, 243, 274, 290, 297; Jimerson 2009, 2, 4, 8, 11, 13; Jimerson 2000, 51-52, 180, 226, 234, 283, 290, 325, 575; Livelton 2003, 65, 78; McKemmish 2005, 12, 14-15, 155; O'Toole et Cox 2006, 10, 40, 120; Ramos et Ortega 2006, 41, 43.

qui réfère à la valeur de preuve. Cependant, certains auteurs dissocient la valeur de preuve de la valeur légale⁶.

Par ailleurs, la preuve est aussi dite fonctionnelle par certains auteurs. Les notions de valeur d'opération, de valeur pratique (Jimerson 2000, 47), ou encore de valeur utilitaire et fonctionnelle (Jimerson 2000, 48, 50, 175, 281, 415) sont utilisées pour la différencier de la valeur d'information. Une autre sorte de preuve est caractérisée de financière ou fiscale. Elle est souvent comprise dans la preuve légale car elle peut attester d'une transaction en justice. Mais quelques auteurs la considèrent comme une valeur à part entière⁷. Finalement, selon Jimerson (2009, 126), il existe aussi une valeur administrative des archives qui n'est pas reprise par d'autres auteurs⁸. Celle-ci revient pourtant souvent et ceux qui l'abordent l'opposent à la valeur historique⁹.

L'autre grande valeur héritée de Schellenberg est celle d'information¹⁰ qui est présente chez presque tous les auteurs. Certains ne citent d'ailleurs explicitement que cette valeur (Clérembaux et Juge 2012, 36). La délimitation de la valeur d'information n'est pas sans poser problème. Ainsi, si pour Schellenberg la valeur d'information est assignée aux documents qui offrent de l'information relative à une multiplicité de questionnements, et ce, indépendamment du lien entre producteur et information, pour Harris la valeur d'information consiste à apporter une connaissance sur le producteur des documents et son contexte, et non de l'information en général (Harris 2007, 89-90). En revanche, selon Boles et Young, c'est bien la valeur de preuve qui recouvre ces aspects : « The evidential value of records is only information about the parent organization. » (Jimerson 2000, 281-282) Pour Hunter, elle équivaut à la valeur historique ou archivistique (Hunter 2003, 27, 53). L'étendue du terme est donc variable.

La valeur historique, finalement, est souvent comprise comme la valeur au dernier stade du cycle de vie et dépasse le cadre de servir de source à l'histoire. C'est pourquoi, on utilise des termes moins connotés. D'autres auteurs la nomme « enduring value » (Blouin et Rosenberg 2011, 42; Harris 2000, 20, 36), « archival value » (dans les pays où les archives sont différenciées des « records » : Harris 2000, 20, 36; O'Toole et Cox 2006, 39) ou encore « memorial » (Bastian et Alexander 2009, 262; Aubry, Chave et Doom 2006, 88, 243, 245). Hunter utilise les termes « enduring », « permanent » et « continuing » (Hunter 2003, 3-4). Il s'agit en fait de la valeur qui confère aux documents la possibilité d'être conservés de manière permanente. On parle aussi de « research value » car elle intervient dans l'évaluation des archives que l'on garde pour des besoins de la

recherche en général, c'est-à-dire des besoins plus larges que ceux du créateur. En fait, cette valeur recoupe le témoignage et la mémoire.

Les archives sont conservées pour le rapport avec le passé et avec la mémoire qu'elles permettent et qui constitue la valeur de témoignage (Jimerson 2009, xii, xiv, xvi, 11, 13, 20, 235, 252). La notion de mémoire est devenue endémique en archivistique : on la découpe d'ailleurs en plusieurs avatars comme mémoire collective (Cook et Dodds 2003, viii, 19), sociale (Blouin et Rosenberg 2011, chapitre 6 et p. 111) ou encore individuelle entre autres. Les archives sont alors comparées à des « arsenals of memory » (Eastwood et MacNeil 2010, vii), à la mémoire tout simplement (Bettington *et al.* 2008, 22-23, 139-140, 292 ; Cox 2000, 25, 102), à un « repository of memory » (Harris 2007, 9). Chabin montre par ailleurs qu'une des toutes premières raisons de créer des archives vient de la nécessité de suppléer la mémoire humaine défaillante, de créer une mémoire plus performante (Chabin 2007, 7, 15). L'*abrége d'archivistique* parle de « mémoire nationale » : les archives constituent cette dernière par le témoignage qu'elles apportent et qui passe par de l'information (AAF 2004, 12).

Bref, il y a un mélange des valeurs que dénoncent Bastian et Alexander (2009, 262).

Valeurs émergentes

Il reste d'autres valeurs moins abordées. La première est la valeur intrinsèque ou matérielle. Elle associe les valeurs esthétique, symbolique et émotionnelle que nous allons détailler ci-après et est évoquée par quelques auteurs seulement (Hunter 2003, 27, 67 ; Jimerson 2000, 227 ; Ramos et Ortega 2006, 41, 43). En ce qui concerne la valeur esthétique (Bettington *et al.* 2008, 557 ; Chabin 2000, 57) ou décorative (Jimerson 2000, 47, 49-50, 52, 58-59, 65-66), il s'agit de la beauté d'un document, de son aspect matériel. En cela, cette valeur est souvent associée à la valeur intrinsèque car l'objet-archive peut contenir une beauté. À ce propos, l'expression d'objet-archive est employée pour inclure la matérialité du document à laquelle Dodds préfère le terme « artifacts » (Cook et Dodds 2003, 41). Deux aspects semblent être récemment entrés en lice : la valeur émotionnelle ou sentimentale et la valeur symbolique.

L'émotion comme qualité des archives est présente chez plusieurs auteurs¹¹. Quant à la valeur symbolique, elle est abordée à plusieurs reprises¹². Elle devient aussi mystique pour O'Toole (Jimerson 2000, 69) lorsqu'elle est issue des usages des archives comme talisman, objet de dévotion ou de culte. Selon lui, l'émotion et le symbole – qui fonctionnent de pair car le second peut engendrer la première et vice-versa – ont tendance à

11 Cox 2008, 119, 123, 143 et Cox 2000, 10, 107 ; Chabin 2007, 30, 116 et 2000, 51, 177 ; Hamilton 2002, 22, 123 ; Blouin et Rosenberg 2006, 45, 51, 137 ; Jimerson 2000, 47, 49, 50, 52, 58-59, 65-66 et Jimerson 2009, 133 ; McKemish 2005, 148 ; Cook et Dodds 2003, 18.

12 Cox 2000, 107 ; Hamilton 2002, 24, 29, 123 ; Jimerson 2009, xiv, 125 ; McKemish 2005, 21 ; O'Toole et Cox 2006, 14 ; Cook et Dodds 2003, 19 ; Cox 2008 ; Eastwood et Heather 2010, 15 ; Blouin et Rosenberg 2006, 48.

prendre le pas sur la valeur d'information (l'ensemble du chapitre 3 traite de ce sujet). Tout un chapitre est aussi dédié à la valeur symbolique et émotionnelle des archives par Helen Wood (Procter 2000) : elle y analyse la relation fétichiste de l'archiviste aux documents, ainsi que les sentiments d'attrance et de répulsion que celle-ci peut engendrer. Émotion et symbole sont liés à la valeur intrinsèque. Nous avons déjà montré que l'objet-archive peut émouvoir pour ses qualités internes. En outre, un document d'archives à valeur esthétique et qui émeut peut être investi d'un caractère symbolique. À l'inverse, quand l'archive se doit d'être un symbole dès sa création, le créateur la rend souvent esthétique et propre à susciter l'émotion : beaucoup d'auteurs citent les diplômes calligraphiés et illustrés.

Pour terminer, il faut aussi citer les valeurs dont il est peu question ou qui posent encore problème. Il est, par exemple, très rarement fait mention de la valeur monétaire (Ramos et Ortega, 43 ; Blouin et Rosenberg 2006, 177). Jackie Bettington est la seule à parler de valeur scientifique et technique, de « sociological value » ou encore de « commercial value » (Bettington *et al.* 2008, 12, 557-558, 254). Enfin, Gregory Hunter cite l'« operating value » (Hunter 2003, 27, 53) qui semble se rapprocher de la valeur transactionnelle ou fonctionnelle. Par ailleurs, une expression revient souvent mais son sens est trop large et pas défini. Il n'est pas possible de savoir si l'emploi de « cultural » par certains auteurs pour qualifier une archive signifie la même chose (Cook et Dodds 2003, 19 ; Jimerson 2009, xiv-xv, 11, 20 ; Lidman 2012, 87).

LES USAGES

Si les valeurs sont bien connues, les usages, eux, sont généralement disséminés dans le contenu des ouvrages. Les usages sont en effet trop nombreux pour être répertoriés puisqu'il s'en crée sans cesse. O'Toole and Cox parlent d'ailleurs de l'impossibilité à prévoir les usages : « Unpredictability of future use. » (O'Toole et Cox 2006, 16) et sont les seuls à clairement différencier les finalités attendues à la création des documents (les fonctions) des usages qui se développent ensuite (les usages proprement dits).

Si les usages des archives sont innombrables et imprévisibles, on peut pourtant s'intéresser à ceux qui existent. Ainsi,

Archives are an asset to an organisation, community, state or nation [...] Archives will inform future generations of the actions taken today. Records support accountability and transparency, whether they document the interaction of government and

individuals, the management of a golf club, or the administration of a school. Collectively, the records of private corporations, business, community organisations, government agencies, cultural and collecting institutions form the ‘story’ of a nation, providing evidence of our heritage and cultural identity. [...] While they were originally created for a particular business purpose, they are retained and kept for a wide variety of purposes today. They tell our story, document our identity and have ongoing use for scientific and technical enquiry. (Bettington *et al.* 2008, 12)

13 Deux autres listes d’usages sont également développées par l’auteur (McKemmish 2005, 250, 263-264).

Quant aux archives courantes et intermédiaires (*records*), McKemmish établit une liste des raisons pour lesquelles elles sont conservées :

Reliable records need to be able to be recalled for any number of purposes, including to :

- understand what has been done previously in the course of completing the actions,
- check if something was done correctly,
- answer questions asked subsequent to the actions that took place,
- justify actions,
- provide precedents for acting consistently,
- provide assurance to people external to the action that those actions were appropriate,
- enable external scrutiny to show what happened in particular instances, and
- enable the information content of the record to be reused as required. (McKemmish 2005, 106)

[...]

- to enable business ;
- to deliver services in a consistent, efficient and accountable manner ;
- to provide consistency and continuity in management and administration ;
- to meet legislative and regulatory requirements ;
- to protect the interests of the organization and the right of employees, clients and present and future stakeholders ;
- to provide evidence in business, personal and cultural activity ; and
- to maintain corporate, personal and collective memory. (McKemmish 2005, 139)¹³

On le voit, il est nécessaire d’avoir un système pour organiser tous les usages connus. Laura Millar en propose un. Selon elle, il y a trois grandes familles d’usages qui recourent les valeurs assignées aux archives : la preuve, l’information et le témoignage (Millar 2010, 19-20).

14 AAF 2004, 11; Aubry, Chave et Doom 2006, 126, 310; Bettington *et al.* 2008, 11, 22-23, 32, 477; Chabin 2007, 16, 146; Cox 2000, 25; Eastwood et MacNeil 2010, 143; Favier 2001, 6; Hamilton 2002, 22; Jimerson 2009, xiii, 26, 124, 320.

15 Aubry, Chave et Doom 2006, 205-215; Babelon *et al.* 2008, 38; Blouin et Rosenberg 2011, 89, 146; Blouin et Rosenberg 2006, 114; Chabin 2000, 33, 79, 148; Cook et Dodds 2003, 23, 53, 90, chap. 10; Hackmann 2011, 46, 189, 206, 210.

16 AAF 2004, 11; Aubry, Chave et Doom 2006, 21; Babelon *et al.* 2008, 38; Bettington *et al.* 2008, 11, 209; Chabin 2007, 115; Chabin 2000, 28, 79, 148, 172; Cook et Dodds 2003, 18-19, 53, 186; Cox 2000, 4, 25; Delmas 2006, 16, 18, 20, 146; Harris 2007, 16; Harris 2000, 20, 90-91; Jimerson 2009, xiii, xiv, 11, 20, 125.

17 AAF 2004, 267; Bastian et Alexander 2009, 6, 89, 113; Blouin et Rosenberg 2011, 17, 21; Blouin et Rosenberg 2006, vii, 44, 47, 85-86, 165, 201, 360; Chabin 2000, 52, 178; Hackmann 2011, 18, 49, 191, 200, 206; Hamilton 2002.

18 Aubry, Chave et Doom 2006, 245; ARLIS 2004, 26; Bastian et Alexander 2009, 50-51, 73, 207, 262; Bettington *et al.* 2008, 12, 253; Blouin et Rosenberg 2006, 127; Cook et Dodds 2003, viii, 19, 186, 237; Cox 2010, 80, 133, 238; Cox 2008, 186; Cox 2000, 7, 17, 25, 102; Delmas 2006, 52, 153, 177; Harris 2007, 16, 119; Harris 2000, 20-21, 30-31, 35.

Le problème réside dans le fait que ces trois catégories se rejoignent souvent : un usage peut se retrouver dans deux d'entre elles, voire les trois, ainsi que nous le verrons. Mais il nous faut auparavant préciser que Marie-Anne Chabin propose aussi un système d'organisation des usages. Les archives changent, selon elle, de statut au fur et à mesure de leur vie. Les usages sont de plus en plus vastes et imprévisibles par rapport aux objectifs de création des documents :

Le premier statut est un statut de production. L'information [...] est sous la coupe de son ou ses rédacteurs [...].

Le second statut est un statut de trace. L'information [...] est préservée aussi longtemps qu'elle présente un intérêt de preuve, de gestion ou de mémoire pour celui qui l'a créée et validée. [...]

Le troisième statut est un statut de source de connaissance. L'information n'est plus considérée au premier chef pour le lien ombilical qui la rattache à son auteur [...] mais en tant qu'élément de connaissance pour un public, pour une communauté afin d'étudier, de se cultiver, de s'informer sur un thème, un événement, une histoire. (Chabin 2007, 56)

Voyons donc, plus en détail, ce qu'il en est des usages en se basant sur les trois familles identifiées par Millar.

La preuve /Le droit

Le premier usage des documents d'archives est de faire valoir des droits. Les documents permettent alors de :

- garder des traces¹⁴; parfois celles de bouleversements (Aubry, Chave et Doom 2006, 21), d'autres fois simplement celles d'événements, activités ou actions¹⁵ ou de phénomènes sociaux (Harris 2000, 8, 37, 41);
- conserver ou prouver des privilèges et des droits dont les droits de l'Homme¹⁶;
- être un objet de l'histoire en apportant des preuves permettant son élaboration¹⁷;
- permettre la responsabilité publique, la transparence ou « accountability¹⁸ » et ainsi être à même de justifier des décisions dans le futur (Chabin 2007, 8, 18, 20; Chabin 2000, 26-27, 79, 148) et d'assumer ses actes (Hackmann 2011, 49; Hamilton 2002). C'est la base de la démocratie (Harris 2007, 9) et cela se rapproche de la protection des droits (Jimerson 2009, xii-xvi, 13, 20, 131, 188, 252).

19 Babelon *et al.* 2008, 38; Cook et Dodds 2003, 41, 53; Cox 2008, 122, 137; Hackmann 2011, 48.

20 Bettington *et al.* 2008, 11, 209; Blouin et Rosenberg 2006, 115, 146, 295, 339; Chabin 2007, 115; Cox 2000, 4, 25.

21 Cook et Dodds 2003, 18-19, 53, 186; Harris 2007, 119, 125, 257; Jimerson 2009, xii, xv, 20, 131, 185, 260, 319.

Garder la « trace documentaire » (Chabin 2007, 16, 146) implique donc d'avoir des archives contenant des informations (AAF 2004, 11; Eastwood et MacNeil. 2010, 143) qui documentent des transactions (Bettington *et al.* 2008, 22-23; Blouin et Rosenberg. 2011; Delmas 2006, 15), des activités (Chabin 2000, 33, 79, 148), des événements (Jimerson 2009, xiii, 26, 124, 320), mais aussi des individus (Chabin 2000, 26) et de leur vie au sein d'une communauté ou encore des processus sociaux (Harris 2000, 41).

Les documents peuvent être utilisés dans le cadre d'actions juridiques¹⁹ et fiscales/financières. La protection des droits se base sur des documents comme les chartes et privilèges évoqués par les archivistes français (AAF 2004, 11; Aubry, Chave et Doom 2006, 21; Babelon *et al.* 2008, 38). Les droits défendables grâce aux archives sont nombreux : propriété, biens personnels, etc. Souvent, les auteurs ne donnent pas de précision²⁰. Seul Verne Harris les détaille (Harris 2007, 16).

Les archives permettent d'attester d'une activité, d'un sujet ou de l'existence d'une personne (ARLIS 2004, 2). Certains archivistes parlent de « evidence of me » (Eastwood et MacNeil 2010, vii, 6, 15) pour désigner l'ensemble des documents qui regroupe les preuves de l'existence d'une personne, de ses transactions et qui participe ainsi de son identité. Mais, au-delà du droit individuel, la justice sociale et la lutte pour les droits de l'homme sont des domaines qui ont largement recours aux archives pour la preuve qu'elles sont susceptibles de porter quant à tel ou tel événement²¹. C'est donc d'abord parce qu'elles font preuve que les archives peuvent soutenir la mémoire collective (Eastwood et MacNeil 2010, vii, 6, 34-35, 72).

On peut établir une vérité (Hackmann 2011, 109, 113, 135) qui rend possible la lutte pour la reconnaissance d'une communauté (Hackmann 2011, 8, 259). En outre, une communauté peut faire valoir ses droits et en appeler à la responsabilité des parties impliquées : responsabilité et preuve des droits vont ensemble comme on le voit dans la littérature sur l'Afrique du Sud (la preuve des exactions du régime de l'apartheid et des droits spoliés rend les anciens dirigeants responsables de leurs actes).

Cependant, les archives servent également à valider. Afin qu'un document soit qualifié d'authentique et donc reconnu juridiquement plus tard, il faut une validation (Bettington *et al.* 2008, 22-23; Babelon *et al.* 2008, 38) prouvant son statut. C'est le cas notamment des transactions qui doivent être validées pour exister et servir de preuve (Blouin et Rosenberg 2011; Cox 2000, 16, 25).

Quant à Blouin et Rosenberg, ils estiment que conserver la trace d'une activité équivaut à garder la mémoire des faits politiques et sociaux

(Blouin et Rosenberg 2011, 17) et donc à maintenir un ordre social en apportant la preuve de son existence et de ses réalisations.

L'administration

Les archives ont aussi un rôle administratif et public (Aubry, Chave et Doom 2006, 24, 174; Cox 2000, 25) La croissance et la continuité des actions sont d'autres raisons qui poussent à utiliser les archives (AAF 2004, 11, 57). Qu'il s'agisse de faciliter le travail (Chabin 2007, 16-17), « support creator's activities » (Harris 2000, 29) ou encore d'expédier les affaires courantes (Favier 2001, 37), les archives sont souvent associées au contexte des « business transactions » (Hunter 2003, 16, 54-55). C'est donc toujours un but opérationnel qui est exprimé. Ce qui ne signifie pas pour autant que l'on aborde ici uniquement les entreprises ; au contraire, faciliter l'action est nécessaire dans tous les milieux, y compris chez les particuliers dans la constitution de leurs archives. Les archives sont un outil de décision, de planification du futur (Cox 2000, 16; Delmas 2006, 21-23, 26-27; Eastwood et MacNeil 2010, 142). L'information et le témoignage aident à la prise de décision en regard de l'avenir, la continuité des actions et donc dans la prise de décision.

Quoi qu'il en soit, cela fait partie, plus largement, de l'acquisition de connaissances que permettent les archives (AAF 2004, 267). Une autre fonction reconnue aux archives consiste à guider le gouvernement : elles peuvent dès lors légitimer ou abattre le système politique (Blouin et Rosenberg 2006, viii, 145, 323). Afin de se légitimer, le système politique peut exercer un contrôle grâce aux archives (Cox 2010, 34, 266). Le citoyen a donc la possibilité de s'informer sur l'administration publique par exemple (Delmas 2006, 52, 153, 177). C'est, en cela que la conservation des archives constitue la base de la démocratie (Harris 2007, 7).

Le témoignage/Recherche et culture

Les archives peuvent enfin servir uniquement à « informer » (Chabin 2007, 14, 18, 30, 47, 103, 104, 114), à « documenter » (Cook et Dodds 2003, 19, 103), en ce sens elles soutiennent la recherche de l'information essentielle (Cox 2000, 7). Ainsi, les archives permettent de comprendre et de développer la connaissance (Delmas 2006, 16, 139; Blouin et Rosenberg 2006, viii, 37, 78-79, 176; Hamilton 2002, 45, 85, 290, 321, 323). Elles fondent la recherche et l'étude (Blouin et Rosenberg 2006, 36, 37) quel que soit le domaine ou le cadre de l'activité de l'utilisateur.

Outils de compréhension de la démocratie, de l'histoire et de la culture (Aubry, Chave et Doom 2006, i-vi, 126, 135, 309), les archives sont la source de tout travail historique (Favier 2001, 37) et elles donnent toujours une

perspective historique à la recherche (Hunter 2003, 1, 54). Au-delà de l'histoire, la généalogie – « family interest » (Hackmann 2011, 22) – et toute autre recherche dans le passé s'appuient sur le témoignage fournit par les archives. Plus largement, les archives documentent l'expérience humaine, ce qui forme en quelque sorte la mémoire des vies humaines et se base sur le passé (Jimerson 2009, xiii, xiv, 26, 125-126; Cox 2010, 81). L'ensemble de ces usages liés au fait de se rappeler le passé (Cox 2010, xiii, 238, 268) est recouvert par le terme de « public memory » (Jimerson 2009, 4). Pour certains, les archives servent non seulement à comprendre mais à créer l'histoire (Bettington *et al.* 2008, 11-12, 209, 297) puisqu'elles permettent d'informer et de documenter le présent pour les futures générations (Bettington *et al.* 2008, 11, 594) en constituant le patrimoine et l'identité de la nation (Delmas 2006, 9, 82, 164, 16, 26-27, 33-36, 38, 44). Bettington fait des archives les responsables de l'« enjoyment » de l'utilisateur, à la fois par l'acquisition de connaissances et le témoignage qu'il reçoit (Bettington *et al.* 2008, 209).

Les archives stabilisent donc la société ou la communauté en apportant un témoignage de son organisation, de son passé, de sa manière de vivre (Bastian et Alexander 2009, 80, 254). Il n'y a là aucune volonté d'informer ou de prouver mais seulement une façon de faire appel à un « vivre ensemble » qui semble d'ailleurs jouer sur l'émotion plutôt que d'induire un raisonnement basé sur une information. Dans cette perspective, les archives permettent de célébrer un événement quelle que soit sa nature (Hackmann 2011, 46).

22 Bastian et Alexander 2009, xxi, 135, 207, 209, 259; Chabin 2007, 8-9, 30, 115-116, 142; Chabin 2000, 26; Hackmann 2011, 206.

Fait intéressant, Aubry, Chave et Doom proposent un exemple de documents d'archives transformés en œuvre d'art pour l'accueil du visiteur (Aubry, Chave et Doom 2006, 127): le document témoigne alors de son existence, de celle en lien avec son contenu informatif, de celle du centre d'archives, etc. En outre, on retrouve une dimension émotive qui joue sur l'affect du spectateur. De manière générale, les mentions d'émotions par les professionnels sont associées à la dimension du témoignage. L'identité va de pair avec la mémoire. Bastian et Alexander montrent que la mémoire de la communauté passe par les connaissances et donc l'information (Bastian et Alexander 2009, 32-33, 50, 74, 106, 113, 134). Car, en effet, les archives permettent la formation des identités: les documents certifiant la réalité d'événements soude une communauté dans une existence partagée²². En outre, l'information et le témoignage portés par les archives contribuent à la construction de l'identité qu'elle soit individuelle ou collective (Bettington *et al.* 2008, 12; Chabin 2000, 51; Harris 2000, 8, 20, 22, 37, 41, 90-91). Pour Cook et Dodds, l'identité est celle des personnes et elle va avec la construction de la culture par les archives (Cook et Dodds 2003, viii,

53, 186, 192). Plus encore, les archives participent de la construction d'un savoir social (« social knowledge ») et par là d'une identité (Blouin et Rosenberg 2006, viii, 44-46, 69, 86, 166, 256, 365). Enfin, Jimerson étend la notion d'identité à celle de diversité sociale (Jimerson 2009, xii, xv-xvi, 126, 201, 202) : les archives témoignent des identités, supportant ainsi la diversité.

Autre usage en lien avec la culture, les archives ont une fonction politique. Elles serviraient au contrôle de la population par le biais de l'histoire (Blouin et Rosenberg 2006, 78-79, 127, 173, 193, 265, 271, 323, 353, 379, 427). Nous avons vu avec Bettington que l'histoire est une construction qui peut donc être écrite par un régime pour contrôler sa population. La relation des archives au pouvoir a été analysée longuement. Qu'il suffise ici de mentionner Chabin pour qui les archives assoient l'autorité contre les opposants (Chabin 2000, 27).

Les archives révèlent aussi de l'imaginaire, de la façon de penser de leur créateur (Hamilton 2002, 295, 299). Il s'agit là d'un cas spécifique à la littérature, que nous aborderons à travers les usagers, mais qui peut être étendu à d'autres types d'archives. On voit s'esquisser ici une particularité de certains domaines des archives, qui contiennent beaucoup d'archives privées, dont la vision est très différente d'après les commentaires qu'en font les auteurs de notre corpus. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Pour conclure, ce sont des usages généraux que l'on retrouve chez la plupart des auteurs de notre corpus. Tout d'abord, on retrouve beaucoup les usages liés à la valeur de preuve car celle-ci se base sur le fait de se documenter comme d'illustrer ou d'expliquer. Nous avons déjà vu la nécessité de garder des traces, un suivi, une preuve : les archives contiennent des preuves qui comportent des informations et peuvent témoigner selon l'usage voulu²³. L'ouvrage de l'ARLIS parle du témoignage d'une activité, d'une personne ou sur un sujet (ARLIS 2004, 2)²⁴. De là, l'une des premières fonctions assignées aux archives consiste à « établir la vérité », faire justice. On se situe donc du côté du droit. Harris défend ce qu'il nomme « call of justice », la nécessité de faire la lumière sur les actes passés²⁵.

Le rôle administratif est de prouver les changements (Bettington *et al.* 2008, 516, 519), de faciliter la prise de décision selon l'information trouvée, le témoignage des actes passés, etc. (Aubry, Chave et Doom 2006, 24, 174). Dans le cadre de la rationalisation de la gestion de l'information (AAF 2004, 57), les archives constituent un moyen d'augmenter l'efficacité, de faciliter le travail. La responsabilité publique, quant à elle, tient à la fois de l'information dont doit disposer le citoyen envers une administration, de la preuve qui peut être utilisée contre une entreprise ou du témoignage

23 AAF. 2004, 11; Aubry, Chave et Doom 2006, 68, 126, 310; Babelon, *et al.* 2008, 38; Chabin 2007, 18, 26, 56; Chabin 2000, 28, 79, 148, 172; Hamilton, 2002, 22; Harris 2000, 20, 90, 91.

24 Bettington et al. 2008, 11, 22-23, 32, 477; Blouin et Rosenberg 2006, 114; Cook et Dodds 2003, 23, 53, 90; Cox 2008, 116, 118, 122, 137; Cox 2000, 16, 18, 20, 25, 146; Favier 2001, 6; Harris 2000, 20-21, 25, 30-31.

25 Bastian et Alexander 2009, 109, 113, 135; Cook et Dodds 2003, 18-19, 53, 186; Eastwood et MacNeil 2010, vii, 6, 34-35, 72; Harris 2007, 119, 125, 256-257; Jimerson 2009, xii, xv, 20, 131, 185, 260, 319.

26 Aubry, Chave et Doom 2006, 245; ARLIS 2004, 24; Bastian et Alexander 2009, 50-51, 73, 207, 262; Bettington *et al.* 2008, 12, 253; Blouin et Rosenberg 2006, 127; Cox 2008, 186; Harris 2000, 20-21, 25, 30-31.

27 AAF. 2004, 267; Bastian et Alexander 2009, 6, 89, 113; Blouin et Rosenberg 2011, 17, 21; Blouin et Rosenberg 2006, vii, 44, 47, 85-86, 165, 201, 360; Chabin 2007, 8-9, 30, 115-116, 142; Chabin 2000, 52, 178; Clérembaux et Juge 2012, 26; Hackmann 2011, 18, 49, 191, 200, 206, 49; Hamilton 2002, 21, 29, 41-42, 75, 136, 151, 161, 180, 219, 277, 290, 323-324.

28 Bastian et Alexander 2009, xxi, 135, 207, 209, 259; Hackmann 2011, 206; Hamilton 2002, 21, 23, 29, 41-42, 45, 85, 89-90, 223, 321.

historique des actes d'un organisme²⁶. Encore une fois, il s'agit de pouvoir justifier des actes dans le futur (Chabin 2007, 8, 18, 20). Nous rajoutons, à ces usages répartis sur les trois catégories de Millar, « valider la transaction » car cela demande des informations, la constitution d'une preuve et engendre un témoignage (Babelon *et al.* 2008, 38).

En outre, les archives peuvent être objet de l'histoire²⁷. Elles servent de sources d'information pour la construction de l'histoire, de témoignage et de preuve. Elles permettent alors la construction de soi, de la communauté²⁸. Enfin, contrôler implique de garder en mémoire des faits politiques et sociaux (Blouin et Rosenberg 2011, 17) : il faut des preuves de bon fonctionnement, la communauté est soudée sur le témoignage et informée sur le système. Cet usage des archives est à double tranchant car il fragilise celui qui contrôle : elles peuvent se retourner contre lui (Blouin et Rosenberg 2006, viii, 145, 323).

Se repérer dans la masse : une opposition traditionnelle entre usages premiers et secondaires

On remarque une opposition entre des usages administratifs et les autres. Cela vient de la théorie de Schellenberg qui différencie des valeurs primaires et secondaires, lesquelles sont chacune reliées à des usages spécifiques. Les premiers usages sont ceux pour lesquels les archives ont été créées : ils sont administratifs et on y retrouve la preuve des transactions, la documentation des activités pour servir d'aide à la décision, etc. Les usages secondaires sont liés à la mémoire et à l'histoire : utiliser les documents pour construire l'Histoire n'est pas l'objectif principal de la création des archives ; c'est une utilité supplémentaire. Il en va de même pour toutes sortes d'usages non prévus au début. En effet, on trouve constamment de nouveaux usages aux archives auxquels les créateurs n'avaient pas pensé (Aubry, Chave et Doom 2006, 245). James O'Toole et Richard Cox écrivent ainsi : « Though these records may later be put to other purposes as well [...] their original purpose is instrumental. » (O'Toole et Cox 2006, 13) Au-delà des usages prévus par les créateurs des archives, le document a toujours, au moins, une fonction de témoignage selon Cox (Cox 2008, 116).

Certains auteurs font passer les usages principaux avant les usages secondaires. Ils privilégient les usages administratifs à ce qu'ils nomment la mémoire (Blouin et Rosenberg 2011, 17, 21; Clérembaux et Juge 2012). Laura Millar affirme ainsi : « [...] first and foremost, the archives serve as evidence » (Millar 2010, 20). Selon un autre point de vue, « Facilitating more efficient functioning » est l'usage primordial des archives (Jimerson 2000, 579). Cela rejoint Marie-Anne Chabin pour qui les archives doivent

faciliter le travail (Chabin 2007, 16-17). Par ailleurs, Verne Harris met en avant « the activities of creators » avant tout (Harris 2000, 29).

Pour conclure, cette opposition entre usages premiers et seconds se manifeste surtout au niveau des valeurs car ce sont elles que Schellenberg décrit. Cela aura aussi une influence sur les usagers.

LES USAGERS

29 AAF 2004, 255 ; Bettington *et al.* 2008, 11, 63, 207, 226, 293, 356 ; Jimerson 2000, 73, 190, 196, 232, 290, 322, 327, 419.

30 Jimerson 2000, 177, 180, 221, 227, 286, 292, 331, 415, 418, 420.

31 Blouin et Rosenberg 2006, 36, 87, 102, 115, 137, 246, 432 ; Hackmann 2011, 45, 49, 123, 125, 198, 205, 229, 258, 286 ; Jimerson 2000, 49, 286, 335, 430.

32 Jimerson 2000, 59, 74-75, 290, 326-327, 415-416, 419, 428 ; Manning et Holland 2006, 31, 70.

33 AAF 2004, 255 ; Jimerson 2000, 326-327, 416-418, 422, 428.

Une clarification est d'emblée nécessaire lorsque l'on aborde les usagers. Il faut être attentif aux termes employés pour les définir : « client » en français ou « user », « researcher », « scholars », et « customer » en anglais sont les plus généraux. En français et en anglais, les significations ne sont pas les mêmes. Par exemple, un chercheur en français équivaut souvent à un universitaire ou chercheur professionnel. Le terme anglais équivalent n'est pas forcément « researcher » mais plutôt « scholar ». Le premier mot renvoie à un chercheur en général quel que soit son statut, ce qui peut englober tous les usagers en fait.

Peu de professionnels décrivent les usagers en détail, et ce, dans une même section. Les mentions représentent presque toujours quelques phrases dispersées dans les ouvrages. La plupart du temps, la clientèle est abordée en termes généraux comme « users », « the public », « people ». Malgré tout, il y a de notables exceptions qui proposent de longues listes d'usagers fort variés, voire originaux. Jimerson décrit les usagers au long de tout un chapitre (Jimerson 2000, chapitre 18).

La plupart des auteurs emploient des termes généraux pour désigner les usagers : « researcher » ou « chercheur »²⁹, « users », « clientele » ou « clientele research »³⁰. D'autres termes désignent les usagers au sens large : la collectivité (AAF 2004, 57), la « community » (Bettington *et al.* 2008, 20, 305, 297) ou encore la société (Bettington *et al.* 2008, 22-23, 210 ; Blouin et Rosenberg 2006, ix, 114, 175, 183) et les citoyens (Manning et Holland 2006, 36).

Souvent, les anglophones distinguent les universitaires des autres types d'usagers ou de chercheurs : « academics », « professional researchers » ou encore « scholars »³¹. Au sein de ce groupe, on trouve principalement les historiens³² auxquels sont souvent associés les généalogistes³³. Mais certaines précisions peuvent être données quant à d'autres disciplines faisant usage des archives : les scientifiques (Blouin et Rosenberg 2006, 2, 46), les ethnologues (Blouin et Rosenberg 2006, 115), les anthropologues (Blouin et Rosenberg 2006, 219), les musiciens et musicologues (Hackmann 2011, 198) ou encore les climatologues (Manning et Holland 2006, 31).

Si la recherche au sens large est l'activité la plus largement mentionnée, les activités liées au droit et à la gouvernance apparaissent aussi dans les textes. On retrouve alors l'administration (Bettington *et al.* 2008, 11 ; Manning et Holland 2006, 85) dont le cadre et les usagers particuliers sont parfois précisés : cadre hospitalier ou carcéral (AAF 2004, 286), avocats et juges, agents de planification sociale ou de planification de politiques publiques, mais aussi le personnel politique local (Jimerson 2000, 359, 420, 422, 428). D'autres usagers spécifiques sont nommés par les archivistes : les publicistes et les journalistes (AAF 2004, 286 ; Bettington *et al.* 2008, 447 ; Hackmann 2011, 49, 286 ; Jimerson 2000, 422 ; Manning et Holland 2006, 59, 85), les écrivains et les cinéastes (Jimerson 2000, 420, 422), les services éducatifs, l'enseignement et les classes (AAF 2004, 267, 287) ou encore les touristes (Hackmann 2011, 127). Millar est moins précise mais elle concentre et regroupe les mentions d'usagers selon des catégories qui recoupent les développements des autres : gouvernement, entreprise, auteur et éditeur sont suivis des chercheurs, historiens et citoyens, puis des généalogistes, élèves et simples usagers (Millar 2010, 1, 19, 185). Enfin, on pourrait terminer par les « autres usagers des archives » (Jimerson 2000, 415, 416), une formulation qui montre l'impossibilité d'énoncer tous les usagers possibles.

On le voit, tout comme pour les usages et les valeurs, les usagers sont très divers et on peut sans cesse en trouver de nouveaux. Laura Millar est la première à l'affirmer quand elle écrit que les archives peuvent être utilisées « for any number of reasons by any type of user » (Millar 2010, 19). Dans son énumération des usagers, elle emploie le terme « anyone » (Millar 2010, 184). O'Toole et Cox expriment la même idée : « clientele is diverse and extensive ». Ils insistent sur le « large number of people with a great range of interests » (O'Toole et Cox 2006, 40). D'ailleurs, à partir des types d'usagers qu'elles décrivent, Manning et Holland parlent de « wider public » (Manning et Holland 2006, 33) ce qui peut inclure tout le monde. Jimerson parle, quant à lui, de « others » et « all people » (Jimerson 2009, xiv, 3, 11, 16, 213). En français, on trouve la même idée chez Marie-Anne Chabin (Chabin 2007, 116). Harris suit la tendance en décrivant un « growing number and range of archives users (Harris 2007, 12, 128). Bettington note aussi la multiplicité des publics et exhorte l'archiviste à choisir ses cibles (Bettington *et al.* 2008, 356, 396, 440).

Certains auteurs abordent des cas particuliers d'archives : des services spécialisés ou des types d'archives. On a donc une description d'usagers très spécifiques. Norton Owen (Hackmann 2011, 215-231), archiviste au Jacob's Pillow Archives, centre de danse et d'histoire du festival du même nom, décrit la clientèle très spécifique au milieu. S'agissant de

danse, on retrouve des chorégraphes et performeurs, des chercheurs en tous genres, le personnel du centre. Bruno Delmas évoque les techniciens, ingénieurs (Delmas 2006, 90) et scientifiques (Delmas 2006, 82). L'ouvrage de Bastian et Alexander fourmille d'articles aux sujets très divers et les usagers, bien que peu nombreux à être explicitement mentionnés, sont parfois inattendus : les procureurs et victimes notamment (Bastian et Alexander 2009, 113). Bref, les exemples ne manquent pas, depuis les linguistes jusqu'aux spécialistes des études culturelles et littéraires (Cox 2010, 20), en passant par les églises (Hamilton 2002, 33), les biographes (Hamilton 2002, 299) et l'exemple humoristique de l'astrologue (Hunter 2003, 211). Malgré tout, on observe des tendances dans les propos des auteurs.

Catégories et phénomènes très développés

Les archives et la recherche

En premier lieu, les chercheurs académiques, et surtout les historiens, sont mentionnés abondamment. Certains auteurs se focalisent sur eux. Jean-Pierre Babelon en parle beaucoup sans toutefois s'y limiter (Babelon *et al.* 2008). Blouin et Rosenberg traitent des historiens tout au long de leur ouvrage de 2011 car il aborde la relation entre archivistes et historiens (Blouin et Rosenberg 2011). Gordon Dodds se penche aussi plus sur eux que n'importe quel autre usager : les écrits rassemblés par Cook contiennent tous des références à ceux qu'ils nomment les « traditional one academic historians » (Cook et Dodds 2003). Il est vrai que l'historien fut longtemps considéré comme l'utilisateur logique des archives et ces dernières ont longtemps été associées à l'Histoire, en témoignent les rappels de nombreux auteurs. Il est frappant de constater combien Richard Cox s'attache aux « scholars » dans son ouvrage de 2008 dont nous n'avons pu extraire aucun autre usager (Cox 2008, 122). Quant à Hackmann, les co-auteurs de l'ouvrage citent beaucoup plus les chercheurs académiques que les autres usagers, y compris les historiens (Hackmann 2011, 45, 49, 123, 125, 198, 205, 229, 258, 286). Ceux-ci restent malgré tout en deuxième position avec trois références principales (Hackmann 2011, 206, 212, 233) contre une pour les autres usagers.

D'autres auteurs dénoncent le fait que les archivistes ne tiennent compte que des « chercheurs sérieux », c'est-à-dire accrédités. Or, les autres usagers sont forts importants : on y trouve notamment les généalogistes, les citoyens en quête de preuves diverses, etc. Et que dire du particulier qui s'intéresserait à des sujets plus personnels ou pour le plaisir ? Elsie Freeman Finch insiste sur ce point faible de l'archiviste :

In fact, we have what can most kindly be called adversary relationship with genealogists, one of our largest clienteles, and with other avocationists. That one can do research for fun seems not to fall within our categories of acceptable use; thus we distinguish between the serious research and all the others. (Jimerson 2000, 419)

Il est étonnant de mettre en parallèle les propos de Cox et O'Toole qui tentent de justifier la tâche des généalogistes en tant qu'usage sérieux des archives et déclarent : « This is not just a frivolous hobby. » (O'Toole et Cox 2006, 40) Cela donne l'impression que consulter des archives pour ses loisirs est impensable. Il faudrait pourtant accepter les usagers venant par curiosité, sur leur temps de loisir. Il faut élargir la vision que nous avons des usagers et inclure à la fois les chercheurs amateurs (au même titre que les chercheurs professionnels) et les amateurs curieux évoqués par *L'abrégé d'archivistique* (AAF 2004, 255).

Deuxièmement, il a beaucoup été question des généalogistes parmi les chercheurs amateurs. Cela vient du fait que les archivistes commencent à avoir du recul sur les changements dans la clientèle survenus depuis les années 1980 et 1990 : la montée des généalogistes et historiens familiaux ou locaux, au détriment des historiens professionnels et des chercheurs universitaires plus largement. Sue Breakell affirme : « Since the early 1990s, the industry of family history research has grown exponentially. » (Hill 2011, 24) Manning et Holland décrivent aussi ce phénomène bien que les nouveaux types d'usagers énoncés soient plus larges : « Users of archives changed. The historians and scholars became a smaller proportion of these benefiting from archives services while in their advocacy activities, archivists entertained a greater variety of stakeholders welcoming community and education participation in the services they were providing. » (Manning et Holland 2006, 38, 127)

Les archives et la société

34 Harris 2000, 41, 90-91; Livelton 2003, 79, 155; O'Toole et Cox 2006, 12; Cox 2010, 133; Hackmann 2011, 245; Hamilton 2002, 146, 324.

En effet, depuis les années 1990, un deuxième phénomène s'ajoute qui est l'élargissement de la clientèle avec la notion de la communauté. On a vu que les usages envisagés par les archivistes ont tendance à privilégier le rôle social des archives quant à la constitution de l'identité de la communauté ou au besoin de justice exigé par la société. Les valeurs et fonctions assignées aux archives qui permettent ces usages sociaux sont donc les plus abordés : responsabilité/ transparence, justice sociale, identité et mémoire. Dès lors le citoyen devient un usager important car c'est lui qui contrôle la transparence, exige une justice sociale et forme son identité, ainsi que la mémoire de sa communauté. La plupart des textes lui réserve une mention que ce soit les manuels (AAF 2004, 287) ou les essais³⁴. Encore une fois, les ouvrages de Jimerson sont particulièrement

diserts : l'analyse de la relation entre archive et pouvoir l'amène à situer le citoyen dans sa propre relation aux archives, à l'État et au passé (Jimerson 2009, xiii, xvi, 11, 127, 131, 277).

35 Bettington *et al.* 2008, 20, 297, 305 ; Cook et Dodds 2003, 32, 237 ; Harris 2007, 258 ; McKemmish 2005, 275.

36 Bastian et Alexander 2009, 117 ; Blouin et Rosenberg 2011, chapitre 6 ; Blouin et Rosenberg 2006, ix, 114, 175, 183 ; Cook et Dodds 2003, 22 ; Cox 2000, 109 ; Harris 2000, 33, 51-52 ; Jimerson 2000, 218, 323.

L'ouvrage de Bastian et Alexander est particulièrement riche dans l'analyse du développement des communautés. Les contributeurs parlent de communautés d'utilisateurs très variés. Dans cette optique, les archives sont évoquées comme le moyen de conserver la mémoire. Les communautés, quelles qu'elles soient, ont développé des archives, ce qui permet de conserver leur mémoire, souvent ignorée dans les centres d'archives classiques, à travers la vie de ses membres et les faits accomplis : « Through the archive, these lives [celle des gens ignorés] and their achievements can be both mourned and celebrated. » (Bastian et Alexander 2009, 16) Il s'agit là d'un « shift from an understanding of the archive as the “natural” residue or passive by-product of administrative activity to the consciously constructed and actively mediated “archivalisation” of social memory, or discursive construction. » (Bastian et Alexander 2009, 17) La communauté est donc devenue un utilisateur très important aussi bien qu'un producteur d'archives³⁵. Carolyn Hamilton en cite plusieurs sortes (Hamilton 2002, 33). Il en va de même pour O'Toole et Cox : « churches, social clubs, schools, neighborhoods, towns. » (O'Toole et Cox 2006, 43) Par extension, la communauté devient parfois la société toute entière³⁶. Lidman parle de « society at large » (Lidman 2012, 70).

Pour terminer ce tour d'horizon des utilisateurs, il y a une catégorie qui résiste aux changements. La clientèle scolaire ou pédagogique est toujours présente depuis les premiers niveaux de l'école jusqu'aux étudiants de l'université. Beaucoup d'auteurs les mentionnent que ce soit pour leur usages des archives ou les activités auxquelles ils donnent lieu : ateliers, expositions, interventions en classe. L'Association des archivistes français parle des classes, des services éducatifs et de l'enseignement de manière générale (AAF 2004, 267, 287). D'autres auteurs restent au niveau supérieur de l'enseignement (Bettington *et al.* 2008, 595 ; Blouin et Rosenberg 2006, 40 ; Aubry, Chave et Doom 2006, 135) ce qui peut être résumé pour les pays anglo-saxons par l'idée de : « high school to doctorate level of education » (Cox 2010, 235). Jimerson, finalement, élargit les utilisateurs liés à l'éducation aux enseignants eux-mêmes : les maîtres et professeurs (Jimerson 2000, 69, 327).

En résumé, les utilisateurs sont divers et on trouve des changements qui ont fortement marqué les services d'archives et des catégories qui survivent, par leur caractère répétitif à travers les écrits de notre corpus. Quelques auteurs résument leurs pensées en distinguant la clientèle externe et interne (Hackmann 2011, 45, 49, 229 ; McKemmish 2005, 122). Malgré tout,

37 Harris 2007, 89 ; Jimerson 2009, xiv, 11, 285 ; Livelton 2003, 79 ; McKemmish 2005, 21 ; Manning et Holland 2006, 85.

38 Harris 2007, 258 ; Kurtz 2004, 9 ; McKemmish 2005, 123 ; ARLIS 2004, 1-2, 9 ; Cook et Dodds 2003, 22, 93.

la distinction peut devenir floue car en servant son employeur en assurant une transparence (et donc potentiellement moins de difficultés futures pour l'organisation), c'est aussi la société que l'on sert. Sans faire une distinction aussi nette entre l'externe et l'interne, beaucoup pointent plutôt du doigt la position de l'archiviste devant servir à la fois son employeur, ses collègues et les clients externes à son organisme. Beaucoup citent donc les administrateurs³⁷, les employés (Jimerson 2000, 207, 286, 292, 416, 420, 422) ou les créateurs des archives³⁸ comme clients premiers des archivistes.

Un exemple unique de système d'organisation des usagers

Après avoir donné une vue d'ensemble des usagers, on voit que des catégories claires n'existent pas vraiment. Les tentatives de créer un système global dans lequel tous les usagers pourraient être rangés sont rares. Notre échantillon d'auteurs ne nous donne qu'un cas particulier : les huit types d'usagers développés par Marie-Anne Chabin (Chabin 2000, 54). Le modèle prend en compte le temps au fur et à mesure duquel le nombre d'utilisateurs s'élargit, ainsi que les relations qui s'établissent entre eux.

Le premier usager est l'auteur qui revoit et vérifie le document : c'est « l'acteur-utilisateur » (Chabin 2000, 46). Vient ensuite la hiérarchie qui contrôle (Chabin 2000, 46-47) : les personnes chargées du contrôle, comme lors d'un audit, utilisent le document. À partir de là, on trouve le gestionnaire de la mémoire qui prend des décisions en fonction des actions passées afin d'éviter toute conséquence indésirable (Chabin 2000, 47), le partenaire de l'auteur qui documente ou doit prendre des décisions (Chabin 2000, 47), et l'ayant droit ou tiers qui cherche à agir voire à se défendre (Chabin 2000, 48-49). Enfin, plus loin dans le temps, se suivent le promoteur de mémoire, le chercheur de racines qui veut s'identifier et enfin l'historien (Chabin 2000, 49-50). On voit que ce schéma permet de prendre en compte tous les usagers cités ci-dessus en fonction de leurs usages des archives. Toutefois, il n'envisage pas la création et donc les artistes. Bien plus que de la mémoire ou de la documentation, la récréation fait appel à un autre lien aux archives.

Des points qui ressortent du corpus de textes : les archives et la mémoire

Avant d'aborder la création, il nous paraît nécessaire d'insister sur quelques points qui ressortent de l'analyse de notre corpus et qui influencent la reconnaissance des artistes comme usagers, de la création et récréation comme usage et de la création comme valeur.

La place de la mémoire dans l'archivistique est ce qui nous frappe (Aubry, Chave et Doom 2006, 245 ; Cox 2010, xiii). Sa relation aux archives et à l'archiviste est ce qui marque le plus les théories actuelles. La majorité des auteurs la cite dans leurs écrits (par exemple : Delmas 2006, 7, 17, 35,

80; Eastwood et McNeil 2010, 163). Marie-Anne Chabin en parle ainsi : « Enfin la conservation d'archives s'étoffe pour répondre au besoin de mémoire historique, laquelle est aussi une valeur sociale en hausse. [...] La revendication de la mémoire s'épanouit tous azimuts. » (Chabin 2007, 141)

Elle est l'objet des préoccupations du moment et le cœur des activités de l'archiviste selon beaucoup. Elle est omniprésente dans les réflexions, et ce, au point que sa définition même est devenue incertaine (Blouin et Rosenberg 2006, 165). On retrouve beaucoup d'avatars de la mémoire ainsi que nous l'avons vu. Sue McKemmish énonce ainsi la liste des types de mémoire : « [...] collective memory, historical memory, official memory, cultural memory, corporate memory, popular memory, social memory and public memory. » (McKemmish 2005, 306)

Mais l'accent mis sur la mémoire n'est pas sans conséquences. Tout d'abord, la mémoire est une construction subjective du passé, influencée par l'individu ou le pouvoir quel que soit ses formes (politique, économique entre autres). Elle diffère en cela de l'Histoire qui se veut, sinon objective, au moins au-dessus des influences : « the clashes between memory and documentation, between stories and history » (Jimerson 2009, 193).

La mémoire est constituée du passé et de l'identité qui construit ce passé. Quoi qu'il en soit, la mémoire peut être faussée par les oublis ou ajouts des individus, comme les influences de partis intéressés qui la modèlent selon leurs besoins. Les auteurs s'intéressent surtout aux relations des archives/archivistes avec les pouvoirs politiques ou encore les réseaux économiques (Harris 2007, chapitre et 254; Harris 2000, chapitre 12).

L'ouvrage de Margaret Procter, Michael Cook et Caroline Williams, intitulé à juste titre *Political Pressure and the Archival Records*, y est d'ailleurs exclusivement consacré (Procter, Cook et Williams 2005). Les contributeurs abordent sous différents angles la question, avec des exemples divers.

La mémoire consiste selon certains en une histoire sclérosée, davantage tournée vers la commémoration que la compréhension du passé. David Wallace rassemble « remembrance and commemoration » (Bastian et Alexander 2009, 199). Blouin et Rosenberg constatent la « memorial culture » (Blouin et Rosenberg 2006, 89, 256, 265). Pour revenir au fait que la mémoire est synonyme de contrôle, son hégémonie est aussi liée au phénomène de responsabilisation des pouvoirs publics et de transparence de la gouvernance. Contrôler signifie avoir des moyens pour exercer cette tâche. Là encore, beaucoup d'auteurs évoquent l'utilisation de ces outils par les pouvoirs agissant sur la société, parfois au détriment de celle-ci (McKemmish 2005, 178). Selon Aubry, Chave et Doom, il y a également une confusion entre mémoire et responsabilité (Aubry, Chave et Doom 2006, 245), ce qui expliquerait le développement de la mémoire et de la transparence

en même temps. Si la société insiste sur la responsabilité aux époques ou par les gouvernements du passé, il est logique qu'elle se préoccupe des actes des organismes publics et privés actuels. Les deux vont donc de pair et entraînent une confusion.

On en arrive à vouloir trop de mémoire, ce que Marie-Anne Chabin exprime en ces termes : « Qu'il s'agisse de la société dans son ensemble, d'une institution ou d'une personne, l'excès de mémoire, la « surmnésie » pourrait bien présenter des dysfonctionnements du même ordre que l'insuffisance de mémoire ou l'amnésie, comme tout déséquilibre. » (Chabin 2007, 141)

Tout ceci étant précisé, nous allons voir comment cela peut influencer sur la conception du rapport entre les archives et la création, et le développement de l'acceptation des artistes comme clientèle et de la création comme usage.

LA PLACE DE L'ART ET DE LA CRÉATION DANS LES ARCHIVES

La création

Notre point de vue est que les artistes ont une place parmi les usagers des archives qu'il faut mieux prendre en considération : il s'agit ici aussi bien des amateurs que des professionnels. En outre, l'usage des archives pour créer ou recréer une œuvre doit être pris en considération. D'une part, le travail des artistes rejoint des usages et des thématiques liés aux archives. En effet, leurs œuvres interrogent notre identité, le passé et notre rapport au temps, parfois l'évolution de la société ou de certains droits, etc. Il est dommage qu'ils soient si peu cités dans le discours professionnel : ils ne sont pas seulement associés aux musées, comme cela ressort souvent, les archives ont beaucoup à leur fournir. D'autre part, l'usage à des fins de création ou de récréation définit les archives comme source d'inspiration, d'information, etc. Les valeurs et fonctions des archives qui profitent déjà aux usagers traditionnels semblent donc tout aussi importantes pour les artistes.

Au début de ce travail, nous pensions être les seuls à défendre ce point de vue. Or, l'analyse de notre corpus nous a montré à la fois des ouvertures quant à notre position et des remarques très claires dénotant déjà un intérêt pour le phénomène chez quelques professionnels.

Des ouvertures

Parmi les ouvertures, on note celle avec laquelle Millar envisage les usages et usagers : « for any number of reasons by any type of user » (Millar 2010, 19). On peut y inclure les artistes et la recherche d'information pour créer. En revanche, la création proprement dite n'entre pas dans les fonctions

assignées aux archives. On a donc une justification de ce pourquoi on peut permettre l'usage des archives à des fins de (re)création – cela fait appel au besoin d'information, de témoignage du passé – mais cela ne constitue pas une valeur qui oblige sciemment l'archiviste à conserver uniquement pour cette raison. Pourtant, les nombreuses contributions à propos de l'utilisation à des fins de marketing ou de communication devraient avoir sensibilisé à la réutilisation des archives (ARLIS 2004, 33 ; Chabin 2000, 50).

Verne Harris, bien que dans un tout autre sens, parle de « re-telling, re-vision, re-interpretation » (Harris 2007, 18) : pourquoi ne pas étendre sa vision à celle de l'art ? Les artistes ne font-ils pas la même chose en redisant le monde ou en le réinterprétant ? D'ailleurs, Harris insiste sur le fait que les archives servent aussi à imaginer, à créer des fictions : « imagining », « fictionalizing » (Harris 2007, 121 ; Harris 2000, 79).

Les archives d'artistes, littéraires et audiovisuelles sont particulièrement pertinentes pour la création

Pourtant, d'autres auteurs ont déjà pleinement inclus la création, l'art et les artistes dans leurs réflexions. Nancy Ruth, dans son chapitre sur les archives d'artistes et leur manière d'être acceptées dans les services d'archives, montre combien ces dernières peuvent être source d'inspiration pour d'autres artistes (Blouin et Rosenberg 2006, 121-133). Elle développe notamment l'exemple du photographe Eugène Atget dont les archives contiennent une série intitulée par le créateur lui-même « documents pour artistes ». Il s'agit là de photographies pouvant être une source d'information, sinon d'inspiration. L'auteur affirme clairement la relation entre la création et les archives : « But, in the several examples I exhibit my own risky inclination to search for a clear path between artistic creation and archival retention [...] » (Blouin et Rosenberg 2006, 125). Ce qui apparaît dans le cas de Nancy Ruth, c'est que les archives d'artistes sont un type d'archives qui se prête particulièrement bien à l'usage à des fins de création. Norton Owen, dont nous avons vu qu'il était en charge des archives de danse du centre Jacob's Pillow, prône l'usage des archives comme source d'inspiration et de récréation. Il décrit sa mission de cette façon : « to support dance creation, presentation, education and preservation » (Hackmann 2011, 226). On voit que la conservation des archives a directement pour objectif de permettre la réutilisation mais l'auteur ne se penche pas sur la valeur des archives qui les rendent intéressantes pour l'artiste. De manière générale, les auteurs reconnaissant les usages ou usagers artistiques n'abordent pas les valeurs des archives.

Y-a-t-il une valeur de création qui justifie la conservation ? En tout cas, Norton Owen conclut : « Research conducted at the Pillow has been used in films, essays, biographies, and journals, and the ripple effects

reach far and wide. » (Hackmann 2011, 229) Nous retenons deux choses de ces propos. D'abord, la réutilisation par les artistes (ici notamment les réalisateurs) se fait selon différents modes : l'inspiration artistique ou la recherche d'information. Le document peut être inclus dans une œuvre, faire office de référence source, ou simplement fournir une indication réutilisée par l'artiste. Dans ce cas, les réalisateurs peuvent avoir trouvé des informations pour la réalisation de leurs films ou des images à inclure. Le degré de réutilisation varie comme chez tous les autres usagers. Le second point qui nous frappe réside dans la capacité de l'artiste à toucher un public. Le fait que les archives soient réutilisées leur a permis d'atteindre un nouveau public. L'archiviste devrait donc considérer d'un meilleur œil la récréation et l'artiste car ils sont potentiellement d'excellents ambassadeurs.

D'autres types d'archives se prêtent bien à la réutilisation par les artistes, comme les archives littéraires. On voit que ce sont encore des archives privées dont il est question : il est frappant d'ailleurs de voir le problème qu'elles posent dans la littérature. Peu détaillées et impossibles à définir, elles semblent jouir d'une plus grande latitude quant aux usages et usagers. Cela vient peut-être du fait que leur acquisition se fait selon des valeurs ou critères supplémentaires par rapport aux archives publiques. Ainsi, il semble plus facile d'envisager une valeur artistique dans les archives privées. Laurent Dubois analyse l'utilisation que font les romanciers des archives coloniales des Caraïbes et notamment de celles contenant des informations sur les esclaves fugitifs (Blouin et Rosenberg 2006, 291-300). L'écriture de romans au moyen des archives constitue bel et bien une réutilisation, voire une récréation car les informations sont parfois réinventées en une histoire assez différente de la réalité. Dans un registre plus général, celui de la relation des archives à l'ensemble de la littérature, Sarah Nuttall fait remarquer : « A constitutive dimension of the archival object is that it lends itself to becoming the tool of the imagination. » (Hamilton 2002, 295) La référence à l'imagination permet de penser ensuite à l'inspiration et aux artistes.

Le chapitre suivant de l'ouvrage, écrit par Ronald Suresh Roberts, présente l'auteur comme son propre archiviste. L'intérêt réside dans l'interaction entre art et archive que décrit Roberts : « The presence of art in the archive, the fact that art and archive (each somehow defined, on which more below) intersect, troubles the binary opposition between creativity and conservation. » (Hamilton 2002, 301) Roberts est par ailleurs le seul à citer les artistes parmi les usagers des archives (Hamilton 2002, 302) dont ils étendent le rayonnement auprès du grand public. Pour terminer avec la littérature, il faut encore mentionner Judy Dicken (Procter 2000, 49-82) dont le sujet porte sur les archives des auteurs anglais vivants. Parlant

de la difficulté de choisir les fonds à acquérir, elle explique : « Collection in this arena means lending a possible bias not only to history – a crime of which archivists are commonly accused – but to the artistic culture » (Procter 2000, 59). On voit que l'art est pris en compte même si la réutilisation des fonds par des artistes ne justifie pas la conservation. Il s'agit toujours d'une optique documentaire : conserver le patrimoine littéraire source d'information. Toutefois, Dicken remarque combien les archives littéraires permettent de comprendre la manière de penser de l'auteur et de voir les traces de la « creative imagination » (Procter 2000, 69). Comment ne pas y voir une preuve du lien nécessaire entre les archives littéraires et la création ?

Enfin, un dernier type d'archives se prêtent bien à la création et réutilisation : ce sont les archives audiovisuelles. Il est courant de voir ces archives réutilisées, que ce soit des extraits de films par des réalisateurs ou des extraits sonores par des mixeurs ; en témoignent les banques d'archives développées par de nombreux organismes (ONF, INA, etc.). Tous les usages ne sont pas artistiques mais cependant plusieurs artistes ont utilisé des archives audiovisuelles pour les inclure dans leurs œuvres ou pour y trouver de l'inspiration. Le projet « BBC Creative Archive » permettait jusqu'en 2006 aux artistes anglais de télécharger des images animées et extraits sonores pour les réutiliser dans leurs œuvres, selon certaines modalités (l'usage non commercial notamment). Par ailleurs, Gamble et Curham affirment combien l'une des valeurs de l'audiovisuel réside dans ses qualités esthétiques (Bettington *et al.* 2008, 257).

L'ensemble des archives est concerné par la création

En dehors de la littérature, des arts visuels et de l'audiovisuel, on trouve également des références à la création. Graeme Reid, dont le sujet porte sur les archives des gays et lesbiennes, fait des archives une source pour les arts. Il explique : « The archive is a place of safe-keeping, preserving and imagining. In its broader sense, the archive provides the source material for the creative arts. » (Hamilton 2002, 206) Quant à Chabin, c'est du côté de la mode qu'elle se situe. D'après elle, les archives peuvent servir à recréer une époque – le Moyen Âge ou l'époque « yéyé ». Nous pensons notamment au design qui s'inspire des tendances passées. Dès lors, on peut penser que des dessins servent à la recréation d'œuvres (Chabin 2000, 51). Plus loin, Chabin parle de la publicité commerciale réutilisant les images de cinéma (Chabin 2000, 148) : il y a bien création d'un nouvel objet.

Pour poursuivre avec les images animées, Cook et Dodds prennent l'exemple des films qui, lorsqu'ils sont conservés, fournissent une image de la société qui les a vus et de ses mythes. Ils précisent en même temps :

« There will, of course, be films and videos preserved quite rightly for other reasons such as unique content, presentation, or high artistic quality which reflect significant minorities. » (Cook et Dodds 2003, 192) Ils proposent donc l'existence d'une valeur esthétique et artistique qui devrait nous faire accepter des usages artistiques aussi : « We are also reminded that selection by archives is usually based on historical, artistic, and sociological values [...] » (Cook et Dodds 2003, 194). Ces deux points plaident en faveur de l'acceptation des artistes et de la recréation. Cook et Dodds s'étendent d'ailleurs sur la place de l'art dans les archives (Cook et Dodds 2003, 33, 77-79), notamment en peinture : alors pourquoi ne pas inverser les propos et réfléchir aux archives dans l'art ? Un autre auteur parle de valeur artistique : il s'agit de Jimerson parlant de « aesthetic or artistic [value] » (Jimerson 2000, 227).

D'autres auteurs semblent en faveur de notre position. C'est notamment le cas de Sue Breakell qui cite clairement les artistes comme usagers des archives ainsi que leur utilisation comme source d'inspiration : « Artists have manipulated archival forms for much of the 20th century, seeing in the discontinuities and ambiguities of the archive a fertile territory for creative practice [...] » (Hill 2011, 33). Elle rejoint en cela Millar qui cite, dès la première page de son ouvrage, les artistes au milieu d'autres usagers plus traditionnels (Millar 2010, 1). Alexandrina Buchanan, à nouveau dans l'ouvrage de Jennie Hill, explore les œuvres d'art auxquelles les archives ont contribué : « Archival artworks can provide opportunities for reflection on the material and experiential qualities of the archives. » (Hill 2011, 42) Là encore l'œuvre est une promotrice des archives. Le plus intéressant réside cependant dans l'analyse des pratiques de l'artiste. Selon l'auteur, il y a deux principales utilisations des documents par l'artiste Tacita Dean. La première consiste à effectuer des recherches pour avoir des informations reprises dans l'œuvre : « Anecdotes and narratives form an important aspect of one strand of the artistic practices identified as 'archival'. » (Hill 2011, 47) L'autre utilisation consiste à sortir les documents de leur contexte pour les insérer dans celui de l'œuvre : « These documents without context, whose poignancy lies in their resultant inability to communicate their intentions [...] » (Hill 2011, 47).

CONCLUSION

Ce travail a permis de faire le bilan de la vision des archivistes – à travers la littérature professionnelle – des valeurs, usages et usagers des archives. Nous avons vu que les auteurs abordent très largement les usages des archives. Les catégories établies par Millar permettent de tenter une organisation de ceux-là mais les chevauchements sont nombreux.

Le témoignage est très rarement l'unique usage des archives car il se base souvent sur une ou plusieurs informations. La preuve est l'usage le plus complexe à saisir car il couvre une large gamme de situations. La notion de preuve diffère d'un auteur à un autre. Enfin, l'information est souvent accompagnée de la preuve. C'est pourtant l'usage le plus mentionné de manière solitaire : les archives informent, aident à maintenir la continuité des actions et montrent l'imaginaire du créateur, ce qui ne nécessite ni témoignage ni preuve.

Par ailleurs, plusieurs points importants se retrouvent dans les valeurs, usages et usagers. Tout d'abord, la notion d'identité est devenue importante car les archives en permettent la construction, la diffusion ou, inversement, la mettent à mal quand les documents sont détruits. Les usagers forment parfois des communautés, des groupes identitaires qui recherchent une valeur de mémoire dans les archives. Ensuite, la mémoire (fréquemment liée à l'identité d'ailleurs) est un sujet largement débattu par les archivistes. Son omniprésence dans la littérature et son caractère pluriel reflètent son importance pour la profession. Plusieurs professionnels dénoncent même la surévaluation de son rôle. Cela a pour conséquence de mettre en avant la notion de témoignage, au sens de « evidence » selon Harris : un témoignage qui est à la fois preuve et qui permet aussi de répondre au besoin de justice sociale. Une des conséquences de cette notion est le dernier point ressortant de cette analyse : le traditionnel antagonisme entre valeurs primaires et secondaires – que l'on retrouve sous la forme de valeur administrative *versus* valeur historique – peut être dépassé par ce terme plus large de « evidence » qui réunit les usages et montre la complémentarité des valeurs.

Pour terminer avec l'analyse, il faut mentionner le cas des usagers qui offre une richesse de catégories incomparable. Une grande fantaisie dans les usagers cités par les auteurs de notre corpus – notamment dans le cas des usagers issus de domaines spécifiques – se manifeste dans les écrits de la profession, au-delà des grandes tendances. Elles vont au-delà de l'opposition des généalogistes aux historiens professionnels et la prise en compte des amateurs comme public acceptable.

Ce travail a permis de montrer dans un second temps la place importante que devraient tenir les artistes dans les usagers pris en compte par les archivistes et la création/recréation dans les usages des archives. Porteurs de mémoire, d'identité et de débats entre autres, les artistes trouvent naturellement leur place parmi les usagers des archives qu'ils utilisent notamment pour leur valeur d'information de preuve ou de témoignage. Les archives favorisent et renforcent l'efficacité de leur travail.

Bien plus, il faudrait s'ouvrir à d'autres usages tels que la stimulation de l'inspiration (même si le phénomène n'est pas aussi tangible qu'une recherche dans les archives en tant que source), montrer l'imaginaire du créateur (potentiellement faire rêver). Cela est déjà bien accepté dans les archives d'artistes, les archives littéraires et audiovisuelles, ainsi que de manière générale par Breakell et Hill. Les valeurs montantes que sont l'émotion, l'esthétique et le symbolique – qui sont à l'origine de la prise en compte des artistes et de la création par les archivistes – permettraient peut-être d'élargir l'horizon des archivistes.

Notre époque, marquée par la prépondérance de la culture mémorielle, connaît une situation paradoxale entre désir de mémoire et rejet de sa place dominante. Les archives comptent parmi les éléments qui permettent une meilleure compréhension de ce rapport ambigu.

Ainsi, les artistes qui réfléchissent aux questions liées à la mémoire, à l'identité et au passé nous permettent de mieux comprendre les liens entre archives et mémoire. De plus, il est important de ne pas enfermer les artistes dans ce questionnement. Nous pensons que leur place parmi les usagers des archivistes est bien plus vaste : ils doivent pouvoir utiliser les archives pour diverses fins et être mieux pris en compte par les services d'archives. Dans cette optique, une analyse de leur utilisation des archives pourrait améliorer cette prise en compte. En effet, comment l'artiste utilise-t-il l'archive pour créer ? Est-ce une source d'information ou fait-elle partie intégrante de l'œuvre ? L'étude d'un corpus de cas de réutilisation dans un domaine précis permettrait de mieux comprendre les besoins des artistes.

Bibliographie

Association des archivistes français (AAF). 2004. *Abrégé d'archivistique principes et pratiques du métier d'archiviste*. Paris : Association des archivistes français.

Aubry, Martine, Isabelle Chave et Vincent Doom, sous la dir. de. 2006. *Archives, archivistes et archivistique dans l'Europe du Nord-Ouest de l'Antiquité à nos jours : entre gouvernance et mémoire*. Villeneuve d'Ascq : IRHiS-Institut de recherches historiques du septentrion : CEGES-Centre de gestion de l'édition scientifique, Université Charles de Gaulle-Lille 3.

ARLIS/UK & Ireland Visual Archives Committee, sous la dir. de. 2004. *First Steps in Archives: A Practical Guide*. [S.l.] : ARLIS/UK & Ireland.

Babelon, Jean-Pierre et collaborateurs. 2008. *Les Archives : mémoire de la France*. Paris : Gallimard.

Bastian, Jeannette A. et Ben Alexander, sous la dir. de. 2009. *Community Archives: The Shaping of Memory*. London : Facet.

Bettington, Jackie et collaborateurs. 2008. *Keeping Archives*. Dickson : Australian Society of Archivists.

- Blouin, Francis X. et William G. Rosenberg. 2011. *Processing the Past : Contesting Authority in History and the Archives*. Oxford ; Toronto : Oxford University Press.
- Blouin Jr., Francis X. et William G. Rosenberg, sous la dir. de. 2006. *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory : Essays from the Sawyer Seminar*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Chabin, Marie-Anne. 2007. *Archiver, et après ?* Paris : Djakarta.
- Chabin, Marie-Anne. 2000. *Le management de l'archive*. Paris : Hermès science publications.
- Chabin, Marie-Anne. 1999. *Je pense donc j'archive : l'archive dans la société de l'information*. Paris : L'Harmattan.
- Clérembaux, Joël et Christine Juge. 2012. *La gestion des archives*. Voiron : Territorial ed.
- Cook, Terry et Gordon Dodds, sous la dir. de. 2003. *Imagining Archives : Essays and Reflections by Hugh A. Taylor*. Chicago : Society of American Archivists ; Ottawa : Association of Canadian Archivists ; Lanham : Scarecrow Press.
- Cox, Richard J. 2010. *Archival Anxiety and the Vocational Calling*. Duluth : Litwin Books.
- Cox, Richard J. 2008. *Personal Archives and a New Archival Calling : Readings, Reflections and Ruminations*. Duluth : Litwin Books.
- Cox, Richard J. 2000. *Managing Records as Evidence and Information*. Westport : Quorum Books.
- Delmas, Bruno. 2006. *La société sans mémoire : propos dissidents sur la politique des archives en France*. Paris : Bourin.
- Eastwood, Terry et Heather MacNeil, sous la dir. de. 2010. *Currents of Archival Thinking*. Santa Barbara : Libraries Unlimited.
- Favier, Jean. 2001. *Les archives*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hackman, Larry J. sous la dir. de. 2011. *Many Happy Returns : Advocacy and the Development of Archives*. Chicago : Society of American Archivists.
- Hamilton, Carolyn *et al.*, sous la dir. de. 2002. *Refiguring the Archive*. David Philip.
- Harris, Verne. 2007. *Archives and Justice : A South African Perspective*. Chicago : Society of American Archivists.
- Harris, Verne. 2000. *Exploring Archives : An Introduction to Archival Ideas and Practice in South Africa*. 2e ed. National Archives of South Africa.
- Hill, Jennie, sous la dir. de. 2011. *The future of Archives and Recordkeeping : A Reader*. London : Facet.
- Hunter, Gregory S. 2003. *Developing and Maintaining Practical Archives : A How-To-Do-It Manual*. New York : Neal-Schuman Publishers.
- Jimerson, Randall C. 2009. *Archives Power : Memory, Accountability, and Social Justice*. Chicago : Society of American Archivists.
- Jimerson, Randall C, sous la dir. de. 2000. *American Archival Studies : Readings in Theory and Practice*. Chicago : Society of American Archivists.
- Kurtz, Michael J. 2004. *Managing Archival & Manuscript Repositories*. Chicago : Society of American Archivists.
- Lidman, Tomas. 2012. *Libraries and Archives : A Comparative Study*. Oxford : Chandos Pub.
- Livelton, Trevor. 2003. *Archival Theory, Records and the Public*. Lanham : Society of American Archivists : The Scarecrow Press.
- McKemmish, Sue, sous la dir. de. 2005. *Archives : Recordkeeping in Society*. Wagga Wagga : Centre for Information Studies, Charles Stuart University.

- Manning, Kate et Ailsa C Holland. 2006. *Archives and Archivists*. Dublin : Four Courts.
- Millar, Laura A. 2010. *Archives : Principles and Practices*. New York : Neal-Schuman Publishers.
- O'Toole, James M. et Richard J. Cox. 2006. *Understanding Archives & Manuscripts*. Chicago : Society of American Archivists.
- Procter, Margaret. 2000. *New Directions in Archival Research*. Liverpool : Liverpool University Centre for Archive Studies, cop.
- Procter, Margaret, Michael Cook et Caroline Williams, sous la dir. de. 2005. *Political Pressure and the Archival Record*. Chicago : Society of American Archivists.
- Ramos, Marisol et Alma C. Ortega. 2006. *Building a Successful Archival Programme : A practical approach*. Oxford : Chandos.
- Schellenberg, Theodore R. 1956. *Modern Archives : Principles and Techniques*. Melbourne : F.W.Cheshire.

INDEXATION – ÉMOTIONS – ARCHIVES¹

Laure Guitard

1 Cette recherche a été effectuée, sous la direction d'Yvon Lemay, pour le projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du programme Savoir (2013-2016).

2 Pour un résumé, voir Mas et Klein 2010-2011. Les actes du symposium ont été publiés dans la revue Archives (vol. 42, no 2, 2010-2011). Le numéro est disponible en ligne sur le site de la revue: <<http://www.archivistes.qc.ca/publications/revue-archives/recherche-dans-archives>> (consultée le 12 septembre 2014).

INTRODUCTION

L'émotion a-t-elle un rôle à jouer en archivistique? Est-ce qu'elle pourrait ou même devrait être intégrée au traitement des archives? Ce sont des questions soulevées lors du 6^e *symposium du GIRA*² sur la dimension émotive des archives en 2010. Après avoir examiné la notion d'émotion et les recherches s'y rapportant, nous considérons l'émotion en archivistique et plus particulièrement son intégration dans la pratique archivistique.

Une question a clairement été posée lors de ce symposium: « Doit-on créer de nouvelles métadonnées qui tiendraient compte de cette nouvelle valeur ou ces dernières existent déjà, mais ont tout simplement été ignorées ou sous-exploitées? » (Mas et Klein 2010-2011, 6)

Le but du présent texte est d'envisager la place que pourrait occuper l'émotion dans la description archivistique, les moyens d'inclure l'émotion dans le traitement des archives. Notre hypothèse est que l'indexation – professionnelle et collaborative – pourrait permettre d'inclure l'émotion dans la description des archives afin que cette dernière soit reconnue comme une clé d'accès aux documents, tout en respectant la norme canadienne de description, les Règles de description des documents d'archives (BCA 2008).

Pour ce faire, nous examinons la notion d'émotion, l'émotion puis l'indexation en archivistique et la place que l'émotion pourrait y tenir, et ce, à la lumière de recherches récentes et de deux ateliers sur la dimension émotive organisés pour des professionnels et des étudiants en archivistique par l'Association des archivistes du Québec (AAQ) en 2013 et 2014, dont le premier a fait l'objet d'une publication (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013).

L'ÉMOTION

Qu'est-ce qu'une émotion? *Le Grand Robert de la langue française* parle de mouvement, de sensation et d'état affectif. Mais l'acceptation la plus courante

d'*émotion* est la suivante :

État de conscience complexe, généralement brusque et momentané, accompagné de troubles physiologiques (pâleur ou rougissement, accélération du pouls, palpitations, sensation de malaise, tremblements, incapacité de bouger ou agitation). (Robert *et al.* 2001)

Il ajoute l'exemple suivant : « Émotions fondamentales : amour, chagrin, colère, désir, frayeur, haine, jalousie, joie, peur, plaisir, tristesse. »
Le Trésor de la Langue française donne une autre définition : « Conduite réactive, réflexe, involontaire vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur. » (CNRTL 1994) Par contraste, nous trouvons dans le même dictionnaire la définition de *sentiment* : « III. – Domaine de l'*affectivité* A. – 1. État affectif complexe, assez stable et durable, composé d'éléments intellectuels, émotifs ou moraux, et qui concerne soit le « moi » (orgueil, jalousie...) soit autrui (amour, envie, haine...). » (CNRTL 1994) Nous retenons de ces définitions que l'*émotion* est vive, c'est un mouvement brusque, parfois violent, c'est pourquoi elle est difficile à qualifier. Elle touche tant le plan physique que psychologique. Si ce mouvement persiste, l'*émotion* devient alors un *sentiment*. Mais ces deux mots sont généralement employés l'un pour l'autre par les auteurs et nous le ferons également dans la suite de ce texte. Le contact avec un document d'archives est un stimulus brusque et parfois violent qui peut provoquer une ou des *émotions* d'une intensité variable chez l'individu qui le consulte.

Schmidt et Stock (2009, 865) évoquent la difficulté de définir le mot. Ils se tournent du côté de la psychologie pour cerner la notion. De leur recherche, nous retenons que l'on reconnaît cinq (Power et Dalgleish 1997, 150 cité par Schmidt et Stock 2009, 865) à six (Jørgensen 2003, 232 cité par Schmidt et Stock 2009, 865) *émotions* de base reconnues en tant que telles : la tristesse, la joie, la colère, la peur, le dégoût et – la sixième – la surprise. Hormis Izard (1991) qui inclut davantage d'*émotions* telles que la honte, la culpabilité ou la satisfaction, ce sont ces *émotions* dont font habituellement mention les recherches.

« Les *émotions* jouent un rôle crucial dans l'évolution de la conscience et les opérations de tous les processus mentaux. » (Izard 2009, 1, notre trad.) Présente dans le développement de l'être humain et dans l'exercice de ses activités, l'*émotion* a un rôle neurologique. Elle a notamment des répercussions sur la prise de décision. « L'*émotion* [participe] à la raison et elle [peut] assister le processus du raisonnement au lieu de nécessairement le déranger, comme on le supposait couramment. » (Damasio 2006, II-III). Ainsi, l'*émotion* n'entrave pas inéluctablement le travail de l'archiviste mais

3 « L'esprit respire par le biais du corps, et la souffrance, qu'elle ait sa source au niveau de la peau ou d'une image mentale, prend effet dans la chair. » (Damasio 2006, 14) L'image mentale peut être suscitée par des documents d'archives.

pourrait participer adéquatement aux opérations mentales des processus archivistiques dont l'évaluation, le traitement et la mise en valeur des documents d'archives. En réalité, l'émotion fait déjà partie de la pratique archivistique, même si certains archivistes comme ceux sondés par Mas et son équipe le nient parfois. D'une part, ils disent ne pas faire plus de cas d'un document qui les a émus. Mais, d'autre part, ils modifient tout de même leur comportement vis-à-vis de celui-ci : ajustement de l'instrument de recherche ou de la description, plus grand soin dans la manipulation ou restauration anticipée, utilisation à l'interne, à l'externe ou pour la promotion du travail de l'archiviste, etc. (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 60-61). Le traitement archivistique consiste en plusieurs processus cognitifs. Or, « (...) les phénomènes mentaux ne peuvent être pleinement compris que dans le contexte de l'interaction de la totalité de l'organisme avec l'environnement » (Damasio 2006, 14). Le premier atelier « Archives et émotion » de l'AAQ en 2013 au Service des archives de l'Université McGill a permis de se rendre compte de cette relation corporelle, presque charnelle³, avec les documents d'archives : diverses émotions traversaient les participants peu habitués à y laisser libre cours (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013). Leur présence était pourtant indéniable. Mais la question de les intégrer au traitement, et si oui de quelle manière, est restée en suspens.

LA RECHERCHE SUR LES ÉMOTIONS

L'émotion fait l'objet de plus en plus de recherches en sciences sociales et plus spécifiquement en sciences de l'information. L'émotion a pris peu à peu de l'importance dans l'étude des comportements informationnels. Le texte de Julien *et al.* (2011, 21) montre que près d'un tiers des publications sur le comportement informationnel traite de la dimension émotive. Nahl et Bilal (2007) observent l'émergence du paradigme affectif dans ce domaine. L'article de Grassi, Cambria *et al.* (2011, 480) fait état de ce nouveau paradigme par le biais du « Web sensible » (*Sentic Web*) et d'une « information affective » ou « information émotive » (*Affective information*).

Les deux grands courants théoriques consacrés aux émotions traitent de sa nature psychologique et de son caractère physique : l'un aborde l'aspect cognitif de l'évaluation des sentiments, l'autre se concentre sur l'observation de la réponse du corps à des stimuli émotifs (Lopatovska et Arapakis 2011, 576). Il y a un manque de consensus relatif à la structure et à la manifestation des émotions (Lopatovska et Arapakis 2011, 576) : soit en unités discrètes en fonction des six émotions de base, soit selon une approche continue qui identifie deux ou trois dimensions quantifiables (par exemple : la valence positive ou négative, l'éveil). Mas, Gagnon-Arguin *et al.* (2010-2011, 59) ont recours à ces six émotions de base (la joie étant

nommée plutôt le rire), auxquelles elles ajoutent les émotions secondaires telles que la nostalgie du passé, l'appartenance ou les malaises (la violation de l'intimité par exemple). Cet ajout issu des données de leur recherche permet d'affiner les émotions de base. La seconde approche – la quantification de l'intensité de ces émotions – est peu utilisée pour l'instant ; cela est probablement dû au fait que l'on cherche d'abord à identifier les émotions avant de les quantifier.

LES MÉTHODES DE RECHERCHE

Dans la recherche sur les émotions, l'étude du signal neurophysiologique, l'observation basée notamment sur les expressions faciales et le rapport individuel sont les trois principales méthodes de recherche (Lopatovska et Arapakis 2011, 577-583). Le rapport individuel consiste à demander aux participants de décrire la nature de leur expérience. Il présuppose que « les participants sont capables et veulent identifier leurs émotions » (Lopatovska et Arapakis 2011, 581, notre trad.). On peut procéder à des rapports immédiats ou rétrospectifs, en s'aidant notamment d'outils techniques pour faciliter la remontée d'émotions à la mémoire (par exemple, des enregistrements audio ou vidéo). Les rapports immédiats sont toutefois les plus précis. Bien que ces rapports individuels puissent connaître un biais, cette méthode est efficace et permet d'obtenir facilement des données sur l'émotion (Lopatovska et Arapakis 2011, 581).

Lors du premier atelier de l'AAQ à Montréal, à l'hiver 2013, la méthode du rapport individuel a été employée. Chaque participant était invité à plusieurs reprises à partager les émotions qu'il ressentait à la présentation d'un document d'archives. Peu à peu, les participants prenaient librement la parole sans plus d'incitation à se livrer. Le climat intime de la pièce où nous nous trouvions, peu nombreux, a également favorisé l'épanchement.

Même si l'environnement favorise une certaine intimité, il réside une difficulté à parler de ses émotions, à identifier précisément et de verbaliser quelle(s) émotion(s) l'on ressent. Selon Izard (2009), cela serait dû au fait que la réponse corporelle n'est qu'une phase de l'activité neurobiologique qu'est l'émotion. On ressent ou expérimente une émotion, mais on ne peut pas nécessairement l'étiqueter en état de pleine conscience (Izard 2009, 6). En plus de leur caractère indicible, Lemay *et al.* ont relevé leur fugacité et la particularité de se présenter souvent en « amalgame » (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013, 104), un ensemble d'émotions difficiles à distinguer les unes des autres afin de les identifier nettement.

LA PLACE DE L'ÉMOTION DANS LA PRATIQUE ARCHIVISTIQUE

En archivistique, la dimension émotive des archives a d'abord été envisagée à partir de l'étude du traitement des images en mouvement. Et c'est en particulier par le biais de l'indexation que l'émotion a trouvé une place :

L'expression de l'émotion dans un plan n'est pas toujours utile, mais cet aspect peut parfois être primordial. L'indexation se révèle difficile à cause de l'interprétation requise de la part de l'indexeur. Il peut y avoir souvent ambiguïté dans l'indexation, mais ce n'est pas mauvais en soi. Par exemple, si un visage exprime en fait la surprise, mais que c'est la peur qui est perçue, cela indique que le plan peut être employé sans problème pour exprimer la peur. N'oublions pas que dans l'image en mouvement le contexte est extrêmement important et influence les perceptions. Finalement, soulignons que, lorsque les usagers en ont besoin, il vaut mieux offrir un accès imparfait que de ne pas offrir d'accès du tout. (Turner 1998, 76-77)

Puis, la dimension émotive des documents d'archives a commencé à être formalisée à partir de l'étude de la pratique des artistes qui utilisent des documents d'archives comme matériaux de leurs œuvres. Leur utilisation est inhabituelle. L'analyse des conditions d'utilisation des documents d'archives par les artistes permet donc de mettre au jour les extrêmes du spectre des utilisations possibles. Lemay et Boucher (2010-2011, 43-44) indiquent ainsi qu'il existe quatre principaux aspects qui permettent de caractériser ces conditions : l'objet, le dispositif, le contexte et la relation au spectateur. Les documents d'archives suscitent des émotions parce qu'ils sont documents d'archives : certaines conditions sont intrinsèques aux documents et d'autres extrinsèques. Hélène Brousseau, une participante du premier atelier « Archives et émotions » de l'AAQ affirmait :

Il y a plusieurs niveaux d'appréciation des archives. Le premier niveau est lié au lieu physique et aux supports d'information. Le second niveau touche au contexte de création et aux informations relatives au créateur. Le troisième niveau tient de la relation entre les documents et la personne qui les apprécie. (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013, 100)

Chaque niveau offre de potentielles sources d'émotions pour la personne qui consulte un document d'archives. Ces éléments sont perceptibles dans les études de cas de Theresa Rowat (2010-2011, 27-34) où le contexte de création, l'aspect matériel du document d'archives, sont décrits en détail et permettent alors de passer au troisième niveau, celui de la relation entre ce document et Theresa Rowat qui livre ses émotions dans l'espoir que nous les ressentions aussi. L'émotion se partage.

Dans le même ordre d'idées, Mas, Gagnon-Arguin *et al.* ont identifié des déclencheurs d'émotion, en particulier les « relations avec des événements historiques ou reliés à la société » (2010-2011, 59). Guibert parle de vecteurs d'émotion (2013, 53-54). D'autres éléments peuvent être à la source du ressenti d'émotions : les relations avec des personnes impliquées dans les documents, le contenu ou la nature du document, l'aspect matériel du document lui-même, l'identification de l'utilisateur au contenu du document, l'exclusivité de consulter des documents rares et précieux, le contexte dans lequel le document est consulté (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 59-60 ; Lemay, Klein *et al.* 2012-2013, 100). « L'émotion ne peut surgir que d'une rencontre entre un objet et un individu » (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013, 100). L'information affective ou émotive est faite pour l'être humain ; c'est une donnée encore difficilement traitable par une machine (Poria *et al.* 2013, 191 ; Grassi, Cambria *et al.* 2011, 481, notre trad.). C'est pourquoi, pour l'instant, seul l'être humain assisté de la machine peut traiter l'émotion, un traitement totalement automatisé n'est pas encore envisageable.

Selon l'étude de Klein, Dufour et Mas (2014), la place de l'émotion dans la pratique archivistique varie selon les professionnels.

La majorité des répondants travaillant en France reconnaissent donc, bien qu'avec une certaine réserve, l'émotion comme une caractéristique des archives. En revanche, ceux qui affirment la prendre en compte dans leur pratique représentent une minorité des répondants travaillant en France (45 %). (Klein, Dufour et Mas 2014, 85)

Les archives inspirent et émeuvent, les exemples sont nombreux dans notre société (Mas et Klein 2010-2011, 6). Les archivistes n'échappent pas à cette dimension, comme en a fait état le 6^e *symposium du GIRA* à l'automne 2010. Selon l'étude de Klein, Dufour et Mas menée en 2012 auprès des professionnels des archives dans le monde (599 répondants), la dimension émotive est une caractéristique des archives pour 63,5 % des répondants (Klein *et al.* 2014). 70 % des répondants sont d'accord (partiellement ou totalement) avec le fait que l'émotion valorise les documents d'archives :

Lorsqu'elle est reconnue, cette dimension [la dimension émotive] est avant tout associée au contenu des documents textuels et relève le plus souvent, dans l'esprit des répondants, d'émotions positives : la joie et la surprise. Et, bien que, selon eux, elle constitue une valeur ajoutée, les archivistes français sont plus réservés quant à la prise en compte de la dimension émotive des documents dans la pratique professionnelle qui doit rester objective. (Klein, Dufour et Mas 2014, 84)

En 2013, Guibert utilise un questionnaire pour sonder les archivistes abonnés à la liste de l'Association des archivistes français (AAF) sur les

émotions dans leur profession dans la perspective de la prise en compte du numérique. L'auteure remarque que « les émotions sont encore, aux yeux de certains, synonymes de subjectivité. Parler d'émotions aux archives serait-il un manque de professionnalisme ? » (Guibert 2013, 20)

Par ailleurs, comme on l'a mentionné plus haut, deux ateliers ont été proposés aux membres de l'AAQ sous le titre « Archives et émotion ». Le second de ces ateliers de l'AAQ organisé par Anne Klein et Yvon Lemay s'est tenu à Québec le 14 février 2014. Le petit nombre de participants (quatre inscrits) a donné à ce second atelier un caractère intimiste, nécessaire pour l'épanchement des émotions. Juliette Delrieu, archiviste aux Musées de la civilisation, a sélectionné et soigneusement préparé quatre « cas », c'est-à-dire des documents d'archives ou des ensembles de documents d'archives reliés entre eux par la thématique. Yvon Lemay a animé la journée et Denis Lessard, artiste-archiviste, a participé également à cet atelier en tant que personne ressource à l'écoute de ses émotions au contact des archives. Les participants (dont je faisais partie) venaient de différents horizons. Archivistes ou non, nous voulions comprendre le lien qui nous unit aux documents d'archives et nous venions chercher des éléments de réponse à la question de l'émotion dans la pratique professionnelle. Les quatre cas présentaient des documents de la fin du XVIIIe siècle et surtout de la fin du XIXe siècle. Le manque de temps nous a contraint à nous restreindre : la prise de connaissance des documents et la mise en contexte a occupé une grande partie du temps de l'atelier. Il a essentiellement permis d'expérimenter des émotions au contact de documents d'archives et, parfois, de les partager, rendant tangible l'expérience émotive. Nous nous mettions alors dans la peau d'un usager ou d'un archiviste qui découvre un fonds pour la première fois. Cette expérience *in vivo* corrobore les résultats d'enquêtes menées récemment chez les archivistes.

La quasi-totalité des répondants (99 %) de l'enquête menée par Guibert affirme avoir éprouvé des émotions au contact de documents d'archives (2013, 41). Pour Mas, Gagnon-Arguin *et al.*, « [l]'enquête a confirmé que la dimension émotive prend une place certaine dans le travail professionnel sans toutefois être balisée » (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 63). L'émotion fait donc partie du quotidien de l'archiviste. Il l'éprouve à divers moments de son activité professionnelle. « De manière générale, la dimension émotive reliée aux documents est considérée, selon les répondants, régulièrement au moment de l'acquisition (28 %) et de la diffusion (28,1 %), occasionnellement au moment de l'évaluation (40,7 %), de la description et de l'indexation (34,8 %), jamais au moment de la classification (30 %). » (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 61) Selon

l'enquête de Guibert, l'émotion sert de critère pour discriminer les documents à retenir pour une exposition.

(...) la prise en considération de l'émotion dans le choix des documents retenus pour une exposition est pour l'instant mise sur le compte de « choix personnels », et non sur celui de l'émotion, critère jugé subjectif, donc contraire au professionnalisme qui caractérise les archivistes. Pourtant ces choix guidés par l'émotion, l'aspect insolite ou choquant d'un document, peuvent être payants. Les archivistes savent utiliser leurs impressions dans le cadre de la valorisation, il faudrait maintenant qu'ils le reconnaissent et commencent à voir d'un œil différent les émotions, qui ne sont pas toujours synonymes de subjectivité, de partialité, donc d'un travail de mauvaise qualité. (Guibert 2013, 72)

ÉVOLUTION DU RÔLE DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION

Julien *et al.* (2011, 21) montrent que les chercheurs ont davantage tendance à prendre en compte la dimension émotive (d'un point de vue théorique) que les professionnels. Ils ajoutent que ce fossé empêche que les uns et les autres apprennent de leurs travaux respectifs.

Le rôle des bibliothécaires et des documentalistes évolue (Broudoux 2012) et il en est de même pour les archivistes (Duff 2010 ; Giuliano 2012).

Nous assistons à l'émergence d'un nouvel écosystème informationnel qui décroïssonne et modifie les pratiques informationnelles en banalisant l'accès aux dispositifs de médiation, en réduisant la distance entre expert/professionnel et novice/amateur, et en déplaçant les frontières professionnelles traditionnelles. (Chaudiron et Ihadjadene 2010, 11)

L'accès aux objets documentaires a évolué, les professions qui assurent cet accès doivent donc en faire autant. « Pour rester utiles, les services d'archives et les sociétés d'histoire doivent modifier leur pensée sur la manière dont leurs collections sont accessibles aux usagers » (Theimer 2010, xi, notre trad.). L'accès aux documents d'archives se fait par les instruments de recherche dont l'index, fruit de l'indexation.

L'INDEXATION DES ARCHIVES

On reconnaît sept fonctions archivistiques : la création, l'acquisition ou l'accroissement, l'évaluation, la classification, la description, la diffusion et la préservation (Couture *et al.* 1999). La fonction de description inclut à la fois la description en tant que telle et l'indexation. La description a pour

principal produit la rédaction d'une notice descriptive qui couvre les aspects physiques et intellectuels de l'unité à décrire. L'indexation a pour résultat la constitution d'un index couplé à un instrument de recherche ou bien utilisé en tant qu'instrument de recherche en soi. De même qu'il existe des instruments de recherche descriptifs à plusieurs niveaux, l'index peut porter sur un fonds d'archives ou l'une de ses parties, sur l'ensemble des fonds et collections d'un service d'archives ou encore sur plusieurs services d'archives. En cela, l'indexation respecte les caractéristiques archivistiques des fonds d'archives et se distingue de l'indexation pratiquée en bibliothéconomie (Guitard 2013).

Si la description fait l'objet de normes, tant au Canada (BCA 2008) qu'internationalement (ICA 2000), l'indexation, elle, reste encore essentiellement à la discrétion de l'archiviste. Des normes nationales et internationales encadrent l'indexation de documents en général; NF Z 47-102, BS 3700, ISO 5963 et ISO 999 sont des normes qui encadrent le choix des concepts à retenir et la manière de présenter les termes d'indexation dans un index (AFNOR 2000; BSI 1988; ISO 1985, 1996). Seul le rapport du Groupe de travail sur l'indexation par sujet du Bureau canadien des archivistes (BCA 1992) est entièrement dévolu à la question de l'indexation des sujets des documents d'archives. S'ajoutent finalement les procédures internes et la politique d'indexation de l'institution, quand elles existent et quand elles sont mises à jour. Ainsi, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) ont mis à jour en 2012 leur *Guide d'indexation des archives* (BANQ 2012) mais n'ont malheureusement pas publié ces lignes directrices qui, sans servir de norme puisqu'elles résultent de choix particuliers, pourraient inspirer d'autres institutions.

Le manque de lignes directrices pour l'indexation des documents d'archives s'explique en partie par le fait que l'indexation a été délaissée au profit de leur description (Couture *et al.* 1999, 225). Il y a actuellement peu de littérature sur l'indexation professionnelle des archives en tant que telle. Mathias (2013) étudie l'ensemble des instruments de recherche de documents relatifs aux propriétés foncières en Grande-Bretagne et la réception qu'ils ont auprès des usagers; l'index est un instrument parmi d'autres. Duff, Yakel et Tibbo (2013) et Giuliano (2012) s'intéressent à l'archiviste de référence et envisagent alors les outils qu'il a à sa disposition dans le domaine numérique, dont l'index. Zhang (2012) analyse des représentations archivistiques de documents numériques et précise que « les multiples points d'accès deviennent un outil d'envergure pour les usagers qui souhaitent obtenir un accès au contenu de documents d'archives conservés sous forme numérique » (Zhang 2012, 62-63, notre trad.).

Autrefois, la recherche dans les archives reposait essentiellement sur le savoir et la connaissance que l'archiviste avait de ses fonds. Puis, grâce au numérique, l'archiviste a pu procéder à des recherches en texte intégral dans l'ensemble des notices descriptives dont chacun des mots devenait alors un mot clé. Puis, cette faculté a été étendue à l'utilisateur dans les services d'archives et, grâce à Internet, depuis tout poste d'ordinateur connecté. À l'ère du Web participatif, le Web 2.0 ajoute aux documents une strate d'information en provenance des usagers qui les utilisent (Kakali et Papatheodorou 2010, 192) : il s'agit de l'indexation collaborative.

L'INDEXATION COLLABORATIVE

4 À proprement parler, la folksonomie désigne l'ensemble des étiquettes choisies par les usagers lorsqu'ils font de l'indexation collaborative (Hudon 2013, 47-49), mais les deux expressions sont souvent employées l'une pour l'autre.

L'indexation collaborative (ou folksonomie⁴) est l'attribution d'étiquettes pour décrire un objet documentaire par tout usager et non uniquement par un professionnel. Ces étiquettes sont visibles pour la recherche et pour l'indexation. Elles sont valides dès lors qu'elles sont jugées pertinentes par l'utilisateur pour répondre à ses besoins (Francis et Quesnel 2007, par. 22). Elles ne sont pas issues d'une liste de termes prédéfinis et peuvent adopter la forme que l'utilisateur désire. Elles sont choisies en vocabulaire libre, c'est-à-dire « sans contrôle ou avec contrôle minimal de leur forme et de leur signification » (Hudon 2013, 32). Pour constituer une folksonomie, « [l']indexation du même site par plusieurs personnes profite de l'effet de masse pour constituer un tronc commun de mots clés qui sera une sorte de consensus acceptable par une majorité d'utilisateurs. » (Francis et Quesnel 2007, par. 16) La plupart du temps, l'indexation collaborative se fait sans recours à un langage documentaire, elle est laissée libre et sans contrainte. Cependant, pour favoriser le consensus, l'aide à l'indexation propose parmi les termes déjà retenus les plus populaires pour la ressource à indexer (Francis et Quesnel, par. 31-34). L'utilisateur peut alors corroborer ou infirmer les métadonnées proposées pour les documents qu'il décrit. Il s'investit dans la description des documents : cela le valorise (Francis et Quesnel 2007, par. 35-39) et le fidélise aux sites en question.

L'indexation collaborative est surtout utile lorsque les documents ne contiennent pas de texte (Francis et Quesnel 2007, par. 40) ou qu'il n'est pas lisible par une machine, ce qui est souvent le cas des documents d'archives. En effet, hormis le fait que les documents d'un fonds d'archives en ligne puissent appartenir à toutes sortes de catégories de document (documents iconographiques, sonores, filmiques, etc.), les documents textuels numérisés apparaissent en mode image où les caractères alphabétiques ne sont pas reconnaissables ni interprétables par une machine. L'indexation collaborative donne alors accès non pas à la notice descriptive, comme c'est le cas de la recherche en texte intégral, mais bien directement aux documents d'archives.

L'indexation collaborative n'a pas que des bons côtés :

En l'absence de langage documentaire, l'indexation ainsi effectuée pose toutefois des problèmes de cohérence et, si un consensus peut émerger, on est en droit de se poser la question de savoir si les « taggeurs » ne s'influencent pas mutuellement. (Francis et Quesnel 2007, par. 48)

Dans une étude pour le département de recherche de l'OCLC (*OCLC Research*) sur les métadonnées du Web social pour les bibliothèques, archives et musées (BAM), Smith-Yoshimura (2012) indique que les premières fonctions participatives sont le commentaire et l'annotation, et non l'étiquetage. « L'étiquetage, bien que populaire, ne semble pas attirer autant l'attention de l'utilisateur que le commentaire, au moins pour les ressources à base de texte. » (Smith-Yoshimura 2012, 5, notre trad.) L'auteure continue : « L'étiquetage est le plus utile quand il n'y a pas de métadonnées préexistantes (par exemple, des photographies, des vidéos ou des bandes sonores). L'étiquetage a plus de valeur quand il est intégré aux collections. » (Smith-Yoshimura 2012, 5, notre trad.) Ainsi, l'étiquetage permettrait de pallier le manque d'indexation alors que les commentaires auraient pour rôle de compléter l'information déjà établie par l'archiviste dans la description. « Du contenu auquel l'utilisateur a collaboré et qui aurait le plus enrichi les métadonnées créées par les bibliothèques, les services d'archives et les musées, plus de la moitié améliore la description. » (Smith-Yoshimura 2012, 5, notre trad.) L'indexation étant rare dans les archives et la description généralement avancée, les médias sociaux pourraient contribuer au développement des métadonnées sans nuire au travail professionnel en cours. Nous avons constaté que la recherche en texte intégral dans les notices descriptives est le plus souvent privilégiée, mais l'indexation collaborative ajoute une strate d'information supplémentaire qui pourrait compléter les clés d'accès. L'accès par sujet est encouragé par l'indexation collaborative dans 60 % des institutions BAM (Smith-Yoshimura 2012, 5).

La pratique professionnelle ne peut être détachée de la considération des usagers. Une forme de collaboration existe depuis longtemps entre un service d'archives et ses usagers. D'une part, l'archiviste présente et rend accessible les fonds d'archives sous sa garde. D'autre part, les usagers qui ont le temps d'approfondir certains aspects au cours de l'étude des documents d'archives font bénéficier l'archiviste de leur(s) nouvelle(s) connaissance(s). Cette collaboration pour une meilleure connaissance des fonds d'archives prend une autre tournure avec les outils aujourd'hui disponibles. En effet, les médias sociaux et les outils informatiques en général permettent aux deux protagonistes d'enrichir les contenus de

nature descriptive des instruments de recherche, chacun avec leurs forces. La description et l'indexation collaboratives perpétuent ce partenariat et améliorent la connaissance que l'on a sur les fonds d'archives. L'indexation collaborative – généralement en vocabulaire libre – trouve justement son utilité professionnelle dans la complémentarité (Rowley 1994) qu'elle exerce avec une indexation plus formelle – généralement avec un langage documentaire – telle que celle pratiquée de longue date dans les institutions. Habituellement, si des professionnels s'attardent à la tâche d'indexer les documents d'archives dont ils ont la garde, ils recourent à un langage documentaire. Il n'est pas courant d'entendre parler d'indexation professionnelle en vocabulaire libre.

Que l'indexation porte sur des documents numériques natifs ou sur des documents numérisés (en mode image ou en mode texte) importe finalement peu, l'usager peut contribuer à améliorer l'accès en l'enrichissant par ses intérêts et ses émotions. Car, en effet, l'indexation de l'émotion, qui a d'abord été étudiée chez les usagers par l'indexation collaborative, a-t-elle sa place dans l'exercice des professionnels ?

L'INDEXATION DES ÉMOTIONS

Faut-il ou non indexer les émotions ? Les positions sont mitigées. Charbonneau et Robert (2001, 173) préconisent de n'indexer que le dénoté. L'indexeur s'en tient alors à ce qui est contenu objectivement par le document. Pour certains répondants de l'enquête menée par Mas, Gagnon-Arguin *et al.*, l'émotion ressentie ne doit pas être prise en compte ou seulement lorsqu'elle a pour origine l'histoire (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 63). Pour d'autres, l'émotion est trop subjective ou liée à une expérience personnelle. C'est tout un défi de faire place à l'émotion et donc à la subjectivité (Lamonde 2010-2011, 11).

Schmidt et Stock (2009) font état d'une recherche sur l'indexation d'images lors de laquelle ils ont pu identifier des traits prototypiques d'images mis en lien avec des noms du niveau de base (selon l'approche de Rosch⁵) qui ont servi de termes d'indexation. Il serait alors possible de déterminer un contenu subjectif et implicite mais partagé par un grand nombre d'usagers à partir du prototype de certaines émotions. En outre, la valeur émotive des documents d'archives est un facteur de recherche dans plus de 60 % des cas (Mas, Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011, 62-63).

Certaines des étiquettes apposées aux documents des études menées par Kipp et son équipe ne sont pas des sujets en tant que tels mais sont relatives aux tâches à effectuer, au temps ou bien aux émotions que le document suscite chez la personne qui le consulte (Kipp 2006, 1).

5 Les noms de base ont une prégnance cognitive (une image mentale définie par des traits prototypiques), sont généralement appris en premier, sont plus courts et sont considérés comme appartenant au niveau de base, le moins connoté. Ainsi, chat est un nom de base alors que félin, son hyperonyme, appartient au niveau supérieur et chat siamois, hyponyme, au niveau inférieur. Voir notamment Rosch (1975).

Les émotions ne sont pas considérées ici comme les sujets du document, mais relèvent plutôt de la description de l'état émotionnel de l'utilisateur lors de son contact avec le document. Dans une étude portant sur le partage de marque-pages, Kipp (2006, 2) a relevé que 84 % des étiquettes sont thématiques et 16 % relèvent des émotions ou ont trait à des tâches à accomplir ou au temps. L'auteure a analysé qu'il réside un « consensus raisonnable » (Kipp 2006, 2) entre les pages et les termes d'indexation des marque-pages. Si l'indexation thématique est consensuelle, elle facilite la recherche et se justifie donc. Kipp (2006) a noté que les étiquettes relatives à l'émotion prenaient une part considérable de l'ensemble des termes d'indexation apposés aux documents et qu'ils facilitent la recherche. Ainsi l'émotion perçue au contact des documents semble être une clé d'accès complémentaire à l'accès par sujet.

UNE VALEUR AJOUTÉE POUR LES USAGERS

Dans la recherche d'information, un courant s'intéresse à l'indexation des émotions pour améliorer la recherche des usagers (Lopatovska et Arapakis 2011). Les documents d'archives sont potentiellement porteurs d'émotions, nous l'avons vu, et l'archiviste est le premier à le savoir (Lemay et Boucher 2010-2011, 46) puisqu'il est le premier en contact avec les documents d'archives et a un contact privilégié avec ceux-ci.

(...) 63 % des répondants pensent que la dimension émotive est une valeur ajoutée pour les archives tandis qu'une minorité (12 %) pense qu'il n'en va pas ainsi. (Klein, Dufour, Mas 2014, 82)

L'émotion touche plusieurs fonctions archivistiques (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013; Theimer 2011). La prise en compte des émotions par les professionnels se fait lors de la diffusion et de l'évaluation pour tous les répondants, mais également lors de la description pour les archivistes anglophones (Klein, Dufour et Mas 2014). L'émotion dans la description des archives ne pourrait donc pas être laissée aux seuls usagers, lors de l'indexation collaborative par exemple.

L'indexation des émotions ajoute une strate d'information généralement non disponible, pour tous les documents, y compris les documents textuels. En effet, les émotions que l'on peut indexer sont à la fois celles explicitement exprimées par les documents d'archives textuels et celles ressenties à leur contact. Lors du premier atelier de l'AAQ, un ticket de caisse faisait partie des documents d'un fonds. Rien de plus anodin que ce document. Pourtant, au sein de son fonds d'archives, il revêtait une signification particulière qui pouvait émouvoir : il s'agissait d'un ticket portant le nom d'une épicerie d'un Japonais, volontaire pour la Première

Guerre mondiale aux côtés des Canadiens mais qui a été emprisonné lors de la Seconde Guerre mondiale (Lemay, Klein *et al.* 2012-2013, 94-95). Ce ticket de caisse rend compte de l'existence de l'épicerie qu'il possédait avant d'être incarcéré et de tout perdre. Ce ticket de caisse n'exprime pas d'émotion en tant que tel. Mais replacé dans son contexte, il peut causer chez une personne de la tristesse, du dégoût, de la honte.

Pour plusieurs participants à l'étude menée par Duff, Johnson et Cherry (2013), les médias sociaux peuvent permettre un meilleur accès aux archives en le facilitant.

La recherche, par exemple, serait bien plus facile sur un site de partage de contenus comme YouTube qui, comme le disait un participant, n'impliquerait pas que l'utilisateur s'imagine « OK, où pourrait-il [le sujet] bien être ? Dans quel document d'archives il pourrait être ? » et finalement trouver le document d'archives et aller ensuite sur la page Web du service d'archives et espérer qu'ils l'ont, qu'ils ont ces documents sur ce sujet. C'est juste un chemin beaucoup plus long que juste aller sur YouTube et y taper ce qu'on veut. (session 3). (Duff, Johnson et Cherry 2013, 88-89, notre trad.)

L'étiquetage collaboratif pourrait améliorer l'accès aux documents d'archives car les usagers pourraient indexer avec différents niveaux de granularité, de finesse, chose que ne peut se permettre de faire le seul archiviste (Duff, Johnson et Cherry 2013, 89). L'accès aux documents d'archives sur le Web demande plus de granularité aux niveaux du dossier et de la pièce (Zhang 2012, 62). Il s'agit d'une tâche plus exigeante, qui requiert davantage de travail. L'archiviste pourrait recourir à l'aide des usagers pour cette tâche.

La tradition archivistique répondait à la préservation et à la diffusion des documents d'archives par des moyens propres à son temps. Le hangement des usagers des services d'archives, de leurs attentes et de leurs habitudes implique que les archivistes aient à s'adapter également (Theimer 2011, 10; Mas et Klein 2010-2011, 6). Grâce au développement technologique et en particulier à celui d'internet, les usagers des archives ne sont plus limités par les caractéristiques physiques des documents d'archives : les services de référence peuvent être virtuels (Duff 2010, 115; Yu et Young 2004), les documents d'archives peuvent être consultés à distance, la classification n'est plus la seule manière d'accéder aux niveaux inférieurs et l'accès des documents d'archives n'est plus contingent à leur boîte ou à leur fichier (Zhang 2012, 46). Il y a un donc éclatement des accès aux documents d'archives en ligne auquel doivent répondre les pratiques archivistiques.

CONCLUSION

La dimension émotive des documents d'archives ne peut pas être ignorée plus longtemps par les professionnels.

D'abord, l'émotion accompagne les processus mentaux et peut aider à la prise de décision, notamment lors de l'évaluation des documents par les archivistes. Par ailleurs, l'indexation des documents d'archives a longtemps été reléguée au bas de la liste des choses à faire. Mais nous proposons que ce soit justement par l'indexation, et notamment l'indexation collaborative, que la dimension émotive des documents d'archives soit prise en compte dans la pratique archivistique.

Ensuite, l'émotion est déjà une clé d'accès pour des collections de documents dans d'autres milieux que les archives. À l'heure où les bibliothèques et les musées permettent déjà à l'utilisateur d'y recourir en personnalisant l'indexation des pages (marque-pages) ou des objets, les services d'archives peuvent eux aussi offrir des accès complémentaires aux accès existants, des accès relatifs aux émotions. Les émotions à indexer sont tant celles qui sont relatives au contenu et explicitement exprimées par les documents d'archives, que celles ressenties au contact de ces documents d'archives, même si ces derniers expriment autre chose.

La dimension émotive des documents d'archives peut également servir la cause des archivistes et devenir un avantage par rapport aux autres types de documents qui seraient moins porteurs d'émotions que les documents d'archives. Favoriser le repérage des documents d'archives par leur dimension émotive permettrait aux services d'archives de se démarquer des autres services documentaires.

C'est pourquoi nous pensons que les émotions peuvent être partagées et que leur présence améliorerait le repérage des documents d'archives qui les véhiculent. Un accès de plus aux documents d'archives, qui soit créé par les usagers et qui n'interfère pas avec les accès classiques prodigués par l'archiviste, serait ainsi un atout. Il reste cependant à développer des lignes directrices pour inclure l'émotion dans l'indexation archivistique afin d'assurer la création d'instruments de recherche rigoureux.

Bibliographie

- AFNOR (Association française de normalisation). 2000. *Documentation : recueil : normes, règlements, certification*. Paris : Association française de normalisation.
- BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec). 2012. *Guide d'indexation des archives*. [Document non publié]. Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- BCA (Bureau canadien des archivistes). Comité de planification sur les normes de description. 2008. *Règles pour la description des documents d'archives (RDDA)*. Ottawa : Bureau canadien des archivistes.
- BCA. Groupe de travail sur l'indexation par sujet. 1992. *L'indexation par sujet en archivistique*. Ottawa : Bureau canadien des archivistes.
- Broudoux, Evelyne. 2012. Vers l'objet documentaire (re)contextualisé. In *9^e congrès des enseignants documentalistes de l'Éducation nationale Objets documentaires numériques : nouvel enseignement ?*, Paris, 22 mars. <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/71/58/68/PDF/FadBen2012_BroudouxV3.pdf> (consulté le 12 septembre 2014).
- BSI (British Standards Institution). 1988. *Recommandations pour la préparation des indexes [sic] des livres, périodiques et d'autres documents*. Londres : British Standards Institution.
- CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales). 1994. *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*. Nancy : ATILF-CNRS ; Université Nancy 2. <<http://atilf.atilf.fr>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Charbonneau, Normand et Mario Robert. 2001. *La gestion des archives photographiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Chaudiron, Stéphane et Madjid Ihadjadene. 2010. De la recherche de l'information aux pratiques informationnelles. *Études de la communication* 35, no 2 : 13-30. <<http://edc.revues.org/2257>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Couture, Carol et al. 1999. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Damasio, Antonio R. 2006. *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Duff, Wendy M. 2010. Archival Mediation. In *Currents of Archival Thinking*, sous la dir. de Terry Eastwood et Heather MacNeil, 115-136. Santa Barbara : Libraries Unlimited.
- Duff, Wendy M., Elizabeth Yakel et Helen Tibbo. 2013. Archival Reference Knowledge. *The American Archivist* 76, no 1 : 68-94.
- Duff, Wendy M., Catherine A. Johnson et Joan M. Cherry. 2013. Archives' Use of Social Media in Canada. *Archivaria*, no 75 : 77-96.
- Francis, Elie et Odile Quesnel. 2007. Indexation collaborative et folksonomies. *Documentaliste* 44, no 1 : 58-63. <<http://www.adbs.fr/indexation-collaborative-et-folksonomies-15477.htm?RH=REVUE#sthash.Norhrivt.dpuf>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Giuliano, Frédéric. 2012. La référence en archives au XXI^e siècle. L'impact du numérique sur le travail de référencier. État des lieux. *Archives* 43, no 1 : 3-19.
- Grassi, Marco, Erik Cambria, et al. 2011. Sentic Web : A New Paradigm for Managing Social Media Affective Information. *Cognitive Computation* 3, no 3 : 480-489.

- Guibert, Sandy. 2013. *Les archives, support d'émotions? Le point de vue des archivistes à l'ère du numérique*. Mémoire de master. Angers : Université d'Angers. <<http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20092446/20132MHGD1121/fichier/1121F.pdf>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Guitard, Laure Amélie. 2013. Indexation par sujet en archivistique et en bibliothéconomie : du pareil au même ? *Documentation et bibliothèques* 59, no 4 : 201-212.
- Hudon, Michèle. 2013. *Analyse et représentation documentaires. Introduction à l'indexation, à la classification et à la condensation des documents*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- ICA (Conseil international des archives). Comité sur les normes de description. 2000. *ISAD(G) : norme générale et internationale de description archivistique : adoptée par le Comité sur les normes de description, Stockholm, Suède, 19-22 septembre 1999*. Ottawa : Conseil international des archives.
- ISO (Organisation internationale de normalisation). 1985. *Documentation – Méthodes pour l'analyse des documents, la détermination de leur contenu et la sélection des termes d'indexation*. Genève : Organisation internationale de normalisation.
- ISO. 1996. *Information et documentation – Principes directeurs pour l'élaboration, la structure et la présentation des index*. Genève : Organisation internationale de normalisation.
- Izard, Carroll E. 1991. *The Psychology of Emotions*. New York : Plenum Press.
- Izard, Carroll E. 2009. Emotion Theory and Research : Highlights, Unanswered Questions, and Emerging Issues. *Annual Review of Psychology* 60 : 1-25.
- Julien, Heidi, Jen Pecoskie et Kathleen Reed. 2011. Trends in Information Behavior Research, 1999-2008 : A Content Analysis. *Library & Information Science Research* 33, no 1 : 19-34.
- Kakali, Constantia et Christos Papatheodorou. 2010. Exploitation of Folksonomies in Subject Analysis. *Library & Information Science Research* 32, no 3 : 192-202.
- Kipp, Margaret E. I. 2006. @toread and Cool : Tagging for Time, Task and Emotion. In *8th Information Architecture Summit*. <<http://eprints.rclis.org/9868/1/mkipp-iasummit2007.pdf>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Klein, Anne, Christine Dufour et Sabine Mas. 2014. Émouvantes les archives ? Le point de vue des archivistes. *La Gazette des archives*, no 233 : 75-90.
- Lamonde, Yvan. 2010-2011. L'émotion comme information : la subjectivité de l'historien devant le document émouvant. *Archives* 42, no 2 : 11-15. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lamonde.pdf&usager_id=> (consultée le 12 septembre 2014).
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. 2010-2011. L'émotion ou la face cachée des archives. *Archives* 42, no 2 : 39-52. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf&usager_id=> (consultée le 12 septembre 2014).
- Lemay, Yvon, Anne Klein *et al.* 2012-2013. Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives* 44, no 2 : 91-109.
- Lopatovska, Irene et Ioannis Arapakis. 2011. Theories, methods and current research on emotions in library and information science, information retrieval and human-computer interaction. *Information Processing & Management* 47, no 4 : 575-592.
- Mas, Sabine et Anne Klein. 2010-2011. L'émotion : une nouvelle dimension des archives. Contexte et résumé des exposés du 6^e symposium du GIRA tenu le mercredi 3 novembre 2010 au Palais des Congrès de Montréal. *Archives* 42, no 2 : 5-8. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_klein.pdf&usager_id=> (consultée le 12 septembre 2014).

- Mas, Sabine, Louise Gagnon-Arguin *et al.* 2010-2011. Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique: la perception des archivistes. *Archives* 42, no 2: 53-64. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf&usager_id=> (consultée le 12 septembre 2014).
- Mathias, Julie. 2013. Improving Access to the Records of Landed Estates: Balancing Archival and User Perspectives. *Archivaria*, no 75: 145-185.
- Nahl, Diane et Dania Bilal. 2007. *Information and Emotion: The Emergent Affective Paradigm in Information Behavior Research and Theory*. Medford: Information Today.
- Poria, Soujanya, Alexander Gelbukh, Erik Cambria, Amir Hussain et Guang-Bin Huang. 2013. EmoSenticSpace: A novel framework for affective common-sense reasoning. *Knowledge-Based Systems*. [Article sous presse, version disponible en ligne]. <<http://sentic.net/emosenticspace.pdf>> (consultée le 12 septembre 2014).
- Robert, Paul *et al.* 2001. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rosch, Eleanor. 1975. Cognitive Reference Points. *Cognitive Psychology* 7, no 4: 532-547.
- Rowat, Theresa. 2010-2011. Frissons archivistiques: de l'information à l'émotion. *Archives* 42, no 2: 27-37. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_rowat.pdf&usager_id=> (consultée le 12 septembre 2014).
- Rowley, Jennifer. 1994. The Controlled versus Natural Indexing Languages Debate Revisited: a Perspective on Information Retrieval Practice and Research. *Journal of Information Science* 20, no 2: 108-119.
- Schmidt, Stefanie et Wolfgang G. Stock. 2009. Collective indexing of emotions in images. A study in emotional information retrieval. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60, no 5: 863-876.
- Smith-Yoshimura, Karen. 2012. *Social Metadata for Libraries, Archives, and Museums: Executive Summary*. Dublin, Ohio: OCLC Research.
- Theimer, Kate. 2010. *Web 2.0 Tools and Strategies for Archives and Local History Collections*. New York: Neal-Schuman Publishers.
- Theimer, Kate. 2011. What Is the Meaning of Archives 2.0? *The American Archivist* 74, no 1: 58-68.
- Turner, James. 1998. *Images en mouvement: stockage, repérage, indexation*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Yu, Holly et Margo Young (2004). The Impact of Web Search Engines on Subject Searching in OPAC. *Information Technology and Libraries* 23, no 4: 168-180.
- Zhang, J. 2012. Archival Representation in the Digital Age. *Journal of Archival Organization* 10, no 1: 45-68.

ARCHIVES ET MISE EN ARCHIVES DANS LE CHAMP CULTUREL.

**SYNTHÈSE DU COLLOQUE « ARCHIVES ET CRÉATION, REGARDS CROISÉS :
TOURNANT ARCHIVISTIQUE, COURANT ARTISTIQUE »**

*Anne Klein, Denis Lessard
et Anne-Marie Lacombe*

INTRODUCTION

1 Sous la direction de Anne Klein, Yvon Lemay et Anne-Marie Lacombe, le colloque était organisé en lien avec le projet de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » (CRSH, programme Savoir)

2 Pour une vue d'ensemble des conférenciers, voir le programme à l'adresse suivante : <<http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/82/300/319/c>>.

3 Voir le texte d'Anne-Marie Lacombe dans le présent cahier.

4 Voir le texte d'Annie Lecompte-Chauvin dans le présent cahier.

5 Voir le texte d'Hélène Brousseau dans le présent cahier.

6 Voir le texte de Simon Côté-Lapointe dans le présent cahier.

Dans le cadre du 82^e congrès de l'Acfas qui s'est tenu à l'Université Concordia à Montréal du 12 au 16 mai 2014, le colloque « Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique » proposait une journée d'échanges entre archivistes, artistes, historiens de l'art et historiens autour de la question des archives dans le champ artistique¹. La journée s'est déployée selon quatre axes réunissant onze conférenciers² : le renouvellement de la discipline archivistique, la remobilisation des archives par la création, les témoignages d'artistes et les pratiques d'auto-archivage comme alternative à l'archivistique classique. La succession des points de vue et les échanges ont permis d'enrichir chacune des perspectives.

Un tour d'horizon de la littérature relative à la création à partir de matériel d'archives (Anne-Marie Lacombe, doctorante en histoire de l'art à Concordia)³ a été suivi de deux présentations exposant les possibilités de renouvellement théorique (Anne Klein, professeure à l'Université Laval) et méthodologique (Yvon Lemay, professeur à l'Université de Montréal) de la discipline archivistique que permettent ces pratiques. Une deuxième session a été l'occasion de découvrir les différentes formes de présence des archives dans la littérature (Annie Lecompte-Chauvin, archiviste au Collège Notre-Dame)⁴, de réfléchir au caractère spectral des archives qui recèlent les traces invisibles des différents gestes posés aboutissant à la constitution des fonds (Dorothy June Fraser, doctorante en histoire de l'art à Concordia) et d'envisager les archives comme une prolongation de la performance plutôt que comme une preuve de celle-ci (Catherine Lavoie-Marcus, doctorante en arts à l'UQÀM). Les témoignages des créateurs ont, quant à eux, présenté les œuvres et les réflexions d'Hélène Brousseau (archiviste et artiste en art textile)⁵, de Simon Côté-Lapointe (musicien

et assistant de recherche en archivistique à l'Université de Montréal)⁶ et de Lise Robichaud (artiste en arts visuels et professeure à l'Université de Moncton). Chacun a fait part de son intérêt particulier pour les archives tant pour leur matérialité et dans leur rapport à l'information (Brousseau) que pour leur fonction d'enregistrement (Côté-Lapointe) ou encore pour le rapport au temps et au passé qu'elles permettent ou imposent (Robichaud). La dernière session a permis de découvrir la manière dont certains milieux culturels (théâtre et danse) envisagent et prennent en charge leurs archives. Rémi Besson, historien post-doctorant à l'Université de Montréal, a mis en évidence la multiplicité des gestes producteurs d'archives dans le cadre du traitement des archives d'une troupe de théâtre montréalaise. Mattia Scarpulla, chercheur en danse, a, quant à lui, présenté plusieurs projets européens d'archives de la danse ayant en commun d'être marqués par un désir de faire histoire par le geste d'auto-archivage sous-tendu par certaines nécessités politiques. Finalement, la journée a été conclue par une synthèse de l'artiste et archiviste Denis Lessard ouvrant une séance plénière riche en échanges fructueux.

COMPTE RENDU DE LA JOURNÉE

Notes sur le tournant archivistique contemporain

La première session a d'abord été l'occasion pour Anne-Marie Lacombe de faire état de la littérature sur la question de l'utilisation de matériel d'archives par des créateurs (que ce soit en arts visuels, littérature, cinéma, théâtre, danse ou musique), afin de dresser un portrait global de ce phénomène qui, en effet, a pris une ampleur considérable dans les dernières années. Les professeurs d'archivistique Anne Klein et Yvon Lemay ont ensuite pu établir les bases théoriques et méthodologiques de ce « tournant archivistique contemporain » issu de l'étude de l'exploitation artistique des archives. Lemay a proposé un renouvellement des modèles de cycle de vie des documents en usage dans le milieu archivistique. Il a montré que la prise en compte de l'exploitation comme moment d'existence des archives permet d'établir une vision plus complète de celles-ci. Klein, de son côté, a présenté une vision dialectique des archives qui les rend susceptibles de soutenir une conception vivante du passé et une compréhension de l'histoire comme mémoire. Chacune de ces trois présentations a permis de faire un tour d'horizon quant au duo art et archives, de déployer un appareil théorique propre à mieux comprendre l'importance de la prise en charge de ce moment de la trajectoire documentaire que constitue l'exploitation des archives.

Remobilisation des archives par la création : un enjeu de recherche

La seconde séance de la journée a témoigné du changement de statut des archives dans le domaine de l'art. En effet, après avoir été les sources de la recherche historique traditionnelle, elles sont devenues, depuis quelques décennies, un objet de recherche à part entière. Annie-Lecompte-Chauvin, Dorothy June Fraser et Catherine Lavoie-Marcus ont montré l'importance des archives tant pour les études littéraires et artistiques que pour la création. Si en littérature les archives tiennent des places multiples – depuis la publication de fac-similés de manuscrits jusqu'à l'écriture de fictions fondées sur les documents eux-mêmes (authentiques ou factices) –, la danse s'est révélé le lieu d'un questionnement majeur quant au statut de la trace et des archives que Lavoie-Marcus propose de penser, avec Derrida, moins comme domiciliation ou preuve que comme prolongation de l'œuvre, un *parergon*.

L'une des questions cruciales de la discipline de l'histoire de l'art consiste à délimiter l'œuvre : où commence et où finit-elle ? Cette interrogation, dans la perspective des arts performatifs, conduit presque directement à revoir le statut de la documentation de l'œuvre. En danse plus particulièrement, nous dit Lavoie-Marcus, la chorégraphie multiplie les lieux d'inscription de la performance et permet ainsi à l'œuvre de se prolonger dans le temps. La documentation de la performance est une manière de remonter au processus d'élaboration de l'œuvre par son enregistrement. Il ne s'agit plus, dès lors, de documenter le résultat de l'action – comme c'est le cas traditionnellement en archivistique – mais le processus de production de l'objet, sa trajectoire dans son ensemble. Cette manière de penser les archives permettrait ainsi de documenter en partie les fantômes que Fraser évoquait à propos des différentes couches significatives invisibles et pourtant sédimentées au cœur des archives.

Les archives comme matériau de création : témoignages de créateurs

Cependant, si les historiens et théoriciens de l'art se sont intéressés aux archives, c'est que les artistes les ont intégrées à divers degrés à leur pratique de manière massive depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990, sur les bases établies notamment par l'art d'appropriation des années 1960. C'est ainsi que, dans le cadre du colloque, trois artistes – Hélène Brousseau, Simon Côté-Lapointe et Lise Robichaud – ont témoigné de leur rapport aux archives et ont montré la variété des approches possibles.

Pour Hélène Brousseau, le textile apparaît comme un point d'entrée dans l'art contemporain pour un public plus large, dans la mesure où il introduit une part de familiarité qui facilite la transmission de l'expérience.

Le textile partage certaines caractéristiques avec les archives telles que le lien intime avec son créateur et le contexte dans lequel il a été produit. Ces qualités particulières du textile en font une forme d'incarnation de la mémoire au même titre que les archives et c'est sur cette base que Brousseau intègre ces dernières à sa pratique artistique.

La transmission de l'expérience est aussi au centre de la réflexion de l'artiste acadienne Lise Robichaud dont les installations et l'art en direct posent le défi, au même titre que la danse, de leur documentation et de leur prolongation dans le temps. Les archives prennent ici place dans un ensemble plus large – l'archive – regroupant tout ce qui parle de soi et du collectif dans le temps et dans les lieux, dans la culture, et en lien avec le réel, la mémoire et la trace. Selon Robichaud, la seule archive possible de l'art en direct serait celle du moment d'échange avec le public qui se trouve au cœur de sa démarche. Il faudrait alors pouvoir archiver l'immatériel, le vivant, et conserver le présent fulgurant de l'expérience. La question est alors celle de la mise en archives hors des méthodes traditionnelles. L'artiste, dans la perspective de Robichaud, est tour à tour chercheur d'archives et *porteur* d'archives. Ce qui rejoint d'une certaine manière la position de Simon Côté-Lapointe qui, dans sa pratique musicale, se fait à la fois chercheur et médiateur d'archives. Sa vision du cycle de vie des archives sonores en est une représentation depuis la création du document jusqu'à sa diffusion après qu'il ait été altéré par le compositeur. Cependant, pour Côté-Lapointe, la dimension symbolique des archives semble tenir une place moins importante que le support et le médium sonore.

7 Le programme de recherche, *Archiver à l'époque du numérique*, a été soutenu par une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH 2011-2013) et a été réalisé en partenariat avec la troupe montréalaise de théâtre Dora Wasserman (DWYT), le Centre Segal des arts de la scène, Bibliothèque et Archives Canada (BAC), Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), la Bibliothèque nationale de France (BnF), la Maison des sciences de l'homme – Paris Nord (MSH) et Pacific Centre for Technology and Culture.

L'auto-archivage : une pratique archivistique alternative

Comme l'exprimait le chercheur en danse Mattia Scarpulla, l'urgence se fait sentir de traiter les fonds du domaine culturel, tant pour fournir du matériel aux chercheurs que pour contribuer à la mémoire collective. Ce domaine se révèle d'ailleurs non seulement être un acteur majeur en termes d'exploitation et de réflexions théoriques sur les archives, mais il est aussi le lieu de pratiques d'archivage innovantes. Ainsi, plutôt que d'être centrée sur le producteur du fonds, la mise en archives se transforme, pour l'historien Rémi Besson, en la nécessité de travailler à partir du traitement déjà entrepris, de prendre le temps d'évaluer le processus du travail précédent. Dans le cadre du programme « *Archiver à l'époque du numérique* »⁷, les archives de la troupe montréalaise de théâtre yiddish Dora Wasserman ont été l'objet d'une triple mise en archives. En effet, la prise en charge du fonds, ayant pour objectif sa diffusion numérique, s'est révélée le lieu d'une mise en abîme du geste créateur

des archives : depuis la création proprement dite des documents, en passant par leur première mise en archives par les membres de la troupe, aboutissant finalement à leur réorganisation dans le cadre du projet de recherche. Ce sont ces trois gestes que Rémi Besson et l'équipe de recherche ont choisi d'archiver plutôt que les documents eux-mêmes. Il a résulté de ce travail un site internet construit autour d'un ensemble de données et d'informations relatives à une pièce (*Les sages de Shelm*) et au traitement des documents qui lui sont liés, sans que ces documents ne soient reproduits. La culture numérique induit ici un changement profond dans la notion d'archives qui excède largement les documents pour embrasser les différents moments de la trajectoire du fonds.

7 La Compagnie Lanabel de Annabelle Bonnéry et François Deneulin; le double fonds d'Alberto Testa pris en charge d'une part par le Teatro Regio de Torino et la Bibliothèque Andrea della Corte; la danse baroque contemporaine (Compagnie Fêtes galantes, Compagnie de l'Éventail, Compagnie Maître-Guillaume); le Centre national de la danse – CND et le Musée de la danse – Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne.

De son côté, Mattia Scarpulla a proposé des pistes de réflexions relatives aux archives depuis quatre exemples⁸ liés à la mise en archives des processus de création en danse, à l'utilisation d'archives chorégraphiques par les chorégraphes et danseurs, ainsi qu'au lien entre institutions et archives. Les propositions de Scarpulla sont de trois ordres au moins. D'abord, il a pu constater que le geste archivistique marque manifestement les archives au travers du traitement des fonds et que, de ce fait, la pratique des archivistes s'apparente à une démarche de création. Ensuite, il soulignait que la danse génère des archives singulièrement lacunaires en raison du caractère performatif de cette discipline, et que les moyens utilisés pour remédier à la perte de mémoire, bien qu'évoluant avec l'émergence des nouvelles technologies, étaient le plus souvent centrés sur les personnes elles-mêmes. Ainsi, la mémoire du corps des danseurs est convoquée pour pallier les manques de la documentation. Enfin, Scarpulla a soulevé la question du nécessaire rapport entre archives et politique, soulignant que les décisions relatives à la création d'un projet culturel, à sa légitimation, à la conservation de ses traces et à sa diffusion sont essentiellement politiques en ce qu'elles engagent les personnes dans des rapports de pouvoir.

ENTRE DOCUMENT ET SURVIVANCE : LES ARCHIVES EN CRÉATION

Le point saillant de la journée a été la mise en lumière de l'importance du geste de mise en archives et les questions qu'il soulève tant du point de vue des utilisateurs que des archivistes quant aux traces qu'ils laissent sur les archives disponibles. En ce sens, trois aspects ont été évoqués lors de la journée : le geste d'archiver (documenter, conserver, prolonger), l'objet de la mise en archives (document, trace, performance) et l'aboutissement de la mise en archives (enregistrement, narration, survivances).

Archiver : documenter, conserver, prolonger

La mise en archives a été questionnée de diverses manières. Elle a été envisagée comme geste de documentation et de conservation de manière attendue, mais aussi comme une forme de prolongation. Documenter a d'abord renvoyé essentiellement à la question du manque à combler. Le manque de traces ou l'impossibilité d'en laisser s'est posé au regard des arts performatifs qui génèrent une documentation souvent abondante quant au processus de création, mais n'en laissent finalement que peu en ce qui concerne la performance elle-même. Cette dernière, l'œuvre en tant que telle, a pour caractéristique d'être liée à un moment fini dans le temps et de n'être jamais reproductible à l'identique. La nécessité de documenter ces moments, si elle est largement reconnue, reste cependant problématique quant aux moyens utilisés.

Au-delà du geste de documenter, et en lien direct avec lui, la conservation a été le second niveau de réflexion autour du geste d'archiver. Il a été souligné à plusieurs reprises que la possibilité de conserver est soumise à la condition de pouvoir transmettre ce qui a été conservé et à sa formalisation sous forme d'une narration. Ainsi, qu'il s'agisse des installations de Lise Robichaud, des œuvres textiles d'Hélène Brousseau, des archives de la danse ou encore de celles de la troupe montréalaise de théâtre yiddish Dora Wasserman, la question commune dépasse les problématiques archivistiques classiques en proposant une réflexion sur la possibilité de documenter et de conserver quelque chose, non seulement du processus de production des documents, mais aussi de l'objet final de ce processus et de sa trajectoire dans le temps. Il est apparu que seule la mise en récit permet la transmission de la trajectoire, comme le montre l'expérience présentée par Besson. La narration devient alors elle-même documentation. Dès lors, il s'agit moins de conserver que de prolonger cette trajectoire en maintenant vivant l'objet de la mise en archives.

L'objet de la mise en archives : document, trace, performance

En prenant en compte le geste producteur en tant qu'objet de mise en archives, les acteurs du champ culturel élargissent et revisitent la notion même d'archives en repoussant en quelque sorte les limites. Ils mettent ainsi en question ce qui est présent dans les archives et interrogent leur capacité à transmettre quelque chose du passé. Qu'il s'agisse de l'enregistrement vidéo d'une performance, du manuscrit d'un roman ou d'une notation chorégraphique, le document brut ne suffit plus à conserver et transmettre le moment de la création. Il devient nécessaire de l'inscrire dans un dispositif explicite de transmission relevant de la mise en récit. Dès lors que le document est envisagé comme la représentation de

quelque chose qui le dépasse, le geste d'archiver se déplace du matériel à l'immatériel, en même temps que les archives sont comprises comme la possibilité de traduction d'un moment, plutôt que comme la conservation de la documentation d'un événement.

Ainsi, l'apparition, ces dernières années, du livre d'archives, telle que l'a présentée Annie Lecompte-Chauvin, peut être vue comme le signe d'un élargissement de la notion d'archives du document à sa périphérie. Le livre d'archives constitue en effet une prolongation des manuscrits tout autant que de l'œuvre achevée. En publiant les manuscrits, c'est le processus de création littéraire en tant que tel qui est exposé par le biais des archives qui autorisent alors une nouvelle forme d'appropriation de l'œuvre.

Il semble que la plasticité du numérique ait induit un changement majeur dans la relation au médium et généralise une certaine pratique de la traduction qui pourrait être le propre de la mise en archives. En effet, la volonté de conserver une trace de l'expérience opère des déplacements grandement facilités par les nouvelles technologies : de la danse à la notation, du texte à l'image en littérature, du texte au textile, etc. Si le numérique facilite ces changements, c'est qu'il rassemble les différentes formes d'expression dans un même espace – celui de l'écran – qui opère finalement une indétermination des supports. Cette indétermination facilite la réutilisation de documents nécessitant initialement des appareils techniques distincts.

Les archives apparaissent donc comme la possibilité de prolongation d'un moment ou d'un objet plutôt que comme un reflet de l'événement dont elles attestent. Ce qui est interrogé ici, depuis et au-delà de la question de la performance, c'est, pour finir, la mise en archives du vivant. Qu'elle soit volontaire ou inconsciente, la dimension spectrale des archives est toujours présente. C'est ainsi que les fonds sont parcourus de fantômes et que le manque devient constitutif des archives qui ne commencent, somme toute, qu'avec la mort de quelque chose que l'on cherche à prolonger. Là où Lavoie-Marcus parle de paramètres fixés dans le vivant, Brousseau évoque le textile comme vivant et, souligne Denis Lessard, quand on touche le vivant, on touche l'humain, on arrive à l'émotion. Le *parergon* envisagé par Lavoie-Marcus, cet au-delà de l'œuvre qui en participe en même temps pleinement, intègre le savoir des danseurs, indispensable à la transmission de l'expérience et donc au maintien de la danse vivante. De la même manière, Scarpulla indiquait que la mémoire de la danse se situait tout autant dans la documentation du processus de création – comprise comme trace qu'il définissait comme entité vivante

témoignant de l'action de création –, qu'à même le corps des danseurs porteur d'une mémoire sensible essentielle.

Le produit de la mise en archives : enregistrement, narration, survivances

Si le geste d'archiver a été envisagé dans sa forme de prolongation et l'objet de l'archivage s'est avéré être la performance, le vivant, le produit de la mise en archives a lui aussi été revisité. Les archives, à proprement parler, ont été appréhendées de diverses manières. Depuis l'enregistrement de l'action – qu'il s'agisse du manuscrit, de la notation chorégraphique, de la captation vidéo, ou encore de l'enregistrement sonore – en vue d'en conserver une trace, jusqu'à la prolongation de cette action dans le temps, les archives semblent changer de fonction, et par là même peut-être de nature, sous le regard et l'action du champ culturel.

En effet, quand l'archivistique considère traditionnellement les documents d'archives comme le produit organique d'une activité qu'il soutient – c'est-à-dire un corollaire nécessaire et presque involontaire de cette activité –, le champ culturel assume pleinement la production volontaire et consciente d'archives visant à faire mémoire. Il s'agit d'un bouleversement majeur dans la conception des archives que les archivistes postmodernes revendiquent, pour ce qui concerne la constitution des archives définitives, depuis les années 1990, comme l'ont souligné Lemay et Klein. Ce glissement de la conception des archives comme objet naturel aux archives comme objet construit, résultant du geste archivistique, est cependant dépassé par les pratiques du champ culturel qui tendent, à toutes fins pratiques, à gommer la distinction traditionnelle entre documentation (accumulation volontaire et raisonnée de documents) et archives (accumulation organique et automatique de documents). Dans cette perspective, où les archives sont constituées en pleine conscience en fonction d'un objectif précis, leurs caractéristiques traditionnelles s'estompent – sans disparaître pour autant – au profit de la mise en avant d'une fonction qui leur était inhérente, mais qui semble devenir fondamentale : la mémoire.

Visant à faire mémoire d'un moment, unique et non réitérable par définition, est-on pourtant certain de ce que les archives enregistrent ? Fraser et Klein ont proposé, chacune à leur manière, que les archives sont un lieu d'inscription de l'inconscient collectif (Klein) et que de ce fait elles sont traversées de fantômes (Fraser). Klein proposait de ne plus concevoir le passé comme fini mais plutôt comme étant toujours d'actualité et, de ce fait, les archives seraient moins une trace fixée une fois pour toutes de ce qui a été qu'un élément de durée toujours vivant, une survivance. Comme le notait Lessard pendant sa synthèse de la

journée, l'archiviste est lui-même un fantôme hantant les archives dans la mesure où son travail est toujours inachevé. Il erre toujours dans les documents. Et c'est aussi ce que révèle d'une certaine façon Besson lorsqu'il archive les différents gestes producteurs et organisateurs du fonds Dora Wasserman. Ce faisant, il reconnaît et signale les différents éléments susceptibles de laisser leur trace dans les archives.

Finalement, l'ensemble de cette journée a été sous-tendue par un examen du rôle de l'archiviste dans le domaine culturel. S'il est apparu que les artistes, dans leur pratique proprement créative, sont libres face aux archives et se les approprient avec souplesse, cette souplesse et cette liberté se retrouvent dans le geste d'archiver et la conception de la mise en archives tels qu'ils se déploient dans le champ culturel. L'archiviste y devient lui-même un créateur dans la mesure où l'on reconnaît que sa pratique façonne et marque les archives. Côté-Lapointe illustre cette conception lorsqu'il présente un cycle de vie de la création à partir d'archives sonores. Ce cycle en trois étapes (création, organisation, diffusion) permet de rapprocher les actions créatrices et archivistiques. C'est aussi, d'une tout autre manière, la position défendue par Scarpulla pour qui l'archive est une création en soi qui permet, dans certains milieux, la reconnaissance de l'œuvre d'art tout en l'inscrivant dans la mémoire collective.

CONCLUSION

En conclusion, la réunion de chercheurs et de praticiens issus de l'archivistique, des arts visuels et performatifs ou encore de l'histoire a montré la pertinence et la nécessité d'ouvrir un lieu d'échange et de mise en commun des préoccupations. On a constaté, en effet, la communauté des perspectives et des points de réflexion par-delà la diversité des approches.

Il semble que les archives et les modalités de leur constitution, si elles représentent un objet d'étude depuis au moins une vingtaine d'années, ne cessent de susciter de nouvelles voies de réflexion.

Au-delà des nouvelles perspectives archivistiques ouvertes par l'étude de l'exploitation artistique des documents et le déploiement d'une pensée critique des archives, c'est l'ensemble du champ culturel qui est touché par l'effervescence générée par la question de l'enregistrement et de l'inscription de soi (tant dans le temps que dans l'espace social) autorisés par les archives d'une part, et par le numérique d'autre part.

Car s'il n'a pas été au centre des présentations lors du colloque « Archives et création », l'environnement numérique est certainement l'une des causes des changements et déplacements opérés dans la conception du geste d'archiver, de l'objet et du produit de la mise en archives. Les nouvelles technologies, en effet, non seulement permettent, mais finissent par imposer le geste d'archiver tout en le transformant.

BIBLIOGRAPHIE

TRAVAUX DE RECHERCHE SUR LES ARCHIVES ET LA CRÉATION (2007-2014)

Mémoires et thèses :

Boucher, Marie-Pierre. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>> (consultée le 28 octobre 2014).

Klein, Anne. 2010-2014. *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. [En cours d'évaluation]

Lacombe, Anne-Marie. 2012-2013. *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/9939>> (consultée le 28 octobre 2014).

Articles, communications et comptes rendus :

Boucher, Marie-Pierre et Yvon Lemay. 2010. Des archives mises en scène par les artistes. *Documentation et bibliothèques* 56, no 2 : 76-81.

Boucher, Marie-Pierre et Yvon Lemay. 2010. La mise en scène des archives par les artistes contemporains. In *Archivistes au présent, Actes du 39e Congrès de l'Association des archivistes du Québec*, Victoriaville, 3-5 juin. <http://www.archivistes.qc.ca/congres2010/actes2010/S3_boucher_lemay.html> (consultée le 28 octobre 2014).

Boucher, Marie-Pierre et Yvon Lemay. 2009-2010. Des artistes dans les services d'archives. *Archives* 41, no 1 : 3-12. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol41_1/41_1_boucher_lemay.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).

Cardin, Martine, Yvon Lemay et Anne Klein. 2013. Exploitation des archives : chantiers en perspective. In *Congrès des milieux documentaires*, Palais des congrès de Montréal, 26 novembre, Atelier 23. <<http://cbpq.qc.ca/sites/cbpq.qc.ca/files/fichiers/congres/congres2013/atelier23-cardin-lemay-klein-2.pdf>> (consultée le 28 octobre 2014).

Klein, Anne et Yvon Lemay. 2014. Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. In *La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques, Actes du colloque Document numérique et Société*, sous la dir. de Joumana Boustany, Évelyne Broudoux et Ghislaine Chartron, Zagreb, Croatie, 29-30 avril 2013, 37-50. Bruxelles : De Boeck.

Klein, Anne et Yvon Lemay. 2014. L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. In *Les archives, aujourd'hui et demain...*, *Actes du Forum des archivistes*, Angers, 20-22 mars 2013. *La Gazette des archives*, no 233 : 47-59.

Lemay, Yvon. 2014. Revisiter le cycle de vie. In *Colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique, 82e Congrès de l'ACFAS*, Montréal, Université Concordia, 15 mai.

- Lemay, Yvon. 2013-2014. Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. In *L'exploitation des archives à l'ère numérique, Actes du colloque L'exploitation et la mise en valeur des archives à l'ère numérique, 81e Congrès de l'ACFAS*, Québec, 9-10 mai 2013. Archives 45, no 1 : 147-158.
- Lemay, Yvon. 2010. Le détournement artistique des archives. In *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations, Actes des 9e Journées des Archives de l'Université de Louvain*, sous la dir. de Paul Servais avec la collaboration de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009, 223-240. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- Lemay, Yvon. 2010. Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, no 2 : 70-81. <http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2009. Art, archives et archivistique. In *77e Congrès de l'ACFAS*, Ottawa, 11 mai.
- Lemay, Yvon. 2009. Art et archives : une perspective archivistique. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Edição Especial – primeiro semestre: Pesquisas em Ciência da Informação no Brasil e no Canadá : 64-86. <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2008-2009. Compte rendu : Enwezor, Okwui (commissaire). 2008. Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, catalogue de l'exposition présentée à l'International Center of Photography à New York du 18 janvier au 4 mai 2008. New York : International Center of Photography, Göttingen : Steidl, 264 p., *Archives* 40, no 1 : 91-95. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40_1/40_1_compte-rendus_lemay-okwui.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2008-2009. Compte rendu : Spieker, Sven. 2008. The Big Archive: Art from Bureaucracy. *Art/Cultural Studies*. Cambridge : The MIT Press, 219 p., *Archives* 40, no 2 : 117-120. <http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol40_2/40_2_crendus.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2008-2009. L'art et les archives. *En direct de l'EBSI*, no 21 : 5. <http://www.ebsi.umontreal.ca/endirect/pdf/endirect_no21.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2008. Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir. In *Archives et culture : la rencontre, Actes du 37e Congrès de l'Association des archivistes du Québec*, Québec, 12-15 mai, 8-31. Québec : AAQ. <http://www.archivistes.qc.ca/congres2008/aaq_actes2008/AAQ_37econgres_acte-3.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2008. Les archives et l'art contemporain. In *76e Congrès de l'ACFAS*, Québec, 5 mai.
- Lemay, Yvon. 2007. Art et archives : entre la transparence et l'opacité. In *Ici*, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière présentée à Plein sud, 19 septembre au 28 octobre 2007, 9-15. Longueuil : Plein sud. <http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon. 2007. Frag sur la Main : les archives et l'art contemporain. In *Conférences midi*, EBSI, Université de Montréal, 4 décembre.

- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2014. Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, no 77 : 73-102.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2014. Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques* 60, no 4. [À paraître]
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2014. Compte rendu : Piégay-Gros, Nathalie. Le futur antérieur de l'archive, Rimouski : Tangece Éditeur, 2012, 71 p. (Collection Confluences). *Documentation et bibliothèques* 60, no 1 : 53-54. <<http://www.erudit.org/revue/documentation/2014/v60/n1/1022863ar.pdf>> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2013. Archives et création : un nouveau regard sur l'archivistique. In Stanilas Amand, *Lettres à un médecin*, Collection « De 1897 à aujourd'hui – Histoires d'un art hospitalier », sous la dir. d'Anne-Laure Oberson, 29-33. Marseille : André Frère Éditions, Genève : Éditions ART-HUG.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2013. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *The Canadian Journal of Information and Library Science / La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no 1 : 40-58.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012-2013. Compte rendu : Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre. *Archives* 44, no 2 : 111-116.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012. Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques* 58, no 1 : 5-16.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2012. Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, no 73 : 105-134.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2011-2012. Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives* 43, no 2 : 71-86.
- Lemay, Yvon, Anne Klein et Anne-Marie Lacombe. 2014. Archives et création : perspectives archivistiques. In *Archives et industries culturelles*, Gérone, 15 octobre. <<http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon, Anne Klein et collaborateurs. 2012-2013. Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives* 44, no 2 : 91-109.
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. 2010-2011. L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives* 42, no 2 : 39-52. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. 2010. L'émotion ou la face cachée de l'archive. In *6e symposium du GIRA*, Congrès des milieux documentaires du Québec, Palais des congrès de Montréal, 3 novembre.
- Lessard, Denis, Anne Klein et Yvon Lemay. 2013. La salle de traitement des archives : trois regards, trois perspectives sur l'art et les archives. *Revue ETC*, no 98 : 60-63. <<http://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc0509/68787ac.pdf>> (consultée le 28 octobre 2014).

Production d'œuvres d'expression originale :

Ferron, Marie-Josée. 2010. *Tarnation, un film sur, avec et par Jonathan Caouette*. Séquence QuickTime, 06:38, Collection « Archives en mouvement », sous la dir. d'Yvon Lemay. Papyrus, EBSI - Étudiant(e)s de 2e et 3e cycles - Travaux. <<http://hdl.handle.net/1866/3532>> (consultée le 28 octobre 2014).

Lemay, Yvon et Marie-Josée Ferron. 2010. *Archive en devenir*. Séquence QuickTime, 17:12, Collection « Archives en mouvement », sous la dir. d'Yvon Lemay. Papyrus, EBSI - Professeur(e)s - Travaux et publications. <<http://hdl.handle.net/1866/3647>> (consultée le 28 octobre 2014).

Lessard, Denis. 2010. *La part d'émotion*. Collection « Archives en mouvement », sous la dir. d'Yvon Lemay. Papyrus, EBSI - Étudiant(e)s de 1er cycle - Publications. <<http://hdl.handle.net/1866/3526>> (consultée le 28 octobre 2014).

Journées de formation et colloques :

Klein, Anne, Anne-Marie Lacombe et Yvon Lemay, sous la dir. de. 2014. Archives et création, regards croisés sur les archives : tournant archivistique, courant artistique. Colloque tenu lors du 82e Congrès de l'ACFAS, Montréal, Université Concordia, 16 mai. <<http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/82/300/319/c/>> (consultée le 28 octobre 2014).

Promotion : Klein, Anne, Yvon Lemay et Anne-Marie Lacombe. 2014. Archives et création. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec XLIV*, no 1 : 28-29.

Compte rendu : Klein, Anne, Lessard, Denis et Anne-Marie Lacombe. 2014. Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec XLIV*, no 3 : 18-19.

Lemay, Yvon et Anne Klein, sous la dir. de. 2014. Archives et création. Journée de formation précongrès tenue lors du 43e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec, Laval, 28 mai. <http://www.archivistes.qc.ca/images/congres/2014/PR_CongresAAQ2014_officiel.pdf> (consultée le 28 octobre 2014).

Lemay, Yvon, Anne Klein, Denis Lessard en collaboration avec Juliette Delrieux. 2014. *Archives et émotion*. Atelier de formation de l'AAQ, Québec, Musées de la civilisation, 14 février.

Compte rendu : Samson, Christian. 2014. Retour sur l'activité Archives et émotions de la région Est de l'AAQ. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec XLIII*, no 10 : 16-17.

Lemay, Yvon, Anne Klein, Denis Lessard en collaboration avec Theresa Rowat. 2013. *Archives et émotion*. Atelier de formation de l'AAQ, Montréal, Service d'archives de l'Université McGill, 8 mars.

Compte rendu : Monette, Julie. 2014. Les archives et émotions : Journée de formation. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec XLIII*, no 1 : 14-15.

LES AUTEURS

Aude Bertrand est archiviste. Elle a complété un master en sciences de l'information et de la communication : archivistique à l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse.

Hélène Brousseau est artiste en arts textiles et archiviste. Elle est étudiante à la maîtrise en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

Simon Côté-Lapointe est compositeur et archiviste. Il a complété une maîtrise en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

Laure Guitard est étudiante au doctorat en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

Anne Klein est doctorante en sciences de l'information à l'Université de Montréal et professeure assistante au Département des sciences historiques de l'Université Laval.

Anne-Marie Lacombe est étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université Concordia.

Annie Lecompte-Chauvin est archiviste, chargée de cours et étudiante à la maîtrise en littérature comparée à l'Université de Montréal.

Yvon Lemay est professeur agrégé et responsable du certificat en archivistique à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal.

Denis Lessard est artiste visuel et consultant en gestion des documents et des archives. Il détient une maîtrise en histoire de l'art et un certificat en archivistique de l'Université de Montréal.

