

ARCHIVES ET CRÉATION : PERSPECTIVES ARCHIVISTIQUES¹

Yvon Lemay, Anne Klein, Anne-Marie Lacombe
Université de Montréal
Université Laval
Université Concordia

Introduction

Même si les archivistes commencent à peine à en mesurer l'ampleur, l'exploitation des archives à des fins de création est devenue une pratique de plus en plus courante au cours des dernières décennies tant sur la scène artistique que dans le milieu culturel dans son ensemble. Le but de cette conférence est de faire état des avancées que ce nouveau type d'utilisation des archives représente pour la discipline archivistique.

À cette fin, nous commencerons d'abord par présenter les faits saillants d'une revue de la littérature sur l'utilisation des archives dans différents domaines artistiques tels que les arts visuels, la littérature, le cinéma, la musique et les arts de la scène. Le Web sera également abordé puisqu'il s'avère un lieu particulièrement fécond dorénavant quant à la création à partir d'archives.

Nous montrerons ensuite de quelle manière 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, la conception même des archives et de leur cycle de vie changent du tout au tout et contribuent ainsi à jeter un tout autre éclairage sur la discipline archivistique lorsque l'on considère la création comme une forme d'exploitation courante des archives. Pour en donner un aperçu, notre propos portera plus spécifiquement sur le cycle de vie des documents d'archives et la nécessité d'ajouter une cinquième dimension, celle de l'exploitation, au modèle du *Records continuum*.

Enfin, dans une troisième partie, en faisant appel à la pensée de l'histoire chez le philosophe Walter Benjamin, notamment au concept d'image dialectique, nous présenterons les fondements d'une vision dialectique qui place l'utilisateur au centre de la conception des archives. Une vision qui, comparativement aux approches classique et postmoderne, est mieux à même de rendre compte du fait que le contexte de création des documents tout autant que leur contexte d'utilisation, le passé autant que le présent sont déterminants dans la compréhension des archives.

En conclusion, nous soulignerons les principales caractéristiques de cette nouvelle vision des archives qui se dégage de nos travaux.

COUP D'ŒIL SUR LA LITTÉRATURE

Anne-Marie Lacombe
Candidate au doctorat, Histoire de l'art,
Université Concordia

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

Dans cette première partie, nous présentons un aperçu des résultats d'une revue de la littérature sur l'exploitation des archives à des fins de création; il s'agit d'une recherche qui a été réalisée principalement à l'été 2013 dans le cadre du projet « Archives et Création », sous la direction de Yvon Lemay².

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 nous apparaît nécessaire 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 et de connaître les principaux créateurs et les œuvres marquantes qu'ils ont réalisées.

La présente revue de littérature est principalement composée de publications (ouvrages, articles et numéros thématiques de revues) faisant la recension de créations utilisant ou traitant des archives dans cinq domaines artistiques : les arts visuels, la littérature, le cinéma, les arts de la scène (théâtre et danse) 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.

Les paramètres de recherche sont les suivants :

- La priorité a été accordée aux publications faisant la recension de créations exploitant les archives dans ces différents domaines, bien que bon nombre d'œuvres de créateurs aient été remarquées individuellement lors de la revue de littérature;
- L'objectif était de procurer une vue d'ensemble, plutôt que de viser l'exhaustivité, qui puisse faire état de l'importance des archives à des fins de création dans ces cinq différents domaines;
- La recherche a été effectuée en français et en anglais seulement; les publications rédigées dans d'autres langues n'ont malheureusement pu être considérées;
- Aucune période spécifique n'a été ciblée, bien que la majorité des publications datent des années 2000 et plus. Ceci nous donne une idée de la situation temporelle de cet engouement que l'on remarque de la part des artistes et créateurs pour les archives depuis un certain temps déjà;
- Finalement, diverses sources ont été utilisées : des catalogues de bibliothèques, des méta-catalogues comme Worldcat, des bibliographies de publications repérées au fur et à mesure de la recherche, et des consultations avec des « experts », selon leur domaine de création respectif.

Arts visuels

Le domaine des arts visuels est certainement celui où nous avons remarqué le plus d'utilisation 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.

Parmi les nombreuses publications, mentionnons d'abord *Deep storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* en 1998, issue de l'exposition du même nom, qui est considérée comme la

En résumé, on constate que le domaine des arts visuels a accordé une attention particulière à la question des archives depuis un certain temps déjà. 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 aussi importante à relever.

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 : par le postmodernisme qui nous aurait légué un réflexe de *postproduction* et de *remix*, par notre simple évolution dans le temps (qui implique que nous pouvons « voir de plus en plus loin » lorsque nous regardons derrière nous), par nos tendances sociétales amnésiques (une réalité que certains artistes abordent par leurs œuvres impliquant des archives) ainsi que par l'environnement numérique qui vient plus que jamais nous solliciter dans notre rapport aux documents et à la mémoire.

Littérature

Pour ce qui est du domaine de la littérature, peu d'auteurs se sont penchés sur l'utilisation des archives à des fins de création par des écrivains, en comparaison aux archives littéraires – donc, les documents produits ou reçus dans le cadre des activités de l'écrivain même – qui, elles, ont été l'objet de plusieurs études³.

Néanmoins, plusieurs publications parues ces dernières années ont été repérées. Parmi celles-ci, soulignons *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, p. 18) Piégay-Gros se penche en fait sur l'utilisation des photographies dans les romans de Sebald, des documents historiques dans *Hammerstein* d'Hans Magnus Enzensberger et des papiers de famille dans *Les Géorgiques* de Claude Simon. Parmi ses conclusions, 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, p. 62) Mais Piégay-Gros nous met toutefois en garde contre la réduction de ce « courant archivistique » 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, p. 64)

Pour ce qui est des écrivains, signalons plus particulièrement W. G. Sebald, souvent cité pour son utilisation d'archives et qui a reproduit des documents de toute sorte dans ses principaux ouvrages, soient *Vertiges*, *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* (Lemay et Klein, 2013). Mais plusieurs autres romanciers ont été mentionnés à plusieurs reprises par différents auteurs, tels que Don DeLillo, Cormac McCarthy, et Toni Morrison.

Une des conclusions qui nous est clairement apparue après s'être penché sur le domaine de la littérature est que les études à propos des archives littéraires constituent la principale perspective adoptée, et non la création à partir de matériel d'archives. Plusieurs écrivains accordant une place privilégiée aux archives dans la création de leurs œuvres littéraires ont tout de même été répertoriés; les archives y servant tantôt de base à la trame narrative, de preuve appuyant les faits, ou encore de fenêtre ouverte sur l'œuvre.

Cinéma

En études cinématographiques, tout comme en arts visuels, on dénombre plusieurs publications au sujet des archives.

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 sur diverses questions quant à l'utilisation des archives (Véray, 2011). Dans le 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, p. 142)

Tout comme pour le domaine des arts visuels, nous avons opté pour un nuage de mots afin d'illustrer les mentions des réalisateurs dans les publications consultées et voir ainsi ceux dont il est question le plus fréquemment (Figure 2).



Figure 2 Nuage de mots des réalisateurs mentionnés par les auteurs

Leslie Thornton, Bruce Conner, Joseph Cornell, Alain Resnais, Craig Baldwin, Jean-Luc Godard et Abigail Child sont les plus souvent cités en relation avec l'utilisation de matériel d'archives. Il y a aussi beaucoup d'autres réalisateurs qui n'ont été mentionnés qu'une ou deux fois. La quantité importante de publications nous donne une idée de 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, et surtout depuis les années soixante.

Arts de la scène

Le théâtre et la danse ont été considérés ensemble dans la recherche, regroupés sous le titre « arts de la scène ». Ces formes de création présentent d'emblée un problème de préservation – ce qui soulève l'importance des archives.

Il est en effet plutôt paradoxal de vouloir constituer un répertoire des productions théâtrales et de danse ayant utilisé du matériel d'archives, et de se heurter précisément au manque de traces des œuvres en question, en raison de leur nature éphémère. Le théâtre, comme la danse, est un art qui se planifie en même temps que sa documentation, qui, elle, va rester. Par contre, ce besoin, ce « manque » à combler, est aussi ce qui rend le sujet des archives d'autant plus intrinsèque à la performance.

Mémoire en éveil, archives en création, un ouvrage de 2006 dirigé par Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy, est l'un des plus pertinents pour ce domaine quant à notre projet de revue de littérature (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 certes 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, p. 58)

En ce qui a trait au théâtre et à la danse, on en est venu à la conclusion suivante : les créateurs abordent en majorité les archives par leur propre préoccupation pour les traces de leurs créations, davantage que dans la conception même de leurs œuvres. Pourtant, ce constat est loin d'être inintéressant et mérite définitivement l'attention de la discipline archivistique⁴. Francesca Marini en témoigne dans « Archivists, Librarians, and Theatre Research », un article publié en 2007 : « Performance is 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, p. 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 elles-mêmes.

Musique

Du côté de la musique, aucune publication faisant précisément l'inventaire de créations de musiciens ou compositeurs utilisant du matériel d'archives n'a été répertoriée. Des créations musicales impliquant du matériel d'archives ont surtout été identifiées individuellement.

Nous avons remarqué le lien entre les archives et l'électroacoustique chez quelques auteurs, notamment dans l'article « Composing from Memory: the convergence of archive creation and electroacoustic composition » de Eric Chasalow (Chasalow, 2006). En fait, le genre de musique que l'on regroupe sous l'appellation « électroacoustique » repose particulièrement sur l'échantillonnage (*sampling*) puisque sa composition 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 ». De façon similaire, la culture des DJs repose également sur une logique du « sampling » et du « remix » de matériel déjà existant.

Une publication qui s'est avérée fort pertinente, 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* de Pierre-Yves Macé paru en 2012 aux Presses du réel (Macé, 2012). Il s'agit

d'une publication basée sur sa thèse de doctorat de 2009. L'auteur y étudie l'impact de la « problématique documentaire » qui apparaît lorsque les musiciens font appel à des documents sonores déjà produits. Il s'agit donc davantage d'un ouvrage théorique.

Nous en avons conclu que l'utilisation de matériel d'archives à des fins de création en musique se fait de manières multiples : qu'il soit question d'enregistrements sonores pour des genres spécifiques (par exemple l'électroacoustique et la culture des DJs) ou encore d'archives audiovisuelles pour la conception de vidéoclips. Dans tous les cas, on voit qu'il est de plus en plus commun chez les musiciens de penser les archives dans une optique de création, d'autant plus que le Web décuple l'offre de matériel d'archives à utiliser.

Web

Au sujet du Web, nous avons observé ses particularités à travers trois ressources ou plateformes en ligne qui invitent à la création à partir d'archives. Il s'agit des archives Rick Prelinger, de l'organisme Internet Archive et du volet vidéo de Google : YouTube.

Alors que, au plan archivistique, les difficultés dues au numérique sont abondamment soulevées, peut-être fait-on 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 particulièrement 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.

Premièrement, il y a le cas des archives de Rick Prelinger, plus de 3200 films d'archives mis en ligne par cet avide collectionneur afin d'en faciliter la réutilisation, tout particulièrement à des fins artistiques. Une section entière du site web est d'ailleurs consacrée aux *mashups* à partir des documents d'archives qui y ont été versés. Militant pour l'*open access* et la mise en ligne d'archives libres de droit, Prelinger a donné une conférence en 2003 au San Francisco Art Institute au cours de laquelle il a présenté en treize points pourquoi il préfère créer à partir de documents trouvés plutôt que d'en générer des nouveaux, son douzième point étant : « Archives are justified by use. » (Prelinger, 2003) En effet, et la création est l'une des utilisations les plus remarquables qui soit.

La deuxième ressource en ligne qui invite la création à partir de matériel d'archives, Internet Archive, est un organisme à but non lucratif fondé en 1996 dans le but de construire une véritable « bibliothèque à propos d'internet » (Internet Archive, 2014a). 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 : le plus important lieu d'archivage de pages web réalisé (Internet Archive, 2014b). Ces archives peuvent ainsi être utilisées par des créateurs dans divers projets, en plus d'être utiles au quotidien pour le commun des mortels.

Troisièmement, le site YouTube est dorénavant fort difficile à ignorer quand on parle d'archives sur le Web. En effet, de plus en plus d'archivistes soulèvent l'importance des réseaux sociaux et plateformes en ligne, comme YouTube, pour la discipline archivistique. YouTube est en effet un réel 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 pour comprendre la plateforme, il ne faut pas l'opposer aux médias commerciaux traditionnels, mais plutôt l'inscrire dans la généalogie des technologies archivistiques antérieures (Gehl, 2009). C'est que le contenu de

YouTube, tout comme les archives en général, est composé d'un vaste champ dans lequel tous les éléments (documents) ont un poids égal. Il ne reste donc au commissaire (archiviste, blogueur ou utilisateur) qu'à les sélectionner afin de les diffuser. Il nous est ainsi possible de penser YouTube comme une sorte d'archive bien particulière, qui permet l'accessibilité (et donc par le fait même l'utilisation) de matériel autrement plutôt difficile à obtenir dans sa forme analogique (Marlow-Mann, 2013, p. 15).

Sur ces réseaux et plateformes de diffusion, nous assistons alors à ce que Giovanna Fossati a désigné comme un *crowd film archiving*, caractérisé par le grand nombre de téléchargements, de téléversements, et de remix de contenu audiovisuel (Guldemont, 2012, p. 178). La création à partir de documents d'archives est ainsi facilitée. Car qui dit davantage d'accessibilité dit davantage d'utilisation, et notamment des utilisations qui ont pour finalité la création culturelle et artistique – le type d'utilisation qui nous intéresse.

En résumé

Nous avons réuni les publications répertoriées dans le cadre de la revue de littérature afin de les observer chronologiquement dans un graphique (Figure 3). Cette visualisation de l'information montre bien l'intérêt de recherche somme toute très récent qu'est l'utilisation des archives dans une perspective de création.

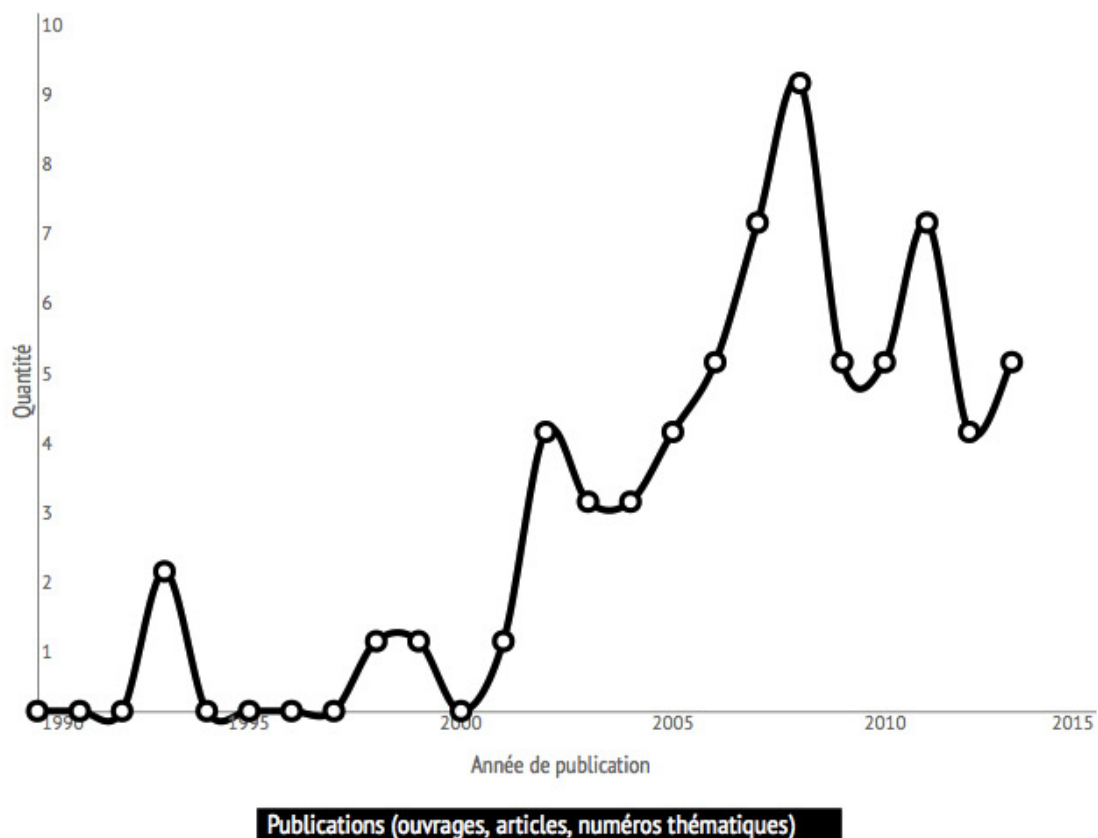


Figure 3 Publications faisant la recension de créations utilisant ou traitant des archives

Cette revue de littérature a permis de souligner à la fois les travaux importants effectués dans les différents domaines et les visions particulières de l'utilisation de matériel d'archives pour la création. Les domaines des arts visuels et du cinéma ont démontré un intérêt marqué pour le

sujet depuis un certain temps déjà, alors que les publications issues des autres domaines ont surtout été publiées dans les dernières années. Du côté de la littérature, ce sont les études à propos des archives littéraires qui captent principalement l'attention des chercheurs. En ce qui a trait au théâtre et à la danse, nous avons constaté que les créateurs abordent surtout les archives comme traces de leurs créations qui sont condamnées à l'éphémère, beaucoup plus que dans la conception même de leurs œuvres. En musique, nous avons remarqué que l'utilisation de matériel d'archives à des fins de création se fait de manières multiples : il peut s'agir d'enregistrements sonores pour des genres spécifiques, 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 matériel « malléable » pour leur art. En dernier lieu, nous avons également pu aborder le Web – qui comporte ses propres particularités – en présentant des ressources en ligne qui permettent l'utilisation de matériel d'archives, notamment afin de créer d'autres contenus.

Nous constatons donc que la création à partir de matériel d'archives présente de nombreuses possibilités; et le champ est particulièrement vaste lorsque l'on considère les multiples disciplines. Pour ce qui est des pistes de recherches futures, il serait bien sûr intéressant de poursuivre la recherche à l'intérieur des différents domaines à l'aide de ressources plus spécialisées – nous avons tout juste commencé à en explorer la surface. Finalement, cette recherche pourra bien entendu servir de point de départ (ou de bibliographie préalable) aux chercheurs, étudiants et professionnels qui s'intéressent à l'utilisation d'archives par des créateurs.

L'EXPLOITATION OU LA CINQUIÈME DIMENSION

Yvon Lemay

*Professeur agrégé, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information,
Université de Montréal*

Comme l'indiquent les faits saillants de la revue de la littérature, l'utilisation d'archives à des fins de création est un phénomène présent aussi bien dans les arts visuels et le cinéma que dans la littérature, la musique, les arts de la scène ou sur le Web. Mais, en quoi ce phénomène s'avère-t-il significatif pour le domaine archivistique? Quelle est la pertinence de cette thématique de recherche pour l'avancement des connaissances dans la discipline? Qu'est-ce que ce nouveau type d'exploitation des archives est à même d'apporter aux archivistes? Ne s'agit-il pas là tout simplement d'un engouement, d'une pratique qui, certes en vogue, est sans lendemain?

D'après nous, tout en contribuant à remettre en question l'image traditionnelle des archives, ce phénomène permet par ailleurs d'appréhender la discipline archivistique selon de nouvelles perspectives. En effet, comme nous avons été à même de le réaliser dans nos travaux depuis 2007, lorsque l'on considère la création comme une forme d'exploitation courante des archives, le domaine archivistique se transforme considérablement : le cadre de référence, c'est-à-dire les raisons habituelles servant à justifier la conservation des archives, voit sa portée grandement augmentée; une face cachée des archives, la fonction émotive, fait son apparition; les conditions d'utilisation des documents d'archives deviennent tout aussi importantes que leurs contextes de création; la métaphore des archives comme mémoire est remise en question au profit des mécanismes selon lesquels la mémoire vient aux archives; le cycle de vie des archives s'ouvre sur une nouvelle dimension, l'exploitation; et la conception même des archives se voit renouvelée à la lumière d'une vision dialectique.

Afin de donner un aperçu de ces nouvelles perspectives archivistiques qui apparaissent à la lumière de l'exploitation des archives à des fins de création, notre propos portera sur un aspect en particulier, soit le cycle de vie⁵ qui mobilise justement l'ensemble des autres facteurs en présence. Notre hypothèse est à l'effet que les critiques formulées jusqu'à maintenant à l'égard de la théorie des trois âges, et le modèle du *Records continuum* qui a été proposé comme solution de rechange, n'ont pas suffisamment pris en considération ce moment d'existence fondamental des archives, à savoir leur exploitation par des utilisateurs. Voyons ce qu'il en est en rappelant d'abord les principaux aspects de la théorie des trois âges ainsi que du modèle du *Records continuum*.

Du cycle de vie au Records continuum

Comme le rappelait Marcel Caya en 2004 dans une conférence à l'École nationale des chartes, la théorie des trois âges, qui établit un découpage du cycle de vie des documents d'archives en trois différentes étapes, a « [d]abord [été] formulée en 1948 dans le rapport d'un groupe de travail de la Commission Hoover sur l'organisation et le fonctionnement de l'administration fédérale des États-Unis » (Caya, 2004), puis développée dans les années 1960 par le Français Yves Pérotin (Pérotin, 1961). Dans l'optique de la théorie des trois âges, le cycle de vie des archives se présente comme suit. Après une première étape (archives courantes), où les documents d'archives sont indispensables à la bonne marche des activités, intervient une seconde étape (archives intermédiaires) au cours de laquelle les documents sont utilisés moins fréquemment mais conservés afin de répondre à des besoins tant administratifs et financiers que légaux ou opérationnels. Au terme de cette deuxième phase intervient une troisième étape où les documents d'archives sont soit éliminés, soit conservés en permanence (archives définitives) pour leur capacité à témoigner ou à informer les usagers dans le futur.

La théorie des trois âges connaîtra, tout spécialement avec le développement de l'environnement électronique, de nombreuses critiques. Aussi, c'est dans le but de pallier les différentes lacunes de cette théorie, en proposant une vision moins linéaire, plus fluide et plus en continuité, que sera développée en Australie l'approche du *Records continuum*.

Au cours des années 1990, lorsque les archivistes australiens sont confrontés aux défis que posent les documents électroniques, ils s'intéressent à nouveau aux travaux menés dans les années 1960 et 1970 qui visaient à assurer une plus grande continuité dans les archives produites par les administrations publiques depuis la mise en place de systèmes de gestion efficaces jusqu'à leur conservation en tant que « produit culturel final » (MacLean, 1992 cité dans McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4448, notre traduction). Leur principal objectif est alors de mieux assumer la logique du continuum selon laquelle évoluent les archives dans le contexte électronique en assurant un « continuum des responsabilités » (McKemmish, 1997, notre traduction) entre les gestionnaires de documents et les archivistes.

Ainsi, le modèle développé par Frank Upward⁶ est en quelque sorte une carte conceptuelle structurée de manière à favoriser diverses lectures. Il comprend 16 concepts, quatre dimensions et quatre axes soit, au total, 28 éléments présentés au sein de quatre cercles concentriques. Au premier coup d'œil, en raison de leur présentation (encadré et ligne menant vers l'un des cercles), ce sont les quatre dimensions qui attirent l'attention, soit : 1) la Création (*Create*), 2) la Captation (*Capture*), 3) l'Organisation (*Organise*) et 4) la Pluralisation (*Pluralise*). Chacune de ces dimensions est liée à quatre concepts disposés dans l'un des quatre cercles structurant le modèle.

Le deuxième aspect à retenir l'attention est les quatre axes qui sont placés de part et d'autre des cercles, à savoir, en ordonnée, les axes de l'identité (*Identity*) et de 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*). Tout comme pour les dimensions, à chacun des axes sont associés quatre concepts :

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

À la différence toutefois des quatre dimensions, la disposition des 16 éléments regroupés au centre des cercles permet de les lire de manière continue sur deux lignes, huit en ordonnée et huit en abscisse.

Le modèle du *Records continuum* est donc structuré de manière à favoriser les recoupements ou le mouvement, tant au travers des cercles concentriques qu'en leur intérieur. Son objectif est de produire une représentation moins linéaire et plus souple que celle offerte par la théorie des trois âges. Une représentation qui permet de mieux rendre compte du fait que « [l]e document d'archives au sein du continuum est "toujours en processus de devenir" » (McKemmish, 1994 cité dans McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre traduction).

Or, même si le modèle reconnaît que les archives « ont de multiples utilités en raison de leur intérêt continu pour un individu, une organisation ou la société » (McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre traduction) et qu'il favorise le passage « de conceptions des archives comme produit final à une conception mettant l'accent sur le processus jamais terminé de l'archivage » (McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre traduction), celui-ci n'inclut pas en tant que tel d'élément spécifique qui puisse rendre compte de ces deux aspects fondamentaux des documents d'archives. Dans son état actuel, rien dans le modèle ne permet de comprendre comment les archives deviennent justement des archives par leurs utilisations.

La quatrième dimension du modèle, tout comme l'étape des archives définitives dans la théorie des trois âges, nous laisse en quelque sorte sur le seuil. Qu'en est-il alors de cette cinquième dimension, celle de l'exploitation? Quelles sont ses particularités? Voyons d'abord en quoi consiste chacun des quatre axes et, par la suite, comment des aspects tels que le cadre de référence, l'émotion, les conditions d'utilisation et la vision dialectique, sont à même de les prolonger dans une cinquième dimension : l'exploitation.

Comme tient à le préciser Frank Upward, l'auteur du modèle :

Les éléments axiaux semblent complexes mais ils ne font pas plus que représenter les catégories générales les plus élémentaires selon lesquelles la responsabilité peut être examinée : qui (identité) a fait quoi (opérationnalité), quelle preuve existe-t-il à ce sujet (évidentialité) et comment cela peut-il être rappelé à partir de documents d'archives (contenants d'archivage). (Upward, 2005, p. 202, notre traduction)

L'axe de l'identité, c'est-à-dire le « qui », concerne donc l'ensemble des personnes physiques ou morales qui ont partie liée avec la création et la conservation des documents. Il vise à établir la chaîne des intervenants depuis les créateurs des documents d'archives jusqu'aux centres, services ou institutions qui doivent en assumer la garde. Pour ce qui est de l'axe de l'opérationnalité, soit le « quoi », il établit les raisons, et par conséquent les fonctions, pour lesquelles les documents sont créés puis conservés. Quant à l'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, c'est-à-dire au « comment », il correspond selon Upward « à toutes les

choses que nous créons afin d'entreposer les documents d'archives » (Upward, 2005, p. 202, notre traduction). Enfin, l'axe associé à l'évidentialité des archives, soit leur caractère probant, prend en charge les documents en tant que trace, preuve et mémoire individuelle, organisationnelle et collective.

L'exploitation comme moment d'existence des archives

Connaissant ce qui caractérise chacun de ces axes, tentons maintenant de voir comment ceux-ci doivent être prolongés afin de prendre en considération l'exploitation comme moment d'existence des archives (Figure 4).

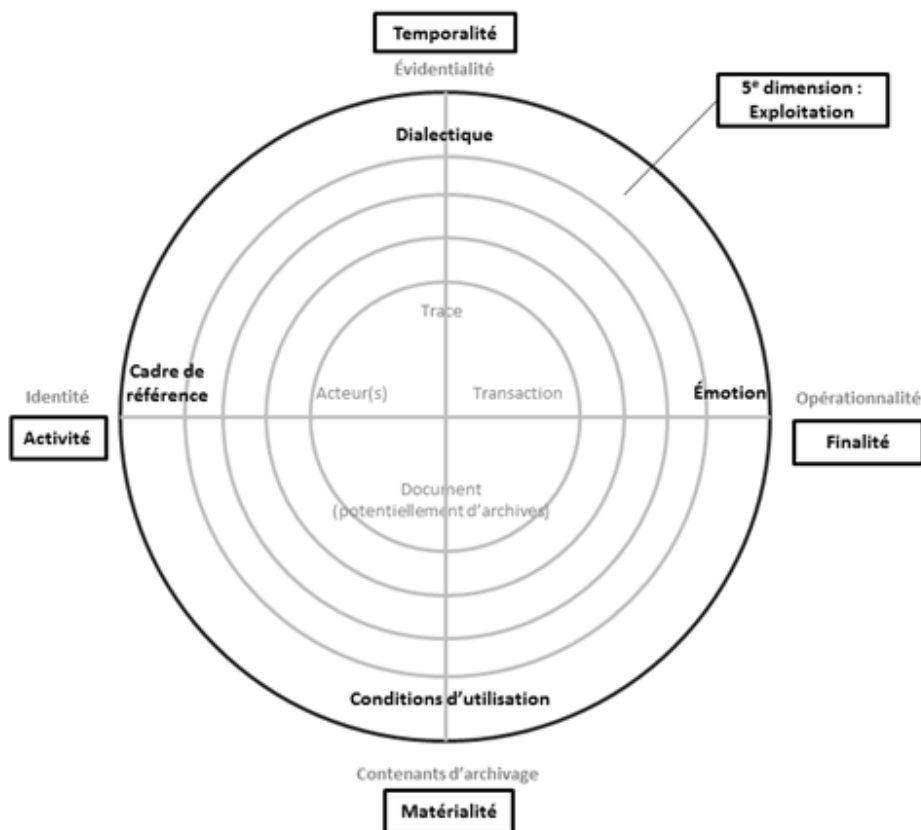


Figure 4 L'exploitation ou la cinquième dimension du *Records continuum* (Lemay et Klein, 2104, p. 97)

À propos de la chaîne des acteurs, rien n'est dit au sujet des utilisateurs et de leurs domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence. En effet, en plus de servir de preuve, les deux principales fonctions que l'on reconnaît aux documents d'archives et qui justifient leur conservation à long terme sont, d'une part, le témoignage qu'elles fournissent quant aux activités, aux réalisations, 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 est déterminé selon les contextes d'utilisation traditionnels que sont l'administration et la recherche. Or, en regard de ces nouveaux types d'utilisation des archives ayant comme but la création, ce cadre de référence n'est plus adéquat et demande d'être revu afin d'y inclure la capacité des archives à favoriser l'imagination et la créativité. Mais, par ailleurs, cela montre que le document est considéré d'abord en tant qu'il est partie prenante de l'activité qui préside à sa

création, puis des différentes étapes du processus qui en permettent la conservation, pour enfin être mis à contribution dans les différentes formes d'utilisation, son exploitation. Ainsi, en élargissant le point de vue sur le modèle, on constate que cet axe permet d'envisager, plutôt que l'identité des acteurs, les différentes activités auxquelles les documents sont associés depuis leur création jusqu'à leur exploitation. Dans cette optique, l'axe de l'identité se voit de la sorte prolongé, transformé en **axe de l'activité**.

Quant à l'axe de l'opérationnalité, là encore, le modèle suggère que les fonctions remplies par les documents n'évoluent plus à compter du moment où ils sont conservés en permanence. Pourtant, dans leur utilisation des archives, les artistes révèlent une autre fonction des archives, qui est quasi absente dans la littérature archivistique. Malgré la diversité de leurs approches, les artistes contemporains qui exploitent du matériel d'archives possèdent un point en commun. Lors de la réception de leurs œuvres, il leur importe de toucher, de troubler le spectateur. Ce faisant, ils concourent à mettre en évidence une « face cachée de l'archive » (Lemay et Boucher, 2010-2011). Les documents d'archives ont la capacité non seulement de prouver, de témoigner et d'informer mais aussi d'émuouvoir en rendant possible « l'établissement de liens émotionnels et intellectuels avec les gens et les événements des époques antérieures. » (Jimerson, 2003, p. 90, notre traduction) En effet, qu'elles nous rendent tristes ou nous fassent rire, qu'elles nous émerveillent ou nous rendent nostalgiques, qu'elles nous bouleversent ou nous illuminent, les archives sont à même de nous émuouvoir 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 propriétés des documents telles que l'authenticité, la dimension matérielle de l'archive et les traces de passage du temps. Par conséquent, l'axe de l'opérationnalité deviendrait davantage dans l'optique de l'exploitation un **axe de la finalité** des documents, c'est-à-dire des fonctions, dont celle émotive, qu'ils sont amenés à satisfaire.

Pour ce qui est de l'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, dans ce cas également l'utilisation artistique des archives permet de révéler un aspect occulté des archives, peut-être justement en raison de son caractère trop évident. De par l'attention qu'ils portent à tout ce qui est susceptible d'influencer tant la production que la réception de leurs œuvres, les artistes contemporains offrent la possibilité de mieux comprendre les conditions d'utilisation des documents d'archives et d'identifier les principaux aspects qui les caractérisent, c'est-à-dire l'objet, le dispositif, le contexte et la relation au public.

En tant qu'objet, le document d'archives 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 de passage du temps, est susceptible de 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, soit à divers éléments qui servent à la présentation. De plus, l'utilisation du document d'archives s'inscrit dans un contexte, c'est-à-dire dans un discours à teneur informationnelle, scientifique, patrimoniale ou artistique, etc. qui influe inévitablement sur la signification. Enfin, il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par le public. Celui-ci ne fait pas que recevoir passivement un ensemble de faits, de relations préalablement établies et finies. En réalité, il contribue autant qu'il reçoit. À commencer par sa capacité à reconnaître un document d'archives. Les conditions d'utilisation jouent donc un rôle déterminant au plan archivistique et pour les prendre en considération, l'axe des contenants d'archivage se voit transformé en **axe de la matérialité** des documents, c'est-à-dire ce qui constitue les archives en objet concret.

Enfin, en ce qui a trait à l'axe de l'évidentialité qui vise à prendre en charge les documents en tant que trace, preuve et mémoire, cet aspect des archives ne peut être appréhendé du seul point de vue du producteur des documents. Ici à nouveau, les artistes contemporains permettent de concevoir les archives selon une temporalité telle que la propose Walter Benjamin. Sous-tendue par l'idée de non-linéarité du temps et le concept d'image dialectique, la pensée de l'histoire chez Benjamin trouve une expression dans l'archive en ce que dans le document sont inscrits le passé du geste posé lors de la création, le présent de l'exploitation et les potentialités signifiantes futures du document. En d'autres termes, l'archive surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que le document est le résultat tangible, sensible, d'une action posée par son créateur. Aussi, la possibilité conceptuelle de l'archive doit être cherchée dans l'enregistrement d'un événement et dans l'actualisation des possibles que cet enregistrement permet, c'est-à-dire dans l'utilisation – à quelque stade de l'existence du document que celle-ci ait lieu. Cet axe aurait alors une dimension temporelle essentielle, il serait **l'axe de la temporalité**.

Les archives et la mémoire

Avant de céder la parole à notre collègue Anne Klein qui nous présentera plus en détail cette vision dialectique des archives, nous aimerions apporter quelques précisions au sujet du concept de la mémoire, tant individuelle qu'organisationnelle et collective, qui est intégré au modèle du *Records continuum*. Il est fréquent dans la littérature archivistique de rencontrer la métaphore des archives comme mémoire afin de décrire le lien qui unit les archives à la mémoire. En effet,

les archives 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 d'individus, pour n'en mentionner que les exemples les plus fréquents. (Lemay et Klein, 2012, p. 106)

Or, dans les faits, le lien de cause à effet que laissent entendre les diverses métaphores des archives comme mémoire n'a rien d'aussi simple et direct.

La mémoire est un phénomène complexe. « Non assimilable à une chose ou à un lieu, ni au passé, la mémoire est de l'ordre d'un processus qui est à la fois interactif, interprétatif et en perpétuelle reconfiguration. » (Lemay et Klein, 2012, p. 133) Selon Laura Millar, cinq aspects caractérisent ce processus en regard des archives : 1) premièrement, qui dit mémoire, dit par le fait même la mise en branle d'un processus sélectif selon un mode associatif, 2) deuxièmement, pour être amorcé, le processus de la mémoire doit nécessairement être activé par un élément déclencheur, 3) troisièmement, la dimension émotive des archives qui est liée au récepteur, à sa lecture, à ses liens plus ou moins étroits avec les personnes, les événements, les objets, etc. visés par les archives, 4) quatrièmement, la mémoire trouve nécessairement son origine dans le présent de celui qui se souvient et « par conséquent, les conditions et les réalités du présent non seulement aident mais influencent et façonnent aussi ce que nous nous rappelons et la manière dont nous le faisons. » (Millar, 2006, p. 116-117, notre traduction) Enfin, 5) cinquièmement, il ne faut pas perdre de vue, selon Millar, la distinction entre le souvenir, et la connaissance puisque « c'est dans la transition du souvenir à la connaissance que l'on passe du domaine individuel à la mémoire collective. » (Millar, 2006, p. 118-119, notre traduction)

Là encore, l'analyse de la production d'artistes contemporains intéressés par la problématique de la mémoire tels qu'Angela Grauerholz, Raymonde April, Emmanuelle Léonard, Michel Campeau, Dominique Blain, Jeff Thomas, Christian Boltanski et Patrick Altman, pour n'en

nommer que les principaux, nous a permis de constater de quelle manière ces différents mécanismes sont mis en application dans leurs travaux et, par conséquent, de mieux comprendre, comment, dans les faits, la mémoire vient aux documents d'archives par leur entremise⁷.

Ce qui montre, encore une fois, qu'une relation aussi fondamentale que celle des archives et de la mémoire ne peut être véritablement comprise sans nécessairement prendre en considération la dimension de l'exploitation.

POUR UNE VISION DIALECTIQUE

Anne Klein

*Professeure assistante, Département des sciences historiques,
Université Laval*

L'exploitation apparaît être un moment majeur de la trajectoire documentaire dans la mesure où c'est dans le geste d'utilisation des documents que sont mises au jour les caractéristiques des archives et que c'est dans le présent de l'exploitation que peut être compris le rapport au passé que l'archive, comprise comme modalité d'inscription de soi dans le temps, nous impose. Si les archivistes postmodernes cherchent, avec le modèle du *Records continuum*, à délinéariser la représentation du temps archivistique en intégrant « ce qui est et ce qui adviendra » comme le souligne Upward (2005, p. 203, notre traduction) mais aussi à prendre en charge les documents quel que soit leur âge et leur devenir (destruction ou conservation permanente), la temporalité sous-jacente à cette pensée archivistique reste somme toute chronologique, linéaire. Il s'agit plus de rendre compte de la temporalité induite, selon ces archivistes, par le numérique et qui relève de l'anticipation que de permettre de rompre la continuité temporelle imposée par l'archivistique classique. Là où l'archivistique traditionnelle reste davantage préoccupée de la gestion d'un héritage reçu, l'archivistique se réclamant de la pensée postmoderne réfléchit à l'héritage que nous laisserons, l'une est tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir mais toutes deux restent tributaires d'une pensée quantitative du temps compris comme quelque chose qui se déroule depuis un point d'origine – en l'occurrence la création du document. Le modèle du *Records continuum*, pour être plus fluide, n'en est pas moins linéaire et, comme son nom l'indique, continu. En outre, les deux modèles s'arrêtent avec la prise en charge des documents par le service d'archives, maintenant ainsi le producteur des documents et l'archiviste au cœur de la compréhension des archives. Or, c'est bien la linéarité du temps d'un côté et le rôle des utilisateurs, d'un autre côté, qui permettent de révéler la nature des archives au regard de leur fonction mémorielle et historique.

Le temps de l'archive : l'image dialectique et la mémoire

Cette temporalité linéaire est celle de la chronologie historique classique comprise comme une suite d'événements liés par une relation causale : cette ligne du temps sur laquelle viennent s'ordonner les faits. Walter Benjamin aide à comprendre l'importance de la conception du temps lorsqu'il refuse cette linéarité qui produit une homogénéité dans la conception des événements et ne permet d'écrire que l'histoire des dominants. Il y oppose un temps qualitatif rythmé par quelques moments privilégiés aussi décisifs, dans une perspective émancipatrice, qu'éphémères du point de vue de leur durée. Ces moments sont les révoltes et révolutions, les moments forts de l'histoire des peuples. Pour envisager ces moments, une temporalité dont la modalité est celle de la représentation, par opposition à la succession, s'impose : c'est l'image dialectique qui est « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former

une constellation » (Benjamin, 1989, p. 478). Cette constellation appartient au Maintenant et produit une temporalité biface (Didi-Huberman, 2000, p. 91) tournée à la fois vers le passé et l'avenir. Il faut comprendre ici que le Maintenant et l'Autrefois sont distincts des notions de présent et de passé en ce que le Maintenant est un présent chargé de réminiscences, une fulgurance, et que l'Autrefois est une latence. En d'autres termes, Maintenant et Autrefois sont les dépassements dialectiques du présent et du passé chronologiques, les premiers s'inscrivent dans un temps qualitatif quand les seconds relèvent du temps quantitatif. Ainsi, l'objet historique constitué en image dialectique est « arraché au continuum du cours de l'histoire » (Benjamin, 1989, p. 493), il ne s'inscrit plus dans une temporalité linéaire mais il la fait éclater. Cette conception de la temporalité trouve son inspiration dans le messianisme juif qui voit dans l'ère messianique le retour du paradis perdu – donc du plus ancien – en même temps qu'elle apporte quelque chose de radicalement neuf. Chez Benjamin cette préhistoire et cette posthistoire sont fusionnées dialectiquement dans l'acte révolutionnaire potentiellement présent dans l'image dialectique.

Par ailleurs, Benjamin rapproche l'image dialectique d'une image de rêve en proposant que l'Autrefois qui y surgit est un savoir non-encore-conscient du passé. Il recourt à la psychanalyse freudienne pour proposer une modalité de connaissance du passé qui fonctionne comme le déchiffrement des manifestations du refoulé. Histoire et mémoire seraient alors indissociables en ce que l'écriture de l'histoire nécessite de porter une attention particulière aux objets sociaux en tant que lieux d'inscription du refoulé collectif. Les archives, comme l'ont montré les archivistes postmodernes (Ketelaar, Brothman, Harris, Schwartz, Cook, etc.), sont des objets sociaux singulièrement marqués par les rapports de forces animant la société dans son ensemble. Elles peuvent alors être envisagées comme une forme de mémoire volontaire (ce qu'ont montré aussi les archivistes à la suite de Derrida) et, si l'on suit Benjamin, elles sont donc porteuses d'une mémoire involontaire relevant d'un inconscient collectif que seule l'exploitation peut mettre à jour.

L'exploitation artistique, lieu de mise au jour de la nature des archives

Les œuvres de l'artiste et conservateur iroquois, Jeff Thomas, pour ne prendre qu'un exemple, constituent une recherche autour des questions mémorielles pour contrer les stéréotypes qui restent attachés à l'identité autochtone. Elles rendent tangible cette conception des archives comme forme de refoulement. Thomas a, dans les années 1970, photographié son environnement immédiat : l'architecture de sa ville, Buffalo (New-York). Puis, il a commencé à chercher des photographies produites par des autochtones dans les bibliothèques et services d'archives au lieu de quoi il a trouvé des photographies de guerriers et de chefs indiens prises par des blancs. Selon lui, « les archives photographiques devraient refléter la réalité des autochtones en représentant tous les membres de [leurs sociétés] dans un contexte quotidien, plutôt qu'un seul aspect de leur culture et de leur histoire. » (Payne et Thomas, 2002, p. 110, notre traduction) Les œuvres de Thomas trouvent alors leur fondement dans la notion d'« Iroquois urbain » qu'il cherche à définir comme une identité possible pour les autochtones d'aujourd'hui. Le questionnement de Thomas est le suivant : « Tout le monde pouvait reconnaître un Indien qui portait une coiffure de plumes d'aigle, mais que se passait-il quand un Indien ne portait plus de plumes sur la tête? » (CCCA) Il s'agit donc pour lui de « construire un pont entre les images historiques des autochtones trouvées dans les bibliothèques et les archives et le monde autochtone actuel tel que vécu par ceux qui l'habitent. » (Payne et Thomas, 2002, p. 111, notre traduction) Certaines de ses séries (*Bridging the Gap* 1998, *The Bear Portraits* 1983-1999)⁸ consistent en une juxtaposition d'images anciennes et de portraits d'Iroquois contemporains et urbains, ce qui lui permet de mettre en lumière la disparition de la culture et de l'identité autochtones dans le processus de leur urbanisation.

Son premier projet, dans les années 1980, réunissait deux séries de photographies : ses photographies urbaines et des photographies de pow-wows contemporains. Son objectif était alors double. D'une part, il espérait affirmer une présence autochtone vivante au cœur de la vie urbaine, d'autre part il questionnait la pertinence des photographies historiques prises par les photographes blancs. Ce premier travail n'a été exposé qu'en partie : les photographies urbaines n'ont pas été retenues par le commissaire d'exposition et les pow-wows ont été jumelés avec le travail ethnographique d'Edward S. Curtis⁹, c'est-à-dire précisément avec ces images faites par les Blancs que Thomas tentait de contrecarrer. Suite à ce projet et à un séjour à Winnipeg, sa recherche sur les pow-wows l'a conduit à mener une recherche aux Archives nationales du Canada à Ottawa où il a parcouru les index de la collection des Premières nations. Il a alors réécrit les descriptions des photographies dans le but de trouver un nouvel agencement et de mettre au jour les voix des personnes photographiées (Payne et Thomas, 2002, p. 111-113). Ce travail a trouvé un aboutissement dans une coopération avec l'archiviste Melissa Rombout pour réécrire les légendes des photographies de la collection.

Les questions soulevées par ces premiers travaux rejoignent celles relatives à la photographie comme moyen de contrôle et à la mise en archives comme prise de pouvoir. Ainsi, Carol Payne explique que les théories raciales du 19^e siècle sous-tendent les archives photographiques liées aux autochtones tant dans les représentations qu'elles en donnent que dans les modes d'organisation dans lesquels elles s'inscrivent (Payne et Thomas, 2002, p. 113-114). Thomas, quant à lui, explique que « [son] intention était de briser les règles présidant à la représentation des Indiens dans la mesure où ils sont uniquement perçus comme prenant part au passé plutôt que comme une expérience culturelle présente. » (Payne et Thomas, 2002, p. 123, notre traduction)

De notre perspective, l'œuvre de Thomas met en lumière le fait que les archives constituent une forme de mémoire volontaire au cœur de laquelle peut surgir, sous le coup d'un Maintenant capable de le lire, un Autrefois enregistré de manière involontaire. Ainsi, Thomas, en cherchant dans les archives une représentation de ses ancêtres n'y a trouvé que l'image que les Blancs voulaient en conserver : une image exotique et folklorique qui perdure aujourd'hui encore. Cependant, par son regard critique et le dispositif au sein duquel il inscrit les documents, l'artiste parvient à faire surgir une mémoire de l'oppression subie par les autochtones Nord-Américains alors même que celle-ci est soigneusement rendue invisible dans les archives. En juxtaposant les images conservées pour mémoire par les Blancs à ses propres images témoignant de sa réalité actuelle, il révèle l'assimilation et l'acculturation des populations autochtones et la disparition de leur culture derrière les clichés du 19^e siècle. Car en effet, le simple fait de masquer la réalité autochtone en ne donnant aucune représentation du quotidien ou en ne nommant pas les personnes photographiées, par exemple, ne rend que plus criante la manière dont ces populations étaient (et sont peut-être encore) considérées par l'élite blanche, c'est-à-dire indignes de porter leur propre mémoire.

D'un autre côté, on a dit que Benjamin voyait dans l'image dialectique une image de rêve. Or, le dispositif qui met le mieux en évidence le caractère onirique et spectral des archives constituées en image dialectique relève de l'art *in situ*. Comme le notaient Lemay et Boucher à propos de l'œuvre *Elsie* de Dominique Blain, « les archives photographiques ancrées dans le lieu posent un lien bien tangible entre le passé et le présent » (Lemay et Boucher, 2010-2011, p. 41), mais aussi ce dispositif restaure le lien entre la présence et l'absence. Ainsi, l'installation *Lanterna magica* (2010)¹⁰ présentée dans une ruelle de Montréal par Loren Williams est « basée sur des photos datant des années 20 à aujourd'hui provenant des albums des résident-e-s, [et] reflète l'histoire des gens et celle du développement des rues St-André et de Mentana. » (Williams, 2010) Certains agrandissements sont accrochés à même les fenêtres des habitations, d'autres

sur les clôtures et les murs extérieurs, d'autres encore sont visibles par de petits trous percés dans les palissades comme les trous de serrures intéressant le voyeur. Ce dernier dispositif est particulièrement spectaculaire puisqu'il abolit la distance physique à l'image et, de ce fait même, la distance temporelle à ce qui est représenté. Le voyeur est immergé dans l'image qu'il observe et, en même temps, il est comme propulsé dans le passé que lui offre l'image. Le passé et le présent sont donc intégrés, entrelacés par le truchement du lieu. La présence des archives au lieu même de leur origine, à l'emplacement exact de la prise de vue ou à la fenêtre de l'appartement habité par les personnes figurant sur les photographies, laisse l'impression d'un surgissement. La matérialité des documents renforce encore la sensation d'apparition spectrale puisque, par l'absence de couleur, certains flous, l'exposition ou la granularité propre aux photographies anciennes, les images contrastent avec leur environnement immédiat alors même qu'elles s'y fondent.

On retrouve ici la temporalité « à double face » qu'évoque Didi-Huberman, ce moment où le passé et l'avenir de l'objet fusionnent pour créer une image dialectique, ou image de rêve. Le geste de Williams au-delà de refléter l'histoire des gens et du quartier, leur redonne vie en créant « cette vision [capable d'] évoqu[er] la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. » (Benjamin, 1989, p. 409) Ici, les photographies familiales rendues publiques viennent frapper le promeneur et lui faire apparaître des figures du passé dans toute leur actualité. Finalement, chaque image est susceptible de renvoyer le promeneur à sa propre histoire familiale, à ses propres souvenirs, déclenchant une nécessaire émotion. L'installation peut aussi relever d'une expérience auratique dans la mesure où les images exposées au lieu de leur origine s'y inscrivent comme autant d'« apparition[s] d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » (Benjamin, 1989, p. 464).

Ce type d'œuvres façonne des images de rêves, des images spectrales qui semblent émerger du passé. L'artiste, à sa manière, rend visible des images qui ne le seraient pas autrement et les font entrer en résonance avec l'imaginaire et le passé de chaque spectateur. La figure du revenant¹¹ semble la plus appropriée pour rendre compte de la sensation ressentie par le spectateur de ces œuvres. Les archives y apparaissent comme le lieu du possible retour d'un passé tombé dans l'oubli, voire même parfois jusque-là inaccessible. Pourtant, ces images rendues visibles conservent une opacité quant au passé ou à l'imaginaire auquel elles renvoient. C'est ici certainement l'une des plus belles qualités des archives qui surgit : elles sont porteuses d'une part de mystère toujours plus grande que ce qu'elles nous révèlent. La poétique de l'archive, l'origine de l'émotion que les archives suscitent est très certainement à chercher dans ce caractère fantomal et onirique qui impose un rapport particulier au temps, celui de l'image dialectique.

Finalement, le modèle du *Records continuum* est emblématique de cette conception des archives que Terry Cook a le premier mis de l'avant et qui consiste à considérer les documents comme des virtualités dynamiques et des agents de la mémoire; le contexte de production comme un ensemble de réseaux; et l'archivistique comme une construction consciente et une médiation active de la mémoire sociale (Cook, 2001, p. 4). Le modèle est donc tout entier pensé en fonction de l'idée que les archives sont mémoire et que la mise en archives est toujours une mise en attente, « un processus toujours en devenir » comme l'exprime McKemmish (McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre traduction). Cependant, cette conception des archives que proposent les archivistes se réclamant de la pensée postmoderne pose problème dans la mesure où elle ne permet jamais de comprendre complètement ce processus et ce caractère ouvert. D'une certaine façon, il n'est jamais dit sur quoi ouvre la mise en archives.

On voit, à l'aide d'une compréhension benjaminienne du temps et de l'histoire, qu'en étant attentif aux gestes d'exploitation des documents et en mettant l'utilisation au centre de la réflexion, il devient possible de mieux comprendre comment les archives sont liées à la fois au passé, au présent et, d'une certaine manière, à l'avenir. On comprend mieux aussi comment elles nous permettent de nous inscrire dans le temps, tant individuellement que collectivement, en se faisant archive. En définitive, il apparaît que tant le passé du geste producteur des documents que le présent de leur utilisation doivent être pris en compte par les archivistes pour être capable d'envisager l'avenir des archives qu'ils constituent et dont ils ont la garde.

Conclusion

En conclusion, l'exploitation artistique des archives permet de prendre conscience de certaines caractéristiques des archives qui n'étaient pas explicitement prises en charge ou reconnues par l'archivistique, classique tout autant que postmoderne, ou qu'elle n'était pas à même de considérer depuis les seuls gestes de production et de mise en archives des documents. Ainsi, la revue de la littérature relative aux différents domaines de création donne le moyen non seulement de mesurer l'étendue du phénomène et la vitalité de la réflexion sur les archives depuis leur exploitation, mais elle apporte un éclairage nouveau sur les archives elles-mêmes.

En effet, l'attention portée à l'utilisation des archives à des fins de création nous a permis, depuis 2007, de dégager une nouvelle compréhension des archives définitives à la croisée de la production des documents et de leur exploitation. Par un renversement des perspectives traditionnelle et postmoderne, certains éléments apparaissent essentiels : le cadre de référence s'élargit pour intégrer la création; les fonctions s'étendent, au-delà de celles de preuve, de témoignage et d'information, à une poétique de l'archive qui ne saurait être plus longtemps ignorée; les conditions d'utilisation des documents (contexte, matérialité, dispositif, rôle du public) prennent une importance nouvelle pour les études archivistiques; la conception des archives et de leur rapport au temps, à la mémoire et à l'histoire se transforme pour les inscrire dans une temporalité dialectique qui incite à s'attacher autant aux utilisations qu'à la création des documents.

Ces différents points mériteraient largement d'être développés tant par des analyses plus fines et plus spécifiques de l'exploitation des archives dans chacun des champs artistiques que par l'approfondissement de la réflexion relative à la relation des archives à la mémoire et à l'histoire, ou encore par une étude permettant de mieux circonscrire la notion même d'exploitation des archives en regard de celle de diffusion, dominante au Québec. Un autre aspect semble également nécessiter un examen plus poussé : celui de la fonction poétique des archives et de leur rapport à l'émotion qui révèlent l'importance du caractère lacunaire des archives et de leur fragilité en tant que trace, caractéristiques souvent écartées par les archivistes.

Quoi qu'il en soit, dans leurs efforts de promotion, les archivistes ont donc tout intérêt dorénavant à inclure dans les arguments qu'ils invoquent, afin de justifier l'utilité et la nécessité de conserver des archives, non seulement « 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) mais aussi leur capacité à nourrir l'imagination et à favoriser la créativité, c'est-à-dire des qualités qui sont aussi le propre des documents d'archives.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris : Cerf.
- CAYA, Marcel (2004). "La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin?". Dans : *Conférences de l'École des chartes*, 2 décembre 2004.
<<http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya>>. [Consultée : 16/06/2014].
- CCCA (Centre de l'art contemporain canadien). "Jeff Thomas". Dans : *La Base de données sur l'art canadien*.
<http://ccca.concordia.ca/artists/artist_info.html?languagePref=fr&link_id=2007&artist=Jeff+Thomas>. [Consultée : 16/08/2014].
- COOK, Terry (2001). "Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts". *Archival Science*. vol. 1, n. 1, p. 3-24.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit.
- ICA (Conseil international des archives) (2010). "Déclaration universelle sur les archives".
<<http://www.ica.org/download.php?id=2409>>. [Consultée : 16/08/2014].
- JIMERSON, Randall C. (2003). "Archives and memory. *OCLC Systems & Services*". vol. 19, n. 3, p. 89-95.
- LACOMBE, Anne-Marie (2014). "Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature". Dans : Yvon Lemay et Anne Klein (eds.). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). [À paraître dans Papyrus, le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal]
- LEMAY, Yvon et Anne KLEIN (2014). "Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum". *Archivaria*. n. 77, p. 73-102.
- LEMAY, Yvon et Anne KLEIN (2012). "Mémoire, archives et art contemporain". *Archivaria*. n. 73, p. 105-134.
- LEMAY, Yvon et Marie-Pierre BOUCHER (2010-2011). "L'émotion ou la face cachée de l'archive". *Archives*. vol. 42, n. 2, p. 39-52.
<http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf>. [Consultée : 16/06/2014].
- McKEMMISH, Sue (1997). "Yesterday, Today and Tomorrow: A Continuum of Responsibility". Dans : *Proceedings of the Records Management Association of Australia, 14th National Convention*, Perth, New South Wales, 15-17 septembre 1997.
<<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-smckp2.html>>. [Consultée : 17/06/2014].
- McKEMMISH, Sue, Franklyn Herbert UPWARD et Barbara REED (2009). "Records Continuum Model". Dans : *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition. New York : Taylor and Francis, p. 4447-4459.
- MILLAR, Laura (2006). "Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives". *Archivaria*. n. 61, p. 105-134
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>>. [Consultée : 16/06/2014].
- PAYNE, Carol et Jeffrey THOMAS (2002). "Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas". *Visual Resources*. vol. 18, n. 2, p. 109-125

- PÉROTIN, Yves (1961). "L'administration et les trois âges des archives". *Seine et Paris*. n. 20, p. 1-4. <http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/Administration_et_les_trois_ages.pdf>. [Consultée : 16/06/2014].
- UPWARD, Frank (1996). "Structuring the Records Continuum - Part One: Postcustodial Principles and Properties". First published in *Archives and Manuscripts*. vol. 24, n. 2, p. 268-285. <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp1.html>>. [Consultée : 16/06/2014].
- UPWARD, Frank (2005). "Chapter 8 The records continuum". Dans : Sue McKemmish et al (eds). *Archives: Recordkeeping in Society*. Wagga Wagga, New South Wales : Centre for Information Studies, p. 197-222.
- WILLIAMS, Loren (2010). "Lantern magica : ruelle Saint-André/De Mentana". <<http://www.lorenwilliams-ruelle.blogspot.com/>>. [Consultée : 16/08/2014].

Bibliographie sélective (revue de la littérature)

- AMIEL, Vincent et Gérard-Denis FARCY (eds.) (2006). *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Caen : Entretemps.
- BOURRIAUD, Nicolas (2003). *Postproduction*. Dijon : Les Presses du réel.
- BUTEL, Yannick (2006). "De Trotski à Blanche-Neige : une archéologie du frivole". Dans : Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy (eds.). *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*. Caen : Entretemps, p. 57-66.
- CHASALOW, Eric (2006). "Composing from Memory: the convergence of archive creation and electroacoustic composition". *Organised Sound*. vol. 11, n.1, p. 63-71.
- ENWEZOR, Okwui (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography.
- GEHL, Robert (2009). "Youtube as Archive: Who will curate this digital Wunderkammer?". *International journal of cultural studies*. vol. 12, n. 1, p. 43-60.
- GULDEMONT, Jaap et al. (eds) (2012). *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- INTERNET ARCHIVE (2014a). "About IA". <<http://archive.org/about/>>. [Consultée : 18/08/2014].
- INTERNET ARCHIVE (2014b). "Wayback Machine". <<http://archive.org/web/web.php>>. [Consultée : 18/08/2014].
- 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*. vol. 37, n. 1, p. 40-58.
- MACÉ, Pierre-Yves (2012). *Musique et document sonore : Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon : Les Presses du réel.
- MARINI, Francesca (2007). "Archivists, librarians, and Theatre Research". *Archivaria*. n. 63, p. 7-33. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13125/14363>>. [Consultée : 18/08/2014].
- MARLOW-MANN, Alex (ed). (2013). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews : St Andrews Film Studies.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangence éditeur.
- PRELINGER, Rick (2003). *Remarks on Appropriation Art*. <<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Remarks+on+Appropriation+Art>>. [Consultée : 18/08/2014].
- SCHAFFNER, Ingrid et al (eds.) (1998). *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich; New York: Prestel.
- VÉRAY, Laurent (2011). *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*. Paris : Scérén, CNDP-CRDP.

Notes

¹ Le texte de ces conférences s'inscrit dans le cadre du projet « Archives et création : nouvelles perspectives archivistiques » financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Programme Savoir, 2013-2016).

² La compilation des ouvrages les plus significatifs repérés dans la revue de la littérature est disponible dans la bibliographie sélective. Pour une vue d'ensemble plus détaillée, voir LACOMBE (2014).

³ 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, n. 2); MARTEL, Jacinthe (ed.) (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 (eds) (2001). *Archive et fabrique du texte littéraire. Cahier Figura*. n. 4. <<http://oic.ugam.ca/fr/publications/archive-et-fabrique-du-texte-litteraire>>. [Consultée : 18/08/14]; BERNIER, Marc-André (2003). *Archive et poésie de l'invention*. Montréal : Éditions Nota Bene.

⁴ À ce sujet, voir les travaux de Matthew Reason, notamment : REASON, Matthew (2003). "Archive or memory? The Detritus of Live Performance". *New Theatre Quarterly*. vol. 19, n. 1, p. 82-89; REASON, Matthew (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

⁵ Notre argumentation est basée sur l'article suivant, dont nous reprenons certains passages : LEMAY et KLEIN (2014).

⁶ Le modèle est disponible en ligne dans UPWARD (1996).

⁷ Pour en savoir davantage, voir LEMAY et KLEIN (2012), p. 122-131.

⁸ Des illustrations sont disponibles sur le site du CCCA :

<http://ccca.concordia.ca/artists/image_timeline.html?languagePref=fr&link_id=2007&artist=Jeff+Thomas>.

⁹ Edward S. Curtis (1868-1952) est un photographe américain. Entre 1907 et 1930, il photographie quelque quatre-vingts peuples autochtones d'Amérique du Nord et publie plus de 2 000 photogravures dans une encyclopédie en vingt volumes, *The North American Indian*. Ses images représentent les différents styles de vie et coutumes des autochtones depuis l'Alaska jusqu'en Californie.

¹⁰ Des images de l'installation sont visibles sur le site du quotidien *The Gazette* :

<<http://www.montrealgazette.com/life/Gallery+Laterna+Magica/3563068/story.html>> ainsi que sur le site de l'artiste : <<http://lorenwilliams-installation.blogspot.ca/>>.

¹¹ Didi-Huberman parle, de son côté, de « survivance » et d'« image-symptôme » : « La survivance [...] tente de rendre compte d'une *mémoire inconsciente* : elle désoriente par conséquent les relations de l'avant et de l'après, tout son rythme étant réglé sur les pouvoirs de l'après-coup et du retour du refoulé. » (Didi-Huberman, 2002, p. 474). C'est dans cette lignée que nous envisageons la possibilité d'une analogie entre archives et revenant.