

CAHIER 2

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

*Nicolas Bednarz
Hélène Brousseau
Simon Côté-Lapointe
Anne Klein
Yvon Lemay
Érika Nimis
Mattia Scarpulla
Céline Widmer
Annaëlle Winand*

ARCHIVES ET CRÉATION: NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'ARCHIVISTIQUE

Archive(s) · Archives audiovisuelles · Archives photographiques · Archiviste et artiste ·
Art contemporain africain · Arts textiles · Films de réemploi · Cinéma expérimental · Danse
contemporaine · Histoire · Montréal 1914-1918 · Spectacle multidisciplinaire · Vidéomusique

Conception graphique

Catherine Légaré

Révision linguistique

Michel Belisle

Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2015). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2*. Montréal, QC : 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)

| | |
|------------|--|
| | <i>Yvon Lemay et Anne Klein</i> |
| 4 | Préface |
| | <i>Yvon Lemay</i> |
| 6 | Deuxième cahier de recherche : présentation |
| | <i>Érika Nimis</i> |
| 27 | Comblent les silences de l'histoire africaine. Ou comment des artistes visuels s'approprient des archives photographiques pour éclairer le passé à la lumière du présent |
| | <i>Hélène Brousseau</i> |
| 43 | L'utilisation d'archives dans les arts visuels : dialogue entre une artiste et une archiviste |
| | <i>Simon Côté-Lapointe</i> |
| 59 | Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire |
| | <i>Annaëlle Winand</i> |
| 96 | Le concept d'archive(s) et les films de réemploi |
| | <i>Nicolas Bednarz et Céline Widmer</i> |
| 112 | « Archives au pluriel : le Montréal de 1914-1918 ». L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire |
| | <i>Mattia Scarpulla</i> |
| 143 | La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements |
| | <i>Yvon Lemay et Anne Klein</i> |
| 174 | Quartiers disparus : l'envers du décor |
| 191 | Bibliographie Travaux de recherche sur les archives et la création (2007-2015) |
| 197 | Les auteurs |

PRÉFACE

Yvon Lemay et Anne Klein

À l'instar du premier cahier de recherche qui a été rendu disponible dans Papyrus, le dépôt institutionnel numérique de l'Université de Montréal, en décembre 2014 (<http://hdl.handle.net/1866/11324>), ce deuxième cahier rend compte des travaux menés au cours de la deuxième année (2014-2015) du projet de recherche « 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).

Si l'on en juge par la compilation depuis août 2009 des données d'utilisation dans Papyrus, le choix de rendre les travaux de recherche accessibles dans le dépôt institutionnel aura été judicieux. Le premier cahier de recherche est non seulement parmi les documents les plus téléchargés ou dont la notice est la plus consultée dans la communauté de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), mais la notice du document compte parmi les plus consultées dans l'ensemble du dépôt numérique.

Comme nous le soulignons dans le texte d'introduction, le contenu de ce deuxième cahier s'avère tout aussi diversifié que le premier. Érika Nimis s'intéresse à la production de trois artistes africains contemporains en lien avec « des fonds photographiques ignorés ou oubliés ». Hélène Brousseau, elle-même artiste et archiviste, cherche pour sa part à établir un dialogue entre ces deux mondes afin que, de la sorte, l'archiviste soit mieux à même de comprendre la relation des artistes avec les archives. Quant à Simon Côté-Lapointe, il présente « sous forme de bilan d'expérience », les principaux aspects d'un projet artistique dans lequel les archives sont « au cœur du processus créatif » et où les centres d'archives et les archivistes sont appelés à participer. Dans son intérêt pour le cinéma de réemploi, Annaëlle Winand montre cinq manières de concevoir le concept d'archive(s) dans les études sur ce type de production cinématographique qui sont « souvent fort éloignées de celle défendue par les archivistes ». En ce qui concerne les archivistes Nicolas Bednarz et Céline Widmer, ils rendent compte des étapes de création du spectacle « Archives au pluriel » présenté au Musée McCord en mai 2015 et, ce faisant, du rôle que les archivistes doivent aujourd'hui être en mesure d'assumer. Dans le cas de Mattia Scarpulla, c'est le domaine de la danse contemporaine qui retient son attention. Après avoir rappelé que « la seule mémoire fiable du danseur est la mémoire de son corps », il traite ensuite des archives de la danse

ainsi que des nouvelles technologies de captation des mouvements en faisant valoir la nécessité de créer des lieux d'archives dont la mission serait mieux adaptée aux attentes des milieux artistiques. Enfin, dans le texte « Quartiers disparus: l'envers du décor », nous explorons la thématique du projet de recherche mais en la prenant à revers, ce qui met en évidence la pertinence de ces « nouvelles perspectives sur l'archivistique » qui apparaissent à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création.

Dans son ensemble, ce deuxième cahier de recherche propose des réflexions en lien avec diverses considérations archivistiques touchant tantôt la mémoire ou le cadre de référence, tantôt les conditions d'utilisation, l'émotion ou le concept d'archive(s), tantôt le rôle de l'archiviste, la vocation des lieux de conservation ou l'exploitation des archives. Et, comme dans le premier cahier, nous avons inclus une bibliographie des travaux sur les archives et la création que nous avons réalisés ou qui ont été effectués sous notre direction depuis 2007.

En terminant, nous aimerions remercier les auteurs ainsi que les collaborateurs qui ont contribué à la réalisation de ce deuxième cahier de recherche. Il est à noter que celui-ci sera suivi, en 2016, d'un troisième et dernier cahier qui, en plus de comprendre les travaux effectués au cours de la dernière année du projet, inclura une synthèse visant à faire un bilan de ces nouvelles perspectives archivistiques émergeant ainsi à la suite de ce que révèle l'utilisation des archives à des fins de création et à dégager les suites de la recherche.

DEUXIÈME CAHIER DE RECHERCHE : PRÉSENTATION¹

Yvon Lemay

1 Ce texte est la version française de « Art and Archives: new archival perspectives », une communication présentée au IV International Seminar Museum Archives and Research à São Paulo au Brésil en septembre 2015. Nous aimerions remercier Anne Klein pour ses commentaires des plus pertinents à la suite de la lecture de ce texte.

2 Voir la bibliographie de nos travaux (2007-2015) dans le présent cahier.

3 Les données d'utilisation disponibles à partir de la page d'accueil des collections de l'EBSI dans Papyrus <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/559> indiquent (le 5 août 2015) que notre document est en quatrième position pour le téléchargement et en deuxième position pour la consultation de la notice. Pour les données d'utilisation de l'ensemble du dépôt, voir <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/>

INTRODUCTION

L'utilisation des archives à des fins de création est devenue de plus en plus répandue sur la scène artistique et culturelle au cours des dernières décennies. Dans le cadre du projet de recherche « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique », financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Programme Savoir 2013-2016), nous cherchons donc dans nos travaux à mieux faire connaître ce phénomène auprès du milieu des archives et à en mesurer les impacts sur la discipline archivistique.

Outre la production d'articles et de conférences, l'organisation de colloque et d'ateliers ou la direction de mémoires ou de thèses², nous avons choisi dans nos recherches de faire appel à la collaboration d'étudiants gradués, de chercheurs et de professionnels, dont certains sont aussi des artistes, afin de produire des textes dans lesquels ils sont appelés à explorer les différentes facettes entourant la pratique artistique de l'archive. Dans certains cas, il s'agit d'un mandat que nous leur avons confié. Dans d'autres cas, il s'agit d'initiatives ou d'intérêts personnels que nous avons choisis d'encourager et de soutenir.

Afin de faciliter la diffusion de ces travaux de recherche, nous les avons réunis dans une publication qui a été déposée en décembre 2014 dans Papyrus, le dépôt institutionnel numérique de l'Université de Montréal (Lemay et Klein, 2014a). Si l'on se fie aux données d'utilisation, notre choix s'est avéré judicieux. Selon les statistiques compilées dans Papyrus depuis 2009, le cahier de recherche se classe parmi les 15 documents les plus téléchargés ou dont la notice est la plus consultée dans les collections de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) et il figure parmi les 25 notices les plus consultées dans l'ensemble du dépôt³.

4 De plus, nous avons inclus un texte, produit en collaboration avec Anne Klein qui, sans être en lien direct avec la thématique, permet justement de montrer l'apport de ces nouvelles perspectives sur l'archivistique apparues à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création.

5 Dans ses travaux de recherche, Érika Nimis s'intéresse plus particulièrement à la pratique de la photographie en Afrique. Elle co-anime le blogue de recherche Fotota (Perspectives africaines en photographie) <http://fotota.hypotheses.org/> et collabore avec Africultures, le site et la revue de référence des cultures africaines <http://www.africultures.com/php/>

Tout comme pour le premier cahier de recherche, le deuxième maintenant disponible dans Papyrus a été réalisé en collaboration avec Anne Klein qui, après avoir soutenu une thèse de doctorat sous notre direction, est professeure adjointe en archivistique au Département des sciences historiques de l'Université Laval. Son contenu est tout aussi diversifié que celui du premier. Il y est autant question d'arts visuels en Afrique, de cinéma de réemploi et de création musicale et visuelle que de danse contemporaine, de spectacle multimédia ou d'arts textiles⁴.

Examinons donc les propos de ces différents auteurs et ce qu'ils suscitent comme éléments de réflexion au sujet des archives. Pour ce faire, nous suivrons l'ordre selon lequel les articles sont présentés dans le cahier de recherche. En conclusion, nous soulignerons de quelle façon ces pratiques artistiques en marge des utilisations habituelles permettent justement de jeter un tout nouvel éclairage sur la discipline archivistique.

LA MÉMOIRE

Dans son essai intitulé « Comblent les silences de l'histoire africaine. Ou comment des artistes visuels s'approprient des archives photographiques pour éclairer le passé à la lumière du présent », Érika Nimis⁵ « aborde le travail de trois artistes qui créent en investissant des fonds photographiques ignorés ou oubliés, voire même inaccessibles, dans trois pays africains à l'histoire complexe faite de violences et de silences ».

Le premier est Santu Mofokeng de l'Afrique du Sud qui, dans *The Black Photo Album/Look At Me: 1890-1950* (1994-1999), « présente une série de portraits de familles noires sud-africaines pris dans des townships au tournant du 20^e siècle, qu'il a collectés dans le cadre d'un projet de recherche universitaire sur les archives. » Dans ce projet, Santu Mofokeng vise, en réunissant ces images effacées des mémoires, à « mieux saisir les enjeux de cette époque où l'Afrique du Sud s'employait à légitimer un système politique raciste ». Il permet ainsi de « rappeler la politique de l'image qui prévalait [alors] quant à la représentation des populations noires. »

Le deuxième est Sammy Baloji, de la République démocratique du Congo, qui, depuis 2003, « réalise un travail photographique sur l'héritage historique, industriel et architectural de sa région », Lubumbashi, capitale minière du Katanga. Dans la série *Mémoire* (2004-2006), il insère dans des photomontages en couleur sur le patrimoine industriel de Lubumbashi, des portraits en noir et blanc provenant d'un fonds d'archives « constitué du temps où la Gécamines (la Société générale des carrières et des mines) s'appelait encore l'Union Minière du Haut-Katanga, créée en 1906 par les colonisateurs belges. »

En effet, c'est en découvrant ce fonds d'archives « que Sammy Baloji entre en contact avec l'histoire de sa ville natale » et qu'il se donne comme mission, dans une démarche d'artiste-historien, « de faire revivre ces archives coloniales dans une nouvelle dimension contemporaine qui s'entrechoque avec les réalités du passé. »

La troisième artiste est Zineb Sedira. Née en France de parents algériens, elle vit et travaille à Londres depuis 1986. « Après avoir sondé son passé familial, Zineb Sedira s'emploie depuis quelques années à “re-crée” les archives de l'histoire coloniale de l'Algérie, qui font bien souvent défaut, suite à la guerre d'indépendance menée contre la France (1954-1962) ». En 2010, elle réalise « une installation vidéo, *Gardiennes d'images*, consacrée au photographe algérien Mohamed Kouaci, resté dans l'ombre jusqu'à sa disparition en 1996, mais dont les œuvres se retrouvent partout, sur les timbres, sur les fresques murales dans l'Algérie postindépendance. D'où l'importance (soulevée par cette œuvre) de sauvegarder ses archives et de lui rendre enfin hommage. »

Avec son installation vidéo, « l'artiste effectue ainsi un véritable travail historique où se croisent sources orales et archives photographiques. Cette œuvre possède aussi une dimension fortement intime, quand Safia, sa femme, au-delà de la grande Histoire, évoque la vieillesse, sa solitude, son histoire d'amour avec son époux. »

Dans leur volonté de connecter passé et présent à partir « des archives souvent délaissées ou ignorées », ces artistes renouvellent « la manière dont l'histoire s'écrit et favorise[nt] sa transmission aux générations futures. »

Comme en témoigne la démarche de ces trois artistes africains, la dimension de la mémoire, souvent liée à une quête identitaire aussi bien collective qu'individuelle, occupe une place importante dans la pratique artistique contemporaine. Et, compte tenu de la relation qui est inévitablement établie entre les archives et la mémoire, cette production s'avère particulièrement utile afin de questionner cette relation et tenter de mieux en comprendre les mécanismes sous-jacents.

Contrairement à l'analogie des archives comme mémoire, qui est la vision la plus répandue, 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, 2012b, p. 133) Ainsi, nous avons cherché à montrer de quelle manière les différents mécanismes (sélection selon un mode associatif,

élément déclencheur, place de l'émotion, rôle du présent et distinction entre expérience et connaissance) identifiés par Laura Millar (2006, p. 112) sont mis en application dans la production d'artistes contemporains intéressés par les archives, et ce, afin justement de mieux comprendre comment, dans les faits, la mémoire vient aux documents d'archives.

6 Voir le chapitre 4 La pensée benjaminienne (Klein, 2015, p. 140-175).

Plus récemment, Anne Klein a poursuivi la réflexion sur cette question dans sa thèse de doctorat. À partir des travaux du philosophe Walter Benjamin⁶, elle en vient à formuler un certain nombre de constatations des plus pertinentes. D'abord, elle rappelle que « dans une perspective benjaminienne, la connaissance d'un objet est déterminée par le moment historique particulier dans lequel le sujet et l'objet s'inscrivent ». (Klein, 2015, p. 145) C'est donc dire que « l'historicité des objets se situe moins dans leur contexte d'émergence qu'au moment de leur actualisation ». (Klein, 2015, p. 150) Aussi, « C'est pourquoi la notion de rencontre est fondamentale puisque la connaissance du passé ne peut surgir, "comme un éclair" nous dit Benjamin, qu'à l'intersection entre l'Autrefois d'un objet historique et le Maintenant capable d'en faire une lecture qui en reconfigure les possibilités. » La dimension de « la mémoire est donc centrale chez Benjamin. C'est elle qui permet l'articulation, la rencontre entre Autrefois et Maintenant ». (Klein, 2015, p. 158) Dans cette perspective, « les archives peuvent être envisagées comme le matériau de base de ce travail de remémoration en constituant une mémoire volontaire au cœur de laquelle se nicherait ce "savoir encore-non-conscient" dont parle Benjamin à propos de l'Autrefois ». (Klein, 2015, p. 159) Alors, d'un point de vue archivistique, Anne Klein en conclut que :

si les archives permettent une forme de transmission du passé, c'est dans le geste de l'exploitation compris comme une mise en récit qu'elles sont susceptibles de le faire. La figure du conteur benjaminien se retrouve potentiellement dans chaque utilisateur des archives puisque le récit est une reconfiguration de ce que portent les documents dans une constellation mémorielle qui est le lieu de rencontre entre Autrefois comme savoir non-encore conscient du passé et Maintenant comme fulgurance de la réminiscence. (Klein, 2015, p. 171-172)

Et, aujourd'hui, il semble que ce soit les artistes, ces nouveaux historiens, qui soient le mieux à même d'incarner cette figure du conteur.

LE CADRE DE RÉFÉRENCE

7 Pour un aperçu de sa production artistique, voir son site web <http://helenebrousseau.com/section/290012.html> ainsi que le texte « Fibres, archives et société » qu'elle a publié dans le premier cahier de recherche (Brousseau, 2014, p. 84-104).

En tant qu'artiste en arts textiles et archiviste, Hélène Brousseau⁷ souhaite dans son texte établir un dialogue entre ces deux mondes, en apparence si différents. Un dialogue où l'archiviste vise à mieux comprendre la relation qu'un artiste peut entretenir avec les archives. En effet, les archivistes ont intérêt à connaître davantage les besoins informationnels des artistes. Et les propos d'Hélène Brousseau, dans « L'utilisation des archives dans les arts visuels : dialogue entre une artiste et une archiviste », sont des plus révélateurs à ce sujet. « Mon processus créatif, dit-elle, se construit autour de recherches dans lesquelles je côtoie, physiquement ou virtuellement, des archives. Elles sont une source d'inspiration et parfois une source de matériau. » C'est donc dire, précise-t-elle, que « Je n'utilise pas une archive pour le simple fait de l'utiliser. Je l'utilise lors de mes recherches, parce qu'elle occupe une place dans le concept d'une œuvre et je l'utilise physiquement dans l'œuvre parce qu'elle contribue au message ou à l'expérience que je veux transmettre au spectateur. » De plus, dans la mesure où les archives sont perçues par le public « comme des documents "vrais", authentiques, qui n'ont pas subi d'altération entre la réalité et le témoignage qu'elles incarnent », cela fait en sorte que lorsqu'elle les utilise dans ses œuvres « c'est entre autres pour mobiliser cette force qu'a l'archive comme matériau : être crédible. » Bref, dit-elle :

Ma propre mission, comme artiste, est un peu celle d'un agent intermédiaire pour l'information. Je suis constamment en contact avec de l'information autour de moi. Je la stocke, je l'analyse, je tisse des liens entre différents éléments et ensuite, après ce processus, je crée une œuvre. Je renvoie au public ce qui me frappe et ce qui me touche. Pour moi, faire de l'art est un exercice de « thinking outside the box », car j'essaie de représenter l'information que j'utilise au départ avec un regard différent, en cherchant des façons d'amener le public à entrer en contact avec ce que je désire lui transmettre.

Ainsi pour les artistes qui, comme Hélène Brousseau, se servent des archives, tantôt pour leur caractère d'authenticité, tantôt comme une source d'inspiration ou tantôt à titre de matériau dans leur production, il serait particulièrement utile :

- d'assurer une meilleure visibilité (« Si je ne les vois pas dans mes recherches, je ne peux pas les utiliser. ») ;
- de faciliter la recherche par sujet ;
- de rendre les interfaces de consultation plus conviviales ;
- d'ajouter des mentions quant au potentiel esthétique ;
- de porter une attention accrue aux détails, même les plus anodins.

Les archivistes devraient aussi être conscients « que le besoin de l'artiste va au-delà de l'information contenue dans l'archive. » Il leur faut par conséquent apprendre à être patients :

car même en répondant aux besoins informationnels de l'artiste, il se peut qu'il[s] doive[nt] quand même chercher plus loin pour répondre à l'ensemble de ses besoins et prendre en compte l'aspect visuel.

Dans la création, il y a une grande place à l'essai et l'erreur en fonction du but ultime de l'œuvre qui est de transmettre un message, une idée ou une émotion au spectateur.

Mais, par ailleurs, les artistes ont aussi besoin de mieux connaître le travail des archivistes et, comme le mentionne Hélène Brousseau, la possibilité d'effectuer une résidence d'artiste dans un service d'archives serait une expérience des plus pertinentes :

Travailler dans un service d'archives permettrait de découvrir des documents que je ne cherche pas *a priori*, mais aussi, de les saisir dans le contexte plus large dans lequel ils sont conservés. Le mode de conservation en soi peut s'avérer une source d'inspiration. Travailler aux côtés des archivistes constituerait une occasion d'en apprendre davantage sur leur travail, sur le processus par lequel ils traitent les archives, comment ils les sélectionnent et comment ils conservent le patrimoine.

Enfin, en faisant référence à sa propre production, soit *Sensibilité tactile*, une installation qu'elle a réalisée en 2014, Hélène Brousseau souligne également que l'approche archivistique en soi, par le biais d'éléments comme les normes de description ou le matériel de conservation utilisé, peut aussi être un aspect privilégié par les artistes.

En plus de montrer la nécessité pour les archivistes de faire part d'une ouverture d'esprit afin de mieux répondre pratiquement aux besoins particuliers de ce type de clientèle, cet échange indique également qu'ils devront revoir le cadre de référence qui leur sert habituellement à justifier la conservation des archives, c'est-à-dire leur utilité à des fins administratives, scientifiques ou patrimoniales. En effet, dans la mesure où, en plus de favoriser « 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, 2012), les archives servent aussi à nourrir l'imagination et à soutenir la création, les archivistes se doivent d'élargir leur cadre habituel de référence et d'inclure, dans la *Déclaration universelle des archives*, la dimension de la créativité. Car, tout en servant à prouver, à témoigner ou à informer, les archives n'en sont pas moins pour autant « une banque de matériel pour les rêves ». (Bourgeois, 2010. p. 6)

LES CONDITIONS D'UTILISATION ET L'ÉMOTION

8 Pour un aperçu de ses créations musicales et visuelles, voir le site <http://simonlapointe.bandcamp.com/>

À la suite d'une réflexion sur les archives sonores et la création dans le premier cahier de recherche (Côté-Lapointe, 2014), Simon Côté-Lapointe⁸ a eu « le désir d'élaborer un projet artistique qui placerait les archives au cœur du processus créatif. » Son texte, intitulé « Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire », présente donc « sous forme de bilan d'expérience, certains aspects marquants de cette expérimentation multimédia » qui comprend trois étapes.

En premier lieu, « il lui fallait d'abord fixer la démarche de création – la démarche engendrerait d'elle-même le format de l'œuvre plutôt que l'inverse. » Comment obtenir des documents ? Quels types de documents préconiser ? Au lieu de télécharger des documents sur des plateformes en libre-service, Simon Côté-Lapointe a plutôt opté pour l'implication des centres d'archives et pour l'intervention des archivistes dans le processus de l'œuvre. Ceci permet aussi de voir comment ce type de projet serait accueilli par les archivistes.

Les difficultés rencontrées au cours de cette première étape consacrée à la collecte d'archives auront été nombreuses. À commencer par la requête invitant les archivistes à participer dans le choix d'une dizaine de documents selon « des valeurs émotionnelle, historique ou esthétique comme critères de sélection » et avec lesquels il serait possible de pratiquer toutes sortes de manipulations techniques. Non seulement ce genre de demande contrevient « à la règle généralement admise qu'il revient à l'utilisateur de faire la recherche des documents » mais le fait de vouloir modifier les documents en question « engendre son lot d'inconnues et de questionnements ». De plus, viendront s'ajouter les problèmes liés, tantôt à la qualité de la numérisation selon les types de documents, tantôt aux frais de transfert trop élevés dans certains cas. Bref, autant d'obstacles susceptibles de décourager plus d'un artiste désirant se lancer dans pareille aventure.

La deuxième étape était, bien sûr, la réalisation de l'œuvre en tant que telle. Deux principales contraintes devaient être envisagées. D'une part, il s'agissait de « structurer la chaîne de production pour optimiser le champ des possibles à l'intérieur des limites du concept de base », à savoir que « l'œuvre serait autant de tableaux abordant des techniques différentes de réutilisation des archives, chaque court métrage représentant un thème ou une ambiance soulignée par une esthétique unique. » D'autre part, l'objectif était de « donner la possibilité aux institutions participantes de partager si elles le désirent [...] le résultat de la création tout en favorisant un format d'œuvre qui pourrait avoir sa place dans des festivals de cinéma ou de musique ».

La solution retenue a donc été de réaliser 8 courts métrages (d'une durée variant entre 3 et 9 minutes) à partir de la banque de matériaux visuels et sonores obtenus par chacune des institutions, ce qui permettait, sauf une exception, « une division claire des mentions des droits d'utilisation en vue d'éventuelles diffusions. »

Mais, « de par leurs caractéristiques, les archives imposent des limites et un cadre au créateur. » D'abord, souligne Simon Côté-Lapointe, « le contenu du document, c'est-à-dire la nature de l'information fixée sur le support, influe sur l'esthétique et la technique de travail. » En plus, ajoute-t-il, « une photo, un enregistrement sonore, une affiche ou encore un film d'archives ont dû nécessairement être enregistrés sur un support une première fois, ce qui n'est pas sans laisser de trace. » Dans ces conditions, conclut-il, « il y a nécessairement complémentarité entre contrainte et inspiration. La technicité, c'est-à-dire les outils adoptés par l'artiste en fonction des contraintes et des fins expressives, devient dès lors un moteur important de l'œuvre. »

9 Cet aspect sera finalement développé dans un autre article qui fera partie du troisième cahier de recherche dont le dépôt dans Papyrus est prévu en 2016.

Enfin, la troisième étape vise à diffuser le résultat des expérimentations sous différentes formes (ex. : la musique sous forme d'album) et selon différents circuits (ex. : festivals à travers le monde), incluant les centres d'archives participants. Est-ce que ces derniers seront intéressés à diffuser une œuvre de création réalisée à partir de documents provenant de leurs collections comme c'est notamment le cas sur le site des Archives de Montréal ? (Bednarz, 2015)⁹

Bref, en choisissant les archives comme « éléments générant l'œuvre », en axant sa démarche sur « une métamorphose du document d'archives », le projet de Simon Côté-Lapointe devient en quelque sorte exemplaire quant à une dimension essentielle des archives :

En modifiant les principaux aspects qui caractérisent ses conditions d'utilisation, soit l'archive en tant qu'objet, les dispositifs et contextes entourant cette réutilisation, le créateur transforme l'archive qui s'inscrit, du point de vue de l'archivistique, dans une activité d'exploitation. De cette transformation du document effectuée par le créateur émerge en parallèle le rôle de spectateur, inscrivant l'archive dans un autre niveau d'information que l'on pourrait qualifier de spectaculaire voire d'imaginaire. Pour moi, cet acte de création – les documents d'archives ainsi recontextualisés et exploités pour leurs qualités esthétiques et l'émotion qu'elles suscitent – constitue la finalité du cycle de vie des archives à travers l'exploitation d'une part et le point de départ de la création de l'œuvre d'autre part.

Nous ne saurions mieux exprimer ce qui nous apparaît être le propre des archives. Des documents qui, sous certaines conditions d'utilisation, pourront être mis à profit tant pour prouver ou informer que pour susciter l'imagination ou émouvoir.

En effet, bien que la littérature archivistique en fasse peu état jusqu'ici, les documents d'archives suscitent une gamme d'émotions des plus variées. Mais :

qu'elles nous rendent tristes ou qu'elles nous fassent rire, qu'elles nous émerveillent ou qu'elles nous rendent nostalgiques, les archives sont en mesure de nous émouvoir de la sorte parce qu'elles ont la capacité d'évoquer, c'est-à-dire de rappeler les choses oubliées, de rendre présent à l'esprit. (Lemay et Klein, 2012a, p. 8-9)

10 La dimension émotive, cette face cachée des archives, représente un aspect important de nos travaux. À ce propos, voir Lemay et Boucher (2010-2011), Lemay, Klein *et al.* (2012-2013) ainsi que Guitard (2014).

Un potentiel d'évocation qui s'alimente à même certaines propriétés du document d'archives telles que l'authenticité, la dimension matérielle et les traces de passage du temps. Des propriétés qui, selon certaines conditions, seront à même de par leur interaction de favoriser le pouvoir d'évocation des documents d'archives et ainsi permettront à leur dimension émotive d'être mise en valeur¹⁰.

ARCHIVES ET ARCHIVE

Dans le cadre de ses études doctorales, Annaëlle Winand s'intéresse au cinéma de réemploi, c'est-à-dire à cette « pratique cinématographique qui consiste à réaliser un film à partir de morceaux d'un ou de plusieurs autres films [préexistants] ou de toutes images en mouvement. » Or, les études cinématographiques qui traitent de cette production « donnent différentes significations au concept d'archive(s) utilisé tant au singulier qu'au pluriel : il est tour à tour question des documents eux-mêmes, de leur structure, de leur rapport au passé et à la mémoire, du lieu de conservation, de l'institution ou encore des méthodes d'organisation qui les constituent. »

Dans son texte « Le concept d'archive(s) et les films de réemploi », Annaëlle Winand vise donc à faire état de ces différentes significations qui sont souvent fort éloignées de celle défendue par les archivistes, à savoir que les archives sont des « Documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ». (DAF, 2007) Pour ce faire, elle explore « tout d'abord brièvement l'ouverture et l'adoption du concept d'archive(s) en dehors de la discipline archivistique, pour ensuite [s'] intéresser à ses diverses acceptions dans les études cinématographiques qui découlent en partie de cette dissémination. »

Effectivement, « Depuis la fin des années 1960 et plus systématiquement depuis les années 1990, il est de plus en plus question d'archive et d'archives dans différents domaines et disciplines qui interprètent le concept différemment qu'en archivistique. » À ce propos, elle rappelle les travaux menés dans le milieu des arts visuels, notamment ceux d'Hal Foster sur l'« art de l'archive » (*archival art*) et l'« impulsion archivistique » (*archival impulse*) ainsi que sur les textes de Foucault (*Archéologie du savoir*, 1969) et Derrida (*Mal d'archive*, 1995) qui « ont fortement influencé le discours sur la notion d'archive en dehors de l'archivistique et des sciences de l'information. »

Suivant cette mise en contexte, Annaëlle Winand distingue cinq différentes manières d'aborder, d'utiliser ou de concevoir le concept d'archive(s) dans les études cinématographiques portant sur les films de réemploi. Dans un premier cas, c'est la matérialité des documents, « comme supports physiques et traces physiques du passé », qui est privilégiée :

À partir des particularités physiques des films, ainsi que leur appartenance à un certain passé, nombreux sont les créateurs de réemploi, mais également les chercheurs, qui considèrent ces documents audiovisuels comme des documents d'archives.

Qu'ils soient conservés dans un dépôt d'archives officiel ou non, c'est leur caractère de trace matérielle du passé qui les promeut au rang de documents d'archives, de documents-traces.

Par contre, dans un deuxième cas, ce n'est plus dans leur matérialité mais davantage dans « leur relation au passé et à la mémoire ou comme mode d'écriture de l'histoire » que les films de réemploi sont considérés. Ainsi, précise Winand, « ces films font dès lors référence à l'archive, au singulier », c'est-à-dire à « une mémoire évoquée à travers la manipulation de traces du passé ». Dans un troisième cas, « il s'agit de l'archive ou des archives comme institution ». Son utilisation est donc liée au travail critique des créateurs qui cherchent « à mettre en lumière les mécanismes de l'archivage opérés par ces institutions et par la société dans laquelle celles-ci sont ancrées et ainsi « révéler ce qui est caché ou disparu, c'est-à-dire les absences de l'archive en tant que système. » Dans un quatrième cas, « En parallèle de cette thématique institutionnelle, l'archive et les archives sont parfois évoquées en faisant référence aux dépôts et bâtiments d'archives. » Toutefois, comme le souligne Winand, « Dans le cadre du réemploi, la réflexion peut même être poussée plus loin : un film de réemploi, composé d'un ou plusieurs documents filmiques, appartenant au passé, devient une archive, c'est-à-dire un lieu de conservation de ces documents. » Enfin, dans un dernier cas, « L'archive n'y est plus seulement considérée dans sa matérialité

(objet), ni dans sa relation au passé ou à la mémoire (concept), mais elle est définie par l'effet qu'elle crée sur le spectateur au moment où celui-ci regarde le film. » En d'autres termes, « c'est la perception dans un film de la disparité temporelle et intentionnelle (détournement du propos originel) par le spectateur qui va définir l'archive », plus précisément l'effet-archive.

Bref, même si « les chercheurs en études cinématographiques montrent une sensibilité certaine pour les questions d'ordre archivistique » et qu'ils utilisent « en partie le même vocabulaire que les archivistes », leurs préoccupations sont d'un autre ordre. Il est donc essentiel, comme Annaëlle Winand se propose de le faire, d'établir un dialogue entre ces deux univers de façon à ce que les considérations des uns puissent enrichir les points de vue des autres. Chose certaine, pour ce qui est des archivistes, ils se doivent de prendre en considération les différentes significations que revêt le concept d'archive(s). Ce qui implique pour eux de se situer dans un contexte intellectuel et social plus large, d'en mesurer les impacts sur leur discipline et, ce faisant, d'être attentifs à différents aspects des archives mis en évidence par les cinéastes dans leur production, « [tels] que leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique ». (Klein, 2015, p. 224)

LE RÔLE DE L'ARCHIVISTE

Les archivistes Nicolas Bednarz et Céline Widmer rendent compte, dans « Archives au pluriel : le Montréal de 1914-1918. L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire », de la réalisation de leur projet, une prestation d'environ une heure sur scène, sur le thème de Montréal au temps de la Première Guerre mondiale qui, en plus de leur participation, réunissait une auteure, deux musiciens, un vidéaste, trois comédiens et un metteur en scène. L'évènement a été présenté au Musée McCord les 21 et 22 mai 2015.

En premier lieu, ils exposent les réflexions qui ont mené à la mise sur pied d' « Archives au pluriel ». « En 2012, [ils sont parmi les] huit archivistes provenant de quatre universités, d'une communauté religieuse, d'un collègue et d'un musée [qui] choisissent de mettre à profit les archives de leurs services respectifs » dans le but de développer une thématique particulière, en l'occurrence l'histoire du féminisme au Québec. Bénéficiant « d'une mise en scène, de projections photographiques et d'un accompagnement musical préenregistré », le collectif « Archives à voix haute » lira « devant public une vingtaine de textes dans le cadre d'une soirée spectacle au Musée McCord. » Par ailleurs, les deux archivistes font état d'un environnement des plus favorables dans leur milieu

institutionnel respectif, soit par « la mise en place d'une vision intégrant des pratiques collaboratives », soit par la volonté de « demeurer actif et novateur sur la scène culturelle en empruntant des avenues interactives, contemporaines et immersives ».

Suivant cette mise en contexte, Nicolas Bednarz et Céline Widmer présentent « le contenu du projet comme tel et les différentes étapes de travail et de création collective ayant marqué son élaboration ». En effet, soulignent-ils, le projet « Archives au pluriel » est « le résultat d'une expérience pluridisciplinaire » et, dans un telle démarche, il a été nécessaire de « dépasser certaines habitudes professionnelles afin d'investir pleinement l'espace collaboratif », c'est-à-dire « le partage et la construction des connaissances » entre les archivistes et les autres membres de l'équipe ainsi que « l'implication individuelle [de chacun] afin de générer un produit réellement original et riche. »

Initialement, « Chaque archiviste a effectué [une] première recherche séparément, en l'intégrant à ses activités institutionnelles. » Il est à noter que l'intégration aux activités courantes est un aspect fort important dans le cadre d'un projet de cette nature. La somme considérable de travail que cela implique nécessite qu'il fasse partie « d'une planification qui prévoit son utilisation dans divers contextes ». Ensuite, une fois les sources identifiées dans les différents fonds et collections de leurs institutions, les deux archivistes ont travaillé « à sélectionner un corpus plus réduit de documents textuels, en fonction de leur émotivité (ex. : correspondance intime particulièrement touchante ou déroutante), de leur unicité (ex. : lettre écrite depuis le front avant le décès) ou de leur sujet (élément clé dans le déroulement du conflit, propagande, solitude, censure, etc.) », et ce, dans le but de « nourrir une démarche de réécriture dramatique ». Ainsi :

La « pièce fictive » proposée par [l'auteure] est majoritairement construite d'extraits d'archives manipulés et mis en apposition et relate l'histoire de quatre personnages montréalais fictifs, à savoir une infirmière et un soldat [qui] traversent l'Atlantique pour aller au front, une mère de famille [qui] demeure à Montréal et s'implique dans l'effort de guerre tandis qu'un enfant de dix ans correspond avec son père, parti au combat.

Sélection et organisation des documents, mise en texte des archives, Nicolas Bednarz et Céline Widmer font état également de la mise en scène ainsi que de la mise en musique et de la mise en images du spectacle. À ce propos, ils soulignent qu' « En raison de l'influence positive [du metteur en scène], mais également de certaines contraintes budgétaires et techniques, la création a plutôt évolué vers une œuvre globale. » Ils veulent dire par

là que « La musique et la vidéo sont devenus des éléments relativement subordonnés au texte, venant l'accompagner afin d'en faciliter la transmission face au public et d'en faire ressortir toute l'émotivité. »

Malgré certaines limites, le projet s'est avéré un franc succès puisqu' « il a réussi à toucher le public présent, en lui communiquant de manière actuelle et originale des documents d'archives exceptionnels mais complexes d'approche. » Cependant, font remarquer Nicolas Bednarz et Céline Widmer, « Un tel résultat aurait été impossible dans un contexte où seuls des archivistes auraient été impliqués. » Pour y parvenir, pour que les archivistes puissent développer des projets novateurs, il est primordial « de provoquer volontairement et régulièrement des rencontres avec l'autre, de partager [sa] vision avec des individus aux intérêts communs mais issus de disciplines variées, afin d'être inspiré par eux et d'évoluer dans [sa] pratique. » En d'autres termes, ils considèrent que « Le rôle de l'archiviste actuel ne réside pas dans une simple application de principes professionnels. Il doit également s'étendre à la transmission d'une vision personnelle du patrimoine. » Cette expérience constitue un pendant à la proposition de Simon Côté-Lapointe et l'on peut donc conclure avec Nicolas Bednarz et Céline Widmer que :

La création collaborative impliquant les archivistes et les artistes constitue en définitive une voie privilégiée pour interroger et partager les archives. Elle engendre un discours contemporain et riche de sens, susceptible de rejoindre un vaste public et de générer de nouvelles démarches. Ce partage de connaissances et de compétences est essentiel car il permet aux archivistes de demeurer en contact avec leur époque, de mettre à jour leur identité professionnelle, de développer de nouvelles aptitudes et de multiplier les avenues potentielles de diffusion.

DE NOUVEAUX LIEUX

Dans « La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements », Mattia Scarpulla rappelle d'abord que la danse « est essentiellement un corps, chair et image, qui bouge » et que le corps étant « pure performativité », c'est-à-dire que « toutes ses actions et tous ses états s'inscrivent dans un cadre de contacts et de réactions », la seule mémoire fiable du danseur est la mémoire de son corps. Les traces laissées par une danse à l'aide notamment de l'audiovisuel ou des techniques de notation du mouvement sont donc indirectes. « Elles peuvent aider la mémoire du danseur, mais la

disparition de celui-ci et celle des autres membres d'une équipe de création provoque la disparition de la mémoire effective d'une danse.»

Dans un deuxième temps, Mattia Scarpulla s'intéresse aux archives de la danse. D'abord, aux lieux où elles sont conservées et ensuite aux types de documents que l'on retrouve généralement dans les fonds d'archives, dont entre autres les notations issues de différents systèmes qui, avec le temps et malgré leur précision, « ne peuvent pas remplacer la mémoire et la transmission orale d'un danseur à l'autre. » Il souligne que, dans le milieu de la danse, certains créateurs ont « une vision d'un fonds d'archives comme un objet figé et fermé, conservé dans un lieu, sans vie actuelle. » Par contre, ajoute-t-il, « des mots comme "trace" et "témoignage" [apparaissent significatifs] parce qu'ils indiquent une mémoire vivante dans la relation avec leur présent de créateurs ». Aussi, « ils cherchent donc à documenter, par des notes et des vidéos, ces dynamiques principales qui passent d'un travail à l'autre. » La mémoire est actuelle. La conservation des traces est importante à leurs yeux « si elles sont utilisées dans de nouveaux projets artistiques ou culturels. »

Dans un troisième temps, Mattia Scarpulla fait état des moyens performatifs de création que les nouvelles technologies ont apporté dans le milieu de la danse depuis la fin des années 1980. Il s'arrête plus particulièrement sur le dispositif de capture de mouvements « qui permet d'enregistrer les positions et les déplacements des corps dans une dimension virtuelle. » Ceci l'amène à analyser la chorégraphie *Virus-Antivirus*, créée en 2007 par la compagnie Lanabel en France avec l'utilisation de ce type de dispositif. Il s'agit d'un solo qui dure une cinquantaine de minutes qui est structuré de façon à ce que la même danse se répète deux fois : « la première en relation avec un dispositif de capture de mouvements, la deuxième sans l'accompagnement de l'univers virtuel. » Alors que, dans la première partie, « le public est fasciné par la relation entre la danse et les nouvelles technologies », dans la deuxième partie, « cette fascination est mise en doute en montrant une autre image du même corps ». En effet, « [L]e corps charnel de la danseuse dénudé de son apparence, ajoute à sa performativité un sentiment de précarité. »

De l'analyse de cette chorégraphie, Mattia Scarpulla retient que « les nouvelles technologies permettent de montrer la nature performative du corps qui danse, qui ne peut vivre que l'instant présent, en l'oubliant tout de suite après, tout en le conservant dans une mémoire artificielle, discursive, déviée, déjà prête à retrouver le moment oublié dans une nouvelle performance et dans une nouvelle mémoire. »

En conclusion, il considère que « la conservation des traces serait donc un état provisoire, une incubation, prête à prendre forme si des personnes s'intéressent à cette mémoire. Le système archivistique envisagé ci-dessus prendrait en compte cet état provisoire, et la nécessité de laisser ouverte l'utilisation matérielle des archives et leur interprétation. »

Ce qui présuppose des lieux d'archives dont la mission ferait en sorte que « le travail archivistique a été intégré à des activités de transmission, de pédagogie et de diffusion ». De nouveaux lieux en somme qui non seulement seraient mieux à même d'acquiescer, de préserver et de valoriser le patrimoine archivistique généré dans les milieux artistiques mais aussi de développer de nouvelles façons de faire en la matière comme, notamment, de nouvelles « modalités de (re)présentation des fonds les plus aptes à favoriser la curiosité et la recherche ». (Sebillotte, 2013-2014, p. 29)

L'EXPLOITATION DES ARCHIVES

Ce deuxième cahier se termine avec le texte « Quartiers disparus : l'envers du décor » que nous avons produit en collaboration avec Anne Klein. Même si dans ce texte nous n'abordons pas la thématique des archives et de la création en tant que telle, nous avons cru bon néanmoins de l'inclure dans ce deuxième cahier afin justement de faire état de ces nouvelles perspectives sur l'archivistique, notamment celle de l'exploitation des archives.

En effet, en analysant *Quartiers disparus*, un ouvrage qui, à partir de témoignages photographiques et oraux, vise à faire revivre trois quartiers durement touchés par la « fièvre de modernisation » dans la métropole dès la fin des années 1950, notre objectif était de réfléchir à l'envers du décor, c'est-à-dire : d'établir le parcours que les archives photographiques ont suivi depuis leur production au service photographique de la Ville de Montréal jusqu'à leur inclusion dans *Quartiers disparus* ; d'examiner la manière dont les photographies et les témoignages oraux sont exploités dans l'ouvrage ; de rendre compte du rôle des documents d'archives dans le processus mémoriel. Bref, de montrer que l'exploitation est une dimension constitutive des archives, que celles-ci sont conservées en vue précisément d'être exploitées.

Ainsi, en prenant en considération l'exploitation comme moment d'existence des archives, il est possible d'ajouter une 5^e dimension au modèle du *Records continuum* qui vise à offrir une représentation plus adéquate du processus de constitution des archives que celui, classique, de la théorie des trois âges.

11 Le modèle est disponible dans Upward (1996).

Rappelons que « le modèle développé par Frank Upward¹¹ est en quelque sorte une carte conceptuelle structurée de manière à favoriser différentes lectures. Il comprend seize concepts, quatre dimensions et quatre axes soit, au total, vingt-huit éléments présentés au sein de quatre cercles concentriques ». (Lemay et Klein, 2014, p. 86) Pour notre propos, nous ferons uniquement mention des quatre axes.

L'axe de l'identité concerne l'ensemble des personnes physiques ou morales qui ont partie liée avec la création et la conservation des documents. Il vise à établir la chaîne des intervenants depuis les créateurs des documents d'archives jusqu'aux centres, services ou institutions qui doivent en assumer la garde. Pour ce qui est de l'axe de l'opérationnalité, 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, il correspond « 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.

Sachant ce qui caractérise chacun de ces axes, voyons maintenant comment ceux-ci peuvent être prolongés afin de prendre en considération l'exploitation comme moment d'existence des archives (*Figure 1*).

Pour ce qui est de l'axe de l'identité :

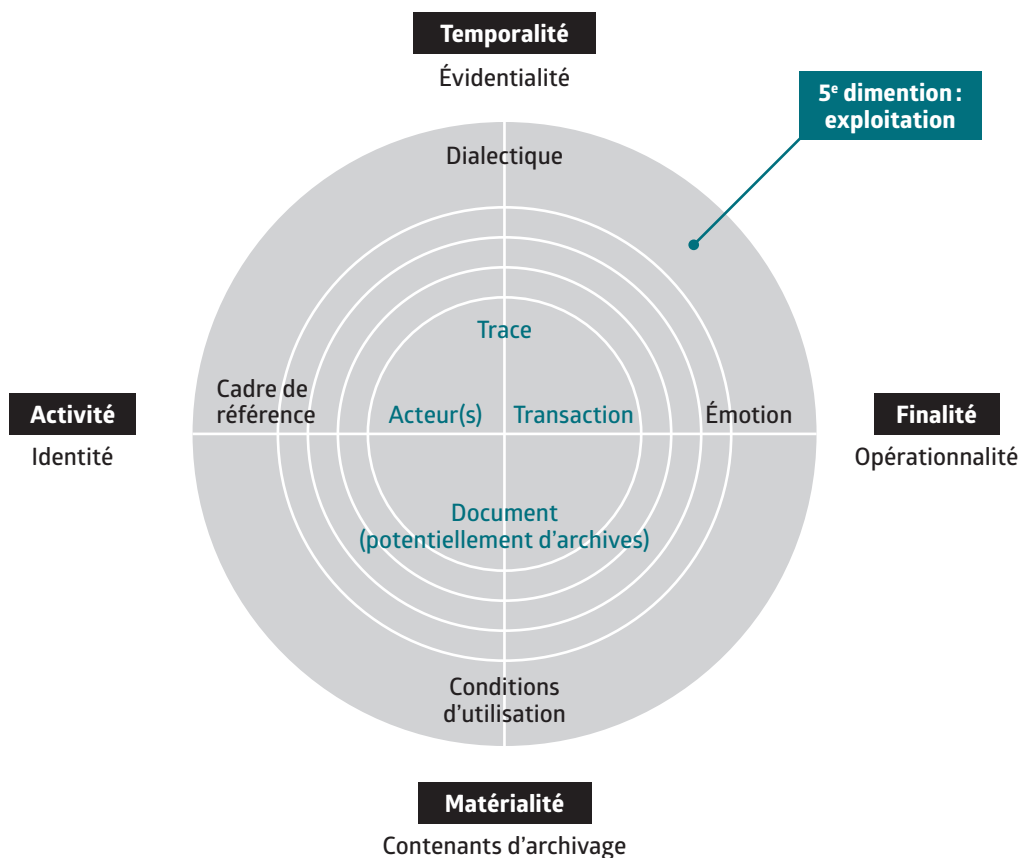
en élargissant le point de vue sur le modèle, on constate que cet axe permet d'envisager, plutôt que l'identité des acteurs, les différentes activités auxquelles les documents sont associés depuis leur création jusqu'à leur exploitation, soit le cadre de référence. Dans cette optique, l'axe de l'identité se voit de la sorte prolongé, transformé en axe de l'activité. (Lemay, Klein et Lacombe, 2014, p. 13)

Quant à l'axe de l'opérationnalité, il « 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 ». (Lemay, Klein et Lacombe, 2014, p. 13) En ce qui a trait à l'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, il se transforme en axe de la matérialité des documents, à savoir les conditions d'utilisation qui constituent les archives en objet concret. Enfin, l'axe de l'évidentialité devient un axe de la temporalité puisque :

dans le document sont inscrits le passé du geste posé lors de la création, le présent de l'exploitation et les potentialités significantes 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. (Lemay, Klein et Lacombe, 2014, p. 14)

Figure 1. L'exploitation ou la cinquième dimension du Records continuum (Lemay et Klein, 2104a, p. 97)



Elle est « le fruit d'une relation dialectique entre "le Maintenant" de leur utilisation et "l'Autrefois" de leur création ». (Lemay et Klein, 2014a, p. 95)

Avec l'analyse de l'ouvrage *Quartiers disparus*, nous avons voulu revenir sur cette dimension de l'exploitation en retraçant la trajectoire effective d'un fonds d'archives depuis sa création jusqu'à ses diverses formes d'exploitation. Ceci nous a permis de montrer que « l'instant de la rencontre avec l'utilisateur constitue un point culminant. C'est à ce moment de leur

trajectoire que les archives sont à même de libérer tout leur potentiel. » Nous avons aussi pu revenir sur les conditions d'utilisation qui actualisent ce potentiel en créant de nouvelles significations. Finalement, cette analyse a été l'occasion de poursuivre la réflexion sur le rapport entre archives et mémoire au cœur duquel on trouve l'exploitation qui est le moment de libération du passé latent dans sa mise en récit au présent.

CONCLUSION

Comme le disait si bien l'artiste et archiviste Denis Lessard : « Force est de reconnaître, une fois de plus, à quel point les artistes nous incitent à repousser les frontières des définitions et à faire éclater les cadres établis, dont celui de l'archivistique ». (Lessard, 2013, p. 70)

En effet, les travaux qui sont menés par les artistes en marge des utilisations les plus fréquentes nous rappellent que, selon leur définition même, les archives sont conservées en vue justement d'être exploitées et, ce faisant, ils concourent à enrichir la discipline archivistique de toutes nouvelles perspectives, à commencer par le fait que les archives sont utiles tout autant pour prouver, témoigner ou informer que pour imaginer.

Ainsi, en plus de faire prendre conscience aux archivistes de la nécessité de redéfinir le cadre de référence qui leur sert à justifier l'utilité des archives et d'y inclure dorénavant la dimension de l'imagination et de la créativité, l'utilisation des archives à des fins de création permet de mettre en évidence de nombreux autres aspects méconnus ou sous-estimés au sein de la discipline archivistique. À ce titre, l'on pense aussitôt à l'émotion, à cette capacité d'évocation que possèdent les archives et qui fait en sorte que la relation que nous entretenons avec les documents d'archives est tout aussi intellectuelle qu'émotionnelle. En effet, lorsque l'on est attentif à la nature de nos rapports avec les archives, il devient souvent difficile de distinguer ce qui est de l'ordre de l'intellect et ce qui relève de l'affectif. D'autant plus que « la portée de ce pouvoir [d'évocation des archives] est tout aussi historique que métaphysique. Elle résulte du besoin de l'être humain d'inscrire sa destinée dans quelque chose qui le transcende ». (Lemay, Klein *et al.*, 2012-2013, p. 105)

Outre l'imagination et l'émotion, l'utilisation des archives à des fins de création permet également de réaliser l'importance des conditions d'utilisation, c'est-à-dire que les documents d'archives en tant qu'objet ne peuvent être utilisés à différentes fins, donc en fonction de divers contextes, sans faire appel à des dispositifs de présentation appropriés

et à certaines dispositions de la part du public. En d'autres termes, « lorsque quelqu'un utilise 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, 2010, p. 235) mettant en présence quatre principaux éléments : l'objet, le dispositif, le contexte et le public.

C'est donc dire que le document d'archives ne devient complètement tel « que dans la relation, la rencontre qui s'opère lors de son exploitation. Une rencontre entre, d'une part, un utilisateur, son champ de connaissances, sa culture, son univers et, d'autre part, les archives, leur matérialité, leur contenu, leur contexte ». (Lemay et Klein, 2012-2013, p. 116) Or, si c'est dans l'exploitation, dans cette cinquième dimension de leur trajectoire « que réside la capacité d'actualisation du passé » (Klein et Lemay, 2014, p. 56), ce renversement de perspective permet sur le plan archivistique de considérer différemment le lien entre la mémoire et les archives. « Ainsi, il ne s'agit plus d'un héritage, qui implique l'idée de la transmission de quelque chose d'achevé, mais plutôt d'une survivance maintenue dans le récit ». (Klein, 2015, p. 270) Car, comme le précise Anne Klein dans sa thèse de doctorat :

Le temps dialectique benjaminien, articulé autour du passé comme latence (l'Autrefois) et du présent réminiscent (le Maintenant), permet aussi de revenir sur la relation entre archives et mémoire puisque l'exploitation n'est plus l'aboutissement d'un processus, mais le moment de la manifestation des archives comme archive, c'est-à-dire comme modalité d'inscription de soi dans le temps, comme mémoire (collective). (Klein, 2015, p. 269)

12 Patrice Marcilloux (2013, p. 55) répertorie six différents sens du mot archive au singulier.

Dès lors, la manifestation des archives comme archive est un phénomène que l'archivistique doit prendre en charge. En effet, il ne fait aucun doute que « L'intérêt marqué pour l'archive et les archives dans des disciplines telles que la philosophie ou l'histoire de l'art est le corollaire d'une présence de plus en plus marquée des archives dans l'ensemble de la société ». (Klein, 2013-2014, p. 215) Dans ces conditions, il est alors primordial pour les archivistes de faire la distinction entre « le concept d'archive [au singulier, qui] recouvre tout ce à quoi renvoie potentiellement le mot "archives", tant pour les archivistes que pour les producteurs de documents et pour les utilisateurs¹² [, et...] les archives [au pluriel qui] sont le matériel documentaire, les documents dans leur matérialité ». (Klein, 2013-2014, p. 218) Par ailleurs, les archivistes se doivent d'inscrire leur pratique dans une réalité « plus grande, plus large, plus intense que celle de l'institution et de l'administration des archives elles-mêmes ». (Marcilloux, 2013, p. 55) Par conséquent, leur rôle en tant que médiateur,

c'est-à-dire l' « ouverture accrue sur l'autre » et « la collaboration interdisciplinaire », comme le soulignent Nicolas Bednarz et Céline Widmer, devient de la plus grande importance, tout comme l'apparition de nouvelles façons de faire dans les centres d'archives, voire la création de nouveaux lieux de conservation et de mise en valeur, afin de faire en sorte que le potentiel créatif des archives puisse être exploité à sa pleine mesure. Une telle évidence ne peut être ignorée plus longtemps.

Bibliographie

- Africultures. (2015). Le site et la revue de référence des cultures africaines. Repéré à <http://www.africultures.com/php/>
- Bednarz, N. (2015, 14 mai). Montréal et la Grande Guerre : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>
- Bourgeois, M. (2010). Une banque de matériel pour les rêves. Dans *Domaine public*, programme de la projection première (p. 6-9). Ottawa, ON : Sawvideo.
- Brousseau, H. (2014). Fibres, archives et société. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 84-104). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Brousseau, H. (s. d.). Portfolio. Repéré à <http://helenebrousseau.com/section/290012.html>
- Côté-Lapointe, S. (2014). Archives sonores et création : Une pratique à la croisée des chemins. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 60-83). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Côté-Lapointe, S. (s. d.). Site Web de l'artiste. Repéré à <http://simonlapointe.bandcamp.com/>
- DAF (Direction des archives de France). (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Repéré à <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>
- Guitard, L. (2014). Indexation, émotions, archives. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 151-168). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- ICA (Conseil International des Archives). (2012, 26 juillet). La Déclaration universelle sur les archives. Repéré à <http://www.ica.org/13344/la-dclaration-universelle-des-archives/la-dclaration-universelle-des-archives.html>
- Klein, A. (2015). *Archive(s) : Approche dialectique et exploitation artistique* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>
- Klein, A. (2013-2014). Pour une pensée dialectique des archives. Penser les archives avec Walter Benjamin. *Archives*, 45(1), 215-224.
- Klein, A. et Lemay, Y. (2014). L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, (233), 47-59.

- Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais avec la collaboration de F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitances archivistiques : falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-240). Actes des 9^e Journées des Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia Bruylant.
- Lemay, Y. et Boucher, M.-A. (2010-2011). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014a). Les archives définitives : Un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.) (2014b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012-2013). Compte rendu : Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre. *Archives*, 44(2), 111-116.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012a). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012b). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134.
- Lemay, Y., Klein, A. et Lacombe, A.-M. (2014, octobre). *Archives et création : perspectives archivistiques*. Communication présentée à la Conférence Archives et industries culturelles, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>
- Lemay, Y., Klein, A. et al. (2012-2013). Les archives et l'émotion : Un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives*, 44(2), 91-109.
- Lessard, D. (2013). Le principe d'archives de la.(SCP). Dans S. Pelletier, M. Lefebvre et B. Schütze (dir.), *La Société de conservation du présent, 1985-1994 : D'ailleurs ceux qui viendront après ne s'en souviendront plus* (p. 67-72). Montréal, QC : Agence Topo.
- Marcilloux, P. (2013). Les ego-archives. *Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes.
- Millar, L. (2006). Touchstones: Considering the relationship between memory and archives. *Archivaria*, (61), 105-134. Repéré à <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>
- Nimis, E. et Nur Goni, M. (2015). Fotota. Perspectives africaines en photographie [Blogue]. Repéré à <http://fotota.hypotheses.org/>
- Sebillotte, L. (2013-2014). L'archive en danse ou l'autre représentation. *Culture et recherche*, (129), 28-29. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89855/672556/version/2/file/CR129_web.pdf
- Upward, F. (2005). Chapter 8 The Records continuum. Dans S. McKemish et al. (dir.), *Archives: Recordkeeping in society* (p. 197-222). Wagga Wagga, New South Wales, Australie : Centre for Information Studies.
- Upward, F. (1996). Structuring the Records continuum—Part One: Postcustodial principles and properties. Publié pour la première fois dans *Archives and Manuscripts*, 24(2), 268-285. Repéré à <http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp1.html>

COMBLER LES SILENCES DE L'HISTOIRE AFRICAINE¹.

**OU COMMENT DES ARTISTES VISUELS S'APPROPRIENT DES ARCHIVES
PHOTOGRAPHIQUES POUR ÉCLAIRER LE PASSÉ À LA LUMIÈRE DU PRÉSENT**

Érika Nimis

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

Depuis le milieu des années 1990 [qui voient plusieurs pays d'Afrique amorcer leur transition vers un régime démocratique], de plus en plus d'artistes africains issus pour certains de la diaspora, qu'ils soient artistes de la scène (compositeurs, dramaturges, chorégraphes) ou artistes visuels (photographes, vidéastes, plasticiens), interrogent dans leurs créations la mémoire historique de leur pays, de leur continent, en s'appuyant pour certains sur des corpus d'archives (principalement visuelles et sonores), privées ou publiques, souvent produites et conservées sur le continent pendant la période coloniale et les indépendances. L'appropriation de ces archives, souvent ignorées ou parfois même inconnues, par les artistes est à mettre en lien avec un autre phénomène, celui de la révolution numérique, qui a définitivement changé notre rapport aux archives, en accélérant leur « dépeussierage » et leur réappropriation, notamment par le monde des arts (Lemay, 2009).

L'historienne du cinéma Teresa Castro soulignait récemment que :

si la figure de l'*artiste-historien* n'est pas nouvelle, force est de constater que les archives (au sens élargi) concernant la mémoire et le patrimoine visuel de plusieurs pays africains [...] se voient de plus en plus investies par des artistes, et que leurs explorations documentaires, fondées sur un travail précis sur des sources et des expériences de recherche plus au moins longues, produisent une forme de « contre-histoire », ou d'« histoire alternative ». (Castro, 2011)

Prenant au mot Teresa Castro, cet essai aborde le travail de trois artistes qui créent en investissant des fonds photographiques ignorés ou oubliés, voire même inaccessibles, dans trois pays africains à l'histoire complexe faite de violences et de silences : l'Afrique du Sud (marquée par le régime d'apartheid qui a pris fin dans les années 1990), la République démocratique du Congo (dont la colonisation fut l'une des plus dévastatrices sur le

continent) et l'Algérie (hantée par sa révolution et la « décennie noire », trente ans plus tard).

Avec comme fil conducteur cette volonté de connecter passé et présent en s'appuyant sur une archive photographique produite et conservée sur le continent, l'article présente, en les replaçant dans leur contexte de création, The Black Photo Album/Look At Me: 1890–1950 (1994–1999) de Santu Mofokeng, la série photographique Mémoire (2004–2006) de Sammy Baloji et l'installation vidéo de Zineb Sedira, Gardiennes d'images (2010).

2 Comme le mentionnait la journaliste Espérance Tshibuabua qui publia en 2005 dans le journal *Le Potentiel* (RD Congo) une tribune qu'elle intitula « Le gangstérisme documentaire ». Malheureusement le lien Internet menant à cet article n'est plus actif : « chaque jour qui passe, nous assistons à la destruction volontaire ou involontaire des documents parfois historiques et d'une importance capitale pour le pays. Il suffit de faire le tour de certains marchés de Kinshasa pour avoir une idée sur cette destruction. Pièces scolaires, factures, documents parcellaires et comptables, correspondances officielles et privées, les bulletins de paie... sont jetés à la poubelle ou servent tout simplement de papier d'emballage ou hygiénique. Il en est de même pour certains livres ou rapports de service ou de mission que l'on peut considérer comme secrets, mais qui subissent le même sort : la destruction. »

3 Lire à ce propos Delafin (2014).

Colonisation, guerres, massacres, coups d'État, crises politiques et sociales, l'histoire contemporaine de l'Afrique est marquée par l'instabilité sous toutes ses formes, sans parler des conditions climatiques et économiques qui peuvent nuire considérablement à la bonne préservation des archives sur le continent, archives qui peuvent être encore menacées par d'autres impondérables (certains vont jusqu'à parler de « gangstérisme documentaire »²). Tous ces « facteurs aggravants » causent bien entendu des soucis aux chercheurs qui fréquentent les centres d'archives, que ce soit en Afrique, mais aussi en Europe où un autre facteur, auquel on pense moins, mais qui est tout aussi important, fait des ravages : l'héritage colonial qui pèse de tout son poids sur bon nombre de ces fonds d'archives. Tenter de tourner la page, parfois de manière radicale, peut constituer la meilleure solution, de part et d'autre, pour fermer définitivement cette parenthèse douloureuse pour les uns, compromettante pour les autres³. Il faut donc faire preuve d'inventivité pour contourner les interdits, colmater les brèches, volontaires ou non, recréer le puzzle de cette histoire, par des pratiques alternatives qui mènent nos artistes à chercher, non pas du côté des archives publiques et officielles, mais du côté des archives privées (comme celles de particuliers ou d'entreprises) des photographies qui dormaient jusque-là, sur le point de disparaître et auxquelles ils redonnent vie dans leurs créations.

Santu Mofokeng dans *The Black Photo Album/Look At Me: 1890–1950* a sorti de l'oubli des portraits de famille pris au tournant du 20^e siècle dans plusieurs townships d'Afrique du Sud pour en faire un diaporama qui interroge en miroir notre regard et celui des protagonistes de l'époque sur eux-mêmes. Sammy Baloji dans *Mémoire* revisite grâce à la manipulation numérique un fonds d'archives coloniales conservé dans sa ville natale, minière, qui a fait la prospérité du Congo belge, Lubumbashi, et Zineb Sedira, quant à elle, fait revivre dans une installation vidéo un fonds d'archives photographiques, celui de Mohamed Kouaci, qui a « révolutionné » la vision de la guerre d'indépendance algérienne.

SANTU MOFOKENG : THE BLACK PHOTO ALBUM/LOOK AT ME: 1890–1950 (1994–1999)

4 Comme « Ancien militant anti-apartheid, photographe de rue et reporter, Santu Mofokeng (né en 1956) a acquis une réputation internationale après sa participation à la Documenta 11 de Kassel (2002). [...] Son œuvre, souvent considérée comme une mise en accusation de l'apartheid, est en fait infiniment plus riche. Certes, l'histoire africaine y occupe une place de choix, mais elle traite tout autant de religion, de classes sociales et de la signification symbolique du paysage. Mofokeng est un artiste qui conçoit la photo comme "un réservoir de la mémoire humaine et du passé" » (Africultures, s. d.-b). Voir le site Web de l'artiste : <http://www.santumofokeng.com/>

Dans l'Afrique du Sud postapartheid, la photographie joue un rôle clé dans la réappropriation d'une mémoire longtemps confisquée. Dans *The Black Photo Album/Look At Me: 1890–1950*, Santu Mofokeng⁴, photographe à mi-chemin entre le documentaire et le conceptuel, formé pendant les années d'apartheid au sein d'Afrapix, un collectif de photographes documentaristes engagés, présente une série de portraits de familles noires sud-africaines pris dans des townships au tournant du 20^e siècle, qu'il a collectés dans le cadre d'un projet de recherche universitaire sur les archives. Ce faisant, son but est de rappeler comment ces familles se percevaient, avant que le régime d'apartheid (officialisé en 1948, mais déjà en genèse à la fin du 19^e siècle) ne détruise à des fins de propagande l'image des Noirs en Afrique du Sud.

Le projet vise à créer une archive à partir de portraits que les travailleurs sud-africains noirs – issus de la classe moyenne – ont pris d'eux entre 1890 et 1950 et à documenter leurs histoires, afin de mieux saisir les enjeux de cette époque où l'Afrique du Sud s'employait à légitimer un système politique raciste que les Nations Unies ont plus tard qualifié de « crime contre l'humanité ».

De simple projet de recherche au départ, *The Black Photo Album...* est devenu un projet artistique. L'historien de l'art John Peffer décrit ainsi la démarche du photographe :

Mofokeng a parcouru Soweto, en demandant à des familles des vieilles photographies datant de la première moitié du 20^e siècle, au moment où la classe moyenne noire émergente voyait le jour, avant que l'apartheid ne vienne écraser tout espoir d'un avenir prospère. Il a restauré et copié les photos, fourni toutes les informations qu'il a pu trouver à leur sujet, afin de créer un diaporama [dans lequel il questionne le silence de ces photos, n.d.a.]. Mofokeng fut attristé d'apprendre que beaucoup des descendants de ces familles considéraient ces vieilles photos comme étrangères à leur propre existence et les avaient définitivement occultées. Il en a conclu que cinquante ans d'apartheid avaient totalement coupé les populations des quartiers noirs de cette histoire ancienne complexe de communauté et de classe sociale, et il s'est décidé à raviver ces images dans la mémoire collective. (Peffer, 2012, p. 215)

5 Il est possible de visionner le diaporama (que reproduit fidèlement le livre paru chez Steidl) sur le site de l'artiste <http://cargocollective.com/santumofokeng/black-photo-album>

6 Au sujet de l'exposition, voir Contemporary And (2015).

7 Voir le site Web de l'artiste : <http://www.seydoukeitaphotographer.com/fr/>

Les images présentées dans cette installation sous forme de diaporama⁵ proviennent des archives de dix familles citées nommément par l'artiste qui a mené une enquête orale poussée, parallèlement à la collecte numérique de ces images. Les originaux parfois très abîmés ont été numérisés, restaurés, puis transférés sur négatif afin de produire des contacts au moyen d'un processus d'impression photographique classique.

Collectées chez des familles de plusieurs townships, ces images d'une époque effacée dans les mémoires ont survécu, accrochées aux murs, égarées dans des albums photo, oubliées dans une boîte en carton ou un sac plastique. Considérées comme des trésors dans certaines familles, comme des déchets dans d'autres, pour la plupart détruites (car elles ne signifiaient plus rien pour leurs détenteurs pendant les années d'apartheid), elles constituent de précieux témoignages sur l'histoire des Noirs en Afrique du Sud.

Présentées pour la première fois en 1997 lors de la biennale d'art contemporain à Johannesburg, elles ont été par la suite montrées en 1998 aux Rencontres photographiques de Bamako, puis en Europe (notamment lors d'une rétrospective consacrée à l'artiste en France en 2011 et en Allemagne en 2012) et actuellement à New York, au Project Space de la collection Artur Walther⁶ qui a également collaboré à la publication de ce travail (Mofokeng, 2013). Le livre reproduit fidèlement le diaporama, dans lequel les portraits, auréolés de mystère, sont entrecoupés de textes sur fond noir : des (bribes de) légendes, de témoignages, des noms, des lieux collectés par l'artiste, mais aussi des questions qui reviennent face à ce corpus lacunaire : « What was the occasion ? Who is gazing ? Are these images evidence of mental colonisation or did they serve to challenge prevailing images of 'The African' in the Western world ? Who were these people ? What were their aspirations ? What is going to happen to these aspirations at the end of South Africa's twentieth century ? »

Chaque détail dans ces portraits d'inspiration victorienne dit beaucoup de l'époque qui les a vus naître : les accessoires, les vêtements ou la pose. Le plus important, selon l'artiste, c'est qu'ils nous indiquent comment ces gens se sont représentés au tournant du 20^e siècle. Peut-on parler ici d'une « colonisation mentale » ou plutôt d'une volonté de contrer les représentations qui sont faites de l'Africain à cette époque ? Ces questions, l'artiste se les pose inlassablement, tel un chercheur qui voudrait émettre toutes les hypothèses afin de reconnecter ces images à son présent et à ses interrogations. L'artiste distingue par ailleurs ces portraits de ceux du photographe malien Seydou Keita⁷ (c. 1921–2001), qui ont fait le tour du monde, plébiscités par les musées, les galeries et les collections. Comme l'explique très bien Héric Libong en évoquant le travail de Mofokeng, « les photographes, ici,

ne sont pas mis en vedette. L'esthétique, même si elle existe, n'est pas réellement importante. Les questions sont posées par les modèles eux-mêmes. Les témoignages des descendants de ces familles ne seront jamais suffisants pour leur arracher tous leurs mystères». (Libong, 1999)

Pour comprendre la portée de ces images il faut en effet les contextualiser et rappeler la politique de l'image qui prévalait à l'époque quant à la représentation des populations noires. L'État sud-africain en construction s'appuyait sur les savoirs des tenants de l'anthropologie physique qui classaient les populations comme des espèces animales, sous l'emprise du darwinisme social. Désignés comme des « indigènes » par le pouvoir et photographiés comme tels pour servir l'idéologie impériale, les musées publics, les galeries, les bibliothèques et les archives de l'Afrique du Sud conservent toujours ces portraits anthropologiques, pour documenter la vie des populations noires aux 19^e et 20^e siècles, mais aussi la conception du monde des groupes dominants et les rapports sociaux de l'époque. Les portraits présentés par Mofokeng viennent balayer d'un revers de la main ces clichés racistes, en présentant ses semblables d'une manière très différente : éduqués dans les missions chrétiennes, ils se considèrent comme « civilisés », travaillent, possèdent des biens, assument leur identité et nourrissent des rêves tout à fait semblables à ceux des immigrants européens qui viennent s'installer sur leurs terres. Ces images nous disent en tout cas qu'il y avait, au tournant du 20^e siècle, des Sud-Africains noirs qui ont interrogé, défié, voire même rejeté les politiques racistes du gouvernement sud-africain.

8 Pour en savoir plus sur ce collectif, voir SAHO (s. d.).

Ce que disent aussi ces images, c'est comment un régime répressif comme celui de l'apartheid a pu laver le cerveau de millions de Sud-Africains des townships au point qu'ils ne soient plus capables de s'identifier aux portraits de leurs ancêtres, voire même de les identifier. « Tout autant que l'information visuelle qu'elles [contiennent] et la raison de leur existence, ce qui [intéresse] Mofokeng dans ces anciens portraits de studio [c'est] le comment et le pourquoi de leur disparition de la mémoire visuelle par la suite. En les dévoilant à nouveau, il [veut] montrer comment une pratique autrefois courante [est] tombée dans l'oubli ». (Peffer, 2012, p. 215) D'où la force de ce travail réalisé par un photographe qui s'est battu contre l'apartheid dans les années 1980-90, au sein du collectif militant Afrapix⁸.

9 Voir Mofokeng (2011).

Pour montrer la portée universelle d'une telle démarche, ajoutons que Santu Mofokeng ne s'est pas contenté de sonder le passé occulté par des années d'apartheid en Afrique du Sud. Dans un entretien accordé à Radio France Internationale en août 2011, pour accompagner son exposition rétrospective au Jeu de Paume⁹ (Paris), il relatait son expérience des lieux

10 Sammy Baloji (né en 1978) vit et travaille entre Lubumbashi et Bruxelles. «Il commence à photographier sa ville natale afin de reproduire les paysages urbains pour les bandes dessinées qu'il réalise avec ses amis. [...] Dévoilant par ses démarches de création la mémoire du passé pour raconter la société d'aujourd'hui, Sammy Baloji "n'est ni un militant ni un activiste, mais un artiste qui prend position sans détour et sans rancœur" (N'goné Fall). Profondément concerné par l'identité et le devenir de sa région natale, il fonde en 2010, dans une dynamique collective, l'asbl Picha ("image" en swahili). L'association organise la biennale Rencontres Picha et soutient le développement des pratiques artistiques locales.» (Africultures, s. d.-a)

11 Ce fonds d'archives dans lequel il a puisé pour réaliser ses photomontages numériques a été constitué du temps où la Gécamines s'appelait encore l'Union Minière du Haut-Katanga, créée en 1906 par les colonisateurs belges. Parmi les dizaines de milliers de clichés dispersés, à la suite du démantèlement définitif de l'entreprise début 2006, environ 4 000 ont été rachetés par l'Espace culturel francophone de Lubumbashi pour lequel Baloji travaillait à l'époque.

de mémoire comme Auschwitz, Ravensbrück ou Hiroshima, où il s'est rendu pour voir comment d'autres peuples se sont réapproprié des lieux chargés d'une terrible histoire :

Quand j'ai commencé à voyager en dehors de l'Afrique du Sud, en 1996, le pays discutait encore du lieu de sinistre mémoire de Robben Island. Fallait-il en faire une résidence pour universitaires ou un mémorial ? Moi, je suis allé voir ailleurs. Comment on avait traité les lieux de mémoire comme Auschwitz, Mỹ Lai au Vietnam ou Nagasaki au Japon. À l'époque, j'ai pensé que l'Espagne avait trouvé la meilleure réponse après Franco, car ils avaient enterré le passé. Maintenant, dit-il, je sais qu'occulter le passé n'aide pas à préparer l'avenir. (Torlotin, 2011)

Selon Mofokeng, pour affronter le présent, il faut interroger le passé, ce qu'il a fait dès 1994, dans la foulée des premières élections présidentielles démocratiques en Afrique du Sud, en se mettant à parcourir de long en large son propre pays, enfin libre, afin de répondre à cette question *qui suis-je ?*

C'est ce que semble aussi faire le photographe congolais Sammy Baloji.

SAMMY BALOJI : MÉMOIRE (2004–2006)

Depuis 2003, Sammy Baloji¹⁰, originaire de Lubumbashi, capitale minière du Katanga, réalise un travail photographique sur l'héritage historique, industriel et architectural de sa région. Ce travail sur l'architecture comme trace l'amène à collaborer avec des chercheurs et progressivement à proposer de véritables « essais visuels », comme dans cette série intitulée *Mémoire* (2004–2006), composée de photomontages en couleurs sur le patrimoine industriel de Lubumbashi, dans lesquels il insère des portraits noir et blanc provenant du fonds d'archives photographiques de la Gécamines¹¹. Lors d'un entretien réalisé pour la Tate Modern de Londres où a été présenté ce travail début 2012, il dévoile le moment clé qui l'a conduit à réaliser cette série :

Nous [parlant des chercheurs avec qui il a collaboré] avons mené un projet de recherche sur l'histoire de l'industrie minière et c'est alors que nous avons découvert les photos d'archives. En soi, j'ai commencé par faire un travail de photo des espaces que je trouvais très intéressants, des structures métalliques, des formes très esthétiques que je recherchais dans ces bâtiments de la Gécamines. Et à la découverte des photos d'archives, je me suis davantage intéressé à toute cette histoire [de la Gécamines]. Je ne la connaissais pas jusqu'à la découverte des photos d'archives. Donc j'ai commencé à numériser toutes ces photos d'archives et ensuite à reconstituer des espaces avec des photos que

12 Cette exposition collective coproduite avec le Center of Contemporary Art (CCA) de Lagos s'intitulait « Terrains Contestés » et présentait le travail de quatre artistes contemporains africains et de la diaspora : Kader Attia, Michael MacGarry, Adolphus Opara et Sammy Baloji. La citation de Sammy Baloji est extraite d'un entretien vidéo réalisé dans le cadre de cette exposition, intitulé « TateShots: Contested Terrains part 2 », accessible à ce lien (à partir de 1:23) : <https://www.youtube.com/watch?v=6hRAK7QyxPc>

13 Traduit de l'anglais : « My work questions the still existing traces of colonisation in Congolese society. In this approach, it expresses a desire to inform and rewrite a story from the present. A present aware of his [sic] past and ready to assume the future. » (Témoins Africa, 2011)

14 Traduit de l'anglais : « Although colonisation dates back 50 years, I integrate the events of the past in a new context of the contemporary Congolese society. The aim is to create a clash between two periods of the same space. » (Témoins Africa, 2011)

15 Je vous renvoie à ses écrits fort intéressants dans le carnet qui accompagne le projet (Baloji et Mudekerezza, 2011).

j'avais réalisées dans les mines. Je recréais ainsi de nouveaux espaces dans lesquels j'intégrais des photos d'archives détournées en créant un nouveau dispositif¹².

C'est en découvrant le fonds d'archives photographiques de la Gécamines que Sammy Baloji entre en contact avec l'histoire de sa ville natale, Lubumbashi, qui doit son existence à l'activité minière développée à l'époque coloniale. Cette découverte est un choc pour lui, dans la mesure où il ne savait rien du passé de sa région, ancien poumon économique du Congo, qui traverse une crise économique sans précédent en lien avec l'instabilité politique régionale. Dans un autre entretien qui accompagne la présentation de son travail à l'exposition collective intitulée « Témoin » dont il est co-commissaire à Bamako en novembre 2011, il dit ceci : « Mon travail questionne les traces toujours existantes de la colonisation dans la société congolaise. Dans cette approche, il exprime un désir d'informer et réécrire une histoire à partir du présent. Un présent conscient de son passé et prêt à assumer l'avenir »¹³. Et de poursuivre : « Bien que la période coloniale ait pris fin il y a plus de cinquante ans, j'intègre les événements du passé dans le nouveau contexte de la société congolaise contemporaine. Le but est de créer un choc entre deux périodes dans le même espace »¹⁴.

Je ne peux m'empêcher ici de faire le rapprochement avec cette citation de l'historien Pierre Nora qui, en 1997, écrivait dans le catalogue des Rencontres internationales de la photographie d'Arles que « ce que nous demandons du photographe ou de l'historien est du même ordre : un effet de court-circuit, une hallucination ». (Nora, 1997, p. 48)

Sammy Baloji se donne ainsi pour mission de faire revivre ces archives coloniales dans une nouvelle dimension contemporaine qui s'entrechoque avec les réalités du passé.

Dans une autre série *Congo Far West* réalisée en 2010, lors d'une résidence artistique, Baloji va même pousser plus loin sa démarche d'artiste-historien. En résidence artistique au Musée royal de l'Afrique centrale, à Tervuren en Belgique, avec l'écrivain Patrick Mudekerezza (originaire également de Lubumbashi), les deux artistes produisent diverses créations en dialogue avec une équipe scientifique multidisciplinaire et choisissent de baptiser leur projet *Congo Far West*, induisant une réflexion sur le rapport entre ces collections et la situation actuelle de la République démocratique du Congo. Le but est d'actualiser le passé pour susciter la réflexion.

Pendant sa résidence, Sammy Baloji choisit ainsi de travailler sur le fonds d'archives du photographe François Michel et les aquarelles du peintre Léon Dardenne, lors de la mission menée par Charles Lemaire au Katanga à la fin

16 Le Roi Lusinga est un chef Tabwa qui a été décapité par le Capitaine Storms pendant une mission de conquête territoriale pour le compte du Roi Léopold II. Son crâne est toujours conservé au Muséum d'Histoire naturelle de Bruxelles. Dans ce projet, Baloji se réapproprie la méthode scientifique utilisée en photographie à la fin du 19^e siècle pour documenter et questionner l'histoire tragique de ce chef.

17 Lire au sujet de cette série le texte de Lotte Arndt (2013).

18 Traduit de l'anglais (Témoin Africa, 2011).

19 Sammy Baloji expose à la Biennale de Venise de 2015 un nouveau projet présenté au Pavillon belge. Lire l'article de Roxana Azimi (2015).

20 Zineb Sedira (1963) « utilise la vidéo, la photographie, l'écriture, l'espace d'installation et la technologie d'ordinateurs pour examiner les différentes thématiques que sont la sexualité, la représentation, la famille, le langage et la mémoire. Elle aime questionner et réinterpréter la dichotomie entre les images familiaires occidentales et les icônes et rituels arabes islamiques. La relation mère-fille est l'un de ses thèmes favoris ». (Africultures, s. d.-c) Voir le site Web de l'artiste : <http://www.zinebseidira.com/>

du 19^e siècle (1898–1900), à l'époque de l'État indépendant du Congo. Baloji va refaire le parcours de cette mission, retrouvant quelques traces enfouies, même si cette période marquée par les violences coloniales reste vive dans les mémoires. La réponse à ces violences s'est faite par la destruction de toute trace de cette présence coloniale¹⁵.

Et son œuvre puissante se renouvelle sans cesse avec des séries comme *Mémoire, Congo Far West, Kolwezi*, ou encore cette série troublante de photographies anthropométriques du crâne du roi Lusinga qui s'est opposé à la colonisation belge¹⁶. Dans cette série intitulée *Allers et retours* (2009)¹⁷, l'artiste se réapproprie la méthode scientifique utilisée en photographie à la fin du 19^e siècle pour documenter l'histoire du chef Lusinga, qui a payé de sa vie sa résistance à la conquête coloniale. Étrangement, la dernière des six images du crâne de Lusinga pris sous différents angles représente seulement le fond en tissu noir. Ce faisant, l'artiste veut « [questionner] l'absence ou l'échec de toutes les théories de supériorité de race, l'échec de la pratique photographique anthropologique voulant représenter l'Autre »¹⁸.

En s'appropriant ainsi ces archives coloniales, Sammy Baloji n'hésite pas à puiser dans la « bibliothèque coloniale », celle dont parle Valentin Mudimbe dans son livre manifeste *The Invention of Africa* (1988). Pour ce faire, il utilise notamment les outils à la disposition de l'historien (archives, entretiens, croisement de sources) et parvient à proposer dans des essais photographiques aux dimensions à la fois intime et documentaire une forme de « contre-histoire » visuelle de sa région¹⁹. Ce qu'ambitionne également le projet suivant.

ZINEB SEDIRA : GARDIENNES D'IMAGES (2010)

Née en France de parents algériens, l'artiste visuelle contemporaine Zineb Sedira²⁰ vit et travaille à Londres depuis 1986. Au tournant des années 2000, à la fin de la décennie noire (années durant lesquelles le terrorisme a frappé l'Algérie entre 1991 et 2001), elle ressent le besoin d'explorer dans ses créations son histoire personnelle et celle de sa famille qui a quitté l'Algérie pour la France. Ainsi, dans les installations vidéo *Mother, Father and I* (2003) et *Retelling Histories: my mother told me* (2003), l'artiste filme et interroge ses propres parents sur la colonisation française en Algérie, la guerre de libération nationale et leur départ pour la France. « Si le travail de Zineb Sedira participe d'une démarche historiographique, le style documentaire de ses vidéos s'inspire également des procédés traditionnels du récit oral », rappelle Isabelle Renard au sujet de *Retelling Histories: my mother told me* en citant ainsi l'artiste au sujet de cette œuvre : « ma mère redit et revit devant la caméra certaines expériences passées selon cette tradition de raconter des histoires qui a permis de préserver,

notamment entre les femmes, une identité culturelle d'une génération à l'autre ». (Renard, 2003, p. 107)

21 Lire à ce sujet les travaux de Benjamin Stora (Université Paris 13, 2015).

22 Lire Raphaëlle Branche (2005).

23 Cette citation est tirée d'un entretien téléphonique avec Zineb Sedira, réalisé le 3 octobre 2012.

24 Autre exemple qui atteste de la difficulté d'accéder aux images historiques, aux Archives nationales d'Alger ou au CNDPI (Centre national de documentation de presse et d'information): les documents photographiques ne sont pas classés.

Après avoir sondé son passé familial, Zineb Sedira s'emploie depuis quelques années à « re-crée » les archives de l'histoire coloniale de l'Algérie, qui font bien souvent défaut, suite à la guerre d'indépendance menée contre la France (1954–1962), guerre qui fut d'une violence radicale et dont les acteurs continuent encore aujourd'hui à panser les plaies mémorielles, de part et d'autre des rives de la Méditerranée, en prenant deux voies totalement opposées : soit celle de l'amnésie, soit celle de l'hypermnésie²¹. Du côté algérien, la mémoire officielle, celle d'un « peuple-héros », a fini par se fissurer au sortir des années de terreur (dite de la « décennie noire »), tandis que du côté français, différentes communautés de mémoires frappées d'hypermnésie depuis les années 1990 tentent de cohabiter²². Et l'artiste, consciente de ce défi, cherche à rétablir la connexion avec ce passé douloureux. « Ce qui m'intéresse, confie-t-elle, c'est la transmission. Est-elle toujours vraie ? J'essaie de recréer une archive à partir du silence, du vide »²³, ce que Nathalie Piégay-Gros nomme l'archive minuscule, c'est-à-dire « l'archive des obscurs, voire l'archive manquante d'existences si ténues qu'aucune trace n'en garde mémoire ». (Piégay-Gros, 2012, p. 38) Cette « archive des obscurs » si bien mise en lumière par Zineb Sedira dans ses œuvres s'oppose bien entendu à l'archive politique, celle détenue par le pouvoir, souvent inaccessible et qui fabrique l'Histoire officielle, comme par exemple au Musée national du Moudjahid fondé à Alger en 1982, dans le cadre des célébrations du vingtième anniversaire de l'indépendance algérienne. Dans ce musée national, l'Histoire est au service du discours national, ce qui occasionne une grande confusion dans la façon dont l'histoire est retracée à travers des photographies qui ne sont ni datées, ni créditées²⁴.

Toujours avec cette idée de révéler au monde une archive inconnue ou oubliée qui apporte un éclairage intérieur sur l'histoire de l'Afrique, ici de l'Algérie, elle réalise en 2010 une installation vidéo, Gardiennes d'images, consacrée au photographe algérien Mohamed Kouaci, resté dans l'ombre jusqu'à sa disparition en 1996, mais dont les œuvres se retrouvent partout, sur les timbres, sur les fresques murales dans l'Algérie postindépendance. D'où l'importance (soulevée par cette œuvre) de sauvegarder ses archives et de lui rendre enfin hommage.

Sa veuve, Safia Khris, détient les dernières traces de son fonds, en partie dispersé à sa mort, quand son studio a été vendu, et elle garde aussi vivante la mémoire de cette période et de cette archive. Nous allons voir comment l'artiste offre de nouvelles façons de lire l'histoire contemporaine en

revisitant cette archive photographique produite pendant et après la guerre d'indépendance algérienne, dans une installation qui questionne d'emblée l'héritage visuel de cette guerre considérée aussi comme « une guerre des images ».

Zineb Sedira a fait la connaissance de Safia grâce à une amie de la famille, la jeune artiste Amina Menia. Au bout de plusieurs rencontres entre les trois femmes, Zineb Sedira décide de donner de la visibilité à l'œuvre de Mohamed Kouaci et le résultat est *Gardiennes d'images*.

Cette installation vidéo comprend deux parties. L'une, composée d'un seul écran (en fait la deuxième partie de l'installation), nous introduit à travers le regard et la voix de Safia Kouaci, au parcours du photographe qui revit sous nos yeux, à travers ses propres photographies qui entrecourent le témoignage de Safia filmé en mode intime : gros plan sur son visage expressif et des objets, des détails dans son appartement. Le tout est documenté : tous les visages des personnalités politiques sur les photos sont identifiés, documentés. Sur le mur opposé, la première partie, composée de deux écrans juxtaposés, propose sur l'écran de droite un entretien entre Amina Menia et Safia Kouaci, où l'emphase est davantage mise, toujours en mode intime, sur la perte, la transmission et l'héritage de cette archive et, sur l'écran de gauche, les photographies manipulées par les deux femmes qui commentent en direct les images de la guerre, les officiels, mais aussi les images du maquis, en particulier, celles des « femmes à la guerre ». Un montage fluide, subtilement synchronisé entre les deux écrans, permet de décupler les points de vue : le spectateur est à la fois, dans le récit de Safia, dans les photographies manipulées, le visage de Safia qui commente, qui répond aux questions d'Amina, qui s'anime surtout, ses mains, son front, ses cheveux, chaque détail de son corps filmé au plus près, lorsqu'elle évoque son expérience intime de la Révolution algérienne, sa vie en Tunisie pendant la guerre et les grands espoirs (plus tard déçus) qu'ont entretenus les époux Kouaci à cette époque. Ces plans rapprochés plus personnels soulignent l'importance de l'histoire orale, indispensable face aux lacunes des archives.

Nous voyons aussi l'artiste Amina Menia en train d'écouter attentivement Safia et son visage qui réagit à ce que Safia lui raconte. Ce dispositif permet de prendre en compte la notion complexe de témoignage. Ainsi, « le contraste entre les images de Mohamed Kouaci, pleines de visages célèbres [Che Guevara, Frantz Fanon...] et de dates historiques, et la voix de Safia, assise dans son appartement algérois et racontant à voix basse, sans céder à l'emphase, en cherchant les mots justes, met là encore en évidence les mécanismes de formation du récit historique ». (Dagen, 2010)

25 En 2013, le MaMa (Musée public national d'art moderne et contemporain d'Alger) a organisé une exposition sur les photographes qui ont couvert la période de la guerre d'indépendance : *Les djounoud du noir et blanc* qu'a vue l'historienne Marie Chominot. Malgré les efforts louables pour présenter ces images, elle déplore cependant le «manque de contenus documentaires, de cartels, d'informations sur les photographes, leurs parcours». Par ailleurs, «un catalogue a été édité mais il manque lui aussi de contenus documentaires, à l'exception du texte introductif» (Extraits d'un courriel de Marie Chominot adressé à l'auteure le 10 juin 2013). Voir Graba (2013).

Qui est Mohamed Kouaci ? Né à Blida en 1922, il a grandi à Alger dans une famille de commerçants relativement aisée. Après l'obtention du certificat d'études primaires, il commence à travailler et pratique la photographie en amateur, ce qui est rare dans les années 1940, une activité réservée à une certaine élite. Kouaci fréquente par ailleurs la scène artistique d'Alger et devient un fervent militant de l'indépendance, au sein du Front de Libération Nationale (FLN). Après avoir épousé Safia Khris (la « gardienne d'images » dans l'installation vidéo de Zineb Sedira), il quitte Alger pour Paris dans les années 1950, Alger où la situation est devenue trop tendue. À Paris, il sera ouvrier le jour et perfectionnera sa formation de photographe en suivant des cours du soir. L'été 1957, il est invité par l'UGEMA (Union Générale des Étudiants Musulmans Algériens) à se joindre, avec son épouse, à la délégation algérienne du festival mondial de la jeunesse et des étudiants à Moscou. Dès lors, Kouaci ne cessera jusqu'à sa mort d'être un militant dans les milieux étudiant et intellectuel. Avec pour seules armes l'art et la culture, il milite pour l'indépendance de la nation algérienne. De retour de Moscou, les Kouaci sont repérés par les services français et doivent quitter précipitamment la France. Ils rejoignent clandestinement Tunis en 1958, pour prendre part à l'aventure du Gouvernement Provisoire de la République Algérienne (GPRA). Et c'est ainsi que Kouaci devient le responsable du service photo du GPRA, service fondé en 1956 par le photographe Ahmed Dahraoui, arrêté et emprisonné quelques mois plus tard par l'armée française.

El Moudjahid, journal officiel du FLN, a joué un rôle important dans la reconnaissance internationale de la cause algérienne. La première publication d'*El Moudjahid* est parue au Caire en juin 1956. Il était très ardu à l'époque d'inclure des photographies dans une publication clandestine sans grands moyens. Et l'équipe de rédaction a dû très vite trouver des stratégies pour rivaliser avec le monopole français dans cette « guerre des images » que décrit l'historienne Marie Chominot (2008, 2012).

Kouaci n'a pas été le seul photographe algérien en exercice pendant la guerre, mais il a été reconnu comme photographe officiel du ministère de l'Information du GPRA. Basé à Tunis durant tout le conflit, il a principalement couvert les activités du GPRA dans cette ville et quelques-uns de ses déplacements à l'étranger, mais il a aussi réalisé des reportages dans les camps de réfugiés et dans les camps de l'ALN (Armée de Libération Nationale) en territoire tunisien, aux portes de l'Algérie dont les frontières étaient fermées par la ligne Morice (des centaines de kilomètres de barbelés électrifiés placés par l'armée française pour couper l'armée algérienne de ses bases arrière). D'autres photographes, restés pour la plupart anonymes (dont certains ont été mis en lumière dans une récente exposition²⁵) ont travaillé dans les maquis de l'intérieur, auprès des

états-majors de l'ALN, mais aux frontières avec la Tunisie et dans les bases arrière de l'ALN. Un impressionnant travail de recherche reste à faire sur les archives de Mohamed Kouaci et de tous ces photographes algériens qui ont couvert la guerre d'indépendance.

26 Paru en 1960 chez Rütten et Loening à Berlin (RDA), *L'Algérie*, « livre-molotov » de Dirk Alvermann, a été réédité en 2011, chez Steidl.

27 Mohamed Kouaci a été « redécouvert » en Algérie en 2006, dix ans après sa disparition, lors de la célébration du cinquantenaire d'*El Moudjahid*. Quarante photographies furent présentées dans le cadre d'une exposition intitulée *Hommage à Mohamed Kouaci* au Palais de la Culture d'Alger et lors d'un colloque international à la Bibliothèque nationale, consacré à l'histoire du journal *El Moudjahid*. En 2007, un livre photo rassemblant 160 photographies a été publié aux éditions Casbah : *Mohamed Kouaci, 1956-1963*. Lire Chominot (2012).

Installée fin 1957 à Tunis, l'équipe éditoriale d'*El Moudjahid* va pouvoir imprimer le journal à 10 000 exemplaires, sur une base hebdomadaire, faisant de lui une tribune incontournable pour défendre la cause de l'indépendance algérienne. Bien que doté d'une toute petite équipe de rédaction, le journal va trouver des stratégies pour faire face au « rouleau compresseur » médiatique français. Rappelons que la France a réussi, pendant le conflit, à isoler l'Algérie du reste du monde avec la Ligne Morice et sa politique de contrôle médiatique, et que très peu de photo-journalistes (en dehors des médias ou des services de l'armée pro-français) ont pu documenter la guerre elle-même sur le territoire algérien (comme Dirk Alvermann, jeune photographe allemand qui sillonne l'Algérie en guerre aux côtés du FLN de 1958 à 1960²⁶ ou Kryn Taconis de l'agence Magnum). La censure française pesait de tout son poids. Mohamed Kouaci n'est d'ailleurs jamais allé sur le front pendant la guerre, il n'a jamais franchi la ligne Morice entre l'Algérie et la Tunisie. Alors comment Kouaci a-t-il pu obtenir des images de « guerre en direct » ? Très simple : il s'est emparé des photos prises par les ennemis, l'armée française, comme on s'empare d'un « butin de guerre » et les a détournées, pour contrattaquer la propagande française. Seul et sans moyens, il a utilisé, pour les besoins de la cause qu'il défendait, le pouvoir de son adversaire en publiant les images prises dans la presse française à la une d'*El Moudjahid*. Il suffisait alors de changer les légendes des photos pour que le message serve son propre camp.

Durant sa carrière, Kouaci a ainsi accumulé des milliers de négatifs et de tirages (de lui, mais aussi d'autres) mais, jusqu'à très récemment²⁷, personne en Algérie ne s'en était préoccupé. Sa veuve, Safia Kouaci, tente de préserver ce trésor par ses propres moyens, tout en s'inquiétant de savoir ce qu'il adviendra de l'héritage photographique de son mari, une fois qu'elle sera partie.

En explorant les archives fragiles de ce photographe dans son installation vidéo, Zineb Sedira réussit non seulement à tirer de leur sommeil des images, réanimées sous nos yeux par les regards, les mots, les émotions partagés de leurs « gardiennes », mais elle effectue surtout un véritable travail historique où se croisent sources orales et archives photographiques. Cette œuvre possède aussi une dimension fortement intime, quand Safia, au-delà de la grande Histoire, évoque la vieillesse, sa solitude, son histoire d'amour avec son époux.

28 Lire les nombreuses tribunes dans la presse qui reviennent sans cesse sur la difficulté d'exercer le métier d'historien en Algérie aujourd'hui. À titre d'exemples, voir Benfodil (2014), Sidi Moussa (2015).

29 Interview filmée dirigée par Youcef Aggoun dans le cadre de la préparation du colloque sur *El Moudjahid* tenu les 18 et 19 décembre 2006 à la Bibliothèque Nationale d'Alger. Cité par Marie Chominot (2012).

Sedira qui se considère elle-même comme une « gardienne d'images », a envisagé ce projet avant tout « comme un appel urgent aux experts et aux ressources pour contribuer à la préservation et la diffusion de l'œuvre de Kouaci dans le futur » (Hancock, 2013). Le but pour l'artiste est que ces images restent vivantes dans une société traumatisée par les conflits coloniaux et postcoloniaux, qui lutte encore pour « libérer » son histoire²⁸. Car comme le rappelle Mahieddine Moussaoui, archiviste d'*El Moudjahid*, dans un entretien en 2006, « un peuple sans histoire n'est pas un peuple, un pays sans archive n'est pas un pays »²⁹.

CONCLUSION

À l'aide des nouvelles technologies (photo, vidéo, logiciels de retouches), les artistes visuels (photographes et plasticiens) évoqués dans cet article explorent, chacun à sa façon, des fonds d'archives photographiques ; et avec une démarche quasi historique, mènent des enquêtes de terrain, recourent des récits permettant de contextualiser / actualiser ces fonds d'archives, en les confrontant au regard des sociétés contemporaines.

Santu Mofokeng, Sammy Baloji et Zineb Sedira cherchent chacun dans leurs œuvres à questionner le passé de leur pays à travers la réactivation d'archives photographiques tombées dans l'oubli et donc menacées de disparition. Chacun adopte une démarche différente pour réveiller ce passé douloureux, à travers l'exploration minutieuse de détails dans ces archives réduites au silence par le poids de l'histoire.

Santu Mofokeng, dans les townships sud-africains, extirpe des portraits de famille de l'amnésie destructrice, puis les restaure numériquement, mais aussi à travers une enquête fouillée qui va, sous forme de diaporama porteur d'interrogations, redonner une voix à ces ancêtres oubliés et permettre au final à l'artiste de mieux comprendre qui il est et d'où il vient.

Sammy Baloji cherche également à comprendre d'où il vient en s'emparant du fonds d'archives de la Gécamines, datant de l'époque coloniale, pour en extirper là aussi les témoins d'une époque en noir et blanc dont il ne savait rien jusqu'à la découverte de ce fonds : travailleurs forcés enchaînés, colons aventuriers, acteurs de la colonisation et de la dé-colonisation qu'il insère, par un trucage numérique ayant l'effet d'un court-circuit, dans des décors apocalyptiques, des sites abandonnés de la Gécamines qu'il a photographiés dans les années 2000, une Gécamines qui n'est alors plus que l'ombre d'elle-même, rongée par la corruption et engloutie dans une crise politique et économique sans précédent.

Enfin, Zineb Sedira, dans son installation vidéo, réussit à faire revivre le fonds photographique de Mohamed Kouaci à travers les regards, les mots, les gestes, les émotions de leur « gardienne », effectuant là un véritable travail historique où se croisent sources orales et archives photographiques.

La richesse parfois insoupçonnée de ces fonds photographiques est mise à jour par le travail de ces artistes qui, ce faisant, contribuent de façon incontestable à une meilleure visibilité historique du continent africain.

Ainsi, à travers leurs œuvres qui mettent en lumière des archives souvent délaissées ou ignorées, ces artistes n'hésitent plus à créer des ponts entre la pratique scientifique et la création artistique, pour renouveler la manière dont l'histoire s'écrit et favoriser sa transmission aux générations futures.

La notion de transmission est en effet très importante pour ces artistes en quête d'une mémoire à partager et désireux d'ouvrir une réflexion sur l'Histoire et son enseignement, décroiser cette pratique historique si malmenée pendant des décennies de colonisation et de dictature et « interroger [leurs] propres identités ainsi que l'Histoire qui a pu les façonner ». (Adolphe, 2011, p. 89)

Bibliographie

Adolphe, J.-M. (2011). Fabrications identitaires. *Mouvement*, (61), 88–90.

Africultures. (s. d.-a). Biographie : Sammy Baloji. Repéré à <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=11755>

Africultures. (s. d.-b). Biographie : Santu Mofokeng. Repéré à <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=4346>

Africultures. (s. d.-c). Biographie : Zineb Sedira. Repéré à www.africultures.com/php/?nav=personne&no=4489

Arndt, L. (2013, 18 novembre). Vestiges of oblivion – Sammy Baloji's works on skulls in European museum collections. *Darkmatter Journal*. Repéré à <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji%E2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>

Azimi, R. (2015, 6 mai). Afrique à Venise (1). Le mea culpa des Belges. *Le Monde Afrique*. Repéré à http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/06/l-afrique-a-venise-1-le-mea-culpa-des-belges_4628565_3212.html

Baloji, S. et Mudékereza, P. (2011). *Congo Far West*. Milan, Italie / Tervuren, Belgique : Silvana Editoriale / Musée Royal de l'Afrique centrale.

Benfodil, M. (2014, 1er novembre). Être historien en Algérie. Chronique d'un métier sous pression. *El Watan*. Repéré à <http://www.djazairiess.com/fr/elwatan/476222>

Branche, R. (2005). *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* Paris, France : Seuil.

- Castro, T. (2011, 18 juin). *Artistes-historiens ? Archives, mémoire et explorations documentaires*. Conférence donnée au Musée du Quai Branly, Paris. Repéré à <https://archive.org/details/LusophoneAfricasRevolutionaryScreen.T.castro.Artistes-historiens>
- Chominot, M. (2008). *Guerre des images, guerre sans image ? Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)* (Thèse de doctorat, sous la direction de Benjamin Stora). Université Paris VIII.
- Chominot, M. (2012, 29 mars). La Révolution par l'image. Les services d'information du FLN pendant la guerre d'indépendance algérienne [Billet de blogue]. Repéré à <http://culturevisuelle.org/histoiredimages/archives/11>
- Contemporary And. (2015). Expositions: 29 January 2015–23 May 2015/Santu Mofokeng: A Metaphorical Biography. The Walther Collection Project Space, New York, États-Unis. Repéré à <http://www.contemporaryand.com/fr/exhibition/santu-mofokeng-a-metaphorical-biography/>
- Dagen, P. (2010, 9 décembre). Zineb Sedira, gardienne d'images. *LeMonde.fr*. Repéré à http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/09/zineb-sedira-gardienne-d-images_1451284_3246.html#WxQ8Z1oxuKFJL8qu.99
- Delafin, A. (2014, 5 décembre). Archives coloniales belges : les chercheurs en émoi. *Rfi.fr*. Repéré à <http://www.rfi.fr/hebdo/20141205-belgique-archives-coloniales-chercheurs-petition-lettre-ouverte-charles-michel/>
- Graba, L. (2013, 14 mai). Le MaMa inaugure aujourd'hui l'exposition : « Les photographes de guerre, les Djounoud du noir et blanc ». Les instantanés inoubliables de l'Histoire. *El Moudjahid*. Repéré à <http://www.elmoudjahid.com/fr/mobile/detail-article/id/41180>
- Hancock, C. (2013, janvier). Becoming Independent. Amina Menia and Zineb Sedira at RHA Dublin, Ireland. *Nafas Art Magazine*. Repéré à http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2013/lenia_sedira
- Keïta, S. (s. d.). Site Web de l'artiste. Repéré à <http://www.seydoukeitaphotographer.com/fr/>
- Lemay, Y. (2009). Art et Archives : une perspective archivistique. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 64–86. Repéré à <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>
- Libong, H. (1999, 1er avril). Santu Mofokeng court après les ombres. *Africultures*. Repéré à <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=795>
- Mofokeng, S. (2013). *The black photo album/Look at me: 1890-1950*. Göttingen, Allemagne / New York, NY : Steidl / The Walther Collection.
- Mofokeng, S. (2011). *Chasseur d'ombres. 30 ans d'essais photographiques*. Munich, Allemagne : Prestel / Paris, France : éditions du Jeu de Paume.
- Mofokeng, S. (s. d.). Site Web de l'artiste. Repéré à <http://cargocollective.com/santumofokeng>
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa. Philosophy and the order of knowledge*. Bloomington, IN : Indiana University Press.
- Nora, P. (1997). Historiens, photographes : voir et devoir. Dans C. Caujolle (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique* (p. 47–48). Arles, France : Actes Sud / Rencontres internationales de la photographie.
- Peffer, J. (2012). Réflexions sur la photographie sud-africaine et l'extra-photographique. Dans E. Nimis et M. Nur Goni (dir.), *Perspectives africaines en photographie* (Africultures, 88) (p. 210–226). Paris, France : L'Harmattan.
- Piégay-Gros, N. (2012). *Le futur antérieur des archives*. Rimouski, QC : Tangence Éditeur.

Renard, I. (2003). *Voyages d'artistes, Algérie 03*. Catalogue de l'exposition réalisée dans le cadre de « Djazaïr, une année de l'Algérie en France », Espace EDF-Electra, 21 novembre 2003 – 28 mars 2004. Paris, France : Paris-musées.

SAHO (South African History Online). (s. d.). Afrapix. Repéré à <http://www.v1.sahistory.org.za/pages/artsmediaculture/afrapix/index.htm>

Sedira, Z. (2010). Site Web de l'artiste. Repéré à <http://www.zinebsedira.com/>

Sidi Moussa, N. (2015, 9 janvier). Le courage politique serait de sortir de cette rhétorique guerrière. Repéré sur le site du quotidien *El Watan* : <http://www.elwatan.com/>

TateShots. (2011, 12 août). *Contested terrains part 2* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=6hRAK7QyxPc>

Témoin Africa. (2011, 18 novembre). Sammy Baloji né le 29 décembre 1978. Works and lives in Lubumbashi/Bruxelles [Billet de blogue]. Repéré à <https://temoinafrica.wordpress.com/2011/11/>

Torlotin, S. (2011, 30 août). Santu Mofokeng chasse les lieux chargés d'Histoire (Entretien). *Rfi.fr*. Repéré à <http://www.rfi.fr/france/20110805-santu-mofokeng-chasse-lieux-charges-histoire>

Université Paris 13. (2015). Bienvenue sur le site de Benjamin Stora. Repéré à <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/>

L'UTILISATION D'ARCHIVES DANS LES ARTS VISUELS¹.

DIALOGUE ENTRE UNE ARTISTE ET UNE ARCHIVISTE

Hélène Brousseau

¹ Ce travail a été réalisé à l'EBSI, Université de Montréal, dans le cadre du cours « SCI6850 – Recherche individuelle » donné au trimestre d'Hiver 2014 par Yvon Lemay.

INTRODUCTION

Ce dialogue est un essai. Il ne tente pas de représenter le point de vue plus large du monde des arts face aux archives, mais bien mon point de vue personnel comme artiste.

Ma sensibilité pour les arts précède ma formation en archivistique. Mon point de vue d'archiviste est teinté par mon regard d'artiste.

Ainsi, plutôt que d'opposer deux points de vue complètement étrangers, je tente plutôt de réunir ces deux disciplines pour en faire ressortir des éléments d'intérêt commun.

DIALOGUE

Archiviste (ARC) : D'après Lena et Lindemann (2014, p. 71-74), il existe plusieurs approches qui amènent à désigner une personne comme artiste professionnel. Selon l'approche dirigée vers le capital humain, l'artiste est défini par sa formation académique et par ses habiletés. Selon l'approche de type sondage, le statut d'artiste tient de l'activité économique principale d'un individu. L'approche de l'industrie créative veut que ce soit les gens qui sont reconnus et employés par l'industrie qui soient considérés comme des artistes. Selon l'approche environnementale, tournée vers la scène artistique, le statut d'artiste est défini par la reconnaissance des pairs. Finalement, l'approche subjective est définie par auto-identification. Laquelle de ces approches vous correspond-elle le mieux ? Comment vous définissez-vous comme artiste ?

Artiste (ART) : Mon statut d'artiste repose sur plusieurs éléments relevant de ces différentes approches.

J'ai longtemps cru que ce n'était que par le succès populaire et la reconnaissance de mes pairs que je pouvais accéder au statut d'artiste. Toutefois, avec le temps, les études et mes différentes expériences,

j'ai acquis un bagage de connaissances qui m'a donné la confiance de m'identifier comme artiste professionnelle. J'imagine qu'on pourrait dire que ma position a évolué à partir d'une vision strictement environnementale vers une vision plus englobante. En effet, je suis aujourd'hui artiste parce que je fais de l'art, parfois dans une démarche plus près de l'académique, parfois plus près du commercial, et je suis artiste tant par ma formation que par ma perception de moi-même.

À mon avis, être artiste va au-delà de la capacité à produire des œuvres, c'est une façon de voir le monde et d'appréhender la vie. C'est faire preuve de créativité dans toutes les sphères de la vie, de voir chaque situation selon différents points de vue afin d'être à même d'en extraire un sens que l'on puisse communiquer par un médium de son choix. Je vous donne un exemple. Dans mon parcours académique en arts visuels, j'ai appris le dessin d'observation. Dans ces cours, on enseigne à regarder un objet et à reproduire ce que l'œil voit. À première vue, cela semble évident, mais ce que l'œil voit n'est pas nécessairement ce que le cerveau croit qu'il voit. Il faut apprendre à arrêter certains réflexes et à observer réellement les choses telles qu'elles apparaissent. Ce type d'apprentissage ne se limite pas à la pratique du dessin. S'arrêter et observer ce qui se passe autour de moi, plutôt que me fier à mes préconceptions uniquement, s'est avéré important dans toutes mes rencontres et dans tous mes emplois.

ARC : Qu'est-ce qu'une archive pour une artiste ?

ART : Mon processus créatif se construit autour de recherches dans lesquelles je côtoie, physiquement ou virtuellement, des archives. Elles sont une source d'inspiration et parfois une source de matériau. Mes œuvres expriment mon point de vue et mon expérience dans le monde et ceux-ci passent souvent par des photographies, des coupures de journaux, des documents de toutes sortes.

L'archive est un matériau que j'aime utiliser parce qu'elle m'aide à établir un lien avec les spectateurs. L'archive nous met en relation, soit par des références culturelles communes ou parce que les archives que je montre sont si courantes qu'elles auraient pu être créées par n'importe quel spectateur, comme une lettre ou un extrait de journal intime par exemple.

Je vois l'archive comme une trace de ce que l'on fait et de ce que l'on est. Les traces, on les laisse un peu partout, par écrit ou en images, entre autres. D'une certaine façon, je vois les archives comme le témoignage de ce qui s'est produit dans nos vies et dans les sociétés.

Les archives représentent le quotidien par des éléments anodins comme une liste d'épicerie, une lettre, un journal. L'archive représente également l'extraordinaire, comme des photos d'événements uniques ou boulever-

sants, telles que les images de l'assassinat de John F. Kennedy, ou des images de guerre, par exemple. Pour moi, comme artiste, les archives de l'ordinaire comme celles de l'extraordinaire sont susceptibles d'être une source d'inspiration, de porter des émotions ou des idées que je pourrais vouloir relayer au public par mon travail.

2 Pour plus d'informations sur l'œuvre, voir le site web de la Biennale de Montréal à l'adresse : <http://bnlmtl2014.org/artistes/thomas-hirschhorn/>

Au travers de l'art, les archives de l'histoire, de l'actualité et les archives courantes peuvent dialoguer, frapper, choquer l'imaginaire. À la dernière Biennale de Montréal (2014), l'œuvre vidéo *Touching Reality*² de l'artiste Thomas Hirschhorn présente une série d'images de corps humains mutilés, victimes de guerres et de conflits. Les images défilent sur une tablette. Elles sont choisies et agrandies par la main d'une femme. L'artiste se questionne sur l'importance de regarder de telles images et sur l'impact qu'elles ont. Transmettent-elles une conscientisation sur ce qui se déroule dans le monde ou, au contraire, l'abondance de ce type d'images banalise-t-elle la violence qu'elles illustrent au point de mener à l'indifférence du spectateur ? Une chose est certaine, la présentation de ces images d'archives dans le cadre d'une œuvre d'art leur confère un nouveau facteur d'impact et amène le spectateur à un questionnement externe au contexte original des images.

ARC : D'emblée quand tu définis l'archive, tu penses à ton matériau et à ton travail, quels sont tes critères de sélection ? Qu'est-ce qui rend une archive intéressante pour une artiste ?

ART : Dans la plupart de mes œuvres, le choix des matériaux se fait en fonction du sujet de l'œuvre et du message que je souhaite transmettre. J'utilise les qualités inhérentes des différents matériaux pour articuler les idées.



FIGURE 1.
Hélène Brousseau, *Recherche: Gaz de schistes + Québec*, 2012
Tissage, sérigraphie et broderie, 122 cm x 183 cm
Photo: H. Brousseau

Par exemple, dans l'œuvre *Recherche : Gaz de schistes + Québec* (Figure 1), les eaux de la province sont représentées par la broderie et le tissage, des techniques de création lentes qui réfèrent à la fois à la permanence du fleuve et des rivières au fil de notre histoire, à nos traditions et à l'artisanat de nos familles. Le territoire est représenté par le canevas brut, sur lequel on souhaite intervenir. Ces techniques sont juxtaposées à la sérigraphie qui est un processus de production rapide qui rappelle davantage l'industrie et la production de masse. C'est ainsi que les matériaux et les techniques utilisées contribuent au sujet : l'affrontement entre la nature, lente et complexe, et l'industrie des ressources naturelles, pressée et, surtout, désireuse d'efficacité.

Il en va de même pour l'archive. Je n'utilise pas une archive pour le simple fait de l'utiliser. Je l'utilise lors de mes recherches, parce qu'elle occupe une place dans le concept d'une œuvre et je l'utilise physiquement dans l'œuvre parce qu'elle contribue au message ou à l'expérience que je veux transmettre au spectateur.

Je n'ai pas de liste de critères spécifiques pour choisir une archive. Je ne peux pas prédire quel type d'archives me sera utile. Je peux m'intéresser à ses qualités esthétiques, comme une calligraphie ou un choix de lettrage, son contenu informationnel peut retenir mon attention, l'état d'usure de son support peut me toucher, etc. Il peut arriver que j'utilise une archive dont le contenu informatif est parfait pour mon sujet, mais qu'elle ne fasse pas physiquement partie de l'œuvre parce qu'elle n'a pas les qualités esthétiques recherchées.

Le critère de sélection, c'est qu'un document me touche et me donne envie de relayer une idée ou une émotion au public. C'est subjectif, et ce qui peut me toucher un jour peut passer inaperçu le lendemain.

Le sens et le rendu visuel ont chacun leur importance. L'archive intéressante c'est un petit mot sur un bout de papier, une photographie dans un journal, la trace d'un événement qui m'a marquée. Ça varie.

ARC : Quand tu sélectionnes une archive, est-ce que c'est important que son contexte de production soit cité, ou que le spectateur soit au courant de l'utilisation ou de la présence d'archives ? En d'autres mots, est-ce que c'est important que la provenance soit clairement indiquée ou évidente ?

ART : Ça dépend des visées de l'œuvre. Parfois, il est clair pour le spectateur qu'une archive est présente ou simulée dans l'œuvre. Une référence à une archive peut aussi être clairement indiquée dans la documentation entourant l'œuvre. Il y a alors un impact sur la lecture de l'œuvre. L'utilisation d'archives dans l'art peut conférer à une œuvre une

apparence d'objectivité quant à l'information ou au point de vue de l'artiste. C'est un territoire un peu dangereux où l'artiste peut tromper son spectateur soit de façon accidentelle ou contrôlée en jouant avec les perceptions et les références culturelles.

Par exemple, toujours dans l'œuvre *Recherche : Gaz de schistes + Québec*, j'ai utilisé les icônes de Google Maps pour représenter les sites d'activité gazière. Le recours à ces icônes donne l'impression que le tableau que je présente reproduit le résultat fidèle d'une recherche sur Google. En fait, l'information mise de l'avant dans l'œuvre vient de plusieurs sources, et les icônes ont parfois été légèrement déplacées pour harmoniser le rendu visuel. Malgré cela, mon information semble crédible puisque les icônes renvoient à la légitimité de Google, une institution connue de tous et jouissant d'une crédibilité assez généralisée.

Dans cette pièce, je voulais communiquer au spectateur un sentiment d'urgence face à une situation qui me préoccupe. Pour y parvenir, l'information que je mets de l'avant ne peut sembler reposer que sur mon opinion personnelle.

D'ailleurs, le résultat a été atteint quand je l'ai présentée³ dans le Bas-Saint-Laurent, une région touchée par les permis d'exploration de gaz de schiste, et où les citoyens sont inquiets pour l'avenir de leur région. Les spectateurs ont généralement pris pour acquis la véracité de l'information diffusée à l'intérieur de l'œuvre. Or, si j'ai eu, dans ce cas-ci, le scrupule de faire des recherches et d'offrir une information aussi juste que possible, je n'avais aucune obligation de le faire.

Par contre, dans le cadre d'une série de portraits peints à partir de photographies de mon enfance, les archives utilisées ne sont pas importantes pour la lecture de l'œuvre. La source aurait très bien pu être un modèle vivant ou une image contemporaine, sans nuire au sentiment que je souhaitais transmettre.

ARC : Tu viens de dire que tu utilises les archives pour donner une apparence d'objectivité à une œuvre, est-ce que c'est légitime de faire ça ?

ART : L'artiste n'a pas une responsabilité de transmission d'information objective comme un journaliste, par exemple. Il utilise une multitude de signes et de références pour construire ses œuvres. L'artiste est libre de choisir une archive et de la mettre en relation avec des images, des symboles, des concepts ou des objets qui n'ont pas nécessairement une signification commune avec l'archive. Quand je crée une œuvre, je n'ai pas comme objectif de raconter l'Histoire. En fait, je cherche plutôt à témoigner de ma perception de l'Histoire et de ma position par rapport à certains événements d'actualité, ou quelque autre aspect de ma vie

3 Dans le cadre de l'exposition *Visions parallèles*, du 17 juin au 30 octobre 2012, à la Maison culturelle Armand-Vaillancourt située à Saint-André-de-Kamouraska.

que j'ai envie de partager.

Je ne crois pas que les archives soient neutres ou objectives. Avant d'être sur le web ou dans les réserves, l'archive a été sélectionnée par quelqu'un, à commencer par la personne qui l'a produite. Nous n'avons pas accès à tous les documents d'archives sur tous les sujets, mais seulement à ceux qui sont approuvés pour la diffusion. Pensons aux documents de la Défense nationale par exemple : lors de la diffusion de documents jugés sensibles, certaines parties sont caviardées.

Quand je dis que des archives confèrent une apparence d'objectivité aux œuvres, j'entends par là qu'elles apparaissent au public comme des documents « vrais », authentiques, qui n'ont pas subi d'altération entre la réalité et le témoignage qu'elles incarnent. Donc, quand je les utilise dans mes œuvres c'est entre autres pour mobiliser cette force qu'a l'archive comme matériau : être crédible. Ce sentiment qu'a le public de pouvoir se fier à une œuvre permet ensuite à un artiste de créer un sentiment d'urgence, dans le cas que je citais plus haut, ou d'autres émotions encore (la nostalgie, l'émerveillement, l'enthousiasme, etc.).

4 Il est possible de voir la série d'œuvres sur le site web de l'artiste à <http://www.barbaratodd.com/work/securityblankets/>

Il en va de même pour d'autres matériaux que les archives. Par exemple, dans la série d'œuvres *Security Blankets*⁴, Barbara Todd utilise la courtepointe comme médium. Plutôt que de conférer de la crédibilité, celle-ci évoque les traditions, l'enfance, la sécurité, le confort du foyer, les liens maternels, etc. Par contre, sur ses courtepointes, Todd coud des avions de guerre, des missiles et d'autres images guerrières. Todd fait ainsi dialoguer, par l'entremise de son médium, l'enfance et la guerre, la sécurité et la violence, etc.

Le choix du médium et des matériaux, pour un artiste, peut être aussi important que les éléments conceptuels d'une œuvre.

Le choix de l'utilisation d'archives comme matériau est, pour moi, un choix qui doit aller dans le sens du message qui est transmis.

ARC : Autrement dit, l'artiste peut sortir les archives de leur contexte, il peut en sélectionner des parties, il peut les réinterpréter, les faire parler et leur faire dire des choses nouvelles. Ça m'amène à te demander quelle est la nature de la mission de l'artiste ?

ART : Je crois qu'il est difficile de répondre à cette question au nom de tous les artistes. Il y a sans doute autant de missions que d'artistes, puisque l'art est subjectif. À différents degrés, j'imagine que les artistes témoignent de leur époque et de leurs préoccupations. Ces préoccupations vont varier d'une personne à l'autre. Par exemple, ça pourrait aller de préoccupations de formes et de couleur, à des préoccupations plus émotives, ou encore

un besoin de s'exprimer sur la réalité contemporaine, sur la guerre, sur les inégalités sociales entre autres. Un artiste choisit ensuite la forme que prendront ses œuvres, ainsi que le public qu'il entend toucher.

Ma propre mission, comme artiste, est un peu celle d'un agent intermédiaire pour l'information. Je suis constamment en contact avec de l'information autour de moi. Je la stocke, je l'analyse, je tisse des liens entre différents éléments et ensuite, après ce processus, je crée une œuvre. Je renvoie au public ce qui me frappe et ce qui me touche. Pour moi, faire de l'art est un exercice de *thinking outside the box*, car j'essaie de représenter l'information que j'utilise au départ avec un regard différent, en cherchant des façons d'amener le public à entrer en contact avec ce que je désire lui transmettre.

ARC : Dans ce que tu souhaites transmettre au public, quelle est l'importance de la provenance de l'information ?

ART : Lorsque je commente l'actualité par le biais d'une œuvre, je ne veux pas dire n'importe quoi, et alors, autant que possible, j'utilise des sources que je tiens pour fiables. Cela dit, je n'inclus pas systématiquement la provenance de l'information dans mes œuvres. Regarder une œuvre d'art est un exercice critique, on regarde l'œuvre en fonction de notre propre bagage et de nos propres connaissances. Donc, le spectateur doit questionner et critiquer ce qui est devant lui.

ARC : Un de mes objectifs dans le cadre de cet entretien est de mieux comprendre les besoins des artistes en matière d'archives. Comme archiviste, toutes les étapes de mon travail mènent vers un but, celui de diffuser les archives et de les rendre accessibles aux usagers. Jusqu'à récemment, le public principal des archivistes était les historiens. C'est ainsi que bon nombre d'archives ont été conservées pour que les historiens puissent étudier l'Histoire. Aujourd'hui, les technologies du web 2.0, en favorisant la participation du grand public dans la production de contenu original sur le web, font que le nombre et la variété des usagers des archives explosent. Parmi ces nouveaux utilisateurs, les artistes semblent compter pour une part importante. C'est pourquoi je suis intéressée à savoir ce que je peux faire, comme archiviste, qui puisse mieux servir le travail des artistes. Selon toi qu'est-ce que les archivistes peuvent faire pour mieux cibler les besoins des artistes ?

ART : Souvent c'est le premier contact avec l'information qui agira comme l'étincelle qui pourra enflammer l'inspiration de l'artiste, et ce, autant dans le cas où l'archive sert d'inspiration que de matériau, que ce soit pour les archives courantes ou les archives historiques.

Il y a une bonne part de sérendipité dans mon processus créatif. Ce qui fait que l'utilisation d'archives dans mes œuvres est conditionnelle à

leur visibilité. Si je ne les vois pas dans mes recherches, je ne peux pas les utiliser. Je ne ferai pas de recherche spécifiquement dans les fonds d'archives. Mon premier et principal moteur de recherche c'est le web. Si un sujet ou un thème m'intéresse, je vais faire des recherches pour approfondir ma connaissance du sujet et pour m'inspirer. Si les archives sont sur mon chemin, il y a une bonne possibilité que j'aie envie de les utiliser. Si un archiviste veut m'aider à trouver des archives, il doit veiller à leur mise en ligne. Idéalement, j'aime avoir une version numérisée, mais je vais parfois consulter des outils de recherche, comme Pistard pour les archives de Bibliothèque et Archives nationales du Québec par exemple, pour trouver des sources intéressantes.

J'aime aussi chercher par sujet. J'ai parfois l'impression que, chercher dans les archives, c'est quelque chose qui est réservé aux gens qui savent exactement ce qu'ils cherchent. Ainsi, l'interface pour la consultation est aussi très importante.

La qualité esthétique de l'objet peut parfois faire partie de mes critères de recherche. Si je tombe sur une archive avec un contenu intéressant, que j'aimerais illustrer en représentant le document dans l'œuvre, mais qu'il ne possède pas les qualités esthétiques, je dois faire de nouvelles recherches pour trouver un autre document avec ces qualités visuelles. Aussi, j'aimerais trouver certaines mentions sur le potentiel esthétique dans les outils de recherche, surtout quand il n'y a pas de version numérisée. Par exemple, une mention sur la qualité du support, de la présence ou l'absence de personne ou d'une image particulièrement touchante.

Finalement, je pense que la seule valeur de témoignage historique n'est pas suffisante comme critère pour la conservation des archives. Les archivistes devraient aussi s'arrêter aux détails esthétiques, ou amusants. Même s'ils semblent triviaux, ces détails pourraient être remarqués par un artiste et stimuler par la suite la production d'une pièce.

En somme, je crois que la créativité devrait être un critère explicite pour la conservation.

ARC : Et si un centre ou un service d'archives te proposait une résidence d'artiste ou te demandait de travailler à partir de leurs collections, comment aborderais-tu ce type de collaboration ?

ART : Cela fait partie du parcours typique de l'artiste. Je serais certainement intéressée. Travailler dans un service d'archives permettrait de découvrir

des documents que je ne cherche pas *a priori*, mais aussi, de les saisir dans le contexte plus large dans lequel ils sont conservés. Le mode de conservation en soi peut s'avérer une source d'inspiration. Travailler aux côtés des archivistes constituerait une occasion d'en apprendre davantage sur leur travail, sur le processus par lequel ils traitent les archives, comment ils les sélectionnent et comment ils conservent le patrimoine. D'ailleurs, j'imagine que les archivistes connaissent bien les documents dont ils ont la garde.

ARC : Du point de vue de l'archiviste, l'artiste fait partie du grand public. Selon toi, quels sont les besoins de l'artiste comme usager ?

ART : L'artiste a besoin d'être au courant, d'être informé d'une façon conviviale. La démarche artistique, de la conception à la création d'une œuvre, est une démarche itérative. L'artiste qui utilise une archive dans une œuvre peut avoir à chercher au-delà de l'information souhaitée, afin de trouver la meilleure archive pour la transmission du message. Le service d'archives doit être conscient que le besoin de l'artiste va au-delà de l'information contenue dans l'archive. Donc, l'archiviste doit être patient, car même en répondant aux besoins informationnels de l'artiste, il se peut qu'il doive quand même chercher plus loin pour répondre à l'ensemble de ses besoins et prendre en compte l'aspect visuel. Dans la création, il y a une grande place à l'essai et l'erreur en fonction du but ultime de l'œuvre qui est de transmettre un message, une idée ou une émotion au spectateur.

ARC : Dans l'article « Spending Time on Art », qui présente une étude conduite auprès de 150 individus, il ressort que le temps de visionnement moyen d'une œuvre en arts visuels est de 27 secondes et que le temps médian est de 17 secondes (Smith et Smith, 2001). Quel effet cela a-t-il sur la sélection d'archives ?

ART : L'artiste qui veut que son œuvre soit comprise doit prendre ce facteur en considération dans la création d'une pièce. Ceci peut vouloir dire, par exemple, que lors de l'utilisation d'une archive textuelle dans une œuvre, l'artiste doit assumer qu'une majorité de spectateurs ne vont pas s'arrêter pour la lire. Dans le contexte de l'œuvre, l'archive n'est pas qu'un véhicule de transmission des connaissances, elle doit aussi être un vecteur au niveau perceptif et émotif. L'archive doit être facilement lisible par le spectateur. L'archive doit arriver à transmettre son idée en un coup d'œil.

ARC : Dans le milieu archivistique, la diffusion est l'objectif final du parcours des archives. Beaucoup croient que c'est la partie la plus importante. Penses-tu que l'artiste pourrait jouer un rôle actif dans la diffusion des archives ?

5 L'œuvre a été présentée lors de l'édition 2014 du festival *En Avril...le mois des arts de la fibre et/ou du textile* <http://www.enavril.com/> Le texte qui accompagnait l'exposition était le suivant : Qu'est-ce qui a le plus de pouvoir de témoignage sur nos vies? Un relevé d'impôt, nos communications écrites ou peut-être encore cette vieille chemise qui appartenait à... Sensibilité tactile est une exposition qui explore la possibilité de raconter notre histoire à travers le tissu omniprésent dans notre vie. L'art des fibres se lie à la démarche archivistique pour mieux comprendre les traces que nous laissons quotidiennement.

ART : Certainement, les artistes occupent un rôle différent de celui des autres utilisateurs et diffuseurs, comme les historiens par exemple. Notre construction sociale et identitaire s'enrichit de cette multiplicité des points de vue. Pour cette raison je crois qu'il est important d'inclure les artistes comme acteurs dans la diffusion d'archives.

J'imagine que les résidences d'artistes dans les services d'archives seraient un bon début pour mieux comprendre les artistes et le rôle qu'ils jouent dans la diffusion de contenus. Cela favoriserait les échanges entre professionnels. D'ailleurs, il me semble qu'il pourrait être intéressant d'intégrer des artistes dans le milieu archivistique en leur demandant de siéger à un conseil d'administration ou de participer à une table ronde lors d'événements liés aux archives, par exemple.

ARC : J'aimerais compléter l'entrevue avec quelques questions sur ta dernière œuvre *Sensibilité tactile* qui utilise l'approche archivistique dans le dispositif de présentation. Dans un premier temps peux-tu me décrire l'œuvre et m'expliquer son objectif ?

ART : L'œuvre *Sensibilité tactile*⁵ (Figure 2) place le spectateur devant des objets textiles, comme une courtepointe, un tricot ou une robe de chambre, entre autres. Ces objets, qui sont du ressort du quotidien, sont placés dans des boîtes sans acide et sont sujets à un traitement archivistique.



FIGURE 2.
Hélène Brousseau,
Sensibilité tactile, 2014
Boîtes, descriptions et
poèmes. Vue de l'installation
Photo: H. Brousseau

ARC : Qu'entends-tu par traitement archivistique ?

ART : Par traitement, ce que je veux dire c'est que chaque morceau de tissu a été évalué, sélectionné, traité, préservé et diffusé. J'essaie de transmettre cette idée de traitement archivistique par la mise en boîte sans acide et aussi par l'utilisation d'une description archivistique au-dessus de chaque boîte, inspirée des *Règles pour la description des documents d'archives* (RDDA), une norme que les archivistes utilisent (Conseil canadien des archives, 2008).

ARC : Quel est l'objectif de l'œuvre ?

ART : L'objectif c'est d'observer les perceptions des gens vis-à-vis de la démarche archivistique dans le contexte de la galerie d'art. Autrement dit, je voulais formaliser l'objet à son maximum. Non seulement c'est un objet commun, ordinaire, présenté dans une galerie, en plus il est présenté comme un objet précieux qui a été traité pour maximiser ses chances de conservation à long terme. Dans ce contexte, j'espère que le spectateur va se questionner sur la valeur de ses propres objets et souvenirs, banals et anodins, qui selon cette présentation sont de calibre à être préservés et exposés.

ARC : Dans cette œuvre, tu archives des vêtements et des couvertures. Pourquoi ça et pas autre chose ?



FIGURE 3.
Hélène Brousseau,
Sensibilité tactile, 2014
Boîtes. Vue de l'installation
Photo: H. Brousseau

ART : J'ai choisi des vêtements et des couvertures pour deux raisons. Premièrement, parce qu'ils font partie du quotidien. Il n'y a pas un jour qui passe sans qu'on s'en serve. Je les ai aussi choisis parce qu'ils sont proches de notre peau : dès la naissance on est enveloppé de textiles et à notre mort nous y serons encore. Ce sont les vêtements et les couvertures qui nous protègent contre le froid et les éléments naturels.

Les textiles que j'ai choisis sont à première vue complètement banals, il n'y a rien qui les différencie de ceux qui appartiennent à quiconque. Par contre, l'histoire qu'ils évoquent pour moi est très chargée, et je crois que cette information est transmise aux spectateurs par le traitement archivistique.

Dans l'œuvre, la banalité des objets exposés agit comme élément catalyseur et me permet d'entrer en relation avec les spectateurs. On a tous de vieux vêtements ou de vieilles couvertures auxquels on est attaché. Je m'attends à ce que les spectateurs utilisent leurs propres histoires pour entrer en relation avec l'œuvre. D'ailleurs, pendant la période d'exposition, il y a eu quelques fortes réactions émotives. Elles étaient principalement en lien avec la boîte des douze tricots pour bébé naissant (qui est visible à l'avant-plan de la *Figure 3*).

ARC : Quelles autres réactions as-tu eues lors de l'exposition ?

ART : Certains spectateurs ont comparé le motif du tissage de la couverture de catalogue (*Figure 4*) à du texte, faisant un lien entre cette couverture et un document d'archives à proprement parler. D'autres m'ont dit que les vieux vêtements découpés et reconstruits en une couverture symbolisaient les petites histoires de la vie qui ensemble constituent une grande histoire. J'ai remarqué que plus les textiles s'insèrent dans la vie quotidienne des gens, plus leurs réactions sont émotives.

ARC : Quelle a été la réaction du public face à la démarche archivistique ?

ART : Il est certain que le traitement archivistique a également suscité des réactions : le traitement physique, la présentation dans des boîtes d'archives blanches sans acide, conférait aux objets une importance accrue. Aux yeux des spectateurs, le processus archivistique donne une valeur ajoutée aux objets d'artisanat. Cela est probablement dû au fait que le traitement archivistique auquel je réfère implique que les objets de l'exposition aient été évalués, sélectionnés, décrits et préservés en plus d'être exposés. On leur attribue alors une valeur de témoignage.



FIGURE 4.
Hélène Brousseau,
Sensibilité tactile, 2014
Couverture de catalogue.
Détail de l'installation
Photo: H. Brousseau

Plusieurs visiteurs ont fait le lien avec les objets d'artisanat dont ils ont eux-mêmes hérité et qu'ils conservent de façon similaire. Inversement, certains spectateurs ont émis des doutes quant à la valeur de leurs objets au-delà du cercle familial immédiat et à l'utilité d'un tel effort de conservation. Dans tous les cas, le traitement archivistique a amené les visiteurs à passer d'un contact d'abord émotif avec ces objets — qui racontent des histoires relevant de la vie intime — à un contact plus analytique, à s'interroger sur leur valeur, sur ce qu'ils représentent et sur la conservation de ces traces matérielles témoignant de faits du passé.

En somme, il semble que le traitement archivistique d'un objet qui est propre à susciter l'émotion du public permette aussi un certain recul et favorise la discussion et l'analyse, même pour des objets anodins, voir intimes. Il les met à l'aise pour partager leurs émotions vis-à-vis de ces objets, en quelque sorte, élevés au rang de relique ou de symbole, comme l'exemplaire unique d'une chose que l'on a choisi de conserver pour représenter tous les exemplaires de cette chose.

ARC : Les poèmes renvoient-ils d'une certaine façon à la subjectivité de l'archiviste qui traite les documents et fait des choix dans ce qui doit entrer dans les descriptifs ?

ART : Les poèmes d'Anouck Vigneau (*Figure 2*) sont conçus comme des clin d'œil dans la réalité de la personne qui a créé ou utilisé les objets. C'est un des outils que j'utilise pour faciliter le contact avec le spectateur et pour le faire réfléchir à ses propres histoires. Par contre, les créateurs d'archives et d'artéfacts sont rarement là pour nous expliquer les histoires associées aux choses. Donc ça pourrait aussi être vu comme le témoignage de l'archiviste.

ARC : Y a-t-il eu des réactions plus ciblées sur le contexte de l'exposition ?

ART : Il semble que le fait que des objets anodins aient été placés dans un cadre plus propice à l'analyse ait suscité suffisamment d'intérêt pour que l'on s'intéresse à eux et qu'on leur attribue une histoire liée à la sienne propre. L'exposition a donné lieu à des conversations sur l'histoire empreinte dans les objets, sur leurs créateurs, sur le vécu auquel ils ont été associés et sur certains événements particuliers qui ont pu les endommager. Des visiteurs ont par ailleurs été plus loin, posant la question de la nécessité d'archiver le textile et du textile comme archives de l'histoire des femmes (Figure 5).

La présentation dans ce contexte semble avoir amené les spectateurs à se prononcer sur des aspects dépassant les objets eux-mêmes, comme les techniques employées pour les réaliser, ou leurs représentations immédiates, c'est-à-dire les liens que les visiteurs font entre les objets et leur propre vécu. Ces objets revêtent désormais une importance qui justifie qu'on les inscrive dans des débats qui les dépassent, comme l'importance de la conservation ou l'histoire des femmes, par exemple.



FIGURE 5.
Hélène Brousseau,
Sensibilité tactile, 2014
Robe de maternité.
Détail de l'installation
Photo : H. Brousseau

ART : J'ai beaucoup parlé de mon interprétation ainsi que de celle des spectateurs, mais j'aimerais bien savoir quel effet cela produit sur l'archiviste ?

ARC : Je te dirais que mon premier réflexe en voyant du textile dans les boîtes est de l'associer à la muséologie ou à l'anthropologie avant de l'associer à l'archivistique. Cela dit, les descriptions avec les poèmes personnalisés m'ont fait réfléchir sur ce qu'est le témoignage. En effet, dans ton œuvre on comprend que les boîtes contiennent des objets textiles qui se rapportent à un individu. Donc on conserve l'objet dans le but de témoigner de la vie d'une personne en particulier, de son vécu, ou encore de ce qu'elle a créé.

Ainsi, ton œuvre me fait réfléchir à l'importance de lier les fonds d'archives avec les collections qui existent en d'autres lieux, comme dans un musée notamment.

Un bon exemple de projet qui s'accorde avec ce constat est le projet *Au-delà des tranchées* (Canadiana, 2012), un site web qui, grâce au partage des métadonnées, relie les archives de cinq institutions partenaires. Par cet exercice, qui visait à démontrer la faisabilité d'un tel projet, on constate qu'ensemble, les institutions offrent au chercheur la possibilité de faire, en un lieu, des recherches dans plusieurs services d'archives. En liant les données, l'utilisateur des archives a une lecture plus complète d'un évènement ou encore d'un individu, et ce, même si les archives ne sont pas conservées dans un même endroit. On voit la force de l'utilisation de données ouvertes liées pour unir les données des différents services d'archives, maintenant on peut imaginer la valeur de témoignage si on pouvait lier les archives avec les objets muséologiques et le patrimoine publié en bibliothèque. Ton œuvre me rappelle l'importance de la multidisciplinarité dans le contexte actuel.

ARC : En terminant, permets-moi de te demander quels sont tes projets de création pour l'avenir ?

ART : À l'heure actuelle, je suis dans une phase de collecte d'information. Je n'ai pas de projet spécifique en vue, mais que je parcours quotidiennement de nombreuses sources, incluant des recherches dans les archives, pour m'inspirer. Je m'intéresse entre autres à ce qui circule dans les médias sur les nombreux conflits armés dans le monde et, en parallèle, je suis intéressée par les avancées scientifiques et artistiques récentes. Je m'intéresse aux nouvelles pratiques en visualisation des données, qui peuvent être belles, touchantes, choquantes, voire même abstraites. La vie humaine peut souvent se résumer à de simples chiffres.

6 Pour en savoir davantage sur l'œuvre en question, voir Brousseau (2014), p. 93-94.

Cette direction est aussi un retour vers un sujet que j'ai exploré entre les années 2004 et 2008, notamment dans l'œuvre *Le défiler*⁶, qui met en scène le quotidien de femmes et d'enfants dans une zone de guerre, et que j'ai réalisée à partir d'une image publiée dans les médias. Je crois qu'il y a encore des choses que je souhaite examiner dans cette veine.

Bibliographie

Brousseau, H. (2014). Fibres, archives et société. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 84-104). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>

Brousseau, H. (s. d.). Portfolio. Repéré à <http://helenebrousseau.com/section/290012.html>
Canadiana. (2012, 15 juillet). Au-delà des tranchées : Un projet des données ouvertes liées. Repéré à <http://www.canadiana.ca/fr/rpcpd-dol>

Conseil canadien des archives, Comité canadien de description archivistique. (2008). *Règles pour la description des documents d'archives* (RDDA). Repéré à <http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>

En Avril. (2014). Accueil. Repéré à <http://www.enavril.com/>

La Biennale de Montréal. (2014). Thomas Hirschhorn. Repéré à <http://bnlmlt2014.org/artistes/thomas-hirschhorn/>

Lena, J. C., et Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43(0), 70-85.

Smith, J. K., et Smith, L. F. (2001). Spending time on art. *Empirical studies of the arts*, 19(2), 229-236.

Todd, B. (s. d.). Security Blankets. Repéré à <http://www.barbaratodd.com/work/securityblankets/>

CRÉER À PARTIR D'ARCHIVES¹

BILAN, DÉMARCHES ET TECHNIQUES D'UN PROJET EXPLORATOIRE

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

En 2013, pour faire suite à la rédaction d'un article sur les archives sonores et la création (Côté-Lapointe, 2014a), j'ai eu le désir d'élaborer un projet artistique qui placerait les archives au cœur du processus créatif. À travers une démarche créatrice expérimentale et exploratoire, j'y voyais l'opportunité de développer de nouvelles avenues de recherche entre création et archives.

En parallèle, ce nouveau projet continuerait à développer les techniques de manipulation du son et de l'image explorées dans le film *La Divine Comédie* (Côté-Lapointe, 2014b), non pas dans une optique narrative, mais plutôt dans une forme qui s'approche de la *vidéomusique*. Ce terme, popularisé par le compositeur Jean Piché, résume bien l'angle d'approche proposé :

Étant avant tout un compositeur, j'ai composé plusieurs trames musicales pour des vidéastes [...]. J'ai réalisé alors que les artistes vidéo manipulaient les images de la même façon que je manipule la musique électronique. Le matériau devient le sujet de l'œuvre. (Pilon, 2005)

En devenant le matériau et le sujet, les documents d'archives prendraient donc une place centrale dans la création. Ils ne seraient pas en périphérie du propos, mais constitueraient le point de départ d'où s'engendrerait le reste de l'œuvre.

Le présent article présente, sous forme de bilan d'expérience, certains aspects marquants de cette expérimentation multimédia. Ce sont des relations entre archives et création, de mes réflexions issues de ma double orientation artistique et archivistique dont il sera question ici.

LA DÉMARCHÉ

Avant de définir sous quelle forme le projet allait se présenter, il fallait d'abord fixer la démarche de création – la démarche engendrerait d'elle-même le format de l'œuvre plutôt que l'inverse. Les matériaux étant le point de départ, il me fallait en premier lieu obtenir des documents d'archives.

Très vite, cela soulevait des questionnements. Quels types de documents préconiser ? Images ? Sons ? Photos ? Vidéos ? Où trouver les documents ? Sur internet ? Dans les centres d'archives ? Quelle place auront les archivistes et les institutions lors de la collecte ?

Bien qu'il aurait été facile de télécharger des documents sur des plateformes en « libre-service » – telles qu'*Internet Archive* (<https://archive.org>) par exemple, qui offre le téléchargement de milliers de documents d'archives audio ou vidéo d'un simple clic –, pour moi, il apparaissait important d'intégrer l'aspect humain, en profiter pour impliquer dans la mesure du possible des centres d'archives et des archivistes, de voir comment ce type de projet est accueilli, de faire en sorte de les faire intervenir dans le processus de l'œuvre.

Pour l'étape de recherche et de cueillette, j'ai donc choisi de me concentrer sur quelques centres d'archives ayant pignon sur rue à Montréal et, pour obtenir le plus haut taux de collaboration possible, de ne pas me limiter à un type de document. Un courriel expliquant ma démarche afin de solliciter leur coopération a donc été envoyé à plusieurs institutions (Voir *Annexe 1 - Lettre introductive au projet*).

La deuxième étape du projet consiste à réaliser l'œuvre en tant que telle. La question était de savoir comment structurer la chaîne de production pour optimiser le champ des possibles à l'intérieur des limites du concept de base. Par ailleurs, je voulais donner la possibilité aux institutions participantes de partager s'ils le désirent, dans une optique de valorisation des archives, le résultat de la création tout en favorisant un format d'œuvre qui pourrait avoir sa place dans des festivals de cinéma ou de musique, bref, qui s'adapterait à différents contextes de diffusion.

2 Au final, huit seront produits. Voir *Tableau 3*.

L'objectif fut donc fixé de réaliser neuf courts métrages de cinq minutes². Le projet pourrait ainsi être appréhendé et présenté tantôt comme des courts métrages distincts, tantôt comme un tout plus grand que la somme de ses parties. L'idée initiale étant que l'œuvre serait autant de tableaux abondant des techniques différentes de réutilisation des archives, chaque court métrage représentant un thème ou une ambiance soulignée par une esthétique unique.

La troisième étape du projet consiste à diffuser le résultat des expérimentations. Une fois le projet terminé, il était prévu que le film soit envoyé à des festivals à travers le monde. De plus, la musique créée pourra être diffusée sous forme d'album. Une entente entre les centres d'archives participants leur accordera le droit de diffuser la vidéo en échange de leur collaboration.

PREMIÈRE ÉTAPE : LA COLLECTE D'ARCHIVES

En décidant de passer par les centres d'archives et les archivistes pour la sélection des documents, ces derniers sont par le fait même impliqués dans le processus de création. La sélection des documents devient ainsi une entreprise collaborative entre le créateur et l'archiviste :

[...] 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, 2014, p. 10)

Cette première étape de collecte de documents a été éclairante sur les démarches à effectuer, les contraintes inhérentes à ce genre de requête, les documents disponibles et les techniques nécessaires à la réutilisation.

Circonscrire les besoins

À qui s'adresser ?

Pour avoir le plus de participation possible, seuls les centres d'archives d'institutions québécoises – pour des raisons de proximité dans le cas de nécessaires déplacements – les plus susceptibles de par leur vocation et leur contenu archivistique (types, qualité et quantité de documents) de pourvoir aux besoins du projet ont été approchés.

Je pourrais diviser en trois catégories³ les centres d'archives que j'ai contactés : 1) les centres d'archives publics : la Cinémathèque québécoise, l'Office national du film du Canada (ONF), Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), Radio-Canada, Télé-Québec, la Phonothèque québécoise et la Ville de Montréal. Je visais, avec ce premier groupe, la possibilité d'obtenir des documents audiovisuels ; 2) les centres d'archives universitaires : Université de Montréal, Université McGill, Université Concordia et UQÀM. Sachant qu'il s'agit d'un projet de recherche, les universités étaient susceptibles d'être intéressées à participer ; 3) les centres d'archives d'institutions muséales : le Musée McCord, le Musée Pointe-à-Callière et le Centre Canadien d'Architecture (CCA).

Cette sélection d'une douzaine d'institutions est loin d'être complète et n'a pas la prétention d'être objective. J'aurais très bien pu ajouter plusieurs autres institutions à ma liste, du domaine religieux ou radiophonique par exemple, mais il me semblait que ce nombre était suffisant pour les besoins de la cause.

3 Catégories inspirées du site Guide des archives historiques à Genève (Lathion *et al.*, 2014) <http://archives-geneve.lhistoire.ch/ca/typologie/>

Droit d'auteur, réutilisation et modification

Je cherchais à obtenir des documents avec lesquels je pourrais pratiquer n'importe quelle manipulation technique. Les couper, les animer, les dupliquer, les triturer et les transformer à volonté, et ce, sans restriction esthétique, légale ou encore morale. Pour ce faire, il est nécessaire d'obtenir des droits de réutilisation. Le droit de réutilisation d'un document peut être octroyé à un tiers en tout ou en partie par l'auteur ou par le détenteur des droits d'auteur de cette œuvre.

Le droit d'auteur sur l'œuvre comporte le droit exclusif de produire ou reproduire la totalité ou une partie importante de l'œuvre [...], d'en exécuter ou d'en représenter la totalité ou une partie importante en public et [...] d'en publier la totalité ou une partie importante [...]. (Gouvernement du Canada, 2015)

Cependant, après un certain laps de temps qui varie selon les pays – au Canada, « [...] le droit d'auteur subsiste pendant la vie de l'auteur, puis jusqu'à la fin de la cinquantième année suivant celle de son décès » (Gouvernement du Canada, 2015) – ce droit d'auteur expire et l'œuvre tombe alors dans le domaine public. Ces œuvres du domaine public sont libres d'être réutilisées « [...] sans avoir obtenu l'autorisation écrite de l'auteur/du créateur ». (Industrie Canada, 2013)

4 *Creative Commons* en fait d'ailleurs une distinction nette en proposant l'option « Pas de modification » pour ses licences https://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_Creative_Commons

Il importe ici de faire une parenthèse pour clarifier la différence entre réutilisation et modification. Accorder le droit de réutilisation permet la reproduction et la diffusion sans changer le contenu ou la nature de l'œuvre, alors qu'accorder un droit de modification implique intrinsèquement que le contenu, l'information contenue dans le document, soit transformé⁴. Pour les besoins du projet, il était plus simple de restreindre la recherche soit aux documents libres de droits, soit aux documents dont les institutions possèdent les droits (et qui voudraient bien permettre leur modification).

En demandant des documents libres de droits, il n'était pas nécessaire d'obtenir des permissions d'utilisation et de modification, ce qui évitait de devoir élaborer une entente d'utilisation et de devoir contacter des ayants droit, simplifiant du coup les démarches.

L'idée de collaboration entre archiviste et créateur

Une fois fixée la liste des institutions à contacter, il me fallait rédiger une lettre d'introduction à mon projet invitant les archivistes à participer (Voir *Annexe 1 - Lettre introductive*) – l'archiviste est souvent la personne qui connaît le mieux ses archives –, il apparaissait donc conséquent de

les impliquer dans la sélection. Comme le souligne Lemay (2014, p. 9-10), «[...] 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 [...] les archivistes sont appelés à collaborer avec le milieu artistique ».

[...] [La] relation entre l'artiste et l'archiviste, on l'aura compris, revêt une importance cruciale, et ce, aussi bien pour l'artiste en quête de matériel pour alimenter son imagination, que pour l'archiviste de référence, qui fait face à un nouveau genre d'utilisateur. En effet, il ne s'agit pas d'une relation à sens unique. (Lemay et Klein, 2011-2012, p. 80)

Ce dernier est théoriquement en mesure de savoir quels documents sont dignes d'intérêt et aptes à être facilement réutilisés. Par ailleurs, la lettre envoyée fait mention des valeurs émotionnelle, historique ou esthétique comme critères de sélection possibles d'une dizaine de documents. Bien que ne désirant pas limiter la sélection à un type de documents, les documents iconographiques, les images en mouvement et les enregistrements sonores étaient préconisés. Par ailleurs, un budget de 400 \$ avait été prévu pour des frais éventuels d'administration ou de numérisation.

Je voulais aussi que les centres d'archives et les archivistes impliqués retirent quelque chose de cette collaboration. Le projet pourrait être pour eux une opportunité de mettre en valeur leurs documents d'archives. Dans la lettre, il leur était proposé de diffuser à leur guise le résultat des expérimentations. De plus, la rédaction d'un article sur le sujet était mentionnée.

Participation des institutions

Une requête inhabituelle

Il n'est pas étonnant de constater que la requête ait soulevé certaines interrogations – surtout en ce qui a trait aux types de documents demandés et à leur utilisation ainsi qu'aux droits de réutilisation –, considérant qu'elle était inhabituelle tant de par l'utilisation des documents souhaitée que de par sa formulation très générale. Elle contrevient de ce fait à la règle généralement admise qu'il revient à l'utilisateur de faire la recherche des documents. Aussi, l'acte de créer vient modifier l'intégrité du document, en ce sens qu'il ne s'agit pas d'une simple demande de reproduction, et engendre son lot d'inconnues et de questionnements d'ordre éthique et légal.

Pour clarifier les aspects légaux et le cadre de diffusion, la signature d'une entente d'utilisation des documents a été proposée. Cette entente stipule :

- Que les documents ne seront utilisés que dans le cadre du projet ;
- Que le projet ne sera pas exploité à des fins commerciales ;
- Que l'œuvre réalisée pourra être diffusée en public et dans des festivals ;
- Que l'institution aura un droit de diffusion de l'œuvre à la fin du projet ;
- Que les documents fournis sont libres de droits ou que l'institution détient les droits d'auteur des documents ;
- Qu'il sera indiqué dans l'œuvre que les images proviennent de l'institution en question.

Seulement une institution a cru nécessaire de signer une entente en version papier. Plusieurs ententes ont été conclues à l'amiable par courriel ou en personne.

Institutions participantes

Fin juin 2014, les demandes par courriel ont été envoyées. Une recherche préalable sur les sites des institutions a été nécessaire pour cibler les responsables des archives. Un rappel a été fait une vingtaine de jours plus tard pour les institutions n'ayant pas répondu. Les réponses ont été reçues dans une période allant d'un jour à plus d'un mois. Plusieurs rencontres avec les archivistes pour expliquer le projet et ses implications ont suivi le contact initial, parfois précédé d'un appel téléphonique. Le *Tableau 1* résume les décisions – prises de leur part ou de la mienne – de participer ou non au projet.

Généralement, les refus étaient justifiés soit par le manque de ressources ou pour des raisons de droit. Dans le cas de l'Université McGill et de Radio-Canada, mon budget ne me permettait pas de payer les frais pour obtenir les documents, les coûts étant assez élevés. En fin de compte, sur quatorze demandes, six ont abouti à une collaboration.

Les documents

Bien qu'il ait été proposé aux archivistes de sélectionner eux-mêmes une dizaine de documents – demande qui avec le recul semble un peu trop pointue –, les archivistes m'ont plutôt aiguillé vers des fonds ou des collections qui selon eux étaient susceptibles de répondre à mes besoins. La plupart des institutions participantes ont un portail internet qui permet d'accéder aux documents déjà numérisés (voir *Annexe 2*). Ces sites ont facilité grandement la recherche et témoignent de la volonté des institutions de rendre accessibles au plus grand nombre les documents.

Tableau 1. Institutions participantes

| | NOM DE L'INSTITUTION | PARTICIPATION | COMMENTAIRES |
|---------------------------------|--|----------------|--|
| CENTRES PUBLICS | Cinémathèque québécoise | Non | Pas d'archives libres de droits, archives privées seulement. |
| | Office national du film du Canada (ONF) | Oui | Frais de transfert des documents en format numérique encourus. |
| | Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) | Non | Difficultés à cibler les documents libres de droits et à contacter les personnes responsables. |
| | Radio-Canada | Non | Frais de consultation et de transfert trop élevés. |
| | Télé-Québec | Non | Refus pour raison de manque de ressources. |
| | Phonothèque québécoise | Pas de réponse | L'institution n'existe plus. |
| | Ville de Montréal | Oui | Documents obtenus gratuitement. Frais payés pour la numérisation d'un film. |
| CENTRES UNIVERSITAIRES | Université de Montréal (UdM) | Oui | Documents obtenus gratuitement. |
| | Université McGill | Non | Frais de transfert trop élevés. |
| | Université Concordia | Oui | Frais de transfert des documents payés. |
| | Université du Québec à Montréal (UQÀM) | Non | N'ont pas les droits sur les archives. |
| CENTRES D'INST. MUSÉALES | Musée McCord | Oui | Documents obtenus gratuitement. |
| | Pointe-à-Callière | Oui | Documents obtenus gratuitement. |
| | Centre Canadien d'Architecture (CCA) | Pas de réponse | Le deuxième envoi est aussi resté sans réponse. |

Par contre, rien ne facilite, dans la façon dont les fonds sont indexés et catalogués, la sélection de documents libres de droits. En effet, la plupart des moteurs de recherche utilisés par les portails et par les institutions n'en tiennent pas compte alors qu'il serait pratique, tant du point de vue de l'utilisateur que de l'archiviste, d'intégrer cette information aux bases de données documentaires. De même, une certaine ambiguïté émerge de l'utilisation par les institutions de plateformes de diffusion comme *Flickr*, *Instagram* ou *YouTube* : on serait porté à croire que les documents qui y sont présentés et rendus accessibles en libre téléchargement sont libres de droits alors que ce n'est pas nécessairement le cas.

Une fois la recherche préliminaire faite, la sélection finale s'effectuait, le plus souvent, à l'aide d'un outil de recherche en ligne et sur les conseils des archivistes qui me dirigeaient vers les fonds ou documents susceptibles d'être intéressants et utilisables.

Avec le recul, la facilité de réutilisation des documents a constitué le critère principal de sélection. D'après moi, et selon un point de vue de créateur et d'utilisateur, le potentiel de réutilisation d'un document peut se mesurer en fonction de la qualité et de la disponibilité.

Le document est-il soumis à des contraintes de droit d'auteur ou de réutilisation ? Le document est-il numérisé ? Si oui, la qualité de la numérisation est-elle suffisante ? Sinon, la numérisation est-elle possible ? Et à quel prix ? Les délais d'accès et d'envoi sont-ils raisonnables ? Ces aspects ont été déterminants pour la sélection des documents.

L'étape de sélection complétée, une liste de cotes était envoyée aux archivistes pour que les documents en qualité optimale (en haute définition si disponible) soient transférés. La plupart des transferts ont été effectués en envoi numérique via internet et sans frais de transfert (sauf pour l'ONF et l'Université Concordia). Des frais de numérisation d'un film 16 mm des Archives de la Ville de Montréal ont aussi été encourus.

Dans la requête originale, je sollicitais une dizaine de documents par institution, m'imaginant recevoir plusieurs documents audiovisuels (films, musique et vidéos). Cependant, la grande partie des documents disponibles était des photos en noir et blanc datant généralement de plus de 50 ans. Ceci est explicable par la contrainte de droits d'auteur. Contrairement à mon idée initiale de dix documents par institution, j'ai cru bon d'obtenir le plus de documents possible pour ainsi avoir plus de choix lors de la phase de création. Le *Tableau 2* donne une idée approximative des documents amassés.

Tableau 2. Documents amassés

| TYPES DE DOCUMENTS ^a | NOMBRE DE DOCUMENTS NUMÉRIQUES | PRÉCISIONS |
|--|---|--|
| Documents iconographiques | 208 documents | 168 photos (noir et blanc); 12 cartes postales (noir et blanc); 9 affiches (couleur); 19 documents iconographiques divers (dessins ou gravures) en couleur ou en noir et blanc. |
| Images en mouvement | 11 films et vidéos | Totalise environ 40 minutes. |
| Enregistrements sonores | 73 fichiers sons | Totalise environ 105 minutes. |
| Documents textuels | 31 documents textuels divers (noir et blanc et couleur) | Comprend des numérisations de lettres manuscrites ou dactylographiées, coupures de journaux, menus, manuels, etc. |
| Documents cartographiques | 7 cartes (couleur ou noir et blanc) | Comprend des numérisations d'une carte de Montréal et des cartes anciennes. |
| Dessins d'architecture et dessins techniques | 3 plans (couleur ou noir et blanc) | Comprend les plans d'un bateau et d'immeubles. |

5 La typologie des documents est tirée des *Règles pour la description des documents d'archives* (RDDA) <http://www.cdnouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>

Sans rentrer dans les détails techniques, on peut affirmer que les documents iconographiques sont les documents les mieux numérisés et que leur qualité est généralement excellente tandis que les images en mouvement et les enregistrements sonores sont moins souvent en haute définition. Évidemment, ceci n'a de sens qu'en comparaison du document original, donc difficile à évaluer d'un point de vue extérieur.

La numérisation de vidéo et de son est une activité peut-être moins courante chez les archivistes – en témoigne l'absence des documents sonores et des images en mouvement dans le *Recueil de règles de numérisation* (Anctil *et al.*, 2014) récemment publié par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque nationale de France et le Musée canadien de l'histoire. De plus, les formats vidéo ont connu une évolution très rapide depuis une vingtaine d'années : le format télévisuel standard (720 par 480 pixels)

est aujourd'hui surpassé sur le plan de la définition d'image par les formats HD (1 920 par 1 080 pixels) et 4K (3 840 par 2 160 pixels). En conséquence, une qualité de numérisation considérée comme optimale il y a quinze ou vingt ans est insuffisante en regard des standards actuels.

Enjeux actuels du numérique

Comment se positionnent les institutions et les archivistes par rapport à la complexité de l'enjeu de l'accès lié au changement de paradigme qu'engendre la révolution numérique à une époque où l'on est habitué à avoir tout, tout de suite ? Au cours de mes recherches et en passant par le processus de demande « classique » (à l'opposé d'une démarche qui n'implique pas les institutions et les archivistes, par exemple), j'ai pu constater plusieurs difficultés et contraintes techniques liées à la recherche de documents (délais de réponse, outils de recherche, classification, indexation, etc.), à l'accès aux documents (ressources mises à disposition, disponibilité des employés, droit d'auteur, frais de transferts, etc.) et à la numérisation des documents (quantité et qualité de la numérisation, formats, accès aux documents, etc.).

Copyright et données ouvertes

Prenons par exemple le principe de *copyright* « traditionnel » qui tend à protéger le droit d'auteur et auquel sont contraintes les institutions. Deux courants semblent s'opposer. D'une part, l'application du principe de *copyright* a comme effet de restreindre la quantité de documents accessibles au créateur et d'en complexifier l'accès. À tel point qu'on peut se demander, à l'instar de Philippe Aigrain, expert en propriété intellectuelle, si de ces mécanismes mis en place pour protéger l'appropriation privée de l'information ne résultent pas la « non-existence d'un domaine public pour les médias audiovisuels, [l]'illettrisme dans l'usage de ces médias. [, et] des restrictions dans la diffusion culturelle [...] ». (Aigrain, 2005, p. 27)

D'autre part, depuis quelques années déjà, l'idée des données ouvertes, c'est-à-dire de rendre accessibles les données afin de favoriser leur réutilisation, a fait son chemin dans les institutions publiques. En font foi les sites de la Ville de Montréal (<http://donnees.ville.montreal.qc.ca/>) et du Gouvernement du Québec (<http://www.donnees.gouv.qc.ca/?node=/accueil>) y étant dédiés et qui proposent l'adoption de la licence *Creative Commons* (<https://creativecommons.org/licenses/?lang=fr>) comme alternative au *copyright* traditionnel pour certaines données et certains documents. L'archiviste a donc à jongler avec ces deux réalités.

Viennent s'ajouter à cela toutes les contraintes techniques qui découlent de la dématérialisation des documents. Comme le souligne le rapport

du Conseil des académies canadiennes sur les institutions de la mémoire collective et la révolution numérique :

Bon nombre des difficultés éprouvées par les institutions de la mémoire collective dans leur adaptation à l'ère du numérique ont trait à des problèmes techniques liés à la gestion du contenu numérique, au volume d'information numérique et aux efforts qu'elles déploient pour conserver leur pertinence. (Conseil des académies canadiennes, 2015, p. xii)

Sans parler des problèmes de financement des centres d'archives qui font en sorte que les ressources offertes aux archivistes et aux usagers manquent.

DEUXIÈME ÉTAPE : LA CRÉATION

La réception des documents a clos la phase de collaboration avec les institutions et les archivistes. À cela se succède l'étape solitaire de la création, le cœur du projet. Dans cette section seront abordés le regroupement des documents déterminant la structure de l'œuvre, les techniques possibles de modification de documents, la démarche de création ainsi qu'une description des techniques explorées lors de la création des vidéos.

Le regroupement des documents

Une banque assez volumineuse (environ 25 Go) de documents résultait de la première étape de sélection. Selon le plan original, les documents numériques seraient sélectionnés et regroupés en neuf sous-ensembles. Ceux-ci détermineraient les matériaux visuels et sonores utilisés pour chaque vidéomusique. Pensant d'abord le faire par thème ou ambiance, la division fut effectuée par institution, ce qui permet une division claire des mentions des droits d'utilisation en vue d'éventuelles diffusions.

De plus, les types de documents visuels reçus ont influencé les choix de regroupements : il faut un ratio plus important d'images fixes que d'images en mouvement pour créer une vidéomusique. Conséquemment, les documents filmiques obtenus de l'ONF généreront trois œuvres, alors que les 71 images de Pointe-à-Callière ne serviront qu'à une vidéomusique. Cependant, pour les documents sonores – et mis à part les documents audiovisuels –, la quantité et la qualité des documents ne permettaient pas d'appliquer ce critère de division : ils ont été utilisés avec plus de liberté. Une seule vidéo, ayant comme thématique la Première Guerre mondiale et qui s'insère dans le cadre d'un projet de mise en valeur de documents de la Ville de Montréal et du Musée McCord, fait exception à la règle une institution = une vidéo.

Tableau 3. Regroupement, provenance, types et quantité de documents

| REGROUPEMENT DES DOCUMENTS ET TITRES DES VIDÉOS | PROVENANCE DES DOCUMENTS (INSTITUTIONS) | TYPES ET QUANTITÉ DE DOCUMENTS |
|---|---|---|
| VIDÉO 1. <i>Montréal et la Grande Guerre</i> | Musée McCord | 35 images fixes (documents textuels et cartes postales) |
| | Archives de la Ville de Montréal | 84 images fixes (photos en noir et blanc, affiches couleur et documents textuels) |
| VIDÉO 2. <i>38 variations sur autant d'images</i> | Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal | 66 images fixes (photos en noir et blanc) |
| VIDÉO 3. <i>Mémoires asynchrones</i> | Archives de la Ville de Montréal | 1 document d'images en mouvement (16 mm, couleur, durée: 18 m 30 s) |
| VIDÉO 4. <i>Couper haut</i> | Cinémathèque de plans d'archives de l'ONF | 2 documents d'images en mouvement (35 mm, noir et blanc, durée: 2 m 30 s) |
| VIDÉO 5. <i>Cyberprimitivisme</i> | Cinémathèque de plans d'archives de l'ONF | 2 documents d'images en mouvement (35 mm, noir et blanc, durée: 6 m 30 s) |
| VIDÉO 6. <i>Les tombeaux du temps</i> | Cinémathèque de plans d'archives de l'ONF | 3 documents d'images en mouvement (35 mm, noir et blanc, durée: 9 m 30 s) |
| VIDÉO 7. <i>Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil</i> | Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia | 11 images fixes (photos en noir et blanc et couleur) 3 documents d'images en mouvement (noir et blanc et couleur, durée: 4 m 00 s) 3 documents sonores (discours, durée: 34 m 30 s) |
| VIDÉO 8. <i>Incantations pour la fin du Temps</i> | Pointe-à-Callière, cité d'archéologie et d'histoire de Montréal | 71 images fixes (photos en noir et blanc, gravures en couleur) |
| Autre | Phonothèque québécoise | 61 enregistrements sonores |

Le *Tableau 3* résume la répartition des documents qui détermine la structure de l'ensemble de l'œuvre.

La démarche de création

Comme un chercheur scientifique, l'artiste remet en question l'évidence. Comme un scientifique, il observe le réel et donne libre cours à sa pensée et à son imagination, pour recombinaison autrement les éléments connus et échafauder des hypothèses qu'il explore systématiquement par des expériences (Fisher, 2001, p. 179).

La métamorphose de l'archive

J'ai placé les archives au centre du projet comme étant les éléments générant l'œuvre. À travers l'expérience et l'exploration, ma démarche se veut une métamorphose du document d'archives. En modifiant les principaux aspects qui caractérisent ses conditions d'utilisation, soit l'archive en tant qu'objet, les dispositifs et contextes entourant cette réutilisation, le créateur transforme l'archive qui s'inscrit, du point de vue de l'archivistique, dans une activité d'exploitation (Lemay, 2014, p. 12). De cette transformation du document effectuée par le créateur émerge en parallèle le rôle de spectateur, inscrivant l'archive dans un autre niveau d'information que l'on pourrait qualifier de spectaculaire voire d'imaginaire (Jaffelin, 1991, p. 178-180). Pour moi, cet acte de création – les documents d'archives ainsi recontextualisés et exploités pour leurs qualités esthétiques et l'émotion qu'ils suscitent (Lemay et Klein, 2012; Mas et Klein, 2010-2011) – constitue la finalité du cycle de vie des archives à travers l'exploitation d'une part et le point de départ de la création de l'œuvre d'autre part.

Contraintes et création

Dans mon optique de création, je voulais utiliser presque exclusivement des archives comme matière de base et appliquer une ou plusieurs techniques de manipulation spécifiques à chaque vidéomusique dans le but d'avoir autant d'esthétiques et d'approches différentes. Je me suis ainsi imposé des règles – ou des obstructions, pour reprendre le titre du film de Lars von Trier *Five Obstructions* (Wikipédia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Five_Obstructions) dans lequel le réalisateur impose plusieurs consignes et restrictions pour créer cinq courts métrages – qui me fourniraient un cadre esthétique et technique unique. Cette approche n'est pas sans rappeler les expérimentations de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle, <http://ouliipo.net/>) qui s'invente des contraintes pour générer des œuvres inédites.

De par leurs caractéristiques, les archives imposent des limites et un cadre au créateur. Ces contraintes artistiques subies ou choisies ont des répercussions sur les aspects techniques, esthétiques et formels de l'œuvre (Fabula, 2010). Par exemple, comment transformer une série

d'images fixes en noir et blanc en vidéo en couleur de cinq minutes ? Dans ce contexte, il y a nécessairement complémentarité entre contrainte et inspiration. La technicité, c'est-à-dire les outils adoptés par l'artiste en fonction des contraintes et des fins expressives, devient dès lors un moteur important de l'œuvre.

Caractéristiques des documents

Par ailleurs, la nature des documents eux-mêmes instaure des balises à la création. Tout d'abord, le contenu du document, c'est-à-dire la nature de l'information fixée sur le support, influe sur l'esthétique et la technique de travail. L'image d'une fleur ne véhicule pas le même message qu'une photo d'un soldat. De plus, une photo, un enregistrement sonore, une affiche ou encore un film d'archives ont dû nécessairement être enregistrés sur un support une première fois, ce qui n'est pas sans laisser de trace. À ce premier transfert sur support – analogique lorsqu'on a affaire à des documents libres de droits datant de plusieurs années –, s'ajoute le plus souvent un transfert numérique du document. Ainsi, les traces des différentes dimensions de préservation ou d'enregistrement, de restitution ainsi que les dispositifs de restitution (Bachimont, 2009, p. 16) accumulées successivement à travers la vie du document (captation, enregistrement, transfert, numérisation, etc.) façonnent le document d'archives en tant qu'objet.

Ces caractéristiques sont intimement liées aux « [...] aspects [qui] caractérisent les conditions d'utilisation, à savoir l'objet, le dispositif, le contexte et le spectateur » (Lemay, 2014, p. 10) et ces mêmes conditions influent sur les possibilités de réutilisation.

De même, on pourrait dire que l'acte de créer vient changer profondément le rapport du spectateur aux archives étant donné qu'il en modifie tant l'objet, le dispositif que le contexte.

Types de modifications

La modification du matériau visuel ou sonore constitue l'essence du travail de création à partir d'archives. Chaque technique est en soi une contrainte et détermine un cadre esthétique au rendu final. Dans cette section seront présentées les principales techniques de modification des archives explorées au cours du projet. Ces techniques découlent des caractéristiques inhérentes à la nature de chaque catégorie de documents. Par extension, je définis trois catégories principales de documents : les documents sonores, les images en mouvement et les images fixes.

Documents sonores

6 Voir Côté-Lapointe (2014c, 2014d et 2015a).

Issues de la tradition électroacoustique (aussi appelée acousmatique), les techniques de base de modifications d'enregistrements sonores peuvent se diviser en cinq classes : modifications de durée, de timbre, de hauteur, de dynamique et d'espace. Le *Tableau 4* donne un tour d'horizon des techniques de modification offertes par le numérique applicables à un segment (ou document ou échantillon) sonore⁶.

Tableau 4. Documents sonores : principales modifications possibles

| DURÉE | TIMBRE | HAUTEUR | DYNAMIQUE | ESPACE |
|--|---|--|---|-----------------------|
| Accélérer et ralentir / contraction et étirement temporels Répéter / boucle Découper / montage | Filtrer / modification du spectre sonore Inverser / inversion du signal sonore | Augmenter et diminuer / transposition du son | Augmenter et diminuer / modification du volume sonore | Spatialisation sonore |

Toutes ces techniques peuvent être combinées par des manipulations successives selon différents ordres, de manière linéaire ou non. Elles sont rendues possibles grâce à des logiciels de montage sonore, des séquenceurs musicaux, des modules de granulation sonore et des processeurs d'effets.

Tableau 5. Images en mouvement : principales modifications possibles

| DURÉE | SPECTRALES | FORME | ESPACE |
|--|---|---|----------------------------------|
| Accélérer et ralentir / contraction et étirement temporels Répéter / boucle Découper / montage | Filtrer / modification des couleurs et de la luminosité Enlever une couleur / Incrustation | Déformer et effacer / rétrécissement, allongement, flou, masque, etc. | Spatialisation dans un espace 3d |

Images fixes et en mouvement

Les images en mouvement (films ou vidéos) partagent sensiblement les mêmes caractéristiques que les documents sonores. Le *Tableau 5* s'applique à l'aspect visuel seulement, l'aspect sonore ayant été traité plus haut.

Quant aux images fixes, les mêmes modifications sont applicables sauf celles de durée. Encore ici, les techniques peuvent être combinées de différentes manières et selon une infinité de variantes.

Techniques spécifiques explorées

7 La distinction entre utilisation directe et indirecte avait été proposée dans une recherche précédente : « D’abord, l’utilisation directe: se servir du document [...] – en tout ou en partie, modifié, transformé ou non – comme matériau dans la création. Quant à l’utilisation indirecte, il s’agit de s’inspirer de l’information contenue dans le document [...] sans toutefois le réutiliser directement. » (Côté-Lapointe, 2014a, p. 71)

Tout en prenant les documents comme point de départ à la création, une phase d’expérimentation était nécessaire pour tester les différentes techniques de réutilisation directes ou indirectes⁷ possibles, le but étant de développer une esthétique particulière pour chacun des regroupements précédemment effectués.

Chaque corpus documentaire présentait son lot de contraintes qui déterminaient d’une manière ou d’une autre l’approche technique et le résultat final.

Globalement, la règle d’utiliser strictement les archives comme base à la création a été respectée surtout pour l’aspect visuel. En effet, l’aspect sonore a été plus librement conçu : les instruments virtuels et réels y constituaient souvent une bonne part. Dans cette section, je présente chaque vidéomusique ainsi que les techniques et la démarche qui sous-tendent leur création. Bien que certaines techniques soient appliquées dans plusieurs vidéos, notons qu’elles ne sont expliquées ici qu’une fois (en ordre d’apparition dans le texte).

Montréal et la Grande Guerre⁸

Première vidéo réalisée, j’avais pour *Montréal et la Grande Guerre* un corpus de plus d’une centaine d’images fixes – photos en noir et blanc, documents textuels, cartes postales et affiches couleur – de l’époque de la Première Guerre mondiale à Montréal. Les contraintes principales étaient de respecter le thème et de rendre les images fixes dynamiques. L’intention globale était ici de susciter l’émotion en immergeant le spectateur dans une ambiance créée par la mise en scène dynamique et la mise en valeur des qualités esthétiques des documents évocateurs de cette époque. Pour ce faire, plusieurs techniques ont été utilisées.

Animation 2d

Technique utilisée tout au long de cette vidéo, la technique d’animation 2d permet d’animer des images fixes telles que des photos, affiches ou encore des documents textuels. Il est possible d’animer un élément isolé – préalablement découpé dans le logiciel *Photoshop* ou en incrustation (voir la description plus bas) – dans un espace bidimensionnel ou tridimensionnel, mais aussi d’animer une image en y définissant des points de déformation (*Figure 1*).

8 Pour visionner la vidéo : https://youtu.be/l9b7RF_ZGXo?list=PL_5i67Po5GahMkTgXzjofYJri2lMxEcc



FIGURE 1.
Points de déformation
pour animer une image
dans le logiciel *After Effect*

Environnement 2.5d

9 Voir le billet de blogue « Montréal et la Grande Guerre: une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe » (Bednarz, 2015).

Un décor virtuel a été construit dans un environnement 2.5d à partir de photographies de la Commission des services électriques tirées des fonds et collections des Archives de la Ville de Montréal⁹. L'expression 2.5d exprime l'idée d'images 2d disposées dans un environnement 3d. Il s'agit donc de découper des segments de photos et de les disposer dans un environnement virtuel 3d (*Figure 2*) dans lequel une caméra tout aussi virtuelle peut être animée. La caméra se « promène » dans le décor ce qui confère le mouvement. Une version surréelle du Montréal de cette époque est ainsi recrée.



FIGURE 2.
Décor 2.5d construit avec
le logiciel *After Effect*

Morphing

Une autre des techniques spécifiques utilisées dans ce vidéo est la morphose (ou morphage) – plus communément appelée morphing – qui « [...] consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un dessin initial en un dessin final ». (Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Morphing>) La métamorphose continue, rendue grâce à un effet de fondu enchaîné entre les photographies de visages de soldats, donne un effet d'animation flottant et fantomatique. La Figure 3 présente une capture d'écran de cette section qui inclut aussi des surimpositions d'autres éléments visuels textuels et photographiques.

Synthèse vocale

Autre technique expérimentée qui se classerait dans la catégorie des utilisations indirectes, la transformation de documents textuels en sons. Il s'agit de convertir le fichier texte en sons grâce à un logiciel de synthèse vocale, sorte de robot pouvant lire un texte donné. Dans la vidéo, j'ai retranscrit en format numérique des textes de cartes postales d'époque (Figure 4) et d'un manuel de traduction destiné aux soldats. Il en résulte une voix robotique et monocorde rendant une distance émotive face aux mots.



FIGURE 3.
Morphing de visages de soldats

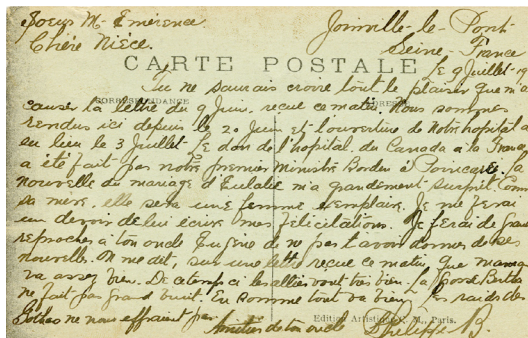


FIGURE 4.
Carte postale du Musée McCord ayant servi à la synthèse vocale

Incrustation

La vidéo met aussi en valeur des éléments typologiques, calligraphiques et iconographiques superposés ou surimposés grâce à la technique d'incrustation (appelée *chroma key* ou *green screen* en anglais), technique qui consiste à enlever une couleur en la rendant transparente pour permettre la surimposition d'images différentes (voir *Figure 3*). Cette technique relativement courante dans toute production cinématographique a été fréquemment utilisée tout au long du projet.

Réalisation

Pour *Montréal et la Grande Guerre*, le son et la musique ont d'abord été créés. Parallèlement à cela a été découpée et isolée une quantité d'images en vue d'être animées. Les sections de la morphose et du décor 2.5d ont été ensuite créées séparément. Les différentes sections et animations furent combinées et travaillées sur la musique à l'intérieur d'une structure en trois parties thématiques : 1) introduction / la conscription ; 2) développement / la guerre ; et 3) conclusion / l'armistice. Enfin, une partition de clarinette basse a été composée et enregistrée sur la trame sonore et des bruitages ont été ajoutés pour compléter l'ambiance globale.

*38 variations sur autant d'images*¹⁰

Cette vidéo fut réalisée à partir de photos provenant de la Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal. La contrainte créative principale était de créer une vidéo de cinq minutes à partir de photos en noir et blanc – dont une série de photos toutes semblables de la construction du pont de Québec¹¹ – d'un intérêt visuel quelconque. Je me suis donc fixé comme objectif et règle de réaliser de courtes animations de 6 à 10 secondes qui exploreraient différentes esthétiques et, à l'instar de la vidéo précédente, différentes techniques d'animation 2d et 2.5d.

Coloration

À la différence de la vidéo sur la Première Guerre, je voulais transformer les couleurs originales des photos. La technique utilisée tout au long de la vidéo consiste à assigner de nouvelles couleurs d'après la luminosité. Par exemple, tout ce qui est blanc devient rouge et tout ce qui est noir devient bleu (*Figure 5*).

10 Pour visionner la vidéo : https://youtu.be/9iQigTAqNmY?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYjrI2lMxEcc

11 Pour visualiser une partie des documents, voir le site *Flickr* de la Division <https://www.flickr.com/photos/dgda/sets/72157644482400004>



FIGURE 5.
Exemple de coloration
à partir d'une photo noir
et blanc

Animation par le son

Autre technique explorée, l'animation de certains éléments visuels était déclenchée par des ondes sonores. N'importe quel paramètre visuel peut théoriquement être assigné à réagir à l'impulsion (ou dynamique) sonore d'un fichier son donné. Chaque segment visuel a donc été assigné à un segment sonore pour générer l'interaction entre sons et images.

Synthèse granulaire

Des segments d'extraits audio de la Phonothèque québécoise ont été triturés à l'aide du logiciel libre de granulation sonore *Soundgrain* d'Olivier Bélanger qui permet de modifier en temps réel plusieurs paramètres (hauteur, durée, répétition, etc.) d'un fichier son choisi. Les résultats de ces expérimentations ont servi de base à la composition de la musique. Le même logiciel a aussi servi à la création des musiques pour les vidéos *Les tombeaux du temps* et *Cyberprimitivisme*.

Réalisation

La composition musicale a précédé l'animation. Chaque segment d'animation a d'abord été conçu un par un comme autant de courts métrages. Ils ont ensuite été montés sur la musique. Au final, la vidéo se veut une exploration ludique, surréaliste et éclectique des possibilités offertes par l'animation de photos d'archives.

12 Pour visionner la vidéo: https://youtu.be/MvjjqNFHHIM?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc

13 Voir <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/film-promotionnel-montreal-1940-1960-surtout-1947-1958>

*Mémoires asynchrones*¹²

Toutes les images utilisées pour cette vidéomusique sont tirées d'un court métrage promotionnel de 20 minutes de 1957 intitulé *Montréal* conservé par les Archives de la Ville de Montréal¹³ et qui a été numérisé expressément pour le projet. De même, la trame sonore a été composée à partir d'extraits sonores de ce même film.

Réduction du bruit

Un des défis que posait ce projet particulier était d'améliorer la qualité des images. En effet, la qualité du film était médiocre du fait du support original 16 mm (peu de définition d'image et détérioration due au temps) et au transfert numérique (pixellisation de l'image lors du transfert): l'application d'un effet vidéo de réduction du bruit s'avérait une solution pour parer au problème. Des effets vidéo (flou bilatéral, coloration et contraste) ont été ensuite appliqués pour donner une texture plus patinée aux images. On peut voir plus bas une image avant et après le traitement (*Figures 6 et 7*).

Mashup audio

Toute la trame sonore a été composée à partir d'extraits de la musique du film original. À la manière des disc-jockeys (ou platinistes), j'ai échantillonné, répété en boucles et superposé certains extraits musicaux – sans toutefois en altérer la nature – pour recomposer totalement ce qui est devenu la nouvelle trame sonore. Encore ici, l'utilisation d'un filtre réducteur de bruit fut nécessaire pour améliorer la qualité de l'enregistrement sonore.



FIGURE 6.
Image originale non traitée



FIGURE 7.
Image traitée avec un réducteur de bruit et des effets

Réalisation

À partir du *mashup* créé, des instruments virtuels ont été ajoutés pour composer la trame musicale, puis les images ont été montées sur la musique, un peu comme un clip vidéo – plusieurs effets d’accélération, de répétition, de ralentissement et d’inversion ont été appliqués aux images. Le montage a ensuite été raffiné, puis des parties pour saxophone alto et trompette ont été composées et enregistrées (Figure 8). Comme le suggère le titre, le résultat final donne une impression de dystopie surannée et ludique mélangée à la nostalgie de la mémoire d’une époque révolue, celle-ci étant opposée à un traitement, de par le montage, résolument asynchrone et moderne.



FIGURE 8.
Deuxième page du
score manuscrit

14 Pour visionner
la vidéo: https://youtu.be/gbrTYKsNxIU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12LMxEcc

*Couper haut*¹⁴

Quatrième vidéo réalisée, *Couper haut* se veut une expérimentation de l’aléatoire comme générateur de la structure d’une œuvre. La technique employée est inspirée du *cut-up* inventé par Brion Gysin en 1959 (UBUWEB Papers, http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html) ainsi que des expériences de composition aléatoire de John Cage. La contrainte, dans ce cas-ci librement imposée, consistait donc à créer à partir d’éléments combinés aléatoirement.

Générateur de nombres aléatoires

Deux films de l'Office national du film constituent le matériau de base : ils sont découpés en 282 segments égaux correspondant à 71 mesures de 4/4 à 120 battements par minutes, soit 2 images par secondes pendant plus de 2 min 20 secondes. Un générateur de nombres aléatoires ([Random.org](http://www.random.org/sequences/?mode=advanced), <http://www.random.org/sequences/?mode=advanced>) a permis d'obtenir une liste de nombres qui a ensuite servi à placer les segments en désordre pour constituer, avec le logiciel *Vegas Pro*, la base du montage (*Figure 9*).

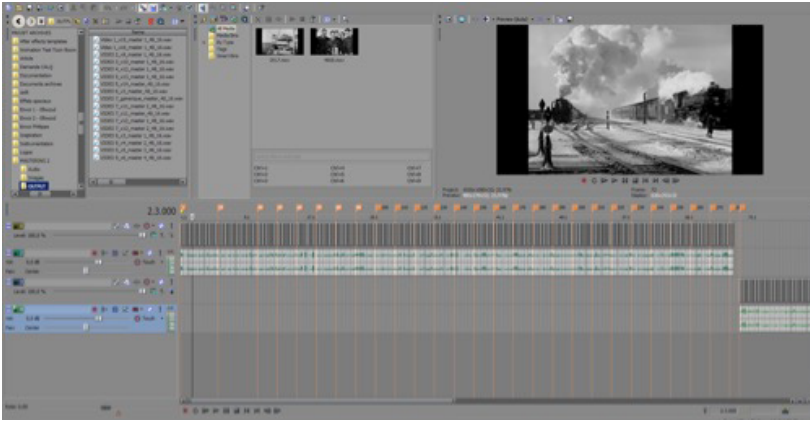


FIGURE 9. Montage de base constitué des segments aléatoires dans le logiciel *Vegas Pro*

Animation typographique

Une autre idée était d'exploiter les notices de description de documents d'archives comme matériau générateur de l'œuvre. J'ai donc repris les textes de description de plans provenant de l'ONF et décrivant les deux films – *Battle for Oil* et *Canadian News* – pour réaliser des animations textuelles qui viennent punctuer en surimpression le montage des images (*Figure 10*).



FIGURE 10. Animation textuelle en surimpression

Réalisation

Des boucles de segments répétés ont été faites d'après la séquence aléatoire initiale. La musique a été ensuite repiquée et composée d'après la trame sonore originale : des instruments virtuels et du bruitage ont été ajoutés. Enfin, les textes animés furent insérés. Le résultat final est une vidéo plutôt déroutante d'où émane l'aliénation des images rendues absurdes par la répétition et la linéarité, devenant par extension une critique de tout le mécanisme de la guerre.

15 Pour visionner la vidéo :
https://youtu.be/QWYs2JqXoL4?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc

*Cyberprimitivisme*¹⁵

Probablement la plus éclatée, cette vidéomusique basée sur trois films de l'ONF explore des effets visuels similaires au *mashup* et à la coloration ci-haut mentionnés, mais appliqués au vidéo (Figure 11) et jouant avec le contraste noir et blanc / couleur. Le défi était une fois de plus de rendre intéressantes et dynamiques des images qui de prime abord ne sont pas d'un intérêt particulier.



FIGURE 11.
Image tirée de la
vidéomusique
Cyberprimitivisme

Montage rythmique, repiquage MIDI et partitions

16 «Le Musical Instrument Digital Interface ou MIDI est un protocole de communication et de commande permettant l'échange de données entre instruments de musique électronique [...]». (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Musical_Instrument_Digital_Interface) Il est possible d'assigner n'importe quel son à une piste programmée en MIDI.

Au niveau sonore, des extraits d'émissions de radio des années 1940 et 1950 provenant de la phonothèque découpés en microsegments et remixés sur une échelle temporelle métronomique fixe ont généré les sections de l'œuvre. À partir de la piste audio ainsi remixée, une boîte à rythmes a été calquée à l'aide d'une programmation MIDI¹⁶ (Figure 12). Prenant la piste MIDI comme base, des parties pour trompette et clarinette basse ont ensuite été composées (Figure 13).

Réalisation

Peut-être la plus anarchique dans sa conception, *Cyberprimitivisme* a été conçue itérativement à travers plusieurs expérimentations de manipulation de sons et d'images. La musique a été composée en premier, puis le montage des images s'est effectué sur la musique et fut suivi d'une phase d'expérimentation de traitement de l'image, de techniques et d'effets visuels. En résulte une vidéomusique qui joue sur les contrastes entre couleurs et noir et blanc, linéarité et répétition, tension et détente.

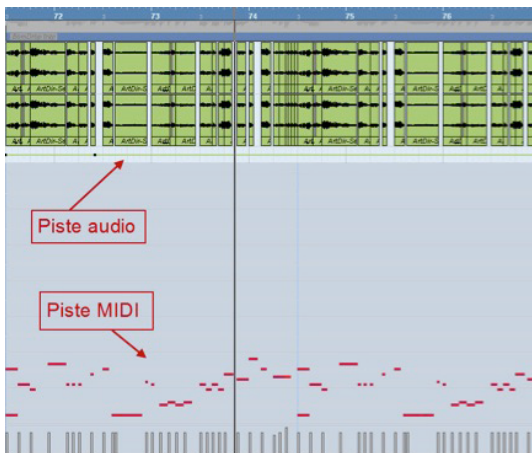


FIGURE 12.

Boîte à rythmes calquée en MIDI sur l'audio dans le logiciel *Cubase*

A page of a musical score titled 'Cyberprimitivisme' by Simon Chiff-Lepoint. The score is for a concert and includes parts for Trompette, Clarinette basse, and two sections of Saxofone (Saxofone ténor and Saxofone alto). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first section is marked 'mp' and the second section is marked 'mp'.

FIGURE 13.

Première page du score final écrit avec le logiciel *Finale*

Le titre est un clin d'œil au néologisme « cyberprimitif » ainsi qu'au courant de peinture primitiviste. Enfin, le film suggère une critique de la technologie à travers une certaine aliénation des images.

17 Pour visionner la vidéo : https://youtu.be/X-CjxRI0CJU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJri2lMxEcc

*Les tombeaux du temps*¹⁷

Réalisée avec des images de trois courts métrages de l'ONF, la vidéo-musique *Les tombeaux du temps* (Figure 14) est construite essentiellement sur le principe de l'étirement temporel. Elle se veut une réflexion sur les images et les sons rendus « éternels » et atemporels par l'enregistrement sur un support.



FIGURE 14.
Image extraite des
Tombeaux du temps

Étirement temporel

Je fais ici une différence entre la notion de ralenti et d'étirement temporel, le ralenti étant l'effet obtenu en faisant la lecture d'un document vidéo ou audio plus lentement (par exemple à 8 images/secondes au lieu de 24 images/secondes), alors que l'étirement temporel consiste à ralentir et remplir, par un procédé de calcul informatique, les interstices entre les images filmées ou les échantillons musicaux. Il y a donc, dans le cas de l'étirement temporel et à l'opposé du simple ralenti, une modification de l'intégrité du document. Dans ce cas-ci, j'ai donc utilisé l'étirement temporel tant pour l'audio que pour la vidéo. Pour l'audio, le logiciel libre *Paul's Extreme Sound Stretch* a été utilisé, alors qu'*Avid Media Composer* a servi à étirer la vidéo jusqu'à 2 % de la vitesse originale.

Réalisation

La musique fut composée en premier à partir des trames sonores étirées des trois films originaux de l'ONF. Des images sélectionnées des trois films ont été ensuite étirées puis montées sur la musique. Il en résulte une œuvre lente et flottante comme une transe, aux images suspendues dans le temps qui rendent parfois toute la puissance d'évocation dramatique de certains plans d'archives.

18 Pour visionner la vidéo :
https://youtu.be/dcbzWxDpQ5U?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc

*Cris et murmures ou La glossolie du trompe-l'œil*¹⁸

Exploration des textures qu'offrent les différents matériaux, cette vidéo créée à partir des documents d'archives obtenus du Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia met en valeur plusieurs types de documents : film, photos et enregistrements sonores.

Glitch art

L'intention de départ avec *Cris et murmures* était d'exploiter les possibilités offertes par les différentes techniques de *glitch art*. Le principe du *glitch art* est de modifier, de corrompre un fichier numérique par des moyens détournés :

On savait déjà que les ratés du numérique pouvaient donner naissance aux expérimentations musicales les plus intéressantes. Aujourd'hui, les partisans du *glitch art* transforment les bogues en images fascinantes. (Arte, Glitch <http://www.arte.tv/fr/glitch/7524184,CmC=7503936.html>)

Le *glitch* peut s'appliquer tant aux documents visuels que sonores. Les documents originaux présentaient déjà plusieurs *glitches* – pixellisation des images, distorsions numériques sonores, etc. – dus au transfert de support. Il ne me restait qu'à exploiter cette manne. Plusieurs techniques ont été expérimentées, mais peu sont applicables dans l'environnement Windows. En effet, à la différence de Mac, Windows permet peu ou pas la lecture de fichiers « corrompus » ou dont le codage a été modifié de manière non conventionnelle. Cependant plusieurs logiciels et ressources en ligne dédiés au *glitch* ont été testés, mentionnons au passage *Corrupt. Video*, *Pixel-Drifter*, *Satromizer*, *GlitchPatternGenerator_5*, *Unsigned mirror* et *img glitcher*.

Scan glitch

La principale technique retenue pour la vidéo, le *scan glitch*, consiste à déplacer un document lors de la numérisation à l'aide d'un numériseur pour créer des déformations (Figure 15). Étant donné que les documents reçus étaient en format papier, cette technique s'avérait particulièrement adaptée aux circonstances. C'est donc dire qu'il s'agit d'un triple transfert :

le document ayant été une première fois numérisé puis imprimé par le service d'archives pour être par après numérisé de nouveau.



FIGURE 15.
Exemple de scan glitch
tiré de *Cris et murmures*

Photos filmées

Prenant partie des photos qui m'avaient été transmises sur support papier, il apparaissait intéressant comme technique de filmer ces dernières pour leur donner du mouvement. Encore ici, il s'agit d'un triple transfert numérique-analogue-numérique qui est évocateur en soi du processus archivistique de conservation des documents.

Sons inversés

Des archives orales – des discours de René Lévesque et de Sir George Williams et des extraits sonores des vidéos *Computer Riot* et *Henry Hall-interview*, le plus souvent joués à l'envers –, ont servi de base à la création de la trame sonore.

Réalisation

Une banque d'images fixes a résulté de la première étape de *scan glitch* des photos. Parallèlement, la musique a été composée à partir des extraits modifiés d'archives orales. À l'étape du montage, la division de l'écran en triptyque a permis de combiner les différents médias. Des instruments virtuels et de la trompette ont étoffé la trame sonore. L'aboutissant se présente comme un amalgame pluridimensionnel de diverses textures sonores et visuelles qui met en relief la trace du passage du temps sur les documents archivés et les effets des transferts de support sur ceux-ci.

l'autre puis des bruitages ont été ajoutés en direct sur l'image. Pour finir, des instruments (kora, piano à pouce, guitare et flûte) ont été inclus. L'ensemble hétéroclite, qui mélange gravures et photos avec plusieurs techniques d'animation, donne une impression surréaliste et hors du temps.

Conclusion sur les techniques

On voit que les possibilités de réutilisation des documents d'archives sont presque illimitées.

En tant que créateur, les contraintes artistiques inhérentes à l'utilisation d'archives comme matériau premier combinées aux techniques actuellement permises par la technologie sont devenues pour moi le moteur de découvertes esthétiques nouvelles.

De plus, les ambiances et les émotions qu'évoquent les documents d'archives, où toutes les traces du processus archivistique antérieur ajoutent à l'effet, participent d'eux-mêmes à l'enrichissement des œuvres créées.

Le *Tableau 6* résume les principales techniques utilisées tout au long du projet.

POUR LA SUITE DES CHOSES

La troisième et dernière étape est la diffusion des œuvres créées. Au moment où j'écris ces lignes, les vidéos ne sont pas encore diffusées : il est encore trop tôt pour aborder cet aspect. Cependant, on peut déjà esquisser certaines interrogations. Quelles seront les répercussions d'un tel projet du point de vue des institutions participantes ? Est-ce que les vidéos seront diffusées et vues comme une occasion de mettre en valeur leurs archives ? Si oui, comment ? Sinon, pourquoi ? Du point de vue artistique, est-ce que les vidéos retiendront l'intérêt d'autres créateurs et institutions ? Est-ce que d'autres opportunités de collaboration découleront de ce projet ? Autant de questions qui restent, à cette étape, en suspens.

Un prochain texte sur la diffusion abordera entre autres les problèmes et enjeux de la diffusion des documents à l'ère du numérique (tant du point de vue de l'utilisateur que de l'archiviste), la réutilisation des archives comme moyen privilégié de mise en valeur et de diffusion des archives et proposera un bilan des démarches de diffusion du projet « Archives et création ».

Tableau 6. Principales techniques par vidéo

| VIDÉO | PRINCIPALES TECHNIQUES |
|---|--|
| VIDÉO 1. <i>Montréal et la Grande Guerre</i> | <ul style="list-style-type: none">· Animation 2d· Environnement en 2.5d· Morphing· Synthèse vocale· Incrustation |
| VIDÉO 2. <i>38 variations sur autant d'images</i> | <ul style="list-style-type: none">· Coloration· Animation par le son· Synthèse granulaire |
| VIDÉO 3. <i>Mémoires asynchrones</i> | <ul style="list-style-type: none">· Réduction du bruit· Mashup audio |
| VIDÉO 4. <i>Couper haut</i> | <ul style="list-style-type: none">· Générateur de nombres aléatoires· Animation typographique |
| VIDÉO 5. <i>Cyberprimitivisme</i> | <ul style="list-style-type: none">· Montage rythmique, repiquage MIDI et partitions |
| VIDÉO 6. <i>Les tombeaux du temps</i> | <ul style="list-style-type: none">· Étirement temporel |
| VIDÉO 7. <i>Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil</i> | <ul style="list-style-type: none">· Glitch art· Scan glitch· Photos filmées· Sons inversés (inversion du signal sonore) |
| VIDÉO 8. <i>Incantations pour la fin du Temps</i> | <ul style="list-style-type: none">· Animation vectorielle |

CONCLUSION

À travers ce bilan sur les démarches et techniques, nous avons pu examiner les principales étapes du projet. La démarche et l'intention initiale ont permis de détailler le cadre, l'idéal artistique et archivistique à atteindre. Cet idéal a tôt fait d'être confronté aux réalités du terrain lors de l'étape de collecte des documents : les institutions, le droit d'auteur, les documents et l'environnement numérique sont autant d'aspects qui influent sur la concrétisation du dessein originel. Puis, un retour sur l'étape de création a permis de mettre en perspective les différentes techniques de

modifications de documents d'archives explorées au cours du projet et l'adaptation artistique nécessaire face aux contraintes inhérentes aux documents collectés.

À la lumière du processus de création expérimenté, la création à partir d'archives est véritablement une « [...] relation dialectique entre « le Maintenant » de leur utilisation et « l'Autrefois » de leur création ». (Klein 2012a, cité dans Lemay 2014, p. 12) Par conséquent, « 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 ». (Lemay, 2014, p. 12-13)

L'archive devient à travers la création un palimpseste, cet « [...] objet qui se construit par destruction et reconstruction successive, tout en gardant l'historique des traces anciennes ». (Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Palimpseste>)

Aux traces du passé s'accumulent celles de l'artiste créateur telles des couches sédimentaires où s'inscrivent les interventions humaines temporelles fossilisées. On pourrait même imaginer que le cycle de vie de l'archive recommence : chaque création devenant elle-même « archives » témoignant d'un acte passé et pourra être éventuellement réutilisée.

Malgré le peu de recul, le projet a fait surgir son lot d'idées pour des développements futurs. Premièrement, l'aspect numérique. Entre autres choses, il serait pertinent d'améliorer l'accès aux documents libres de droits au Québec, de faciliter la collaboration entre centres d'archives ou musées et créateurs. On pourrait même créer une plateforme multimédia dédiée à la création à partir d'archives, un lieu virtuel où le visiteur est amené à connaître, voir, entendre et expérimenter cette pratique. En parallèle, un tel projet se voudrait un espace de rencontre, de référence et d'échange pour les chercheurs, les artistes, les musées, les centres d'archives et autres institutions ou personnes intéressés par les archives et la création. On peut s'imaginer qu'il inclurait un aspect éducatif – initier le visiteur à la création à partir d'archives –, un aspect créatif – où les visiteurs pourraient créer une œuvre à partir d'archives, soit en utilisant des documents libres de droits offerts par les institutions participantes, soit en téléchargeant leurs propres images d'archives –, un aspect débat – portant sur des enjeux tels que la pérennité des documents d'archives, l'échange et la diffusion des documents, la modification des documents et le respect de la mémoire, le rôle des institutions, le droit d'auteur, la définition de création, et j'en passe – et un aspect diffusion et documentation qui pourrait regrouper et donner accès à toutes les ressources multimé-

20 Une présentation du projet a d'ailleurs été effectuée en mars 2015 dans le cadre du colloque Muséologie, Bibliothéconomie, Archivistique de la CBPQ-EBSI (Côté-Lapointe, 2015b).

dias en libre accès en lien avec les archives et la création : les sites de diffusion d'archives, les artistes et chercheurs, la documentation (recherches, articles, etc.), les outils (programmes, outils en ligne, etc.).

Deuxièmement, du point de vue artistique, il serait intéressant de travailler une œuvre à partir d'un corpus ou d'un thème plus défini, de collaborer plus étroitement avec les archivistes ou les muséologues²⁰ et les institutions dans le processus de création, de développer l'aspect multimédia et interactif (web) – par exemple sous la forme de web-documentaire – ou encore d'intégrer l'idée de création et ses techniques dans le cadre d'une exposition muséale.

On voit que les idées ne manquent pas ! L'avenir nous dira si le temps, l'intérêt et les moyens seront là pour les réaliser.

Bibliographie

- Aigrain, P. (2005). *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*. Paris, France : Fayard. Repéré à <http://grit-transversales.org/IMG/pdf/Causecommune-CC-By-NC-ND.pdf>
- Anctil, M.-C. et al. (2014). *Recueil de règles de numérisation*. Montréal, QC : Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Repéré à <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2426216>
- Bachimont, B. (2009). *Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée*. Repéré à http://www.unige.ch/rectorat/maison-histoire/files/6314/0975/1681/Bachimont_Archivage.pdf
- Bednarz, N. (2015, 14 mai). Montréal et la Grande Guerre : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>
- Comité canadien de description archivistique. (2008). *Règles pour la description des documents d'archives* (RDDA). Repéré à <http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>
- Conseil des académies canadiennes. (2015). *À la fine pointe du monde numérique : possibilités pour les institutions de la mémoire collective au Canada*. Ottawa, ON : Le comité d'experts sur les institutions de la mémoire collective et la révolution numérique, Conseil des académies canadiennes. Repéré à http://www.scienceadvice.ca/uploads/fr/assessments%20and%20publications%20and%20news%20releases/memory/CofCA_14-377_MemoryInstitutions_WEB_F.PDF
- Côté-Lapointe, S. (2015a, juin). *Les archives sonores : de l'archivistique à la création*. Communication présentée au Congrès de l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux (ACBM) tenu dans le cadre du 84^e Congrès des sciences humaines, Ottawa, Ontario. Repéré à https://www.researchgate.net/publication/277891259_Les_archives_sonores_de_l_archivistique_la_cration
- Côté-Lapointe, S. (2015b, mars). *Créer à partir d'archives : démarche et techniques d'un projet exploratoire*. Communication présentée dans le cadre du colloque Muséologie, Bibliothéconomie, Archivistique de la CBPQ-EBSI, Montréal, Québec. Repéré à https://www.researchgate.net/publication/274312745_Crer_partir_d_archives__Dmarche_et_techniques_dun_projet_exploratoire

- Côté-Lapointe, S. (2014a). Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 60-83). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Côté-Lapointe, S. (2014b, 19 juin). *La Divine Comédie* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=XaeMWrhY1uQ&feature=youtu.be>
- Côté-Lapointe, S. (2014c, mai). *Les archives sonores comme matériau de création*. Communication présentée dans le cadre du colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique au 82^e Congrès de l'ACFAS, Montréal, Québec.
- Côté-Lapointe, S. (2014d, mai). *Les archives sonores comme matériau de création : démarches, techniques et réflexions*. Communication présentée dans le cadre du 43^e congrès de l'Association des archivistes du Québec, Laval, Québec.
- Fabula. (2010). Contraintes, innovation, rénovation. Repéré à http://www.fabula.org/actualites/contraintes-innovation-renovation_35153.php
- Fischer, H. (2001). *Le Choc du numérique : À l'aube d'une nouvelle civilisation, le triomphe des cyberprimitifs*. Montréal, QC : VLB.
- Gouvernement du Canada, Site Web de la législation (Justice). (2015). Loi sur le droit d'auteur (L.R.C. (1985), ch. C-42). Repéré à <http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/index.html>
- Industrie Canada. (2013). À propos du droit d'auteur. Repéré à <http://www.ic.gc.ca/eic/site/icgc.nsf/fra/07415.html>
- Jaffelin, J. (1991). *Le Promeneur d'Einstein : vers une théorie de l'information générale*. Montréal, QC : Méridien.
- Lathion, V. et al. (2011). *Guide des archives historiques à Genève*. Repéré à <http://archives-geneve.lhistoire.ch/ca/typologie/>
- Lemay, Y. (2014). Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 7-19). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2011-2012). Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives*, 43(2), 71-86.
- Mas, S. et Klein, A. (2010-2011). L'émotion : une nouvelle dimension des archives. *Archives*, 42(2), 5-8. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_klein.pdf&usager_id=
- Pilon, Y. (2005, 1^{er} mai). Jean Piché en vidéomusique [Billet de blogue]. Repéré à <http://www.electrocd.com/en/select/blogue/?id=press-974>

Liste des vidéos

- Côté-Lapointe, S. (2015, 12 mai). *Montréal et la Grande Guerre* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/l9b7RF_ZGXo?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *38 variations sur autant d'images* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/9iQigTAqNmY?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 27 juin). *Mémoires asynchrones* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/MvjjqNFHHIM?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 29 juin). *Couper haut* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/gbrTYKsNxLU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 24 juin). *Cyberprimitivisme* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/QWYs2JqXoL4?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *Les tombeaux du temps* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/X-CjxRI0CJU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/dcbzWxDpq5U?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc
- Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *Incantations pour la fin du Temps* [Vidéo en ligne].
Repéré à https://youtu.be/ujhzSoNNvZY?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc

ANNEXE 1 – LETTRE INTRODUCTIVE AU PROJET

Objet: Projet archives et création

-- À l'intention des personnes responsables des archives de [nom de l'institution] --

Bonjour,

Mon nom est Simon Côté-Lapointe, compositeur, vidéaste et archiviste. J'ai reçu une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) pour réaliser un projet de création « vidéo-musique » dans lequel j'utilise les archives audio-visuelles comme base à ma création.

Cela s'inscrit aussi dans le cadre du projet de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » (Programme Savoir, CRSH) et fera l'objet d'un article.

Je sollicite votre participation pour collecter du matériel libre de droits, qui peut être modifié et réutilisé, en vue de créer une œuvre nouvelle à partir d'images fixes, d'images en mouvement, de documents sonores et même d'autres types de documents moins communs (comme des objets 3d, par exemple).

J'aurais donc besoin de matériel, soit environ une dizaine de documents de tous types, et l'idée serait que les archivistes pourraient sélectionner eux-mêmes les documents s'ils le désirent. Par exemple, des documents qui pour eux ont une valeur émotionnelle, historique ou esthétique particulière. Le projet aborde le lien entre création et archives, il serait donc intéressant que l'archiviste (ou la personne responsable) s'implique dans la sélection des documents, ayant une très bonne connaissance de sa collection.

Les institutions, les archivistes participants et les sources seraient mentionnés dans l'œuvre finale qui consistera en neuf courts métrages qui seront diffusés. Par ailleurs, je donnerais la possibilité aux institutions participantes des droits de diffusion de l'œuvre, fournissant une opportunité de valorisation et de diffusion de leurs archives. De plus, le processus de création de l'œuvre fera l'objet d'un article, ce qui pourra donner de la visibilité à votre institution.

S'il-vous-plait, faites-moi part de votre intérêt à participer à ce projet. Un rendez-vous pourrait être fixé pour la suite des choses. J'aimerais commencer mon projet prochainement, au mois d'août.

Surtout, n'hésitez-pas à me faire part de vos questions et commentaires.

Bonne fin de journée et au plaisir!

Simon Côté-Lapointe

Compositeur, vidéaste et archiviste, membre de l'Association des archivistes du Québec

M. S. I.

514-271-2634

ANNEXE 2 – SITES PUBLICS D’INSTITUTIONS DONNANT ACCÈS AUX DOCUMENTS

| NOM DE L'INSTITUTION | SITES POUR ACCÉDER AUX DOCUMENTS D'ARCHIVES NUMÉRISÉS |
|---|---|
| Office national du film du Canada (ONF) | Le site de l'ONF permet de visualiser en basse qualité les films numérisés disponibles (http://www.images.onf.ca/images/pages/fr/index.html). |
| Ville de Montréal | Les archives de Montréal proposent un catalogue en ligne (http://archivesdemontreal.ica-atom.org/) ainsi qu'une page <i>Flickr</i> (https://www.flickr.com/photos/archivesmontreal/). |
| Université de Montréal (UdM) | La Division de la gestion de documents et des archives donne accès aux documents numérisés (http://www.archiv.umontreal.ca/exposition/doc-numerique.html). Une sélection de photos sur <i>Flickr</i> est aussi accessible en ligne (https://www.flickr.com/photos/dgda/). |
| Université Concordia | Le site des Records Management and Archives regroupe et permet de visualiser les documents audio et vidéo (http://archives.concordia.ca/excerpts) ainsi que les documents iconographiques (http://archives.concordia.ca/if_images). Une sélection de photos sur <i>Flickr</i> est aussi accessible en ligne (https://www.flickr.com/photos/rmaaconcordia/). |
| Musée McCord | Le Musée McCord rend accessible en consultation beaucoup d'images issues de ses collections (http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/clefs/collections/). |
| Phonothèque québécoise | Des extraits audio sont toujours disponibles en téléchargement sur leur site (http://www.phonothèque.org/). |
| Pointe-à-Callière | À travers la base de données des sciences humaines d'Artefacts Canada, Pointe-à-Callière rend accessible en consultation plusieurs images issues de sa collection (http://www.rcip-chin.gc.ca/bd-dl/artefacts-fra.jsp). |
| BAnQ | Le site <i>YouTube</i> de BAnQ permet de visionner certains de leurs films numérisés. (https://www.youtube.com/channel/UCIKL-RE-biD2U18Dpt1tqYIQ). |

LE CONCEPT D'ARCHIVE(S) ET LES FILMS DE RÉEMPLOI¹

Annaëlle Winand

1 Ce travail de synthèse sur « Le concept d'archive(s) tel qu'utilisé en études cinématographiques dans le cadre de l'étude de films de réemploi » a été réalisé dans le cadre du cours SCI7000 Séminaire en sciences de l'information donné à l'hiver 2015 par la professeure Michèle Hudon à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal.

INTRODUCTION

Dans le cadre de notre projet doctoral, nous avons entamé une recherche concernant l'exploitation des archives par les cinéastes de réemploi dans les films expérimentaux. Le cinéma de réemploi est une pratique cinématographique qui consiste à réaliser un film à partir de morceaux d'un ou de plusieurs autres films ou de toutes images en mouvement. À travers la manipulation de pellicules, bandes vidéos ou pixels préexistants, les cinéastes œuvrant dans ce courant artistique se revendiquent parfois comme artistes travaillant les archives ou l'archive et sont très souvent identifiés comme tels par les chercheurs en études cinématographiques.

Le concept d'archives est précisément défini par la discipline archivistique. S'il connaît des variations mineures suivant les écoles (des différences sont notées, par exemple, entre l'archivistique enseignée en France et au Québec, ou encore selon son inscription dans une tradition historique ou dans les sciences de l'information), le principe fondateur reste le même : les archives sont des « Documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité. » (Direction des Archives de France, 2007)

Or, nous avons constaté que les études cinématographiques donnent différentes significations au concept d'archive(s) : il est tour à tour question des documents eux-mêmes, de leur structure, de leur rapport au passé et à la mémoire, du lieu de conservation, de l'institution ou encore des méthodes d'organisation qui les constituent. Le terme est tout autant utilisé au singulier qu'au pluriel.

2 Une revue de la littérature concernant les archives et le réemploi dans les films expérimentaux a été réalisée dans le cadre du cours SCI7001 Lectures dirigées, à l'hiver 2015 auprès du professeur Yvon Lemay. Ce travail recense l'état de la recherche et les grandes thématiques développées par les chercheurs en études cinématographiques quand il est question d'archive(s) et de réemploi. Cette revue de littérature nous a permis de cerner les auteurs clés traitant du réemploi dans les études cinématographiques, tout autant que d'établir les repères temporels que nous prenons en considération dans ce présent travail.

Afin de cerner la manière dont les chercheurs en études cinématographiques appréhendent le concept d'archive(s), nous avons sélectionné et synthétisé différents articles issus de la discipline. Les articles retenus pour cette synthèse ont été choisis selon trois critères principaux : ils traitent du cinéma de réemploi dans le cadre du cinéma expérimental ; ils ont été publiés après 2010 (la question du réemploi, des archives et du cinéma connaît un véritable engouement dans la littérature scientifique depuis cette date, en Amérique du Nord principalement) ; ils intègrent le concept d'archive(s) dans leur réflexion². Nous avons ensuite choisi parmi ces articles ceux qui contenaient le plus d'éléments de réflexion concernant le concept d'archive(s). Nous avons également ajouté à ce premier corpus des articles fondateurs dans l'intégration du concept d'archive(s) en art et cinéma, régulièrement cités comme références incontournables par les chercheurs en cinéma de réemploi. Enfin, pour comprendre le dialogue entre le concept d'archive(s) développé dans le cadre de l'étude du cinéma de réemploi et le concept tel qu'il est compris en archivistique, nous nous sommes référée à des articles (et une thèse de doctorat) issus de l'archivistique et des sciences de l'information, qui interrogent le concept d'archive(s) et de document tant dans leur propre discipline que dans d'autres domaines de recherche.

L'analyse de ces textes, appuyée par la lecture d'articles provenant de la discipline archivistique, propose de comprendre le concept d'archive(s) dans toute sa complexité afin de tisser un lien entre plusieurs disciplines étudiant le même objet :

Le dialogue entre les historiens du cinéma des premiers temps, les restaurateurs, les archivistes et les cinéastes expérimentaux, ce mouvement d'aller-retour entre l'intelligence historique du passé et sa réactivation dans les œuvres artistiques, est essentiel pour éclairer notre connaissance et enrichir notre expérience de l'histoire du cinéma et, de façon plus générale, notre appréhension de ce qui se trouve dans les archives du cinéma. (Habib, 2013, p. 151)

Cette démarche constitue une première étape dans notre recherche doctorale dont un des objectifs est de définir le concept d'archive(s) tel qu'il est compris et utilisé par les cinéastes de réemploi et les chercheurs en études cinématographiques traitant de cette pratique.

Dans cette synthèse, nous explorerons tout d'abord brièvement l'ouverture et l'adoption du concept d'archive(s) en dehors de la discipline archivistique, pour ensuite nous intéresser à ses diverses acceptions dans les études cinématographiques qui découlent en partie de cette dissémination. Le vocabulaire utilisé tout au long de la synthèse distinguera les archives,

comprises comme documents d'archives ou comme les bâtiments et institutions conservant les archives, de l'archive qui fait référence au concept d'archive(s), tel qu'il est évoqué en dehors de la discipline archivistique.

OUVERTURE DU CONCEPT D'ARCHIVE(S)

Le concept d'archive(s) n'est pas seulement utilisé en archivistique. Depuis la fin des années 1960, et plus systématiquement depuis les années 1990, il est de plus en plus question d'archive et d'archives dans différents domaines et disciplines qui interprètent le concept différemment qu'en archivistique.

Cette partie propose d'introduire le développement du concept : il s'agit de comprendre à quoi l'archive et les archives font référence en dehors de l'archivistique, d'identifier les deux grands penseurs qui ont permis ce développement et enfin de s'intéresser plus particulièrement à l'évolution du concept en art. C'est en effet à partir de ces nouvelles acceptions du concept d'archive(s) que le cinéma a développé ses propres réflexions en la matière.

L'archive en dehors de l'archivistique

Depuis les années 1990, le concept d'archive (au singulier) s'est développé dans d'autres disciplines que l'archivistique. Ainsi, l'« archive » se retrouve dans de nombreux domaines, académiques ou non, sans pour autant faire référence à la définition archivistique du document d'archives. Cet engouement peut être mis en relation avec l'évolution des technologies numériques, qui engage des réflexions théoriques dans différentes disciplines utilisant l'archive comme métaphore, notamment pour désigner les collections numériques et les différents aspects des technologies de l'information (Manoff, 2004).

Il résulte de cette dissémination (Klein, 2015) un assouplissement du concept d'archive, marqué par le passage au singulier du terme. Celui-ci revêt alors différentes significations. Il peut s'agir de l'endroit où les documents et autres matériaux d'intérêt public ou historique sont conservés, d'un dépôt et d'une collection d'artéfacts, du contenu des musées, bibliothèques et dépôts d'archives (sans forcément de distinction), de l'ensemble des dossiers historiques conservés par ces institutions, de tout ce qui existe en format numérique ou encore de tout sous-ensemble de documents ayant un lien entre eux (Manoff, 2004). Il est question de l'archive comme une forme de discursivité, une forme relationnelle toujours en devenir, une ressource à

exploiter ou une fin en soi, ou encore une « inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support » (Habib, 2008, cité dans Klein, 2015, p. 182-183). Cette ouverture du concept a une influence directe sur le geste d'archiver, qui va dès lors dépendre de différents facteurs : des usages de la mémoire collective, des formes d'institution du passé, des pratiques de conservation, des techniques de transmission. L'archive est le résultat de décisions politiques, de rapports de pouvoir et d'enjeux sociaux (Méchoulan, 2011).

En dehors du milieu académique, le mot archive a également subi des changements. Il fait de plus en plus souvent référence aux collections, plus particulièrement aux collections en ligne (Baron, 2012). Par exemple, le site de partage de vidéos *YouTube* est considéré par beaucoup comme un dépôt d'archives d'images en mouvement (Prelinger, 2009). Le terme est ainsi devenu, dans le langage courant, une métaphore désignant toute information conservée (Lundemo, 2014).

La notion d'archive, développée en dehors de l'archivistique semble donc refléter différentes réalités. Toutefois, ces questions d'archive et d'archives, ainsi que les dimensions qui les composent, sont importantes à appréhender dans le contexte des nouveaux usages techniques et culturels engendrés par le numérique, qui semblent recomposer les figures du passé (Méchoulan, 2011) et bouleverser les pratiques à travers les disciplines.

Foucault et Derrida

Deux textes ont fortement influencé le discours sur la notion d'archive en dehors de l'archivistique. Il s'agit de *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault (1969) et de *Mal d'archive : une impression freudienne* de Jacques Derrida (1995).

Foucault est l'un des premiers à utiliser le singulier pour parler de l'archive (Méchoulan, 2011). Il la définit comme le principe d'énonçabilité (la loi de ce qui peut être dit), « le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers ». (Foucault, 1969, cité dans Méchoulan, 2011, p. 14) Cette notion d'archive ne présente pas de lien direct avec les documents d'archives. Elle est par contre présentée comme une forme de discursivité qui renvoie à l'énonciation de la pensée (Klein, 2015, p. 182) : l'archive représente les conditions de possibilité du discours dans une époque donnée (épistémè), « ce qui (...) permet d'éviter de penser l'évènement dans le seul cadre de ses conditions de production tout en ne le laissant pas aller à la dérive sur les flots de la pure contingence ». (Méchoulan, 2011, p. 14) Mais c'est surtout le travail de Derrida qui influence la définition du concept d'archive en dehors du champ archivistique. Dans son texte *Mal d'archive*, Derrida déclare que « nothing is less clear today than the word 'archive' ». (Derrida, 1995, cité dans Manoff, 2004, p. 10) Dans cet ouvrage de référence,

le philosophe pense l'archive comme institution plutôt que les archives des institutions : les documents d'archives sont eux-mêmes une institution, un lieu de pouvoir, du fait qu'ils sont un lieu de consignation (Klein, 2015, p. 13). La théorie de l'archive est sous-tendue par deux forces décrites par la psychanalyse : une pulsion de mort et une pulsion de conservation (dérivée du principe de plaisir). C'est sur cette tension que se construit le récit historique : l'archive, en préservant le passé, incarne le présent et le futur (Manoff, 2004). Ainsi, c'est le geste de consignation de l'archive qui est fondamental pour Derrida : il distingue l'archivage (stockage) de l'archivage, une action intellectuelle et sociale faite de méthodes techniques qui modèle la mémoire et l'histoire (Manoff, 2004). Il s'agit d'une modalité de pouvoir : l'archivage enregistre en même temps qu'elle produit l'évènement (Klein, 2015, p. 18).

L'approche du concept d'archive par Derrida a subi plusieurs critiques, notamment celles de l'historienne anglaise Carolyn Steedman qui dénonce une définition trop large de la notion. Pour Steedman, l'archive n'est pas une métaphore, mais bien un espace concret qui engage avec des objets matériels (Manoff, 2004).

Que l'on soit en accord ou non avec les définitions de Foucault et de Derrida sur la notion d'archive, leur influence sur le discours est notable. En ouvrant la voie à une pensée de l'archive en dehors des disciplines historique et archivistique, les deux philosophes ont permis une réflexion qui a inspiré de nombreux penseurs et chercheurs, leur donnant un outil conceptuel supplémentaire pour penser leur discipline.

Art et archive(s)

Les études qui portent sur les artistes et la notion d'archive font généralement référence à la photographie qui est « largement interrogée dans son rapport au réel, à la mémoire ou à la technologie ». (Klein, 2015, p. 181) Elles s'intéressent également au caractère documentaire des archives et à leur dimension politique (Klein, 2015).

Une première mise en relation entre art et archives apparaît dans le texte d'Allan Sekula *The Body and the Archive* (1986), dans lequel le cinéaste et théoricien propose une réflexion sur le statut de la photographie au 19^e siècle (Klein, 2015). Le concept d'archive qui est évoqué dans le texte est en filiation directe avec les réflexions de Foucault. Il s'agit d'une double entité : « l'archive est à la fois une entité paradigmatique abstraite et une institution concrète ». (Sekula, 1986, cité par Klein, 2015, p. 180) Ainsi, à travers cette archive abstraite, les artistes ont le pouvoir de dévoiler le contenu caché des documents d'archives : « in an archive, the possibility of meaning is "liberated" from the actual contingencies of use. But this

liberation is also a loss, an abstraction from the complexity and richness of use, a loss of context ». (Sekula, 1987, cité par Bracha, 2012, p. 116)

3 Nous utilisons les traductions françaises d'« impulsion archivistique » pour *archival impulse* (traduit dans Blümlinger, 2014) et d'« art de l'archive » pour *archival art* (traduit dans Klein, 2015, p. 176).

En 2004, cette problématique est de nouveau sollicitée par Hal Foster dans son article *An Archival Impulse* (Foster, 2004). L'historien y introduit la notion d'impulsion archivistique³ qui serait à l'origine d'un courant, l'art de l'archive (Foster, 2004). L'art de l'archive est produit avec des objets d'archives, c'est-à-dire des objets ou des textes qui représentent des moments perdus, dans lesquels l'ici et maintenant du travail fonctionne comme un lien possible entre un passé inachevé, incomplet et un futur ré-ouvert (Foster, 2004). Pour Foster, les documents d'archives utilisés par ces artistes sont matériels et fragmentaires, issus d'archives non officielles. Les artistes utilisent les documents d'archives tout autant qu'ils en produisent.

Ainsi, « les artistes qui travaillent à partir des archives participent à l'élargissement de la conception des archives et contribuent à l'élaboration d'une pensée de l'archive ». (Klein, 2015, p. 177) À travers leurs pratiques engageant le concept d'archive(s), les artistes développent une pensée critique sur le monde (Klein, 2015), et rejoignent le caractère politique du concept tel qu'il est suggéré par Derrida et Foucault.

ARCHIVE(S) ET CINÉMA DE RÉEMPLOI

L'adoption du concept d'archive(s) par d'autres disciplines que l'archivistique dans les années 1990 a également touché les études cinématographiques, en particulier dans le cadre du cinéma de réemploi. Ce phénomène est lié à deux évolutions : le centenaire du cinéma et les mutations technologiques liées au numérique (Habib, 2014). Ces événements ont initié une réflexion sur la nature du film, sa matérialité et son existence en tant qu'archive.

De manière générale, les références théoriques dans les études cinématographiques concernant l'archive et les archives sont issues des écrits de Foucault et Derrida. Le livre *Le goût de l'archive* de l'historienne française Arlette Farge, publié en 1989, évoquant le plaisir de travailler avec les documents d'archives, est également une référence récurrente, bien que le cinéma se trouve dans un autre champ « épistémique et expressif » que l'histoire (Blümlinger, 2014, p. 71).

La relation entre la notion d'archive(s) et le cinéma se situe dans un contexte quelque peu différent de celle qui existe entre art et archive(s). Les chercheurs en études cinématographiques envisagent l'archive et les archives plutôt sous l'angle de l'histoire, de la technicité et de la matérialité du film, mais aussi en relation avec les questions de la conservation et de la restauration (Klein, 2015, p. 182).

Le film comme document d'archives – matérialité et mutations technologiques

Dans de nombreuses créations, les artistes ne considèrent pas seulement le contenu des documents filmiques qu'ils réemploient, c'est-à-dire l'information, mais les films dans leur matérialité même. Cette utilisation des documents renvoie aux supports filmiques, qui sont nombreux et qui possèdent leurs propres particularités physiques, mais également aux lieux de leur existence et de leur conservation et aux systèmes d'inventaires qui les régissent.

Les films possèdent en effet des caractéristiques matérielles et techniques qui leur sont propres, elles-mêmes issues du contexte qui a permis leur création, leur conservation et éventuellement leur restauration. Les films, considérés comme documents audiovisuels, sont donc le résultat d'une activité humaine et d'une technique d'écriture (Chabin, 2004). Il s'agit d'un support qui a la particularité de mourir constamment (Cherchi Usai, 2001), en se décomposant lentement, et qui est caractérisé par ses manques (Habib, 2006). Les problèmes liés à la fragilité des films, à la fois célébrés et redoutés, renvoient directement à des questions propres à l'archivistique, principalement à la conservation des documents d'archives, mais également à leur accès. La particularité du cinéma, en matière de conservation et d'accès, réside dans un paradoxe : projeter un film implique sa destruction, mais le conserver à l'abri de regards engage sa disparition.

À partir des particularités physiques des films, ainsi que leur appartenance à un certain passé, nombreux sont les cinéastes de réemploi, mais également les chercheurs, qui considèrent ces documents audiovisuels comme des documents d'archives. Qu'ils soient conservés dans un dépôt d'archives officiel ou non, c'est leur caractère de trace matérielle du passé qui les promeut au rang de documents d'archives, de documents-traces : « ce qui fait le document, c'est d'abord sa matérialité, c'est-à-dire l'existence physique du support sur lequel est fixée l'information, matérialité qui fait que, tant que dure le support, on peut revenir à l'expression passée, à ce qui a été écrit, le lire, puis l'interpréter ». (Chabin, 2004, p. 144) La définition archivistique des documents d'archives, impliquant une provenance (document produit ou reçu dans le cadre d'une activité), n'entre ici pas en considération.

Ces questions de matérialité rejoignent également celles engendrées par les mutations technologiques et le numérique. Les documents d'archives ont été marqués par différentes évolutions, que Trund Lundemo sépare en trois âges : la galaxie Gutenberg (archives écrites ou imprimées), l'âge des archives intermédiaires (émergence de nouvelles technologies telles que le

gramophone, la photographie ou le film) et l'âge des archives numériques, dans lequel nous nous situons (Lundemo, 2014). Cet âge numérique transforme le rapport au matériel, sans pour autant l'annuler. En effet, les textes, les images, les sons et les images en mouvement sont traduits en code, qui est réinterprété par un logiciel sur un écran. Toutefois, si le numérique modifie les composantes du document, il n'en change pas la notion (Chabin, 2004). Le film reste un document, dont le support et la conservation sont déterminés par son inscription dans le temps. Ce changement affecte par contre les niveaux techniques, discursifs et politiques de l'organisation, tant des films que des documents d'archives, et en modifie la sauvegarde, la conservation et la distribution (Blümlinger, 2014).

Le film comme archive – métaphore de mémoire

Les films de réemploi peuvent être considérés non pas dans leur matérialité, mais dans leur relation au passé et à la mémoire ou comme mode d'écriture de l'histoire. Ces films font dès lors référence à l'archive, au singulier, qui désigne « ce sur quoi s'inscrit une mémoire de l'histoire (personnelle ou collective, parfois les deux à la fois) ». (Habib, 2008, p. 225) Cette archive permet la réactivation du passé au présent, au-delà du contenu historique des documents : « les travaux que les artistes mènent sur l'archive ne peuvent être réduits à un phénomène d'esthétisation de documents historiques ». (Bénichou, 2003, citée par Klein, 2015, p. 176)

Il s'agit en quelque sorte d'une mémoire collective involontaire (Klein, 2015), qui est activée par l'action d'un utilisateur sur les documents d'archives. Les documents d'archives ne sont donc pas mémoire, mais sont un véhicule de celle-ci (Lemay et Klein, 2012). L'exploitation des documents d'archives apparaît alors comme « le moment de la manifestation des archives comme archive, c'est-à-dire comme modalité d'inscription de soi dans le temps, comme mémoire (collective) ». (Klein, 2015, p. 269)

Si le réemploi n'utilise pas forcément des documents d'archives comme tels, il crée néanmoins de l'archive, en manipulant des traces du passé. Ce type de cinéma est donc porteur de mémoire consciente et inconsciente. Il s'agit d'une allégorie de l'histoire, d'un montage de traces de mémoires, mais également d'une pratique ethnographique qui est en relation avec la non-transparence de la culture (Russell, 1999). Les films utilisés dans la construction du réemploi renvoient au passé auquel ces fragments ont été prélevés : ce sont des sites de mémoire, des artefacts laissés par une culture à un moment donné (Habib, 2006), tout autant que le témoignage indirect de ce qui n'a pas été conservé. En manipulant ces films, le réemploi renvoie à l'archive, « (...) the deliberate and calculated secretion of lost memory ». (Orlow, 2006, p. 34)

À travers la création de films de réemploi, les cinéastes posent ainsi un geste d'inscription dans le temps, d'autant plus marqué qu'il peut être constitué de diverses temporalités. Le film fait de traces amène le passé, le présent et le futur dans une temporalité non linéaire, à travers juxtaposition, fragmentation, interruption (Russell, 1999). Les séquences du film deviennent alors un espace-temps spécifique d'expérience esthétique et de mémoire singulière (Blümlinger, 2014), reflétant elles-mêmes les préoccupations de son créateur à une époque donnée.

Le film comme lieu d'archive(s) – structures et absences

Cette exploration de la littérature révèle une autre acception du terme archive(s). Il s'agit de l'archive ou des archives comme institution. Les dépôts d'archives sont en effet des institutions qui préservent des documents témoignant du passé, tout autant que des institutions qui sélectionnent les documents à conserver (Lundemo, 2014). Ces décisions sont régies par des politiques et réglementations, mais également par une série de contraintes techniques : « Whatever the archive contains is already a reconstruction – a recording of history from a particular perspective ; it thus cannot provide transparent access to the events themselves ». (Manoff, 2004, p. 14)

À partir de la reconnaissance de ces dispositifs de sélection, de nombreux cinéastes mettent le doigt sur l'absence de documents d'archives qui est révélatrice de l'absence de mémoire et d'une forme de construction de l'histoire. Rejoignant l'idée d'archivage de Derrida, cette mémoire est en effet construite à partir de documents sélectionnés, à une époque donnée. Dès lors, les absences, les manques en disent tout autant sur ce passé que ce qui est disponible dans les dépôts d'archives (Lundemo, 2014). Très souvent, les artistes s'intéressent « davantage à l'inachevé et au devenir que sous-tendent les archives plutôt qu'au fait qu'elles constituent les traces d'un évènement fini ». (Klein, 2015, p. 185) Le travail des créateurs est alors voué à mettre en lumière les mécanismes de l'archivage opérés par ces institutions et par la société dans laquelle celles-ci sont ancrées : à partir des documents d'archives, ils vont mettre en lumière l'archive, le travail des cinéastes permettant de révéler ce qui est caché ou disparu, c'est-à-dire les absences de l'archive en tant que système.

En parallèle de cette thématique institutionnelle, l'archive et les archives sont parfois évoquées en faisant référence aux dépôts et bâtiments d'archives. Dans le cadre du réemploi, la réflexion peut même être poussée plus loin : un film de réemploi, composé d'un ou plusieurs documents filmiques, appartenant au passé, devient une archive, c'est-à-dire un lieu de conservation de ces documents :

D'une certaine manière, on pourrait dire que les films de ces cinéastes sont des petits entrepôts, des lieux, des sites où l'on peut trouver des films entiers (...) [une archive] qui tout à la fois conserve et institue un mode de lecture pour ces films des « origines », à travers leur réappropriation au présent (par le cinéaste et le spectateur). (Habib, 2013, p. 148)

L'objet artistique (film) devient alors un lieu d'archive, un déclencheur de mémoire, d'images, un espace virtuel, ouvert sur de multiples temporalités (Habib, 2008). Les films de réemploi constituent un « champ des possibles [...] qui aurait pour tâche de déplier et de découvrir les multiples strates qui les composent, le mouvant édifice, l'*archive* dont ils sont issus, les multiples temporalités qu'ils impliquent ». (Habib, 2014, p. 103)

Les films de réemploi et les principes archivistiques

Les chercheurs en études cinématographiques montrent une sensibilité certaine pour les questions d'ordre archivistique. Ils font en effet régulièrement référence au caractère authentique des archives et à leur valeur de preuve, mais également à leur contexte d'origine, ainsi qu'à différents processus (conservation, accès, restauration, etc.). Toutefois, ces thématiques, bien qu'utilisant en partie le même vocabulaire que celui des archivistes, ne font pas toujours référence aux mêmes concepts et principes.

Une des principales caractéristiques des cinéastes de réemploi est leur utilisation d'images en mouvement préexistantes qu'ils vont sortir de leur contexte d'origine pour les replacer, entièrement ou en partie, dans une nouvelle création. D'un point de vue archivistique, cette utilisation touche au principe de provenance, défini comme le « Principe fondamental de l'archivistique, selon lequel chaque document doit être maintenu ou replacé dans le fonds dont il provient, et dans ce fonds à sa place d'origine. Il comprend trois notions connexes : le respect de la provenance, le respect de l'intégrité du fonds, le respect de l'ordre originel ou primitif ». (Direction des archives de France, 2007) Or, dans un film de réemploi, les images en mouvement sont délivrées de leur signification originelle, leur contexte de création, pour s'adapter au nouveau texte défini par le cinéaste (Russell, 1999). C'est d'ailleurs à partir de cette décontextualisation que les artistes révèlent les sens non encore mis au jour des documents d'archives, en dehors des cadres traditionnels d'utilisation (historique, scientifique et administrative). Il s'agit « d'une occasion de montrer non seulement la richesse et la diversité des points de vue que peut engendrer l'archive, mais aussi, et surtout ce qui est le propre de celle-ci : son pouvoir, sa capacité à signifier, à se révéler selon les situations ». (Lemay, 2010, p. 236-237)

Certains artistes et chercheurs en études cinématographiques font référence à l'authenticité des documents d'archives. Ces documents serviraient, principalement dans les pratiques documentaires, de preuve visuelle de l'histoire (Russell, 1999). La qualité d'archive des documents, c'est-à-dire leur appartenance au passé, justifie une certaine authenticité en tant qu'autorité et preuve esthétique de référence au passé :

appropriation, as an aesthetic practice, is a discourse of the uncanny, producing a figure of lack doubled by a masking of that lack. The found image doubles the historical real as both truth and fiction, at once document of history and unreliable evidence of history. (Russell, 1999, p. 16)

Cette notion d'authenticité est différente de celle adoptée par les archivistes, à savoir la « qualité ou le degré de confiance envers l'intégrité du document en tant qu'objet matériel constitué. Cette qualité réfère à un document tel qu'il se présente en lui-même, sans altération physique ou des liens virtuels nécessaires à sa reconstitution ». (Dico-wiki archivistique, 2015) Le travail des cinéastes de réemploi, jouant sur l'altération physique des films, propose une dispersion schizophrène des discours de l'autorité et de l'authenticité (Russell, 1999) pour, de nouveau, permettre l'émergence de nouveaux sens à partir des documents d'archives.

Ces notions archivistiques fondamentales, interprétées à travers un vocabulaire propre aux études cinématographiques, sont donc perturbées par les cinéastes. Néanmoins, leurs créations permettent de remarquer différentes fonctions essentielles des archives, mais peu considérées par les archivistes : leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, de leur fonction narrative et de leur double valeur cognitive et poétique (Klein, 2015, p. 224).

L'effet-archive

Les réflexions sur le concept d'archive(s) sont parfois poussées jusqu'à la demande d'une redéfinition de cette notion. Plusieurs auteurs évoquent une série de problèmes critiques, liés aux mutations technologiques, qui intègrent une idée de transformation de l'archive, au confluent de l'analogique et du numérique, de l'institutionnel et du personnel. Si les auteurs sont nombreux à circonscrire les problèmes épistémologiques autour de cette question, peu d'entre eux avancent une définition concrète.

Récemment, une professeure de l'Université d'Alberta, Jaimie Baron, a proposé une nouvelle définition du concept dans le cadre du cinéma de réemploi. L'archive n'y est plus seulement considérée dans sa matérialité (objet), ni dans sa relation au passé ou à la mémoire (concept), mais elle

est définie par l'effet qu'elle crée sur le spectateur au moment où celui-ci regarde le film. Il s'agit d'une expérience spectatorielle, ainsi qu'une relation entre le spectateur et le texte (Baron, 2012). Ce n'est plus l'objet, le document, qui est archive, mais c'est la perception dans un film de la disparité temporelle et intentionnelle (détournement du propos originel) par le spectateur qui va définir l'archive. Baron appelle ce phénomène l'effet-archive.

Cette proposition de redéfinition de l'archive est particulièrement perceptible dans le cinéma de réemploi, de par son caractère spectatorielle, qu'il soit expérimental ou documentaire : le regard du spectateur est appelé à repérer les disparités et à les traiter comme document d'archives. Les documents d'archives révèlent dans ce cadre l'influence qu'ils ont sur la sensibilité et la perception du spectateur :

Un pouvoir alimenté par la dimension matérielle des archives en tant qu'objet, par les éléments du dispositif servant à la présentation des documents d'archives et par la propension du spectateur, d'une part, à reconnaître avant de connaître, c'est-à-dire à percevoir comme archives des documents qui correspondent à l'image, à la représentation mentale qu'il se fait de l'archive et, d'autre part, à établir instinctivement des liens au sein d'ensemble de documents, à chercher à donner du sens. (Lemay, 2010, p. 234-235)

L'effet-archive est également un phénomène sociétal, révélateur, non seulement de la dispersion du concept d'archive(s) en dehors de l'archivistique, mais surtout, de l'appropriation de cette notion par d'autres disciplines.

CONCLUSION

La littérature traitant du cinéma de réemploi regorge de références à l'archive et aux archives, à un tel point qu'il est question d'un « art du cinéma hanté par l'archive ». (Blümlinger, 2014, p. 73) Par contre, si l'usage de ce concept est répété, il renvoie souvent à des réalités bien différentes en ne faisant que très rarement référence à la définition archivistique du concept. Le terme est tour à tour employé au pluriel et au singulier, suivant le contexte de l'étude et de l'auteur (Voir *Tableau 1*).

Tableau 1. Récapitulatif du concept d'archive(s) dans le cadre de l'étude de films de réemploi⁴

| ARCHIVE(S) Le concept d'archive(s) | DESCRIPTION Interprétation du concept | AUTEURS Références dans les sources citées |
|---|--|---|
| Document d'archives | Les documents d'archives sont considérés, dans leur matérialité, comme supports physiques et traces physiques du passé. | Trond Lundemo André Habib Christa Blümlinger |
| Métaphore de mémoire | L'archive est une mémoire évoquée à travers la manipulation de traces du passé : l'utilisation de traces du passé par les cinéastes qui invoquent une mémoire consciente ou inconsciente à laquelle ils donnent la parole grâce à leur création. | Catherine Russell Uriel Orlow André Habib Christa Blümlinger |
| Institution | Archive(s) : l'ensemble de règlements et politiques, souvent en relation avec l'idée d'archivage de Derrida. | Trond Lundemo |
| Lieu physique | Archive(s) : le bâtiment ou le dépôt d'archives. | Trond Lundemo André Habib |
| Effet | L'archive est l'effet sur le spectateur quand il identifie une partie d'un film comme étant issue d'une autre réalité temporelle (un autre temps que les autres parties du film et un autre temps que sa propre réalité). | Jaimie Baron |

⁴ Ce tableau résume les idées qui émergent des articles en études cinématographiques lus pour ce travail, à savoir : Baron (2012), Blümlinger (2014), Habib (2008 et 2014), Lundemo (2014), Orlow (2006), Russell (1999). Ce tableau reflète donc le(s) point(s) de vue(s) adopté(s) par les chercheurs dans les articles consultés, mais n'est bien entendu pas exhaustif quant à la réflexion de ces chercheurs au sujet du concept d'archive(s).

À la lumière des écrits en études cinématographiques, les films peuvent être envisagés en lien avec la notion d'archive(s). Dans ce cadre, ils sont tout d'abord considérés comme documents d'archives, dans leur matérialité. D'une part, ils font l'objet des mêmes questionnements matériels autour de la conservation, du stockage, de l'accès ou encore de la restauration que les documents d'archives. Il est question de la fragilité des supports physiques, une problématique particulièrement sensible et complexe quand on fait référence aux matériaux filmiques. D'autre part, les films peuvent être envisagés comme des traces matérielles appartenant au passé et sont dès lors considérés comme des documents d'archives dans leur appartenance au passé. Ensuite, les auteurs utilisent l'archive comme métaphore pour traiter de la mémoire : « l'archive [est un] concept rigoureusement flou qui renverrait, pour simplifier, à l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support ». (Habib, 2008, p. 224-225) À travers l'utilisation de traces

du passé, les cinéastes invoquent une mémoire consciente ou inconsciente à laquelle ils donnent la parole grâce à leur création. De plus, l'archive et les archives se manifestent dans les articles comme une institution, un système de règlements, de politiques et de techniques ancrés dans la société qui les détermine. De manière plus pragmatique, le concept renvoie également au dépôt d'archives, au lieu de conservation des documents. Enfin, à travers la complexité de la notion d'archive(s), il est intéressant de constater que certains auteurs, poussés par les mutations technologiques bouleversant la matière filmique, désirent s'engager dans une redéfinition de celle-ci. En renversant les perspectives, l'archive peut alors être considérée du point de vue du spectateur, devenant un objet vivant qui dépend du regard de ce dernier (Blümlinger, 2014).

Le concept d'archive(s) développé en études cinématographiques renvoie également à divers concepts archivistiques. Si les références archivistiques sont généralement absentes de la littérature en études cinématographiques, les auteurs font toutefois appel aux notions d'authenticité et de preuve, sans pour autant les désigner comme tels ni en partager les définitions.

Les multiples usages du concept d'archive(s), à travers sa dissémination, reflètent toute la complexité de cette notion. Les études cinématographiques participent pleinement à l'ouverture du concept d'archive(s) depuis les années 1990. Si différents chercheurs citent Foucault, c'est toutefois Derrida qui semble majoritairement influencer les discours et, à travers sa perception de l'archive, ouvrir les perspectives d'analyse des films de réemploi.

La compréhension de l'emploi du concept d'archive(s) et des diverses significations qui lui sont associées dans les études cinématographiques est fondamentale dans le cadre de notre recherche doctorale. En effet, depuis l'essor des technologies numériques, les archivistes sont amenés à repenser leurs pratiques et leur discipline dans un environnement en mutation presque constante. Comment, dès lors, aborder ces changements ? Pour répondre à cette question, l'archiviste et cinéaste Rick Prelinger suggère que « the most interesting developments in the redefinition of our relationships to archives will arise from practices from the margins ». (Martel et Prelinger, 2013, p. 140)

À travers notre recherche, nous désirons donc établir un dialogue entre l'archivistique et les études cinématographiques. Les deux disciplines sont en effet traversées par une série d'interrogations similaires concernant leur objet de recherche (les documents d'archives et les films).

5 Traduction libre du concept d'*archival excess*, développé par Russell (2012).

En outre, les études cinématographiques posent des problèmes critiques précis, en lien avec ce que Catherine Russel appelle l'excès archivistique⁵, qui interpellent indirectement les archivistes : quels types de savoirs sont communiqués par cet excès ? Quelle historiographie et quelle critique culturelle sont transmises à travers la prolifération de l'imagerie des archives ? Qu'arrive-t-il à notre compréhension de l'archive ? Existe-t-il une nouvelle forme d'archive ? Les anciens modèles d'analyse sont-ils toujours valables ? (Russell, 2012).

Par conséquent, cette synthèse constitue une première étape dans la compréhension de la terminologie et des concepts relatifs à la notion d'archive(s) développés en études cinématographiques, ainsi que de leurs résonances dans la discipline archivistique. Il s'agit d'un travail indispensable afin d'entreprendre des recherches plus approfondies et ainsi tracer un premier lien entre les deux disciplines.

Bibliographie

- Authenticité. (2015, 13 mai). Dans *Dico-wiki archivistique de l'Université Laval*. Repéré le 27 mai 2015 à <https://www.wiki.archivesnumeriques.hst.ulaval.ca/index.php?title=Authenticit%C3%A9>
- Baron, J. (2012). The archive effect : Archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6(2), 102-120.
- Blümlinger, C. (2014). L'attrait de plans retrouvés. *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 69-96.
- Bracha, R. (2012). Artists and the film archive : re-creation – or archival replay. *Archival Science*, 13(2-3), 133-141.
- Chabin, M.-A. (2004). Document trace et document source. La technologie numérique change-t-elle la notion de document ? *Information-Interaction-Intelligence*, 4(1), 141-158.
- Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema : History, cultural memory and the digital dark age*. Londres, Angleterre : British Film Institute.
- Direction des archives de France. (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Repéré à <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22.
- Habib, A. (2006). Ruin, archive and the time of cinema : Peter Delpout's Lyrical Nitrate. *SubStance*, 35(2), 120-139.
- Habib, A. (2008). De la ruine comme archive. Dans *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine* (p. 224-291). (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/6641>
- Habib, A. (2013). Le cinéma de réemploi considéré comme une « archive ». L'exemple de A Trip Down Market Street (1906) et Eureka (1974). Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 147-158). Villeeneuve d'Ascq, France : Presses Universitaires du Septentrion.
- Habib, A. (2014). Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du found footage. *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 97.

- Klein, A. (2015). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique*. (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>
- Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais, F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitements archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-242). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia Bruylant.
- Lemay, Y., et Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134.
- Lundemo, T. (2014). Archives and technological selection. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 17-39.
- Manoff, M. (2004). Theories of the archive from across the disciplines. *Libraries and the academy*, 4(1), 9-25.
- Martel, C., et Prelinger, R. (2013). Looking back at an electronic exchange with a media archeologist. An interview with Rick Prelinger by Caroline Martel 12 1/2 years later. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 115-123). Villeuneuve d'Ascq, France : Presses Universitaires du Septentrion.
- Méchoulan, É. (2011). Introduction. Des archives à l'archive. *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (18), 9-15.
- Orlow, U. (2006). Latent archives, roving lens. Dans J. Connarty et J. Lanyon (dir.), *Ghosting : The role of the archive within contemporary artists' film and video*. Bristol, Angleterre : Picture This Moving Image.
- Prelinger, R. (2009). The appearance of archives. Dans P. Snickars et P. Vonderau (dir.), *The YouTube Reader* (pp. 268-274). Stockholm, Suède : National Library of Sweden.
- Russell, C. (1999). Archival apocalypse : Found footage as ethnography. Dans *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham, NC : Duke University Press.
- Russell, C. (2012). Benjamin, Prelinger, and the moving image archive. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 101-113). Villeuneuve d'Ascq, France : Presses Universitaires du Septentrion.

« ARCHIVES AU PLURIEL : LE MONTRÉAL DE 1914-1918 »¹.

L'EXPÉRIENCE D'UNE CRÉATION COLLABORATIVE ET MULTIDISCIPLINAIRE

Nicolas Bednarz et Céline Widmer

1 Ce bilan d'expérience a été effectué, 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

En 2012, huit archivistes provenant de quatre universités, d'une communauté religieuse, d'un collège et d'un musée choisissent de mettre à profit les archives de leurs services respectifs, pour illustrer et mettre en valeur un thème précis, soit l'histoire du féminisme au Québec. Le collectif « Archives à voix haute » lit devant public une vingtaine de textes dans le cadre d'une soirée spectacle au Musée McCord. Le tout bénéficie d'une mise en scène, de projections photographiques et d'un accompagnement musical préenregistré. L'événement est repris quelques mois plus tard à l'auditorium de la Grande Bibliothèque, alors que les textes sont cette fois lus par des comédiens professionnels (BANQ, 2012).

Cette expérience pluri-institutionnelle nous pousse l'année suivante à amorcer une réflexion sur la médiation et les modes collaboratifs de diffusion des archives. Dès 2013, une conférence est présentée au 42^e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec et vise à explorer de nouvelles avenues de mise en valeur des documents (Bednarz et Widmer, 2013). Ces réflexions permettront peu à peu de poser les assises pratiques d'un premier projet de création collaborative, entièrement basé sur les archives. Ce sera l'expérience « Archives au pluriel », dont cet article traite.

Dans un premier temps, nous exposerons les réflexions ayant mené à la mise sur pied du projet. Alors que les habitudes de communication et le lien à l'information évoluent à un rythme accéléré, notamment en contexte numérique, l'ouverture sur l'autre et la collaboration interdisciplinaire nous semblent de plus en plus essentielles comme archivistes si nous souhaitons demeurer en phase avec notre époque et répondre à ses besoins.

Comme on le verra, le développement de telles collaborations, mais également l'implication personnelle et subjective qu'elles nécessitent, nourrissent à notre avis de manière primordiale la profession d'archiviste et la mise en valeur des archives.

Cette proposition se vérifie tant par les pratiques de certains de nos prédécesseurs que dans notre contexte de travail actuel. Nous nous arrêterons également sur la problématique plus spécifique de la diffusion des archives textuelles, puisque la collaboration pluridisciplinaire semble y apporter une réponse intéressante.

Nous examinerons ensuite comment nous avons tenté de concrétiser, dans le projet « Archives au pluriel », cette idée selon laquelle le recours aux sensibilités et aux intérêts personnels des participants permet la conception d'un événement unique, novateur et signifiant. Nous verrons le contenu du projet comme tel et les différentes étapes de travail et de création collective ayant marqué son élaboration, en nous arrêtant sur le rôle joué par chaque intervenant. « Archives au pluriel » constitue en effet le résultat d'une expérience pluridisciplinaire basée tant sur le savoir-faire et les intérêts personnels des acteurs externes que sur ceux des archivistes. Dans un tel contexte d'exploitation des documents historiques à des fins de création, il nous a fallu dépasser certaines habitudes professionnelles afin d'investir pleinement l'espace collaboratif.

Nous verrons enfin les résultats obtenus à la suite de la tenue de cette première expérience, en insistant notamment sur ses impacts et sur les débouchés qu'elle a générés, tant en matière de diffusion d'archives que sur le plan de l'identité professionnelle.

RÉFLEXIONS INITIALES

En 2013, comme archivistes au Musée McCord et à la Ville de Montréal, nous entamons une première réflexion commune afin d'établir les « jalons idéaux » d'un projet collaboratif et personnel de mise en valeur. Cette réflexion découle d'un désir plus général de découvertes d'avenues novatrices en matière de diffusion d'archives.

Pour une diffusion des archives résolument actuelle

La discipline archivistique constitue à la base une réponse aux besoins de « chacune des époques » (Rousseau, Couture *et al.*, 1994, p. 27) de la société. Or, on l'a dit, le monde actuel s'avère particulièrement fertile en mutations de tous ordres. L'avènement de l'environnement numérique et des nouveaux modes de communication bouleverse à lui seul nos habitudes comme archivistes, alors que les possibilités se multiplient,

particulièrement en ce qui concerne la diffusion. Dans ce contexte « faste mais problématique » (Lemay et Klein, 2012), comment devons-nous penser notre profession et envisager la mise en valeur des archives si nous souhaitons répondre aux besoins de « notre époque » ?

Développée de façon relativement récente, la structuration scientifique actuelle de la profession archivistique a permis d'immenses progrès, notamment en définissant et en uniformisant les tâches usuelles de l'archiviste selon des principes fondamentaux. Mais cette structuration rigoureuse n'a-t-elle pas paradoxalement engendré un certain cloisonnement aujourd'hui en contradiction apparente avec l'ère du temps qui semble plutôt propice au partage et à la réutilisation spontanée ? Face aux nouveaux horizons numériques, culturels, scientifiques ou artistiques, comment penser la promotion des archives ? « Les transformations profondes des modes d'écriture, de leurs supports et de leurs formes permettent [...] de porter sur les archives un regard nouveau, d'une ampleur presque infinie ». (Lemoine, 2013-2014, p. 3)

Au centre de cette actualisation : collaboration et interdisciplinarité

La redéfinition et l'actualisation des principes sous-jacents à la communication des archives nous semblent passer de façon essentielle par une ouverture accrue sur l'autre, par le recours à la collaboration interdisciplinaire. Ce mode collaboratif peut en effet mener l'archiviste vers de nouvelles formes de diffusion garantes de succès, tout en favorisant une prise de conscience et une mise au jour de son identité professionnelle.

Les archives constituent un matériau brut, dont la mise en valeur, adaptée aux perceptions contemporaines, vise à faire vivre le passé afin de le garantir. La rencontre entre archivistes et collaborateurs d'autres disciplines peut favoriser cette réinterprétation des archives, elles-mêmes pleines de sens et de facettes, originales, révélatrices d'une identité non seulement individuelle mais aussi collective, qui permet subséquemment de rejoindre un public nouveau et varié.

Collaboration au passé

Dès la fin du 19^e siècle, les premiers archivistes québécois sont le plus souvent issus d'autres disciplines (droit, journalisme, histoire) et demeurent *de facto* en contact avec elles. Cette diversité des intérêts est notamment visible à travers la prolifération d'associations et de clubs amateurs de tous horizons qui favorisent la naissance de projets riches et variés où l'archiviste se positionne de manière favorable. À Montréal, ces clubs et associations gagnent notamment en popularité dans le domaine des arts et des lettres. Ils permettent l'apprentissage

et l'échange, entraînant la transformation des idées et de la pratique de chaque participant.

Des archivistes et des bibliothécaires intègrent ainsi au 20^e siècle le célèbre Pen and Pencil Club, qui vise depuis 1890 la promotion des arts et des lettres à Montréal (Archives de la Ville de Montréal, BM083). Regroupant initialement des peintres, des dessinateurs, des auteurs, des poètes, des humoristes, des compositeurs ou des architectes, le club organise régulièrement des rencontres et des conférences où chacun est tenu d'apporter tour à tour une contribution sous forme d'œuvre originale, parfois selon des thèmes imposés. Lieu d'échanges d'idées, stimulant au plan créatif et collaboratif, le club invite systématiquement ses membres à offrir critiques et commentaires sur les œuvres présentées, alors qu'elles sont souvent en cours de création.

2 Procès-verbal du
Pen and Pencil Club,
le 25 février 1956
(Musée McCord, Fonds
Pen and Pencil Club, P139/
A03).

Archiviste en chef à la Cour supérieure de Montréal, Jean-Jacques Lefebvre sera ainsi appelé à s'exprimer sur des thèmes historiques et sur son métier d'archiviste. Secrétaire puis président du Club, Lefebvre suscitera notamment le commentaire suivant chez ses collègues : « We all found it interesting indeed to review history through the eyes of one so completely master of his subject. May we here make the suggestion if Lefebvre is willing, that he repeat [sic] his discourses to a larger audience [...] ».

Le Pen and Pencil Club favorise donc la rencontre et l'échange critique entre individus de disciplines diverses, incluant des archivistes. Il ouvre délibérément la porte à l'innovation créative, au développement identitaire et professionnel, tant individuel que collectif.

Collaboration au présent

Ce principe collaboratif demeure plus que jamais riche en possibilités lorsqu'il est appliqué à la diffusion actuelle des archives. Dans la recherche de projets de mise en valeur novateurs, il nous semble aujourd'hui essentiel de provoquer volontairement et régulièrement des rencontres avec l'autre, de partager notre vision avec des individus aux intérêts communs mais issus de disciplines variées, afin d'être inspiré par eux et d'évoluer dans notre pratique. La collaboration positionne l'archiviste favorablement en lui fournissant les moyens de rejoindre de nouveaux publics, chaque discipline connexe ayant sa clientèle naturelle ou « directe ». (Charbonneau *et al.*, 2015, p. 80)

En 2013, lorsqu'est venu le temps de renouveler l'ensemble de ses outils numériques de diffusion, la Section des archives de la Ville de Montréal a été amenée à se poser la question suivante : comment rejoindre réellement le public, faire en sorte que son patrimoine soit sien, qu'il s'inscrive de façon actuelle dans ses habitudes, qu'il vive de façon dynamique ?

La réponse à cette question se trouvait notamment dans :

- Une ouverture accrue sur l'ensemble des citoyens ;
- L'inclusion de tous les citoyens dans la mise en valeur des archives, avec la création d'une collaboration réelle entre les archivistes et les usagers de tous horizons, permettant ainsi une diffusion plus complète, spécialisée comme grand public, profonde comme ludique, archivistique comme multidisciplinaire ;
- La poursuite générale du mouvement amorcé vers la « libéralisation de la communicabilité des archives » (Couture et Lajeunesse, 2015, p. 113), leur partage accru et leur libre réutilisation, avec le passage de leur communication passive à une communication résolument active (Chabin, 2015, p. 71) ;
- L'implication subjective de chaque membre de la section des archives dans cette communication active, afin d'obtenir des intentions variées et rejoindre conséquemment des interlocuteurs variés.

3 Pour plus de détail, voir le portail Web officiel des Archives de Montréal <http://archivesdemontreal.com/> ainsi que Bednarz (2015, avril).

4 Voir par exemple à ce sujet le projet de carte interactive développé par Anton Dubrau à partir de vues aériennes captées en 1947 et déposées aux Archives de Montréal (Dubreau, 2013) <http://www.cat-bus.com/2013/03/then-and-now-again1947-aerial-photography-vs-google-satellite/>

En pratique, cela signifiait la création d'une nouvelle plate-forme de travail Web qui permettrait la collecte, le traitement et la diffusion d'archives mais également la collaboration dans le cadre de ces tâches, la création dynamique de contenus, la réutilisation citoyenne des archives et la création exponentielle de nouveaux contenus. Pour bâtir cette plate-forme utilisable et modifiable par tous, la Section a choisi de combiner des logiciels libres, des médias sociaux et d'autres plates-formes de partage³.

Au final, le résultat, riche et varié, favorise une réappropriation actualisée des archives, tant par les archivistes que par le public qui inclut les clientèles traditionnelles, les chercheurs professionnels mais également la clientèle « indirecte » (Charbonneau *et al.*, 2015, p. 80), c'est-à-dire celle qui ne fréquente pas les services d'archives. De manière concrète, les citoyens contribuent aujourd'hui à la diffusion mais également au traitement des archives, par exemple en bonifiant les informations descriptives existantes ou en mettant sur pied des projets ou des applications basées sur les données ouvertes (cartes interactives, lignes du temps, portraits avant-après, etc.)⁴.

La pratique archivistique et la diffusion de son objet rencontrent donc un important succès du fait de leur aspect collaboratif : on observe une meilleure multiplication des relais de l'information et des créations nouvelles, comparativement aux formes plus traditionnelles de diffusion. Ce mouvement est en phase avec la « philosophie entourant le numérique » et la tendance au libre accès, voulant que dans le domaine des archives, la « valeur ne diminue pas mais augmente avec l'usage ». (Lemay et Klein, 2012)

5 Mentionnons à titre d'exemples, les programmes *Artiste en résidence* (McCord, 2015) ou *Nuit Blanche*, qui sont des activités collaboratives multidisciplinaires organisées en partenariat avec des artistes montréalais.

La mise en place d'une vision intégrant des pratiques collaboratives s'avère bénéfique tant pour les institutions publiques que privées, et ce, peu importe les ressources disponibles. Le Musée McCord travaille de son côté à demeurer actif et novateur sur la scène culturelle en empruntant des avenues interactives, contemporaines et immersives, poursuivant ainsi pleinement sa mission liée à la promotion de l'histoire de Montréal.

Cela se fait entre autres par le biais d'un centre de recherche, d'expositions et d'activités culturelles et pédagogiques variées. Pour en arriver à un rayonnement réussi dans ces domaines, le Musée a choisi de miser sur la collaboration avec des personnes externes, ce mouvement vers l'autre constituant un excellent moyen de se renouveler de manière originale et de découvrir une multitude de points de vue, représentatifs de l'ensemble de la société. Plusieurs projets collaboratifs ont ainsi été mis de l'avant au cours des dernières années⁵.

Alors que plusieurs de ces projets collaboratifs font appel à l'ensemble des collections du Musée, certains concernent plus spécifiquement la collection des archives textuelles. Le Musée a notamment pris part au festival littéraire *Métropolis bleu* dans le cadre du projet *ART-chives* (Musée McCord, 2012), au cours duquel des adolescents ont été amenés à collaborer avec une archiviste, un auteur et une artiste visuelle. Initiés à l'archive et à son pouvoir d'évocation, ces adolescents ont eux-mêmes créé un document textuel (lettre, journal intime ou poème), qu'un de leurs collègues a repris pour le manipuler et le transformer en œuvre d'art. Exposées dans le cadre du festival, ces œuvres ont été découvertes avec enthousiasme par des étudiants surpris de constater à quel point leur idée de départ avait été réinterprétée par l'autre.

Pour un archiviste, la prise en charge et la valorisation des archives textuelles soulèvent plus généralement des questions particulières : en effet, comment mettre en valeur un contenu constitué principalement d'archives bidimensionnelles ? Comment présenter de façon dynamique des documents parfois touffus ou complexes, sans l'aspect facilitateur de l'iconographie ou de l'objet tridimensionnel ? Comme on le verra plus loin, la multidisciplinarité propose une solution intéressante au défi posé par les archives textuelles. La diffusion réussie de ces archives est pleinement envisageable si elle est réalisée dans un esprit collaboratif, avec des gens d'autres disciplines, qui ont le pouvoir d'animer un document, de le façonner et de le présenter différemment.

Si l'actualisation des principes sous-jacents à la diffusion des archives passe par une ouverture accrue sur les autres, elle sous-entend également une implication active de l'archiviste dans le cadre des collaborations générées. Celles-ci doivent permettre la mise de l'avant de la subjectivité

et de l'identité de chaque participant, afin de favoriser la réinterprétation la plus vaste possible des archives. Ainsi seulement pourra-t-on espérer rejoindre un public tout aussi vaste et varié. Cette perspective est particulièrement présente dans le domaine de l'art contemporain, où « l'archive s'est imposée comme un matériau artistique susceptible d'ouvrir des possibilités inédites d'expérimentation avec le savoir historique et avec ce que l'on conçoit souvent comme un discours de l'objectivité ». (Zapperi, 2013-2014, p. 24)

Le rôle de l'archiviste ne réside donc pas dans une simple application de principes professionnels. Il doit également s'étendre à la transmission d'une vision personnelle du patrimoine.

Ainsi serons-nous pleinement investis comme professionnels, communiquant de ce fait une multitude de subjectivités, encourageant une inventivité collective variée, facilitant la rencontre avec des univers multiples, tout en mettant de l'avant la nature émotive et universelle des archives.

Les bases d'un projet collaboratif

La diffusion collaborative doit s'ancrer dans le partage et la construction des connaissances entre archivistes, certes, mais également entre professionnels de multiples horizons disciplinaires. Elle doit également permettre l'implication de chaque participant afin de générer un produit réellement original et riche. À ce sujet, il semble souhaitable que les intérêts personnels des archivistes ou des autres participants viennent teinter les collaborations mises sur pied puisque cela fait d'eux des promoteurs inspirés face aux projets élaborés. Enfin, la diffusion collaborative doit permettre l'implication sous une forme ou une autre de chaque membre du public visé afin d'accroître chez lui son lien avec le patrimoine communiqué et son sentiment d'appartenance.

Ces prémisses étant établies, nous avons cherché à matérialiser ce type de diffusion, en soumettant dès 2013 une proposition de création collaborative. Outre les points abordés plus haut concernant le partage des compétences et la pluridisciplinarité, cette proposition visait notamment à :

- Innover et générer une œuvre originale en adoptant une démarche créative, donner vie aux archives de façon contemporaine et perceptible pour l'ensemble du public, favoriser pour ce faire la manipulation et la transformation des documents ;
- Donner vie de façon nouvelle à des documents souvent délaissés en faisant appel aux collaborateurs : inclure par exemple les archives textuelles au-delà des habituels contenus iconographiques ;

- Pouvoir planifier une suite à moyen terme, toujours dans le cadre d'une formule collaborative, afin de permettre le développement durable des contenus et des modes de diffusion adoptés ;
- Penser une plate-forme de diffusion qui permette l'inclusion du public dans le processus créatif (avec par exemple des plates-formes ou des contenus accessibles en ligne et libres d'être réutilisés).

La médiation des archives peut aller « au-delà des moyens isolés de consultation, de diffusion numérique, de lecture ou de concept d'archives orales pratiqués le plus souvent en archivistique (Archives à voix haute) ». (Delrieux, 2014, p. 73) Elle doit viser à exploiter tous ces moyens ensemble « dans une activité vivante, une véritable expérience d'immersion culturelle pour le public ». (Delrieux, 2014, p. 73)

La particularité des archives textuelles : le thème de la Première Guerre mondiale

6 « Les documents textuels sont des documents écrits, qu'ils soient autographes, dactylographiés, imprimés ou produits par d'autres moyens lisibles à l'œil nu sans l'aide d'une machine ». (Conseil canadien des archives, 2001, p. 3-3)

On associe fréquemment les projets de diffusion d'archives à la présentation de documents de nature iconographique ou audiovisuelle. Les photographies ou les dessins sont visuellement plus attirants et facile d'accès si on les compare aux archives textuelles⁶, dont l'accessibilité semble *a priori* plus complexe, en raison notamment du temps et de l'effort lié à leur lecture ou à leur intellectualisation. Lorsque des documents textuels sont exposés ou communiqués, on choisit le plus souvent les pièces agrémentées de détails esthétiques (croquis, logos, sceaux, armoiries, en-têtes, etc.), du fait de leur aspect séduisant. Cela ne constitue toutefois en rien une solution qui permet l'assimilation efficiente de leur contenu.

La plupart des services d'archives conservent en leurs voûtes une majorité de documents textuels dont le contenu mérite sans conteste une large communication. S'ils servent abondamment la recherche, nous croyons par ailleurs qu'ils peuvent et qu'ils doivent davantage être intégrés à des projets de diffusion. Nous avons constaté que s'ils en sont souvent exclus, c'est parce qu'on estime que leur forme freine l'assimilation rapide de leur contenu. C'est cette prémisse sur l'importance cruciale de la forme des documents qui nous permet aujourd'hui d'affirmer qu'il existe concrètement de nouvelles avenues de diffusion pour le document textuel. Ces avenues ouvrent la voie à la génération de l'intérêt et une appréhension rapide de ce type de document chez le public, et ce, sans avoir à faire de compromis sur la sélection des contenus.

Lorsque nous avons choisi de créer l'événement « Archives au pluriel » en lien avec le Montréal de la Première Guerre mondiale, force a été de constater que la grande majorité des archives conservées était de nature textuelle, époque oblige. Qui plus est, une première sélection d'archives sur

ce thème nous a rapidement démontré à quel point la structure originale et l'intelligibilité des documents pouvaient varier. À titre d'exemple, nous avons trouvé plusieurs pièces à la calligraphie quasi illisible et d'autres, composées de paragraphes dactylographiés très denses ou très longs, s'étalant souvent sur plusieurs pages. Ces caractéristiques en font *a priori* des documents peu intéressants du point de vue de la diffusion, du fait de leur aspect visuel « monotone » et parce que le contenu s'avère très ardu à déchiffrer.

Ces cas de figure nous ont permis de réaliser l'influence majeure de la forme documentaire sur la sélection de documents textuels à des fins de diffusion. Une forme plus accessible fait évidemment en sorte que le document est visuellement plus intéressant, que son contenu devient plus intelligible et que son sens se transmet de manière plus directe. Si le document ne présente pas ces « atouts » favorables, nous croyons néanmoins qu'il faille envisager son utilisation dans le cadre d'un projet de diffusion. Notre rôle est alors d'en faciliter l'accès, en dirigeant l'œil du public vers certains détails. Pour diffuser ces archives textuelles, il nous semble intéressant de procéder ainsi du particulier au général, en soulignant par exemple le passage d'un texte pour évoquer son propos plus large. Cette suggestion de contenu peut aisément se faire en contexte numérique, alors qu'il est facile d'isoler, d'agrandir, d'encadrer, de manipuler ou d'animer un passage. Si on peut ainsi se permettre de modifier la forme originale des archives afin de mieux transmettre un contenu, il est également possible d'annihiler complètement sa forme, au profit d'un nouveau mode de transmission du contenu.

La collaboration pluridisciplinaire se prête selon nous à merveille à ce type d'exercice. Dans le cadre du projet « Archives au pluriel », où le matériau de travail est en grande majorité constitué d'archives textuelles, le choix des différents artistes impliqués (auteure, vidéaste, musiciens, metteur en scène) s'est fait de façon stratégique, afin de permettre l'application de ces nouveaux principes. Si elle a travaillé à partir des archives textuelles initiales (contenu et forme), l'auteure a ainsi créé une œuvre finale constituée uniquement du contenu des archives, abandonnant complètement la forme en cours de création. Comme archivistes, nous l'avons d'ailleurs invitée dès le début du processus à sélectionner des extraits d'une multitude de documents pour ensuite les remodeler dans un texte continu. Le texte dramatique final intègre par exemple de façon équivalente de grands titres mis en évidence dans certaines archives avec des extraits plus anonymes tirés de longs documents textuels touffus. Comme on le verra, le vidéaste a également travaillé à partir d'une sélection de documents d'archives, mais les a animés ou modifiés, leur attribuant ainsi une nouvelle dimension émotive,

en adjoignant une sorte d'ambiance entièrement neuve par rapport aux documents originels. De même, les musiciens ont aussi travaillé à partir des archives, mais pour n'en conserver ni la forme ni le contenu : ils s'en sont plutôt inspirés pour créer une trame musicale originale.

Nous avons cherché à déconstruire les archives en recourant à l'échange avec des professionnels d'horizons divers qui, par leurs compétences, nous ont aidés à les réinterpréter.

Le processus s'est déroulé dans la contemporanéité, dans la subjectivité, mais aussi dans la pluridisciplinarité : ce projet ayant été une œuvre commune et concertée tout au long de sa préparation. Cet exercice témoigne du potentiel infini de diffusion des archives textuelles, des possibilités de mise en valeur des contenus les plus complexes et donc de la démocratisation possible de l'accès à l'ensemble des archives.

LE PROJET ARCHIVES AU PLURIEL

Si 2013 constitue l'année de réflexion préliminaire qui a permis d'établir les jalons d'un projet de création collaborative basé sur des archives, 2014 amène l'élaboration de son incarnation concrète.

L'événement doit initialement prendre la forme d'une prestation d'environ une heure sur scène. Comme nous le souhaitons, les participants au projet doivent être des artistes capables de façonner les archives pour les transmettre au public sous un jour nouveau. En plus des deux archivistes, on prévoit un groupe composé d'un auteur, d'un musicien, d'un vidéaste, d'un metteur en scène et d'un comédien (le projet évoluant, ce sera plutôt deux musiciens et trois comédiens qui prendront part au spectacle). Cet événement doit éventuellement être à même de produire plusieurs dérivés, notamment sur le Web.

Concrétisation et déroulement général

Présenté au Musée McCord les 21 et 22 mai 2015, « Archives au pluriel : le Montréal de 1914-1918 » se veut un événement posant un regard neuf sur le Montréal de l'époque (*Figure 1*). Ce spectacle entièrement construit à partir d'archives offre en texte, en image et en musique une interprétation de cette période trouble et déterminante pour les Montréalais. Tout comme dans l'univers de l'art contemporain où « l'archive est devenue le matériau par excellence » (Falguières, 2013-2014, p. 25), cette création dramatique inédite utilise comme matière première des documents historiques liés au Montréal du temps de la Grande Guerre.

Après avoir recensé dans nos collections respectives de nombreux documents d'archives liés à cette période charnière, nous en avons proposé environ une centaine à l'auteure Nathalie Boisvert. Les archives textuelles retenues seront déconstruites et remodelées par l'auteure sous la forme d'un texte dramatique. Les propos énoncés demeurent toutefois ceux de gens ayant bel et bien existé, incluant notamment Olivar Asselin, Marguerite Terroux, Guy Melfort Drummond et Nona Molson. La « pièce fictive » proposée par Nathalie Boisvert est majoritairement construite d'extraits d'archives manipulés et mis en apposition et relate l'histoire de quatre personnages montréalais fictifs. Alors qu'une infirmière et un soldat traversent l'Atlantique pour aller au front, une mère de famille demeure à Montréal et s'implique dans l'effort de guerre, tandis qu'un enfant de dix ans correspond avec son père parti au combat.

SPECTACLE MULTIDISCIPLINAIRE



**INVITATION
ARCHIVES
AU PLURIEL**
LE MONTRÉAL
DE 1914-1918

THÉÂTRE
J.A. BOMBARDIER
MUSÉE McCORD
21 ET 22 MAI 2015
À 18 H

**PAROLES, IMAGES ET MUSIQUE CONTEMPORAINE
FERONT REVIVRE CETTE PÉRIODE TROUBLE
ET DÉTERMINANTE POUR LES MONTRÉALAIS,
DANS UN SPECTACLE CRÉÉ À PARTIR D'ARCHIVES.**

INTERPRÉTATION : KIM DESPATIS, SÉBASTIEN RENÉ ET STEVE LAPLANTE
IDÉE ORIGINALE : NICOLAS BEDNÁRZ ET CÉLINE WIDMER
TEXTE : NATHALIE BOISVERT
MISE EN SCÈNE : FRÉDÉRIC SASSEVILLE
MUSIQUE : FRÉDÉRIC BEDNÁRZ ET NICOLAS BEDNÁRZ
VIDÉO : LUCION MÉDIA

GRATUIT ET OUVERT À TOUS. PLACES LIMITÉES, ARRIVEZ TÔT. AUCUNE RÉSERVATION POSSIBLE SAUF POUR LES MEMBRES DU MUSÉE McCORD.

Avec l'appui de




FIGURE 1.
Affiche publicitaire
de l'événement
« Archives au pluriel »
Source : Musée McCord

La création dramatique adopte comme trame de fond le naufrage du navire *S.S Aragon*, le 30 décembre 1917 au large d'Alexandrie. Cette tragédie est utilisée comme métaphore de la guerre et de son impact sur la vie des quatre protagonistes, qui voient leurs rêves basculer alors qu'ils traversent un épisode historique sans précédent. Tour à tour ou en chœur, ces personnages prennent la parole pour s'exprimer sur des thèmes aussi divers que le quotidien et la conduite du soldat, la censure, la solitude, les œuvres et les industries de guerre montréalaises, l'impuissance des proches, le deuil, le racisme et les conflits identitaires, la conscription, la fierté nationale, etc.

Les musiciens Frédéric Bednarz (quatuor Molinari) et Nicolas Bednarz (également archiviste) se greffent à cette proposition en créant une trame sonore, inspirée et nourrie par les archives, faisant écho de façon contemporaine tant à leur contenu qu'à l'atmosphère dont elles rendent compte. Des éléments vidéo sont également élaborés par Sébastien Joly, de Lucion Média, afin de compléter le spectacle. Ils permettent de mettre le public directement en contact avec les documents textuels ayant inspiré la trame narrative, mais également avec tout un ensemble de photographies et d'images d'archives. La dimension visuelle et le recours à la projection soulignent ainsi apporter mouvement, ambiance et texture, au corpus d'archives.

Le metteur en scène Frédéric Sasseville orchestre la mise en relation de ce texte inédit, lu par les comédiens Kim Despatis, Sébastien René et Steve Laplante (*Figure 2a*), avec la musique originale, interprétée par les musiciens sur scène (*Figure 2b*), et le contenu vidéo.

Tout au long du processus de création, chaque participant, y compris les archivistes, laisse libre cours à son interprétation des documents d'archives.



FIGURE 2a-b.

Les comédiens et les musiciens sur scène lors du spectacle « Archives au pluriel » le 21 mai 2015
Photo : André Queryy

Les intervenants partagent simultanément leurs impressions et leurs réactions, générant ainsi une œuvre à la fois personnelle et collective. Les archives prennent un sens nouveau dans le cadre de cette relation avec les créateurs.

Contexte institutionnel et financier

La réalisation d'un tel projet demande évidemment des appuis institutionnels et financiers. Ainsi nous avons d'abord soumis ce projet à la Section des archives de la Ville de Montréal et au Musée McCord, qui ont endossé la démarche, nous accordant la latitude nécessaire à sa réalisation. Le Musée a complété cet appui en offrant une contribution financière, en hébergeant l'évènement (réunions préparatoires, répétitions et spectacle) et en assurant la coordination générale du projet, alors que Sylvie Durand, directrice des programmes, et Maria Luisa Romano, chargée de projet, ont accompagné tout le processus de gestion budgétaire, d'échanges entre les intervenants et de mise sur pied pratique du spectacle.

Le Musée McCord a également favorisé le financement de l'évènement en déposant avec succès une demande de subvention auprès du Conseil des arts de Montréal. Un partenariat avec l'Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) a de plus été établi et le spectacle « Archives au pluriel » a été inscrit au cursus officiel de l'école d'été *Montréal numérique*, proposé par le Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal. L'activité a par ailleurs été intégrée à la programmation du *Printemps numérique*. Enfin, nous avons contacté le professeur Yvon Lemay, de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal (EBSI), avec qui nous nous sommes entendus pour inscrire cet évènement au sein du projet de recherche qu'il dirige.

Les étapes détaillées de création

Au Musée McCord

À la suite d'un premier examen, les archives liées à la Première Guerre mondiale se sont avérées être disséminées dans plus d'une vingtaine de fonds et de collections d'archives. L'étude et le recensement de ces documents se sont échelonnés sur une période de 18 mois, durant lesquels nous avons tenté de faire concorder le plus grand nombre de projets de diffusion possible avec cette même thématique. Cela nous a permis de voir et de revoir ces documents, chaque fois sous un angle différent, en fonction de ces projets. Nous avons ainsi été sensibilisés aux « couches d'intérêts multiples » des archives, dont certaines auraient peut-être été ignorées dans le cadre d'une seule démarche. Ce long « prélude » a été bénéfique dans la mesure où il a nourri notre imaginaire et notre relation à ces documents.

Deux conférences ont notamment été présentées à partir de ces archives : la première lors d'un colloque organisé en partenariat avec l'UQAM sur la valorisation des contenus textuels et la manipulation de leurs formes (Widmer, 2013) ; la seconde dans le cadre d'une activité au Musée qui portait sur les intentions et l'émotivité sous-jacentes à ces archives (Widmer, 2015). Ces conférences, qui comportaient un volet visuel, ont permis la numérisation d'une centaine de pièces issues des fonds et collections désormais accessibles au public.

En parallèle à ces travaux, des demandes de référence sont également venues nourrir et mettre en valeur ce corpus nouvellement étudié. L'exemple de Simon Côté-Lapointe vaut la peine d'être mentionné. Compositeur, créateur sonore et vidéaste, ce dernier mène depuis 2014 une démarche de création visant à produire plusieurs vidéos expérimentales à partir d'archives d'institutions québécoises. Tout comme pour « Archives au pluriel », les archives historiques sont au cœur du processus créatif, alors qu'elles constituent à la fois « le matériau et le sujet » de l'œuvre (Côté-Lapointe, 2015, mars). Recontextualisées, utilisées en fonction de leurs qualités esthétiques, transformées, les archives prennent un sens nouveau alors qu'elles sont exploitées à des fins artistiques.

À la suite d'une suggestion des archivistes du Musée McCord et de la Ville de Montréal, Simon Côté-Lapointe a construit l'un de ses films à partir des archives liées à la Grande Guerre proposées par les deux institutions. Le résultat, des plus réussis, nous a semblé porteur quant à la collaboration qui devrait continuer à croître entre services d'archives, musées et créateurs⁷. Nous avons d'ailleurs intégré l'œuvre de Simon Côté-Lapointe à notre démarche, en publiant à son sujet des articles et des présentations sur nos plates-formes institutionnelles respectives (Bednarz, 2015, 14 mai). Le film a aussi fait partie de la campagne de promotion. Cette intégration s'est faite très naturellement puisque les deux démarches sont basées sur une interprétation artistique des archives et sur une relation dynamique au passé.

À la Ville de Montréal

Dans le cadre de notre expérience, nous avons pu constater à quel point la tenue d'un projet de diffusion comme « Archives au pluriel » nécessite une somme importante de travail de la part de l'archiviste, depuis la recherche initiale jusqu'à la présentation devant public, en passant par la sélection, la numérisation, la mise en forme, la création, la mise en ligne, etc.

7 L'œuvre produite par Simon Côté-Lapointe peut être visionnée à https://www.youtube.com/watch?v=I9b7RF_ZGXo. Pour plus d'informations, voir le texte de Simon Côté-Lapointe dans le présent cahier.

Il est alors important d'intégrer dès le début ce type de projet aux autres activités en cours dans le service, afin de « rentabiliser » pleinement les investissements effectués.

8 Pour les autres textes de la série, voir Bednarz (2014, 3, 9, 17 septembre, 1^{er} et 8 octobre).

Ainsi, à l'été 2014, lorsque s'est précisée la thématique de la Première Guerre mondiale pour l'événement « Archives au pluriel », nous avons tout de suite cherché à insérer ce sujet et cette démarche à d'autres projets de diffusion de la Section des archives.

Les demandes de recherche en lien avec le conflit allant croissant avec le centenaire prochain, il a d'abord été décidé d'effectuer une recherche exhaustive dans nos fonds et collections afin de produire six articles thématiques dressant le portrait de la majorité de nos ressources à ce sujet (*Figures 3 et 4*). Ces articles publiés sur le portail Web des Archives de la Ville de Montréal fourniraient une réponse en amont aux demandes de recherche à venir, en plus de permettre la préparation du projet « Archives au pluriel ». Les six sous-thèmes de cette série d'articles intitulée « Montréal et la Grande Guerre » (Bednarz, 2014, 25 août)⁸ ont directement été inspirés du contenu des documents d'archives : recrutement et participation militaire, témoignages depuis le front, effort de guerre collectif, industrie, soutien médical, conscription et dénouement du conflit. La recherche a permis de dégager plus de 1 400 pièces pertinentes, disséminées à travers une quinzaine de fonds. Une liste exhaustive a été constituée et toutes ces pièces ont été numérisées et versées dans

Catégories

| | |
|-----------------------|-----|
| Archives à l'oeuvre | 62 |
| Histoires d'ailleurs | 14 |
| Histoires municipales | 54 |
| Vie montréalaise | 273 |

Catalogue en ligne

Il est l'instrument de recherche de base pour toute consultation dans nos archives.

Accès à notre catalogue

Données ouvertes

- Archives photographiques
- Guide des archives (2013)
- Plans généraux d'utilisation du sol, 1949
- Plans détaillés d'utilisation du sol, 1949
- Vues aériennes obliques, 1925-1935
- Vues aériennes verticales, 1947-1949
- Vues aériennes verticales, 1958-1975
- Vues aériennes obliques, 1960-1992

Flickr

Article précédent < La musique pour tous : La Boîte à chansons Sous les étoiles

Article suivant > Montréal et la Grande Guerre : le front raconté par Olivier Asselin à son fils (2e d'une série de 6).

Vie montréalaise

Montréal et la Grande Guerre : l'effort humain (1ère d'une série de 6)

Publié le 25 août 2014 par Nicolas Bednarz



Il y a 100 ans, la Grande-Bretagne entrait en guerre contre l'Allemagne, entraînant à sa suite le Canada et les autres dominions britanniques. Comment les Montréalais, partis au front ou demeurés au pays, ont-ils vécu ce terrible conflit, d'une intensité sans précédent? Cette série de six articles vise à partager certaines traces éloquentes du passage de Montréal à travers cette époque troublée, qui ont été conservées dans nos chambres fortes.



Août 1914. La Grande-Bretagne est officiellement en guerre contre l'Allemagne après que celle-ci ait entamé les hostilités contre la France et envahi la Belgique. La Première Guerre mondiale est bel et bien entamée. Au Canada, les réactions sont vives. Les offres de service enthousiastes de la part des divers corps de la milice

FIGURE 3. Premier article thématique publié sur la Grande Guerre par les Archives de Montréal Source : Bednarz (2014, 25 août)



FIGURE 4.
Promotion Facebook
des articles thématiques
sur la Grande Guerre et
de la vitrine d'exposition
afférente, présentée au
Musée Pointe-à-Callière
Source : Archives de Montréal
(2014, 11 novembre)

le catalogue en ligne. Les six thèmes des articles publiés à partir d'août 2014 ont eu une influence dans la planification et l'élaboration du spectacle. Chacun des articles contenait les liens Web pour accéder en ligne aux corpus numérisés. Ces liens ont aussi été utilisés afin de faire la promotion du spectacle (Bednarz, 2015, 6 mai).

Plusieurs autres projets de diffusion étant par ailleurs prévus, nous avons également choisi d'y intégrer la thématique de la Grande Guerre. La vitrine d'exposition des Archives de Montréal inaugurée au Musée Pointe-à-Callière en novembre 2014 (Bednarz, 2014, 8 octobre) a par exemple porté sur le point de vue montréalais face au conflit, mettant en vedette les plus beaux documents de notre sélection. Les articles publiés en ligne ont servi de base pour la rédaction du texte de cette exposition.

Sélection et organisation : vers une première trame narrative

Chaque archiviste a effectué une première recherche séparément, en l'intégrant à ses activités institutionnelles. À partir de toutes les sources identifiées, nous avons ensuite travaillé à deux pour sélectionner un corpus plus réduit de documents textuels, en fonction de leur capacité à générer l'émotion (ex. : correspondance intime particulièrement touchante ou déroutante), de leur unicité (ex. : lettre écrite depuis le front avant le décès) ou de leur sujet (ex. : élément clé dans le déroulement du conflit, propagande, solitude, censure, etc.). De façon générale, cette sélection a été faite avec l'idée de nourrir une démarche de réécriture dramatique, le but étant de construire une œuvre littéraire basée sur des fragments d'archives textuelles.

Ce premier corpus d'archives textuelles a été constitué et organisé selon les grandes thématiques qui s'en dégagent, afin de proposer un ensemble intelligible et structuré à l'auteure dramatique. Ce faisant, nous avons comme archivistes évidemment influencé le contenu du spectacle, mais également sa structure et son sujet. Cette influence nous semble positive dans la mesure où « la connaissance des fonds induite par la collecte et le classement permet d'identifier les documents récurrents ou singuliers, d'apprécier leur contexte de production et leur véritable portée ». (Galland, 2013-2014, p. 70) Ainsi notre sélection sous forme de grille (Tableau 1) a constitué une première forme d'organisation narrative, dont s'est largement inspirée l'auteure lors de la création de son texte.

Mise en texte des archives

Nous avons présenté environ une centaine de documents textuels à l'auteure Nathalie Boisvert et au metteur en scène Frédéric Sasseville. Certains documents pouvaient paraître déroutants, en raison de leur calligraphie difficilement intelligible ou de leur contenu volumineux et disparate (Figure 5), alors que d'autres, trop courts ou pointus, nécessitaient une importante mise en contexte. À ce stade, les articles publiés sur le site des Archives de Montréal se sont avérés utiles pour l'auteure et le metteur en scène.

9 Correspondance tirée de: Archives de la Ville de Montréal, Fonds Jean Asselin, P104, s1, ss1, d1, Dossier Olivar Asselin, 1912-1933. <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/oliviar-asselin-1912-1933>)

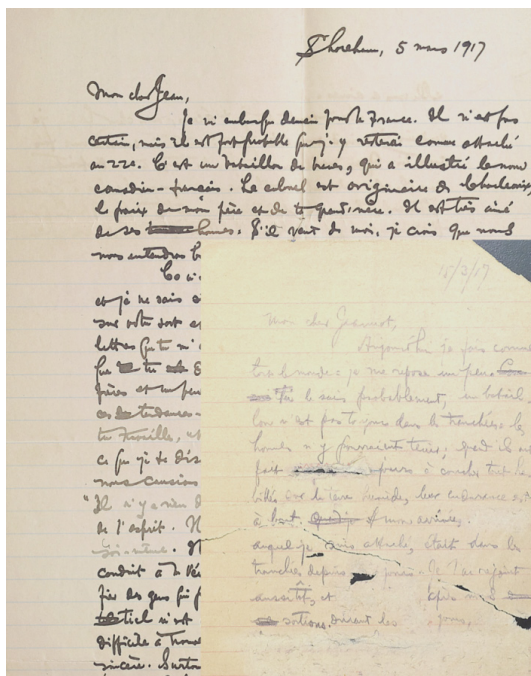


FIGURE 5.
Exemple de document sélectionné⁹

Tableau 1. Plan et extrait de la grille d'analyse

| 1. MONTRÉAL FACE À LA GUERRE | | 2. MONTRÉAL À LA GUERRE | |
|---|---|---|---|
| <p>1.1. Effort humain</p> <p>1.1.1. Enthousiasme initial</p> <p>1.1.2. Entreprises de recrutement</p> <p>1.1.3. Enrôlement volontaire de montréalais</p> <p>1.2. Effort caritatif</p> <p>1.2.1. Les mesures publiques</p> <p>1.2.2. Les 1001 œuvres de guerre</p> <p>1.2.3. Affirmation de soi via ces œuvres de guerre</p> <p>1.3. Industries et enrichissement</p> <p>1.3.1. La naissance d'une industrie de guerre montréalaise</p> <p>1.3.2. Les spéculateurs de la guerre et les enrichis</p> <p>1.4. Tensions</p> <p>1.4.1. Troubles sociaux liés à la conscription</p> <p>1.4.2. Conflit identitaire (francophones/anglophones)</p> <p>1.4.3. Racisme et préjugés face aux Allemands (à l'international)</p> <p>1.4.4. Racisme et préjugés face aux citoyens montréalais d'origine allemande et autrichienne</p> | | <p>2.1. Expériences des montréalais au front (soldats, médecins, infirmières, etc.)</p> <p>2.1.1. Code de conduite officiel du soldat</p> <p>2.1.2. Quotidien, ennui /absurdité de la guerre</p> <p>2.1.3. Expérience des tranchées / de la guerre</p> <p>2.1.4. Hôpitaux montréalais volontaires en France</p> <p>2.2. Expériences des familles à Montréal (rapports et perceptions)</p> <p>2.2.1. Raconter la guerre selon le destinataire (enfant, mère, père épouse, etc.)</p> <p>2.2.2. Silence dans la communication lié à la censure</p> <p>2.2.3. Impuissance des proches à Montréal</p> <p>2.2.4. Communiquer et gérer la mort</p> | |
| 1. MONTRÉAL FACE À LA GUERRE | | DOCUMENTS TEXTUELS - VILLE DE MONTRÉAL | DOCUMENTS TEXTUELS - MUSÉE MCCORD |
| 1.4. TENSIONS | 1-4-1 Troubles sociaux liés à la conscription | <p>1-4-1_P25-B-1-2-SN Texte du Service national et formulaires de recensement</p> <p>1-4-1_SHM4-4_13-extraits Texte de la Conscription et appel de la 1ere classe.</p> <p>1-4-1_P104-1-1-1-397a401_op Article d'Olivar Asselin sur la crise de la conscription</p> | <p>1-4-1_P029_B.1 Lettre de Dorilda à son cousin Victor Harmenildge Charrier dans laquelle elle conteste la conscription et fait état des conséquences que celle-ci entraîne</p> <p>1-4-1_P229_A.1 Résolution contre la conscription pour le service militaire outre-mer</p> |
| | 1-4-2 Conflit identitaire (francophones/anglophones) | <p>1-4-2_BM17-2_1op Correspondance haineuse entre des étudiants de l'Université de Montréal et ceux de McGill au sujet de la conscription.</p> <p>1-4-2_P104-1-1-1-337 Correspondance d'Olivar Asselin dénonçant la critique négative et mensongère systématiquement faite par la presse anglophone face aux canadiens-français dans le cadre de la guerre.</p> | <p>1-4-2_C218.1 Dictionnaire anglais-français à l'attention des soldats au front</p> |
| | 1-4-3 Racisme et préjugés face aux Allemands (à l'international) | | <p>1-4-3_M2007.12.6 Préface du livre « La cuisine des alliés », publié en 1918, dans laquelle on calomnie le peuple allemand</p> <p>1-4-3_P139_A3.3 Procès-verbal du regroupement d'artistes "The Pen and Pencil Club" relatant le désaccord des membres quant aux actions allemandes, notamment en ce qui a trait à la destruction de la cathédrale de Reims</p> |
| | 1-4-4 Racisme et préjugés face aux citoyens montréalais d'origine allemande et autrichienne | <p>1-4-4_D3103_Allemands Presse sur le sort qu'il faut réserver aux Montréalais allemands ou autrichiens.</p> | |

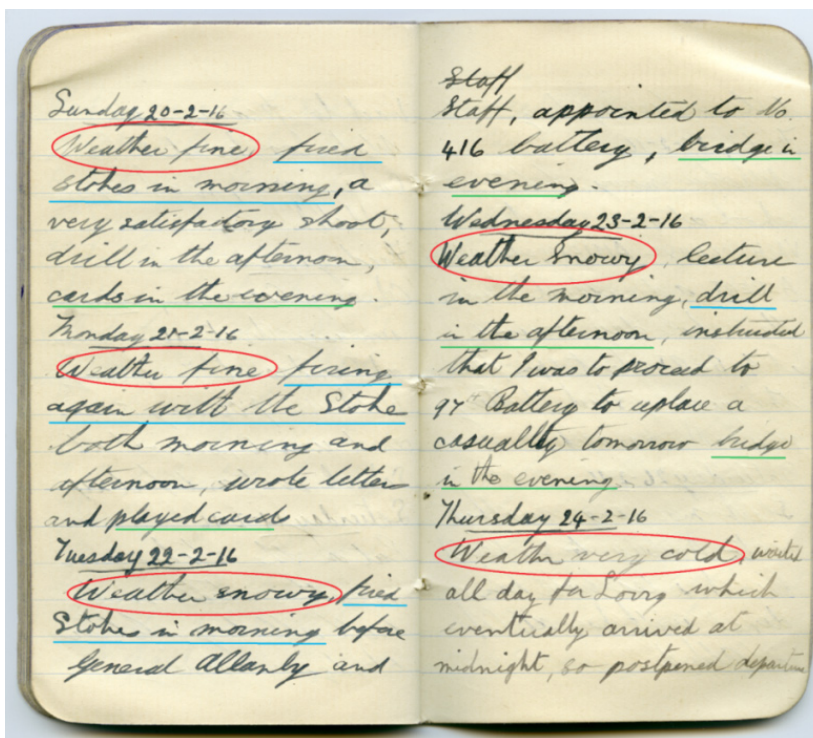
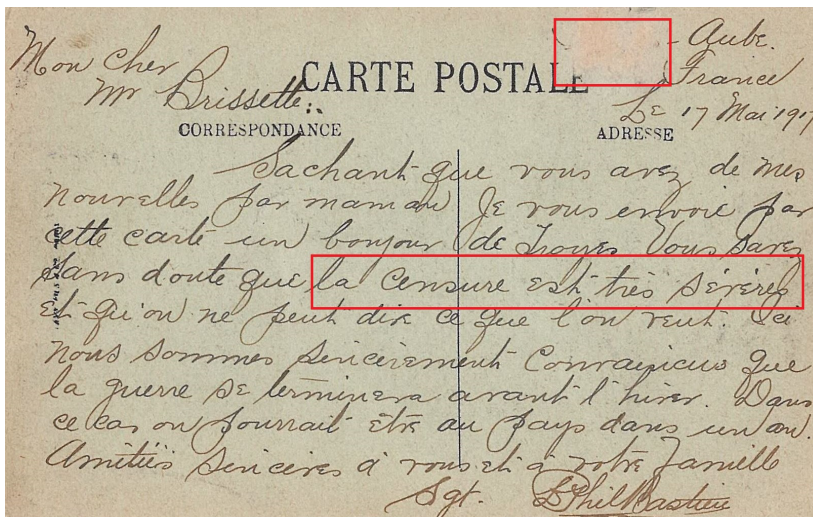


FIGURE 6a-b.
Exemples de documents
présentés à l'auteur¹⁰

10 Carte postale du sergent Louis-Philippe Bastien à sa nièce Émerance, 1917 (Musée McCord, Collection Première Guerre mondiale, M2013.14.3) et Journal personnel de Kenneth George Mappin, 1916 (Musée McCord, Fonds Kenneth George Mappin, P043.1).

11 Relation du naufrage du navire *S.S. Aragon* par Marguerite Terroux, vers 1917 (Musée McCord, Collection Première Guerre mondiale, C218.3).

12 Comme plusieurs des documents d'archives, le texte de Marguerite Terroux était initialement en anglais et a été traduit pour les besoins du spectacle, majoritairement francophone. Une portion des textes a toutefois été conservée en anglais dans la pièce finale, afin de refléter le Montréal de 1914-1918 et la musicalité générale présente au sein des archives.

13 Cette correspondance a été tirée des fonds BM055 (Olivar Asselin) et P104 (Jean Asselin), conservés aux Archives de la Ville de Montréal.

Dans plusieurs cas, nous avons choisi de présenter seulement un ou des extraits de documents, y pointant un détail, un passage ou certaines répétitions qui nous semblaient porteurs (*Figure 6*). Chaque document a fait l'objet d'une explication verbale. Nous avons notamment précisé les raisons sous-jacentes au choix de chaque pièce, en mentionnant ce qu'elle avait de particulier ou d'évocateur à nos yeux. Nous avons ainsi transmis à l'auteure notre propre subjectivité face aux documents, tout en sachant que l'auteure ne serait pas systématiquement touchée de la même manière ou par les mêmes éléments. Les documents ayant été retenus en fonction de la sensibilité de chacun des collaborateurs, nous pouvions espérer que leur portée émotive en soit *de facto* plus collective et universelle et puisse par conséquent rejoindre les sensibilités variées du public.

À partir des documents et de la grille fournis par les archivistes, l'auteure a sélectionné les documents et les thèmes qui lui semblaient plus porteurs. Elle a déterminé une métaphore centrale et créé un texte basé sur deux corpus principaux, auxquels elle a greffé une multitude de contenus complémentaires. Nathalie Boisvert a d'une part placé à l'avant-plan le document d'archives de Marguerite Terroux¹¹, qui relate le naufrage du navire. Ce texte a été conservé de manière presque intégrale¹², mais découpé afin de ponctuer les différents épisodes de la pièce. La correspondance d'Olivar Asselin a constitué l'autre corpus principal¹³. Fortement touchée et inspirée par la plume du célèbre journaliste, l'auteure a largement utilisé ses échanges épistolaires avec son fils. Les mots d'Asselin ont ainsi été attribués à plusieurs des protagonistes. Des extraits de toutes sortes (publicités, propagande, recrutement, coupures de presse, autres correspondances, etc.) sont par ailleurs venus se greffer à ces éléments centraux. Le collage et une mise en mots se rapprochant parfois du « slam » ont été largement utilisés, avec des résultats efficaces et de nombreux détournements de sens, inspirants du point de vue émotif (*Tableau 2*). L'élaboration du texte s'est faite de manière continue, et ce, jusqu'à l'entrée en scène des comédiens. Les changements et ajustements ont été très nombreux, nourris par les échanges constants entre archivistes, auteure, metteur en scène et autres collaborateurs.

Tableau 2. Extrait de la pièce créée à partir de publicités montréalaises de 1914-1918¹⁴

TOUS, JOUANT UN CHŒUR D'INDUSTRIELS

Canada's opportunity!

LA FEMME

La Compagnie d'Assurance Metropolitain est financièrement en position de faire cette offre exceptionnelle.

JEAN

Gillette!

LE SOLDAT

Clean shaving on the fire line!

LA FEMME

We believe in a brilliant future for Canadian manufactories!

LE SOLDAT

...The Gillette has saved endless trouble in dressing face wounds.

LA FEMME

Our belief is not inspired by love of country, but by business sentiment!

TOUS

Business!

LA FEMME

Le club de Maisonneuve ne contribue jamais à l'établissement d'un budget ou de dépenses quelconques pour des fins militaires.

JEAN

We have power!

LA FEMME

Il ne faudrait pas mal interpréter notre intervention pour essayer d'emmener ici des chantiers de construction de navires de guerre...

JEAN

We possess raw material!

LE SOLDAT

It may seem a little thing to you to send a Gillet to that lad you know Overseas, but to him it will mean so much!

JEAN

It will bring a touch of home comfort.

JEAN

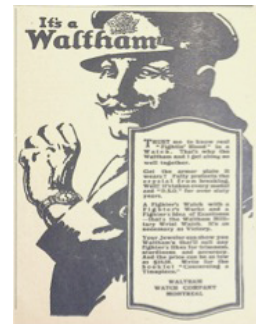
Our railways have been spread over the land, the highways are being multiplied!

TOUS

Gillet!

LA FEMME

Mais s'il y a quelque chose à faire pour que Maisonneuve profite en tout ou en partie des dépenses navales du gouvernement canadien...



JEAN ET SOLDAT

Bovril for the front!

JEAN

Twenty four oz of Concentrated Campaining Bovril post free?

TOUS

Free!

JEAN

To any Canadian Soldier in England!

LA FEMME

Notre club serait bien prêt à mettre l'épaule à la roue!

LE SOLDAT

Trust me to know real Fightin Blood in a Watch. That's why the Waltham and I get along so well together.

FEMME

It's a Waltham!

LE SOLDAT

La Compagnie d'Assurance Metropolitain, un actif d'au-delà de 500, 000, 000.00 dollars. a l'honneur de vous faire la proposition suivante :

TOUS

Bovril?

LA FEMME

If illness threatens a breach reinforce with Bovril!

LE SOLDAT

D'assurer les résidents bona fide de la ville de Maisonneuve sur le plan Dotation à l'âge de 85 ans...

D'accepter tous les risques sans examen médical.

D'émettre les polices en faveur de la ville de Maisonneuve, ou en faveur du Fonds Patriotique, ou en faveur du plus proche parent de l'assuré.

LA FEMME

Le montant le plus élevé sur une vie est de 2000\$, et le plus petit est de 500\$.

JEAN

Une vie, 500 dollars?

14 Les trois publicités sont tirées de la revue *Westmount's War Work at home and abroad*, publiée en 1917 par la Westmount Soldier's Wives League (Archives de la Ville de Montréal, Fonds A.-Léo Leymarie, BM005, S3, D14).

Mise en scène des archives

Étant donné la présence de modes de diffusion complémentaires, la participation d'un metteur en scène nous est apparue essentielle pour orchestrer toute la mise en relation du texte avec la musique et le contenu vidéo, en partant des archives. Son rôle a d'abord consisté à commenter les multiples versions du texte du point de vue de la clarté scénique, proposant certaines modifications en ce sens. Ses compétences ont également été mises à profit pour imaginer ce texte en fonction de sa transposition sur scène. Frédéric Sasseville a pris connaissance de tous les documents d'archives bruts avant

qu'ils ne soient réinterprétés par l'auteure. Il a ainsi été en mesure d'expliquer l'œuvre et ses subtilités aux comédiens, leur évitant une possible surinterprétation des textes. Lors de la rédaction de la trame narrative, l'auteure avait en effet pris soin de préserver le ton propre à certains documents originaux. Comme archivistes initiateurs, nous avons fréquemment été appelés à préciser la nature du projet, la démarche sous-jacente, les contenus des documents textuels originaux et certaines subtilités plus généralement inhérentes au monde des archives. Le metteur en scène a donc été un pivot essentiel au centre de la collaboration entre les artistes et les archivistes.

Sa personnalité et son expérience professionnelle ont eu une grande influence sur le processus créatif. Nous souhaitions initialement créer un événement où le texte, la musique et la vidéo auraient une place égale. Chaque medium se serait relayé tout au long du spectacle, sans qu'il y ait nécessairement de superposition, afin de canaliser l'attention du public vers un élément créatif à la fois. En raison de l'influence positive de Frédéric Sasseville, mais également de certaines contraintes budgétaires et techniques, la création a plutôt évolué vers une œuvre globale. La musique et la vidéo sont devenues des éléments relativement subordonnés au texte, venant l'accompagner afin d'en faciliter la transmission face au public et d'en faire ressortir toute la dimension émotive.

Mise en musique des archives

15 Voir <http://www.bonsound.com/fr/m/artiste/mardi-noir/>

16 Pour plus de détails, voir la biographie du musicien <http://www.fredericbednarz.com/about.html>

Lorsqu'est venu le temps d'élaborer le volet musical de l'évènement, il a été tout naturel de faire appel à la contribution de l'archiviste Nicolas Bednarz, également musicien. Impliqué depuis une vingtaine d'années dans le milieu artistique et musical montréalais, il a en effet publié ou contribué à plus de vingt albums et participé à de nombreux festivals et spectacles au Canada, en Europe et aux États-Unis¹⁵. La responsabilité principale de la trame sonore lui a donc été confiée, en collaboration avec les autres participants. Le violoniste Frédéric Bednarz, membre du quatuor de musique contemporaine Molinari, a été invité en raison de ses connaissances sur le début du 20^e siècle et la thématique de la guerre¹⁶.

La trame musicale a entièrement été conçue en fonction des archives retenues par l'auteure et surtout de l'émotion véhiculée par celles-ci. La musique devait favoriser chez le spectateur « l'établissement de liens émotionnels et intellectuels avec les gens et les événements des époques antérieures ». (Jimerson, 2003, p. 90, notre trad.) En décidant d'intégrer deux musiciens sur scène, nous souhaitions présenter au public un spectacle adapté aux perceptions et aux habitudes contemporaines, afin de faciliter ce lien avec le passé évoqué dans le texte.

Pour cette même raison, nous avons choisi de juxtaposer au violon certains instruments de musique résolument actuels (guitare électrique ou batterie).

Il aurait été possible de constituer une trame basée sur des archives sonores de l'époque 1914-1918 ou de se limiter à l'interprétation d'œuvres musicales créées durant cette période. Souhaitant toujours nous ancrer dans les perceptions contemporaines du public, nous avons plutôt choisi de réinterpréter de façon actuelle les archives textuelles, en s'en inspirant pour composer spécialement pour l'occasion une musique thème. Nous avons également intégré des œuvres beaucoup plus contemporaines (*Drones & Violin, Mvt 3*, de Nico Muhly ou *String Quartet No. 3 "Mishima", Mvt VI* de Philip Glass) au spectacle. Dans certains cas, des mélodies ont été transformées (passant par exemple du mode majeur au mode mineur) afin de s'adapter à des changements de ton chez les comédiens.

Soulignons enfin que si la musique a constitué un excellent vecteur d'émotions capable de venir renforcer le lien établi avec les archives, elle s'est également avérée très porteuse du point de vue de la promotion du projet. La musique et les musiciens ont en effet généré un intérêt médiatique, alors qu'une entrevue a été accordée à la Première chaîne de Radio-Canada (Bednarz, 2015, 15 mai).

Mise en images des archives

De tous les collaborateurs, le vidéaste est le dernier à s'être joint au groupe. C'est la firme Lucion Média qui a assumé cette tâche, en la personne de Sébastien Joly. La mise en images de la trame narrative a été élaborée à partir du texte, de sa structure, des archives et de la vision créative de l'artiste. Comme pour les autres éléments du projet, cette création s'est faite en collaboration avec le metteur en scène, les archivistes et les autres participants.

Une sélection de documents d'archives différente de celle présentée à l'auteure a été remise au vidéaste. Il s'agissait en effet de créer une œuvre cohérente par rapport au texte rédigé mais tout de même distincte. Un premier volet de quarante documents textuels a été choisi du fait de la présence de ces archives au sein même de la trame narrative. Il était important pour nous de mettre directement le public en contact avec une image réinterprétée des documents textuels ayant engendré cette trame. Un second lot incluait plusieurs photographies et d'autres documents iconographiques en lien avec les principaux sujets évoqués dans le texte : le vidéaste avait ainsi une marge de manœuvre suffisante pour exprimer sa vision de l'enrôlement, de l'effort de guerre, de la censure, des combats, des soldats, des familles, des hôpitaux ou de la mort.

Un troisième volet de la sélection comportait un ensemble d'images de Montréal en 1914-1918, afin de permettre une représentation directe de l'époque évoquée. Enfin, certaines images de navires et de l'océan ont été sélectionnées dans le but d'appuyer la métaphore du naufrage au centre du spectacle.

Tout comme pour l'auteure, des rencontres ont eu lieu avec le vidéaste afin d'expliquer la genèse du projet, le sens de la démarche et l'ensemble des documents d'archives lui ayant été remis. Le metteur en scène a souligné à partir du texte les moments forts dans lesquels un élément visuel serait souhaitable. Sébastien Joly a rapidement imposé son univers créatif, notamment en utilisant discrètement les documents d'archives pour créer des atmosphères. Une collaboration étroite avec le metteur en scène et les archivistes a éventuellement permis une intégration légèrement plus franche de certains extraits d'archives dans la vidéo.

À l'exemple de la musique, la trame visuelle s'est en définitive positionnée en soutien au texte dramatique, venant ajouter à sa dimension émotive et faciliter la communication des archives au public. Plusieurs limites techniques (installations insuffisantes, projecteurs vieillissants, postes informatiques inadéquats) ont par ailleurs rendu cette étape très complexe pour Sébastien Joly, qui a dû travailler dans le compromis constant afin de livrer une proposition inventive et fonctionnelle.

Promotion et suites du projet

La tenue de l'événement « Archives au pluriel » a été précédée d'une campagne publicitaire auprès du public et des médias. La Section des archives de la Ville de Montréal et le Musée McCord ont ainsi utilisé l'ensemble de leurs plates-formes (site Web, médias sociaux, listes d'abonnés, etc.) à leur disposition afin d'en faire la promotion. Il est à noter que cette campagne a été couronnée d'un certain succès, du fait de l'originalité du projet mais également en raison de son caractère pluridisciplinaire. Certains médias se sont en effet intéressés à l'aspect musical du spectacle tandis que d'autres ont été intrigués par son propos historique, théâtral ou visuel.

Comme nous le souhaitions, la mise en commun de compétences et de visions différentes a donc fortement contribué à susciter un intérêt, tant auprès des médias que chez le grand public.

Les sphères professionnelles de chacun des participants ont également été naturellement attirées : l'Association des archivistes du Québec et de nombreux services d'archives ont par exemple relayé et commenté le

communiqué sur leurs propres plates-formes. Le public a enfin été au rendez-vous lors des deux spectacles. La salle d'une centaine de places du Musée McCord a été investie de belle manière alors que 180 personnes provenant d'univers très variés (musiciens, archivistes, passionnés de théâtre, artistes visuels, amateurs d'histoire ou simples curieux) se sont déplacées pour assister à l'événement.

17 Parmi les commentaires reçus, celui de Johanne Burgess, professeure à l'UQAM et directrice de l'Institut du patrimoine et du Laboratoire d'histoire et de patrimoine, exprime par exemple le lien créé avec de jeunes archivistes ou historiens en devenir, présents le vendredi soir : « Ils/elles ont été émus par la présentation. Certains participants travaillent dans des centres d'archives ou dans des musées qui ont des fonds d'archives à mettre en valeur et ils ont été stimulés par la présentation ; des étudiants du baccalauréat en formation des maîtres ont aussi mieux compris le potentiel de l'archive pour des activités pédagogiques. »

À notre sens, l'événement s'est avéré un grand succès dans la mesure où il a réussi à toucher le public présent, en lui communiquant de manière actuelle et originale des documents d'archives exceptionnels mais complexes d'approche. Les commentaires ont été très positifs¹⁷. Plusieurs nous ont spontanément exprimé leur émotion et leur enthousiasme. Fortement séduite par la proposition finale, la direction générale du Musée McCord a le soir même réitéré son souhait de poursuivre l'expérience et d'encourager les démarches futures. Une rencontre-bilan est prévue à ce sujet à l'été 2015 afin de préciser les avenues de diffusion suivantes.

Un aspect plus négatif se doit par ailleurs d'être souligné, afin de nourrir la réflexion quant aux suites possibles de cette première expérience. Les éléments techniques nécessaires à ce type d'entreprise multimédia ont particulièrement fait défaut lors des représentations. Bien qu'intéressantes du point de vue de l'espace, les installations au Musée McCord se sont avérées insuffisantes pour répondre aux besoins de l'artiste visuel. La mise en images a connu de nombreuses difficultés au cours des spectacles, alors qu'une portion des films créés n'a pu être présentée ou que certains écrans ont carrément connu des interruptions. Ces problèmes sont survenus malgré un travail constant des responsables, et ce, jusqu'au tout dernier moment, avant l'entrée en scène. De la même manière, la gestion du son et de la relation entre comédiens et musique sur scène s'est avérée complexe, alors que les consoles et le système d'amplification ne suffisaient pas à la tâche.

CONCLUSION

La création collaborative, la multidisciplinarité et l'implication subjective de chaque participant nous semblent donc avoir atteint l'objectif visé de démocratisation des archives. Les archives textuelles parfois touffues ou inintelligibles comportent des extraits exploitables de mille et une façons d'un point de vue littéraire ou théâtral. Si cette manipulation peut irriter certaines sensibilités puisqu'elle s'éloigne délibérément d'une transmission « objective » des archives, elle sait par contre trouver facilement un public en faisant appel à ses émotions. En jouant avec des extraits d'archives,

en les déconstruisant, en les inscrivant dans une fiction « réaliste », en les interprétant grâce à une scénographie théâtrale et en y adjoignant des manipulations musicales, sonores et visuelles, on émeut, on démocratise et on communique avec succès des contenus le plus souvent méconnus, voire inaccessibles.

De tels projets de démocratisation nous apparaissent nécessaires, de par la porte nouvelle qu'ils ouvrent sur certaines archives, bien au-delà de leur simple mise en ligne passive en format numérique. Cet univers numérique commande d'ailleurs plus généralement ce type de réinterprétation et de communication, alors que l'ère du temps est à la réutilisation, à la transformation, à la création basée sur les fragments, au mélange, etc. Le fait que ce projet ait été construit selon cette logique fait en sorte qu'il a et qu'il pourra avoir plusieurs vies subséquentes sur le Web.

Enfin, il nous semble essentiel qu'un tel projet de création collaborative s'ancre dans l'actualité, afin de rejoindre autant les sensibilités contemporaines que de faciliter sa réalisation concrète. D'un point de vue très pratique, le choix de la thématique de la Grande Guerre s'est notamment fait en lien avec la commémoration de son centenaire, pour profiter des ressources gouvernementales et institutionnelles qui furent mises à disposition à cet effet. Des subventions et une bonne visibilité sont rapidement venues se greffer au projet « Archives au pluriel », simplement en raison de ce choix.

La collaboration et l'implication personnelle ont permis une communication réussie et nouvelle des archives.

Un tel résultat aurait été impossible dans un contexte où seuls des archivistes auraient été impliqués.

En nous plongeant dans ce long processus d'échanges créatifs, ce projet a favorisé la mise en valeur des archives, mais également le développement de nos compétences, de nos intérêts, de notre identité professionnelle et de notre connaissance des autres. La collaboration engendre d'autres collaborations et nous permet en définitive d'interagir de façon plus fréquente avec nos alliés potentiels dans la diffusion du patrimoine. Plusieurs services d'archives font déjà preuve d'initiatives dans ce domaine. Par exemple :

Les Archives départementales du Nord en France ont choisi de « faire découvrir au public un important fonds d'archives judiciaires d'Ancien Régime par le biais d'une pièce de théâtre [...], avec la collaboration du Centre d'histoire judiciaire de l'université Lille 2. [...] Les archives devenaient un matériau de création artistique. [...] Une nuit aux Archives

a été jouée à quatre reprises en 2011, et deux fois en 2013. À chaque représentation, un public nombreux est venu vivre cette nuit particulière : étudiants, lecteurs des archives, amateurs d'histoire(s) et/ou de théâtre. Loin d'être ténébreux, obscur, ce spectacle révèle au grand jour une envie commune de partager la passion des archives. (Vasseur, 2013-2014, p. 75)

« Archives au pluriel » constitue en ce sens le premier jalon d'un ensemble d'échanges et de réalisations qui demeurent à venir. Déjà, un projet pédagogique basé sur l'œuvre créée a été proposé par le Musée McCord et fait actuellement l'objet d'une demande de subvention. Nous souhaitons par ailleurs la reprise du spectacle dans un lieu différent, mieux équipé et adapté, notamment au plan technologique. Les collaborateurs rencontrés nous ont également soumis de nouvelles propositions d'échanges artistiques faisant appel à nos documents d'archives et portant sur d'autres thématiques. Plusieurs avenues font l'objet de discussions enthousiasmantes. Des dialogues ont aussi été établis avec des artistes venus se greffer en marge du projet, entre autres avec le vidéaste Simon Côté-Lapointe, dont nous avons beaucoup aimé la réalisation (Côté-Lapointe, 2015, mai). Enfin, nous travaillons comme archivistes à concrétiser la mise à disposition récurrente d'éléments nouveaux sur le Web, en continuant à réfléchir sur les arrimages possibles entre la création événementielle et ses déclinaisons en ligne.

La création collaborative impliquant les archivistes et les artistes constitue en définitive une voie privilégiée pour interroger et partager les archives. Elle engendre un discours contemporain et riche de sens, susceptible de rejoindre un vaste public et de générer de nouvelles démarches.

Ce partage de connaissances et de compétences est fondamental car il permet aux archivistes de demeurer en contact avec leur époque, de mettre à jour leur identité professionnelle, de développer de nouvelles aptitudes et de multiplier les avenues potentielles de diffusion.

Bibliographie

- Archives de la Ville de Montréal. (2015). Portail Web officiel. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/>
- Archives de Montréal (2014, 11 novembre). En ce jour du souvenir, redécouvrez Montréal face à la Première Guerre mondiale [Journal, Facebook]. Repéré à https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10152822234794543&id=286149459542
- Archives de la Ville de Montréal. BM005 - Fonds A.-Léo Leymarie . - [15-]-1981. Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-leo-leymarie-187-197>
- Archives de la Ville de Montréal. BM055 - Fonds Olivar Asselin. - 24 juin 1887 - 14 mars 1940, 20 avril 1962. Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-olivar-asselin-24-juin-1887-14-mars-1940-20-avril-1962>
- Archives de la Ville de Montréal. BM083 - Fonds Pen and Pencil Club. 19-. Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-du-pen-and-pencil-club-19>
- Archives de la Ville de Montréal. P104 - Fonds Jean Asselin . - [189-]-1996. Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-jean-asselin-189-1996>
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). (2012). Lecture publique : Archives à voix haute – Place aux femmes. Repéré à http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/salle_de_presse/nouvelles/nouvelle.html?n_id=7e105e4e-3cec-49cf-b4e0-f525ae615374
- Bednarz, N. (2015, 15 mai). Créer de la musique avec des archives municipales [Entrevue]. Dans Première chaîne, émission de Patrick Masbourian. Montréal, QC : Société Radio-Canada. Repéré à <http://ici.radio-canada.ca/emissions/pm/2012/archives.asp?date=2015-05-15>
- Bednarz, N. (2015, 14 mai). Montréal et la Grande Guerre : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>
- Bednarz, N. (2015, 6 mai). Les Archives de Montréal en spectacle avec le musée McCord les 21 et 22 mai 2015! [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2015/05/06/les-archives-de-montreal-en-spectacle-avec-le-musee-mccord-les-21-et-22-mai-2015/>
- Bednarz, N. (2015, avril). *Les outils Web des Archives de la Ville de Montréal au service de la formation : un exemple de collaboration*. Communication présentée aux 15^e Journées des Archives, Louvain-la-Neuve, Belgique.
- Bednarz, N. (2014, 8 octobre). Montréal et la Grande Guerre... à Pointe-à-Callière (6^e d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/10/08/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-a-pointe-a-calliere-6e-dune-serie-de-6/>
- Bednarz, N. (2014, 1^{er} octobre). Montréal et la Grande Guerre : et c'est la fin... (5^e d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/10/01/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-et-cest-la-fin-5e-dune-serie-de-6/>
- Bednarz, N. (2014, 17 septembre). Montréal et la Grande Guerre : l'effort industriel (4^e d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/09/17/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-leffort-industriel-4e-dune-serie-de-6/>
- Bednarz, N. (2014, 9 septembre). Montréal et la Grande Guerre : l'effort médical (3^e d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/09/09/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-leffort-medical-3e-dune-serie-de-6/>
- Bednarz, N. (2014, 3 septembre). Montréal et la Grande Guerre : le front raconté par Olivar Asselin à son fils (2^e d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/09/03/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-le-front-conte-par-olivar-asselin->

a-son-jeune-fils-2e-dune-serie-de-6/

Bednarz, N. (2014, 25 août). Montréal et la Grande Guerre : l'effort humain (1^{er} d'une série de 6) [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2014/08/25/chronique-montreal-et-la-grande-guerre-no1-leffort-humain/>

Bednarz, N. et Widmer, C. (2013, juin). *Identité et diversité au service d'une diffusion créative des archives*. Communication présentée au 42^e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec, Montebello.

Charbonneau, N., Daveau, F., David, F. et Giuliano, F. (2015). L'archiviste de référence, de savant à médiateur. Dans P. Servais et F. Mirguet (dir.), *Archivistes de 2030 : réflexions prospectives* (p. 73-88). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-L'Harmattan.

Chabin, M.-A. (2015). L'archiviste de 2030 : entre archives numériques et utilisateurs connectés. Dans P. Servais et F. Mirguet (dir.), *Archivistes de 2030 : réflexions prospectives* (p. 61-72). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-L'Harmattan.

Conseil canadien des archives. (2001, août). *Règles pour la description des documents d'archives : Chapitre 3 Documents textuels*. Repéré à www.cdncouncilarchives.ca/RAD/RDDA_Chapter03_Aug2001.pdf

Côté-Lapointe, S. (2015, 12 mai). *Montréal et la Grande Guerre* [Vidéo en ligne]. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=I9b7RF_ZGxo

Côté-Lapointe, S. (2015, mars). *Créer à partir d'archives : démarches et techniques d'un projet exploratoire*. Communication présentée au Colloque CBPQ-EBSI « Muséologie, bibliothéconomie et archivistique », Université de Montréal.

Couture, C. et Lajeunesse, M. (2015). L'archivistique en 2015 : considérations sur son état actuel et son avenir. Dans P. Servais et F. Mirguet (dir.), *Archivistes de 2030 : réflexions prospectives* (p. 111-127). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-L'Harmattan.

Delrieux, J. (2014). Archiviste et médiation. Dans S. Roy et al., *Archiviste d'aujourd'hui. Guide pratique* (p. 71-80). Québec, QC : Association des archivistes du Québec.

Dubrau, A. (2013, 13 mars). Then and now again: 1947 aerial photography vs Google satellite [Billet de blogue]. Repéré à <http://www.cat-bus.com/2013/03/then-and-now-again1947-aerial-photography-vs-google-satellite/>

Falguières, P. (2013-2014, hiver). À l'école de la recherche, Les archives du festival SIGMA à Bordeaux. *Culture et recherche*, (129), 25-26. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_129/index.htm

Galland, B. (2013-2014, hiver). La présentation des archives au grand public, un enjeu de la démocratie culturelle. *Culture et recherche*, (129), 70-71. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_129/index.htm

Jimerson, R. C. (2003). Archives and memory. *OCLC Systems & Services*, 19(3), 89-95.

Lemay, Y. et Klein, A. 2012. *La diffusion des archives. Les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique*. Communication présentée au 12^e Congrès de l'Association professionnelle des techniciennes et techniciens en documentation du Québec (APTDQ), Montréal. Repéré à <http://aptdq.org/wp-content/uploads/2012/03/YvonLemay.AnneKlein.pdf>

Lemoine, H. (2013-2014, hiver). Avant-propos : Dossier Archive et enjeux de société. *Culture et recherche*, (129), 3. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_129/index.htm

Musée McCord. (2015). Frédéric Lavoie – Artiste en résidence. Repéré à <http://www.mccord-museum.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoid=100&page=accueil>

- Musée McCord. (2012, 20 septembre). Festival Metropolis bleu : ARTchives. Repéré à <https://www.facebook.com/notes/fondation-metropolis-bleu-blue-metropolis-fondation/prenez-le-pouls-de-nos-programmes-%C3%A9ducatifs-et-sociaux/493675000643418>
- Musée McCord. Collection Première Guerre mondiale, C218.3.
- Musée McCord. Collection Première Guerre mondiale, M2013.14.3.
- Musée McCord. Fonds du Pen and Pencil Club, P139/A03.
- Musée McCord. Fonds Kenneth George Mappin, P043.1.
- Rousseau, J.-Y., Couture, C. *et al.* (1994). *Les fondements de la discipline archivistique*. Sainte-Foy, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Vasseur, M. (2013-2014, hiver). Un spectacle vivant pour des archives vivantes. *Culture et recherche*, (129), 75. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_129/index.htm
- Widmer, C. (2013, novembre). *Le potentiel renouvelable de l'archive. Revisiter sa mémoire en interrogeant les mille vérités des sources*. Communication présentée au colloque À la recherche du savoir : Nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord, Montréal.
- Widmer, C. (2015, mai). *Montréal et la Grande Guerre : les écrits de chez nous en 1914-1918*. Conférence présentée dans le cadre du Thé au McCord, Montréal.
- Zapperi, G. (2013-2014, hiver). L'avenir du passé. Politiques de l'archive dans l'art contemporain. *Culture et recherche*, (129), 24. Repéré à http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_129/index.htm

LA MÉMOIRE PERFORMATIVE¹.

CONSIDÉRATIONS SUR LES TRACES DE LA DANSE² ET LES DISPOSITIFS DE CAPTURE DES MOUVEMENTS

Mattia Scarpulla

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 Dans cet article, j'utiliserai « la danse » pour indiquer le fait même de danser, « chorégraphie » et « danse théâtrale », pour parler des danses créées dans un cadre professionnel, et « danse sociale » pour parler des danses qui sont créées par des groupes d'amateurs pour des célébrations ou dans des buts ludiques. L'emploi des termes « une ou des danses » désignera un ou plusieurs événements théâtraux ou sociaux (ou parties dansées de ces événements) dans un moment donné.

INTRODUCTION

La capture des mouvements à travers des dispositifs numériques a modifié la recherche et la création en danse théâtrale. Elle permet la transcription directe des gestes et des postures avec leurs qualités temporelles, spatiales et physiques. Elle permet aussi que les danses créent, en relation avec l'installation technologique, des imaginaires sonores et visuels qui enveloppent le spectateur.

Depuis les années 1990, la capture des mouvements incite toujours plus de chorégraphes à collaborer avec des informaticiens et des chercheurs. Leurs équipes expérimentent des outils de notation directe et précise des danses. Ces instruments sont à la base de nouvelles conceptions de pédagogie, de création et de valorisation de la mémoire d'une chorégraphie.

La possibilité de noter le corps dans toutes ses caractéristiques modifie la manière politique et sociale de penser les mémoires et les histoires de la danse. Après la disparition du geste dansé, des interprétations s'écrivent en s'inspirant des documents iconographiques et textuels laissés par les personnes ayant participé à l'événement ou à sa diffusion. Aujourd'hui, à travers les nouveaux outils de notation, le corps est restitué directement par un logiciel et, en conséquence, l'interprétation historique d'un événement dansé, discours qui se structure dans la distance temporelle avec l'événement témoigné, se révèle indirectement dans son artefact.

Cet article commence par une description de la notion de « corps », qui résume les modalités à la base de la conception d'une danse et de sa mémoire. Ensuite, je décrirai deux mémoires, celle patrimoniale présente dans les archives du milieu professionnel de la danse, et celle performative des logiciels de *motion capture* et autres dispositifs des nouvelles technologies. Je procéderai alors à l'étude de la chorégraphie *Virus-Antivirus* de la compagnie Lanabel. J'introduirai ainsi des considérations sur les traces numériques, mais aussi sur les tâches de l'archiviste, l'un des professionnels qui manient et structurent ce qui reste des passés proches et lointains. Les niveaux de lecture d'une mémoire performative se multiplieront dans le dialogue entre l'art de la danse et la volonté d'une société de créer un projet de valorisation par l'histoire.

LE CORPS QUI DANSE

Le corps est d'abord une chair physique et biologique, composée par le squelette, le revêtement musculaire, profond et superficiel, et les organes internes. La chair est enveloppée par l'organe externe de la peau. Le corps est une masse cellulaire en continuelle transformation. Des cellules naissent, changent et meurent chaque jour. Cela signifie que nous changeons constamment, et cela en relation avec notre peau qui nous lie avec l'environnement.

Les organes possèdent une partie d'eux-mêmes, les groupes cellulaires, partout sur la peau. La médecine chinoise décrit les organes par leurs corps internes et par leur présence sur la peau. Les méridiens sont des lignes invisibles qui passent par les groupes cellulaires similaires, liés à un organe, ou mieux, à une fonction qui est exécutée par un ou plusieurs organes. Les différentes techniques de la digitopuncture stimulent des groupes cellulaires sur la peau pour équilibrer le flux d'énergie interne, les échanges avec l'environnement et la poursuite des fonctions de notre corps³.

Le corps devient ensuite une image intègre, identifiable par le regard des autres. Nous sommes notre image physique, faite d'une tête, d'un buste et de quatre membres. Nous sommes aussi une image sexuelle. Dès que nous nous habillons, que nous parlons et que nous prenons des décisions, nous devenons des identités, des images de beauté ou de lourdeur, d'arrogance ou de douceur, et nous entrons dans des catégories sociales, privées et publiques.

3 Pour une description du corps comme chair dans la médecine chinoise, je vous invite à lire l'introduction de l'un des nombreux manuels sur le sujet. Sur la conception de la notion de corps dans des techniques sensorielles, voir : Cohen (2002) et Faure (2000).

4 En ce moment même, je suis en train de parler de danse par le langage écrit. Je suis donc en train d'utiliser la pensée pour écrire sur le corps. Cela montre l'importance sociale du langage et la difficulté de faire comprendre l'expression corporelle sans la pratiquer.

5 Foster (1996) analyse des chorégraphies comme des événements culturels où l'on peut distinguer la pratique de la danse de la construction d'un genre chorégraphique.

6 Voici deux versions du *Lac des cygnes*, de Petipas et Tchaïkovski : <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs> du Kirov Ballet et https://www.youtube.com/watch?v=y_n-VIwgXC4 de Matthew Bourne. Le même ballet, symbole de la danse classique, raconte deux histoires différentes par le choix de changer le sexe du corps de ballet des cygnes, interprété traditionnellement par des femmes, mais interprété par des hommes dans la chorégraphie de Bourne.

7 Parmi les exemples de représentation d'un corps qui danse privé de narration dramatique, on trouve les expérimentations du chorégraphe Merce Cunningham et du musicien John Cage <https://www.youtube.com/watch?v=yOAgU6cfBW>

Mais si nous regardons notre intérieur le plus profond, nous sommes une entité plurielle de cellules qui bougent, qui explosent, qui se fondent entre elles, nous sommes des énergies, et à d'autres niveaux, nous sommes des tissus et des liquides, ou encore des masses qui battent, qui se tendent et qui se relâchent, et qui sentent toutes les résonances avec d'autres corps.

Que le corps bouge ou qu'il reste immobile, sa chair établira, inévitablement, une relation singulière avec son environnement. Même si notre organisme reste immobile, nous sommes en contact avec d'autres matières gazeuses, liquides et solides. Un seul vide entre deux organes provoquerait une déficience. Toutes les cellules de la peau qui entrent en relation avec un corps externe transmettront des informations, sous des formes différentes d'énergie, à d'autres groupes cellulaires.

Quand nous marchons dans la rue, nous sommes un homme ou une femme avec des identités. Et à l'intérieur, nous sommes constitués d'énergie et de collisions cellulaires.

La danse comme expression corporelle

Le chorégraphe travaille le corps en mouvement, dans sa chair et dans son image, en cherchant l'expression la plus juste dans ses qualités mécaniques et sensorielles. La danse est une expression avec sa spécificité sémiotique au même titre que le langage écrit et oral. Mais notre société tend à assimiler l'expression corporelle à ce langage, provoquant ainsi une réduction culturelle en la traduisant en significations et signifiants pratiqués dans la pensée⁴.

Lors d'un spectacle, j'assiste à une danse qui représente des relations d'hommes et de femmes, des actions acrobatiques et sensuelles, des intrigues dramatiques. Souvent, j'apprécie ces danses par un processus d'identification, c'est-à-dire si les émotions et les situations présentées me renvoient ou non à des intérêts personnels que je voudrais voir mis en question ou reproduits par une mise en scène.

Le chorégraphe crée une danse en relation avec les capacités physiques et formelles de son corps et de celles de ses danseurs. La séquence dansée, qui est expérimentée, retravaillée, calée et mémorisée, est conçue pour être représentée dans un certain espace scénique, éclairée et accompagnée par des musiques, des objets et des images. Cette même séquence, lorsqu'elle apparaît sur scène, est identifiée et définie selon un certain genre littéraire et artistique, qui fournit à la danse un héritage théorique et la conception d'un public idéal pour lequel on danse⁵. Par exemple, dans la danse classique représentée dans les opéras lyriques, le spectacle

8 La danse reste encore maintenant un art élitiste parce qu'une personne doit intérioriser son attention dans le fonctionnement organique de son corps pour l'apprécier, et pas seulement chercher des images de sa réalité dans les images produites par la danse. Il faudrait que le spectateur s'intéresse au processus dansé et non à la narration d'une histoire. Les danses les plus abstraites font penser à la construction de poésies, où les mots prennent leur sens dans d'autres fonctions et non dans leur signification linguistique. Aussi, l'une des raisons de l'incompréhension de la danse, c'est le fait que peu de chorégraphes se questionnent sur la transmission de leurs créations auprès du public.

9 Les techniques sensorielles sont des pratiques physiques qui se fondent sur la prise de conscience du corps. Le praticien redécouvre son organisme, anatomique et sensoriel, en développant sa capacité d'interaction avec chaque membre et organe. Elles ont une origine médicale en milieu militaire et se sont ensuite répandues au grand public comme exercices de bien-être. Les différentes traditions de yoga sont diffusées en Occident comme des pratiques sensorielles. La méthode *Pilates* et la méthode *Feldenkrais* sont des exemples de pratiques répandues de nos jours.

pourra représenter des mythes littéraires ou légendaires, les danseurs et les danseuses auront des rôles d'hommes et de femmes, de dieux et de sorciers⁶. D'autres courants artistiques, pratiqués et ensuite théorisés à partir des années 1950, présenteront le danseur et la danseuse qui expérimentent des séquences de mouvements et des fonctions corporelles. J'assisterai alors à la pratique de la danse inscrite dans un dispositif scénique dans l'intention de donner du sens au fait de s'exprimer par cette pratique⁷.

Je viens de citer deux extrêmes : d'une part, une danse créée pour représenter une histoire ; d'autre part, une danse créée pour représenter le corps qui danse⁸. Mais au départ, la danse, théâtrale ou sociale, narrative ou non, classique ou contemporaine, est essentiellement un corps, chair et image, qui bouge.

Si je perçois les caractéristiques toniques et sensorielles du corps qui danse, mon rapport à la scène se modifie, mais aussi mon rapport à mon corps de spectateur et, en conséquence, ma perception de la réalité qui m'entoure se modifie également.

Dans différentes techniques sensorielles⁹, se concentrer sur sa respiration ou rester longtemps dans une posture les yeux fermés, permet d'intérioriser son regard et de ressentir une myriade de sensations charnelles. L'exploration perceptive permet de comprendre la danse, qui, par exemple, n'a jamais d'immobilité, mais des postures arrêtées, où différentes actions musculaires de tension et de relâchement continuent à se déclencher.

La performativité du corps et de sa mémoire

Un être humain naît et se développe à travers un agencement de plusieurs actions et situations qui ne permettent pas de prévoir sa singularité. Je ne peux pas connaître le degré de pollution dans mon quartier ou la nature des ingrédients dans chaque *burger* mangé au restaurant, mais l'air que je respire et la nourriture que je mange provoqueront des réactions dans mon corps. Mon rapport au monde est performatif et imprévisible : à chaque instant, je suis influencé physiquement et mentalement, et j'influence mon entourage par des actions et des paroles.

La performance indique la modalité singulière d'une action, selon l'intention de la personne qui la produit. La « performativité », quant à elle, indique l'agencement qui se crée autour de l'action dans un certain contexte. Elle a en son centre l'action et non l'intention de son producteur. La qualité performative d'une action se trouve dans les échanges provoqués par elle, entre l'intention de celui qui l'a déclenchée, les réactions éventuellement suscitées et les intentions qui vont modifier son sens. Dans une performance, on évalue la manière dont l'action a été accomplie, en lien avec la performativité qu'elle a générée dans un groupe et un entourage¹⁰.

10 L'utilisation de la notion de « performativité » s'est répandue rapidement dans les sciences socio-économiques, dans les théories politiques et dans les sciences humaines. On indique son origine dans la philosophie de John Langshaw et dans les théories linguistiques basées sur une approche culturelle. D'un auteur à l'autre, « performativité » peut devenir un synonyme de « performance » en lien à une analyse socio-anthropologique, ou dénoter la pure factualité d'un acte et le jeu social et politique qui se crée autour de lui. Voir : Denis (2006).

La notion de « performativité » souligne l'aspect dénotatif d'une action. Lorsqu'elle a été exécutée, l'intention à son origine se modifie dans la rencontre avec un contexte, l'action se revêt alors des expériences qui agissent avec et sur elle. Le contexte social est entendu comme une alchimie de choix individuels et de réactions à ces choix, il se « performe » et il est « performé ». Par exemple, je me présente avec une identité. Mon identité sociale est construite par moi. Mais lorsqu'elle apparaît, je ne peux pas prévoir la manière dont elle sera reçue. Mon identité est ma présence factuelle dans un contexte et elle se revêtira des interprétations d'autrui.

Judith Butler (1993, 1997) a introduit la notion de performativité dans les *Gender Studies*. Les identités sexuelles agissent, sont agies, se modèlent et résistent entre légitimité, provocation, invention et violence. Le choix de son image par une personne agit dans un environnement ; la personne est son agissement entre des altérités et des appartenances en dehors de son moi. La personne se traduit dans son action. Le sens de l'action est mis à jour dans le cadre social. La personne est son choix. Le contexte lui donne des noms et des histoires.

La prise de conscience de l'action, par un processus de distanciation des interprétations qui la signifient, montre « la façon dont nous sommes constitués par des normes et des conventions qui nous précèdent et nous dépassent [...] ». (Butler, 2005, p. 90) La performativité déplace l'attention sur l'échange depuis l'instant où la personne s'est transformée dans son action, enclenchant et en même temps participant à « la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme ». (Butler, 2009, p. 16)

Susan L. Foster (2003) et Linda J. Tomko (2005) intègrent le paradigme performatif, employé par Butler, dans les études en danse. Elles distinguent le fait de danser (l'action tracée dans un contexte artistique) de l'interprétation historique. Elles soulignent les liens et les réactions conceptuelles et créatives entre les attentes et les commentaires du milieu et l'intention chorégraphique d'un artiste, qui est conscient de l'échange performatif, des effets provoqués (ou non) par sa démarche artistique, et de sa démarche politique à la recherche d'une reconnaissance (Scarpulla, 2011, 9 juillet).

Avant d'être une démarche politique, et encore avant de montrer la démarche artistique du chorégraphe par les commentaires des professionnels et des publics, la danse est un corps, une matérialité sensorielle. À la base d'une danse, le corps ne peut que produire des actions et des réceptions d'actions. Le corps est pure performativité. Toutes ses actions et tous ses états s'inscrivent dans un cadre de contacts et de réactions. Pendant les répétitions, il y a les moments de discussion, d'organisation du travail,

d'élaboration d'une idée de chorégraphie, mais surtout on improvise : le corps commence à bouger, à chercher les gestes, en même temps qu'il prend conscience de ses rythmes et de ses dynamiques, et il les répète, les assemble. La danse porte en son sein la nature performative du corps, qui se retranscrit dans une chorégraphie.

Si je me concentre sur la perception de l'organisme humain, j'intervertis les rapports entre la chair et la pensée : je ne suis pas parce que je pense, mais je suis un corps, et donc je pense. Je me concentre sur la relation entre ma chair, les autres chairs et les autres matières. La pensée se développe dans cette relation, accompagne les réceptions sensorielles, la modification de ma présence, la construction de nouvelles actions.

Le rapport entre l'individu et son environnement est instable durant son actualisation. La danse représente directement la modification continue de l'échange qui façonne aussi la mémoire physique et mentale du corps. La pensée du corps est constituée d'une mémoire performative. Le corps accumule sensations et états. La peau est perméable et résistante, elle fait un tri de ce qu'elle rencontre, parce que lorsque je me nourris de la chaleur rencontrée sur une surface, j'emmagasine des cellules toxiques à rejeter. Le corps accumule sensation sur sensation, substance sur substance, en rejette une partie, en stocke une autre, et surtout, et toujours, le corps se transforme dans ce tri d'informations.

La mémoire du corps est donc une logique en modification continue. Elle est la seule mémoire fiable du danseur, même dans sa défaillance.

L'audiovisuel et les techniques de notation du mouvement sont une retranscription du geste qui passe à travers un autre média. Les traces laissées par une danse sont indirectes. Elles peuvent aider la mémoire du danseur, mais la disparition de celui-ci et celle des autres membres d'une équipe de création provoque la disparition de la mémoire effective d'une danse. Les archives conservées seront alors les seules traces subsistantes. En outre, la mémoire sollicitée pour reprendre une danse s'actualise dans des phrases dansées par de nouvelles présences corporelles. Et la mémoire du danseur est faite aussi de souvenirs et d'oublis.

La mémoire performative en acte dans l'exécution d'une danse dans un autre instant présent est visible si j'assiste à un spectacle lors de plusieurs soirées. Contrairement à un film, qui sera toujours la même captation d'un seul présent dansé ; sur scène, soir après soir, je verrai un danseur plus ou moins en présence, virtuose ou fatigué, qui par hasard tombe ou qui réussit des exploits plus toniques, même s'il est en train de répéter la même phrase dansée.

La mémoire aide et nourrit l'expression dansée. Elle est une accumulation constante d'informations sous des formes matérielles différentes. Elle est aussi une modification performative en relation avec l'entourage. La mémoire humaine reste le premier outil de répétition d'une chorégraphie, parce qu'il est le seul à être généré par le corps qui danse.

Les traces produites pendant une création constituent des mémoires qui supportent l'héritage que l'on peut transmettre d'une chorégraphie. Elles auront la forme d'archives et la forme d'outils de recherche. Elles seront plus ou moins fiables pour se remémorer une danse. Elles seront toujours en relation avec l'intérêt présent d'un utilisateur individuel ou institutionnel. Ces traces ne seront jamais le corps. Le corps porte en lui sa danse, sa mémoire et son histoire la plus factuelle, donc la plus sincère dans l'instant même qu'il agit.

Les archives en danse sont les traces d'un corps disparu avec sa mémoire d'une danse. Les archives réactiveront une danse en lien avec un nouveau corps en mouvement. La production d'archives sur une danse s'organise avec des mémoires performatives (mémoires à jamais perdues mais réactivées par des traces indirectes) dans une nouvelle création. La production d'archives se conçoit alors avec leur utilisation artistique ultérieure.

LES MÉMOIRES DE LA DANSE DANS LES ARCHIVES

Les danses théâtrales possèdent leurs archives historiques qui retracent leur réputation sociale. Les archives du milieu de la danse sont souvent conservées dans des centres spécialisés dans la gestion des archives. Elles sont organisées en fonds, décrites selon des métadonnées d'indexation, des cadres de référence et sont stockées et préservées. Dans un fonds d'archives en danse, on trouve surtout les traces d'artistes qui ont été reconnus par la société. Leurs fonds d'archives représentent la collectivité où ils ont vécu.

Peu d'institutions cependant sont spécialisées en danse théâtrale. Le Centre national de la danse à Pantin (<http://www.cnd.fr/>), près de Paris, a été fondé en 1998 avec, entre autres, le mandat de traiter, conserver et diffuser le patrimoine de la danse. Les archives gouvernementales en Amérique du Nord et en Europe possèdent des fonds d'archives du milieu de la danse. Ils ont dû faire des choix dans leurs acquisitions parce que, comme tous les centres d'archives, ils manquent de place et de temps pour traiter toutes les mémoires des activités humaines. Ce choix est souvent déterminé par une histoire nationale et internationale de la danse, enseignée dans les écoles et les universités, qui relate une construction chronologique et hiérarchique

de la profession, un tri des artistes par période, une théorie qui classe selon des relations de cause à effet, de culture et contre-culture, l'évolution de l'art dans des mouvements classiques et contemporains. Les descriptions et l'indexation des fonds sont aussi inspirées par cette histoire, avec un choix de mots clés et d'angles d'observation des documents. La médiathèque du Centre national de la danse a développé une archivistique spécialisée en danse en relation avec l'histoire officielle de cet art (Scarpulla, 2011, p. 55-82).

11 Des traces de la pratique de différentes danses, sociales ou théâtrales, sont trouvables dans d'autres fonds d'archives. Par exemple, lors du colloque *Télémaque. Archiver et interpréter les témoignages autobiographiques*, organisé par Beatrice Barbalato et Albert Mingelgrün de l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, en collaboration avec l'Association du Patrimoine Autobiographique belge de l'Université Libre de Bruxelles, en avril 2011, l'historien Fabio Caffarena a cité les descriptions d'événements dansés, sociaux ou théâtraux, présentes dans des journaux intimes conservés à l'Archivio Ligure della Scrittura Popolare, à Gênes, en Italie (Barbalato et Mingelgrün, 2012).

À Montréal, la Bibliothèque de la danse Vincent-Warren (<http://www.esbq.ca/fr/bibliotheque/>), au sein de l'École supérieure de ballet du Québec, conserve des fonds d'archives et regroupe de riches collections documentaires sur ce qui est publié en danse dans le monde entier. La scène de diffusion et de production chorégraphique Tangente (<http://www.tangente.qc.ca/>) a un centre de documentation. Ses archives historiques présentent les activités du lieu depuis l'ouverture en 1981, et informent ainsi de noms d'artistes et de spectacles dont on a perdu la mémoire dans l'histoire de la danse au Québec. Le centre de documentation de Tangente et la bibliothèque de la danse Vincent-Warren structurent leurs fonds et collections selon les normes archivistiques et bibliothéconomiques en vigueur au Québec et au Canada¹¹.

La médiathèque du Centre national de la danse, la bibliothèque de l'École supérieure de ballet du Québec et le centre de documentation de Tangente ont en commun d'être dans des lieux où l'enseignement et la création en danse côtoient le traitement et la diffusion d'archives. Ces institutions sont conscientes de la possibilité d'exploitation des mémoires conservées dans des créations et, réciproquement, de la chorégraphie comme moyen de valorisation du passé.

Les documents des fonds d'archives en danse

En se rappelant que chaque fonds d'archives est unique et en devenir, trois types de documents sont en général présents dans les archives du milieu de la danse : des documents écrits (articles, mémoires, programmes, livrets, traités, etc.) ; des documents audiovisuels et iconographiques (captations, photographies, dessins, etc.) ; des objets (maquettes, échantillons de costumes, etc.). Selon l'institution, les fonds sont organisés et décrits comme des entités archivistiques ou comme des collections.

Les documents écrits attestent des « origines » de la danse dans l'histoire. Les premiers documents écrits sont les traités des maîtres de ballet qui exerçaient à la Renaissance. Depuis ses origines littéraires, le discours de la danse fait filtrer, par l'image du danseur et de la danseuse, des images

morales positives et négatives, des postures masculines et féminines, des pas et des esthétiques de l'homme et de la femme qui dansent. Le noble, puis le bourgeois, et ensuite le danseur professionnel et amateur apprennent ces images pour se représenter par la danse en société (Faure, 2001).

Les articles de presse, les livrets et les programmes constituent les traces de la manière dont la danse est envisagée dans un cadre culturel, avec ses symboliques et ses poétiques. Si *La philosophie de la danse* (1957) de Paul Valéry ou les chroniques de Théophile Gautier (1995) témoignent d'un langage poétique qui tente de saisir le geste et de le penser, les traités et les livrets des maîtres de ballet essaient d'expliquer la danse en décrivant les postures par des normes techniques accompagnées d'images. Dans la réécriture du geste, il y a description et interprétation. Claudio Blasis (2008), maître de ballet, décrivait les gestes à ses élèves par le dessin. Ces images ne montrent pas le mouvement, mais leur idéalisation. Elles reproduisent une figuration des postures techniques qui dépasse les capacités physiques des individus. Le discours écrit réitère ainsi une image culturelle de la danse, qui, dans le cas du traité de Blasis, était inspirée par les normes morales et donc physiques d'une pensée néoclassique.

Pendant le XX^e siècle, les discours en danse se multiplient. Différentes interprétations du geste, des mouvements chorégraphiques et de la vie professionnelle montrent l'émancipation sociale d'artistes et d'intellectuels qui ont en commun le fait de construire une pensée de la danse pour des raisons pédagogiques ou poétiques. Les traces qui se trouvent dans les archives sont un témoignage indirect du geste. Par d'autres systèmes d'expression que celui de la danse elle-même, et par l'idée d'une mémoire composée de temps présents, passés et futurs, le geste n'est plus un mouvement, mais une écriture, une image ou un morceau de tissu portant avec eux l'information qu'une danse a eu lieu. La diffusion des théories sur le corps en arts performatifs commence à partir des années 1960. On voit alors se développer les premières écritures qui veulent décrire le corps dans ses propriétés organiques et sensorielles.

Les vidéos et les photographies ont introduit l'empreinte réelle de l'existence d'une danse dans les archives. Ce sont des traces indirectes, puisque la danse y est réduite à une entité bidimensionnelle, traduite par d'autres médias visuels, par l'œil du photographe, par ceux du réalisateur et du monteur d'images. Les traces photographiques et audiovisuelles ne font en fait qu'accompagner la présentation d'une danse, sa transmission et sa récréation.

12 À ce sujet, voir le dossier de presse de l'exposition *Les écritures du mouvement* (Centre national de la danse, 2006).

D'autres traces importantes sont les notations manuscrites¹². Ensemble d'informations iconographiques et linguistiques, les systèmes de notation ont accompagné l'évolution des techniques amateurs et professionnelles depuis la Renaissance. Au fil des siècles, elles évoluent dans leur complexité et dans leur précision, permettant d'enregistrer le corps et ses qualités ainsi que les rapports chorégraphiques entre les corps. La notation la plus utilisée est la Laban-Benesh, développée depuis les années 1930 et bien connue des répétiteurs des compagnies de répertoire. Les systèmes de notation ne peuvent pas remplacer la mémoire et la transmission orale d'un danseur à l'autre. Dans ces systèmes, les informations mécaniques et rythmiques du corps sont catégorisées : le danseur fait souvent sa propre expérience du mouvement lorsqu'il en a appris toutes les qualités. Pour cette raison, je compare les notateurs et les répétiteurs à des mémoires vivantes, parce qu'ils ont le rôle de transmettre les danses par leurs mémoires, composées en dialogue avec le chorégraphe.

13 Ces considérations se fondent sur les réponses à un questionnaire visant à connaître l'intérêt pour la production d'archives de la part de chorégraphes, administrateurs et chercheurs en danse qui a été envoyé en avril 2014 à une vingtaine de professionnels en France. Je citerai directement les réponses de la compagnie Lanabel, dont j'analyse la démarche dans les prochaines pages.

Archives de la danse et création contemporaine¹³

Peu de chorégraphes en activité sont attirés par l'idée de constituer des archives. Les archives conservées au Centre national de la danse, aux Archives Nationales de France et à Bibliothèque et Archives nationales du Québec sont souvent celles d'artistes, mécènes et critiques ayant participé à la diffusion et à la reconnaissance de la danse et qui, à la fin de leur carrière, décident de construire une mémoire officielle de leur profession, et donc leur histoire de la danse.

Pour les directeurs artistiques de la compagnie Lanabel, Annabelle Bonnéry et François Deneulin, les documents administratifs constituent une entité importante au jour le jour pour gérer leurs activités. Ils ne les nomment pas « archives » parce que, pour eux, les archives proprement dites renvoient à des traces « vers lesquelles tu peux te tourner pour revoir ta démarche artistique afin de pouvoir en parler encore des années après la création ». (Bonnéry dans Scarpulla, 2014) Les archives sont donc des traces historiques. Les documents administratifs sont nommés en lien avec leur fonction : dossiers de presse, dossiers de communication, documents légaux, attestations, certifications, payes, etc. Ils ne forment pas une entité unique, ce sont des informations nécessaires au présent, avec une valeur d'usage, qui resteront dans leurs bureaux jusqu'à ce qu'ils deviennent inutiles. Ensuite, ces documents seront éliminés. Les compagnies de danse passent la moitié de leur temps à créer, et l'autre moitié à chercher des engagements et de l'argent pour se permettre de continuer leur travail de création. Le temps manque pour construire une mémoire historique à l'aide de leurs archives administratives et artistiques. La mémoire historique semble ne pas leur appartenir. Quelqu'un d'autre s'occupera d'écrire leur histoire.

14 Discussion avec Annabelle Bonnéry pendant le processus de création de la chorégraphie *R.A.W.A.R.*, 2008-2009.

La compagnie Lanabel a aussi une vision d'un fonds d'archives comme un objet figé et fermé, conservé dans un lieu, sans vie actuelle. Par contre, des mots comme « trace » et « témoignage » leur parlent, parce qu'ils indiquent une mémoire vivante dans la relation avec leur présent de créateurs : Bonnéry et Deneulin s'intéressent à la résonance de gestes et de thématiques d'une chorégraphie à l'autre. Par un processus d'automédialité, des phrases dansées se répètent dans des chorégraphies traitant de sujets différents (danse et nouvelles technologies, société de consommation, le monde des usines, etc.). Ils cherchent donc à documenter, par des notes et des vidéos, ces dynamiques principales qui passent d'un travail à l'autre¹⁴.

La Fondation Jean-Pierre Perrault (<http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/>) à Montréal et les Carnets Bagouet (<http://lescarnetsbagouet.org/fr/carnets/index.html>) en France, ont développé un travail de valorisation de la poétique et des travaux des chorégraphes Jean-Pierre Perrault et Dominique Bagouet après leur décès. Les deux chorégraphes avaient acquis une grande notoriété dans le milieu de la danse contemporaine. Leurs assistants et leurs danseurs ont décidé de construire une mémoire de leurs chorégraphies pour qu'elles ne soient pas oubliées. Des traces de leurs danses ont aussi constitué des fonds d'archives. Le travail archivistique a été intégré à des activités de transmission, de pédagogie et de diffusion, qui ont dépassé la seule exploitation des documents contenus dans les deux fonds.

La mémoire des archives en danse prend alors un sens dans son devenir, dans le fait que les traces chorégraphiques sont le point de départ d'une mémoire actuelle. La conservation de ces traces est importante pour les artistes si elles sont utilisées dans de nouveaux projets artistiques ou culturels.

15 Le discours sur une hiérarchie des mémoires à conserver au sein d'une institution a été développé par Cardin (1995) et Baillargeon (2006-2007).

La compagnie Lanabel souligne aussi que les archives de la danse pourraient être considérées comme une réduction de l'histoire d'une chorégraphie. Dans les archives sont reportées les mémoires des chorégraphes, des danseurs, et peut-être de différents assistants créateurs. Les mémoires des autres participants à la création manquent. Dans ce cas, le fonds d'archives semble écrire une histoire selon une hiérarchie professionnelle, avec en haut de la pyramide les chorégraphes, les danseurs, puis tous les autres collaborateurs, dont les mémoires sont considérées comme moins importantes à sauvegarder¹⁵. Je pense à mon premier traitement de fonds d'archives (2007-2008), celui de la chorégraphe Ea Sola au Centre national de la danse. Ses archives racontent l'histoire d'une artiste pendant dix ans de sa carrière (1995-2005). Dans les documents conservés, les interprètes

et les collaborateurs à la création scénographique et à l'éclairage restent des silhouettes sur des photos, ils sont peu identifiés à part dans les programmes de salle. Le fonds Ea Sola raconte donc l'histoire biographique de la chorégraphe, et pourrait servir, enrichi par les mémoires des autres collaborateurs, à écrire une histoire de ses chorégraphies. Mais si on regarde les noms de fonds conservés à la médiathèque du Centre national de la danse, on ne trouvera pas les fonds d'un créateur en éclairage ou d'un dramaturge.

La compagnie Lanabel ajoute que les hypothétiques archives de leurs chorégraphies devraient compter les carnets de notes de tous les participants à la création. Les notes produites pendant des répétitions sont très variées d'un individu à l'autre, selon le rôle professionnel et la manière personnelle de transcrire des informations. Par exemple, les deux directeurs de la compagnie ont une manière propre de prendre des notes, en utilisant l'écriture, des symboles, des dessins. Annabelle Bonnéry commence un carnet à chaque chorégraphie. Le carnet la suit partout : il est son aide-mémoire. François Deneulin commence aussi un carnet à chaque processus de création, mais il abandonne souvent la prise de notes, il utilise alors l'ordinateur, et le carnet lui sert pour écrire les listes de tâches administratives et logistiques.

Dans leur forme intime, les carnets sont peut-être les traces qui ressemblent le plus à la mémoire du corps. Ils sont un ensemble de signes qui enregistrent la performativité en cours pendant les répétitions, et la configuration même des notes se modifie selon l'instant de l'écriture. Sur la page papier ou numérique d'un carnet de notes, les personnes essaient de capter tous les aspects d'un mouvement : les signes seront figuratifs ou alphabétiques, selon leur efficacité de reproduction. François Deneulin est aussi fasciné par l'inexactitude de la mémoire :

Je ne pense pas qu'il est important de conserver la justesse de la mémoire. En histoire de l'art n'est retenu que ce qui reste du passage de l'histoire (vieillesse, disparition, destruction volontaire de l'artiste, etc.) et ce que nous voulons bien reconnaître à un moment donné. Des artistes importants à certaines périodes tombent dans l'oubli et d'autres surgissent parce que l'on en fait une relecture. C'est d'ailleurs tout l'intérêt que j'ai en tant que collectionneur, découvrir ou redécouvrir des artistes et de tenter de les remettre à la lumière du jour. Mais je sais aussi que les traces que je retrouve ne sont que parcellaires. C'est parfois frustrant mais amusant. (Deneulin dans Scarpulla, 2014)

Tant comme créateur que comme collectionneur d'œuvres d'art (dont il fait ensuite la diffusion dans des expositions), François Deneulin accumule les traces d'univers artistiques et sociaux qui l'intéressent, en attendant de se faire surprendre. Il ne veut pas connaître l'œuvre entière d'un artiste. Il attend que des analogies soudaines se manifestent, dans une salle de répétition, ou en exposant deux œuvres l'une près de l'autre, et qu'un début de récit l'émerveille. Deneulin plonge dans un processus de l'expérience où sa mémoire est un outil précieux qui stocke ses impressions, en oublie. La mémoire est une entité souple, émotive, qui accompagne l'artiste dans des collisions de sens. L'incertitude de la remémoration devient alors une manière de se concentrer sur ce dont on se souvient et de se demander pourquoi.

Entre la création chorégraphique et la conservation de ses traces dans des archives, entre des projets institutionnels d'histoire de la danse et le travail individuel d'un artiste avec ses souvenirs et ses oublis, la mémoire de la danse s'identifie avec la construction discursive qu'on en fait, par un fonds d'archives, par une reprise, par un projet de valorisation. Le corps qui danse apparaît par sa remémoration sur des documents visuels, sonores, écrits. Dans l'absence du corps, toutes les formes d'interprétation sont possibles. La mémoire enclenche alors un processus politique de choix, et l'histoire appartiendra à ceux qui auront la possibilité de proposer leur interprétation.

Les archives historiques du milieu chorégraphique peuvent être entendues comme des entités closes, qui révèlent une seule histoire de la danse bien définie. Mais ces mêmes archives portent un échange performatif en deux dimensions : les documents conservés parlent de ce dont on ne peut pas réellement parler sans l'interpréter, le fait de danser ; et ces documents portent une potentialité de création parce que les danses dont ils parlent peuvent être de nouveau représentées si ces documents sont utilisés dans un projet chorégraphique. Lorsqu'une danse n'est plus présente que dans des traces, la relation entre création et archives s'impose inévitablement dans la survie d'un passé, mais aussi en conséquence dans la conception d'une nouvelle mémoire ou d'une nouvelle danse.

LA DANSE ET LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

Depuis la fin des années 1980, les nouvelles technologies apportent des moyens performatifs de création. L'écran devient un partenaire du danseur, les microphones et les capteurs amplifient les univers sensoriels, des câbles de toutes sortes branchent l'interprète à la machine. Année

après année, des technologies toujours plus sophistiquées ajoutent des sens et des dimensions à la dramaturgie du spectacle. Le monde virtuel apparaît dans les lieux privés et publics et connecte aussi la danse sur le plateau à d'autres dimensions. Des compagnies comme n+n corsino (<http://www.nncorsino.com/fr/>) abandonnent la création scénique pour se spécialiser dans les acrobaties d'avatars tridimensionnels des danseurs (n+n corsino, 1999).

16 Cette publication sera suivie par le n° 52, *Interagir avec les nouvelles technologies*, et le n° 53, *Scientifiquement danse*. Voir : http://www.contredanse.org/index2.php?coll=nouvelles_de_danse.htm&path=dispatch/publication.php

À la fin des années 1990, deux publications font le point sur les collaborations entre les chorégraphes et les informaticiens-chercheurs. En Belgique, la revue *Nouvelles de danse* dirigée par Florence Corin (1999), spécialisée dans la recherche en études en danse, fait paraître en 1999 *Danse et nouvelles technologies*, une anthologie d'essais et de comptes rendus¹⁶.

En 2001, Armando Menicacci et Emanuele Quinz publient *La scena digitale. Nuovi media per la danza* (La scène virtuelle. Nouveaux médias pour la danse), actes de la journée d'étude organisée à Bolzano en 1999, durant le festival Bolzano Danza (Menicacci et Quinz, 2001). À ces communications s'ajoutent des articles demandés à d'autres professionnels spécialistes du sujet. La première publication réunit des textes s'intéressant au changement de mentalité que les nouvelles technologies provoquent dans le développement des professions du secteur (diffusion, création, pédagogie, etc.). La seconde se concentre sur les possibilités qui sont fournies à la création chorégraphique par les sciences biomécanique, micro-informatique et robotique.

Le mémoire de fin d'études de Yohan Zeitoun (2010) montre par exemple une modification du langage à la base du discours en danse. Des notions philosophiques et une pensée sociale, fondements de la description poétique d'un spectacle, sont remplacées par une écriture pragmatique basée sur la biologie et l'anatomie du corps expliquant en détail l'installation technologique dans le processus de création. Le langage des essais de la revue *Nouvelles de danse* sont aussi un exemple d'une nouvelle écriture qui mêle description scientifique et réflexion esthétique.

Le corps en mouvement devient une entité employée dans les expérimentations de laboratoire. Ses mouvements sont filmés et retravaillés par des logiciels. Le corps est fragmenté, arrêté, rassemblé. Le chorégraphe William Forsythe conçoit, en collaboration avec Nick Haffner, Chris Ziegler et le Volker Kuchelmeister, un DVD-outil d'étude de ses chorégraphies. Édité en 1999, *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* est l'analyse d'un solo de 9 minutes, créé et dansé par le chorégraphe. Selon Forsythe, ce solo résume les principales dynamiques de sa danse, en exploitant la technique de tensions-relaxations musculaires dans une désarticulation continue. Le solo est analysé selon plusieurs niveaux

physiques et pédagogiques grâce au travail de l'image et la création de différentes interfaces simultanées de lecture (Haffner, 1999).

17 La notation chorégraphique influence le développement de ces logiciels de *motion capture*, qui, vice-versa, sont maintenant exploités pour le développement de ces mêmes systèmes de notation.

18 Mais les technologies utilisées dans les secteurs artistiques et culturels sont héritées des secteurs militaires et économiques. Elles ne sont qu'au début de leur expérimentation. Le corps qui danse sera toujours plus « capturé » par la dimension virtuelle.

À la fin des années 1980, la compagnie de Merce Cunningham, alors âgé de 75 ans, a commencé à collaborer avec les équipes créatrices des logiciels *Life Forms* et *Character Studio* (Schiphorst, 2001 ; Suquet, 1999). Les danseurs portent des capteurs photosensibles et leurs mouvements sont enregistrés par des caméras optiques. Durant l'expérience de *Life Forms*, le chorégraphe et les danseurs composent des phrases dans la salle de répétition, qui sont traduites sur l'ordinateur par des avatars. En plus d'être un outil de création, la capture de mouvement engendre des outils de notation efficaces, qui dépassent largement les notations Laban-Benesh¹⁷. Par l'outil informatique, pour la première fois, toutes les qualités corporelles apparaissent sur des images numériques et des calculs d'ordinateur.

La performance du danseur reste par contre imprévisible et non enregistrable par un logiciel¹⁸. Avec *Life Forms*, Cunningham retravaille les phrases notées, en construit de plus virtuoses en modifiant l'une ou plusieurs de ses caractéristiques spatiales, physiques et temporelles. Ensuite, les danseurs essaient de reproduire ces phrases artificiellement conçues, dansées par leurs collègues numériques. Avec *Character Studio*, le chorégraphe et les interprètes fournissent au logiciel des phrases qui sont pensées comme des outils de recherche. Le travail chorégraphique se passe entièrement à l'ordinateur. Les gestes inventés à l'ordinateur composeront la nouvelle chorégraphie, et en même temps seront déjà la mémoire pour la reprise future de ce même spectacle. La chorégraphie *Bipep* (1999) de Cunningham a été un grand succès international parce que les danses sur le plateau étaient accompagnées par les danses virtuelles, créées instantanément à travers le système de capture de mouvements. Le public découvrait l'interaction scientifique des corps avec leurs avatars, dans un continuel échange sémantique et gestuel, aléatoire selon la prestance physique des danseurs, mais toujours fascinant.

Un troisième niveau, après celui pédagogique et celui de l'invention de nouveaux imaginaires performatifs, est la prolongation de l'organisme humain par des corps mécaniques. Le travail de Stelarc est le plus marquant à ce titre, avec le branchement à son anatomie de différents corps externes. Stelarc théorise le corps organique comme une entité « obsolète » (Stelarc, 1999, p. 83). Les corps-machines sont posés sur le corps biologique, des capteurs aux différentes fonctions sont directement liés aux stimulations cardiaques, respiratoires et musculaires, volontaires et involontaires. Les corps-machines deviennent des parties comme les autres du corps biologique. Un corps-machine pourrait remplacer une partie des fonctions du corps biologique, en étant en même temps plus résistant et performant. Dans ce cas, le corps biologique deviendrait

obsolète. La théorisation de Stelarc n'est pas mystique, elle est concrète. Il s'intéresse au corps et à sa performativité sociale, ainsi qu'à la manière de rendre plus forte la nature corporelle, de corriger sa précarité et sa défaillance, tout en gardant ses caractéristiques émotionnelles et sensorielles.

19 Voir la Plateforme d'échange et d'expérimentation internationale pour la danse et les arts des technologies numériques, espaces virtuels et interactives <http://www.digitalcultures.org/labf.html>

Dans les universités de plusieurs pays, on trouve des centres de recherche où des spécialistes de différentes disciplines interagissent dans l'utilisation de la capture des mouvements en arts performatifs. Depuis une vingtaine d'année, Scott Delahunta accumule de nouvelles expériences dans l'exploitation de logiciels au Centre de recherche en danse de Coventry University, en relation avec des compagnies artistiques, comme la Random Dance Company dirigée par Wayne McGregor. Yacov Sharir, chorégraphe à l'origine, est devenu chercheur spécialiste de nouvelles technologies à l'Université du Texas à Austin. Les chorégraphes français Jean-Marc Matos et Anne Holst et leur compagnie Kdanse (<http://www.k-danse.net>), reconnus pour ses apports à différentes techniques dansées, sont désormais spécialistes d'ateliers en nouvelles technologies. L'expérience et la recherche deviennent alors les éléments principaux de la création en danse, et la présentation publique peut devenir un exposé de résultats scientifiques, qui prennent alors la forme d'une mise en scène¹⁹.

La capture de mouvements est un dispositif qui permet d'enregistrer les positions et les déplacements des corps dans une dimension virtuelle. Cette dimension est plurielle et affiche les informations de l'action et du corps dans différents systèmes d'analyse et de simulation. Le dispositif comprend des appareils pour capter et une mémoire permettant de conserver et de travailler les données. Sont expérimentés quatre genres de capture : électromagnétique, mécanique, optique et par centrale inertielle. Chaque type est plus ou moins utilisé dans différents secteurs industriels, champs sociaux et de la recherche. Dans le cinéma, l'utilisation de la capture optique Kinect a permis le développement de tout un genre d'animation et de science-fiction (*Le Seigneur des anneaux*, *Pirate des Caraïbes*, etc.). On peut acheter des dispositifs sur Internet, par exemple pour gérer automatiquement des fonctionnalités de la maison. L'usage de ces dispositifs s'est tellement répandu en danse en vingt ans que là où les performeurs étaient, auparavant, câblés et revêtus de carapaces robotiques, les appareils se font de plus en plus discrets, légers et confortables, pour que le corps soit moins gêné dans ses déplacements. À la base de ces techniques, il y a la reproduction du corps par imitation. C'est pour cette raison que le milieu chorégraphique s'y est intéressé. Une danse se transmet principalement par imitation, directe ou indirecte, à travers un

travail de remémoration. La capture de mouvements est donc la méthode la plus efficace pour stocker des informations précises sur une danse, sans tomber dans une description intentionnelle et interprétative (Delahunta, 2001).

Les nouvelles technologies attirent les chorégraphes, et les scientifiques collaborent avec des centres de recherche en sport et en art. Ce qui les réunit, c'est la puissance de l'imagination et de l'invention des nouveaux dispositifs. La science porte son attention sur la matérialité corporelle, et non sur sa pensée. Le langage technologique est factuel, décrit l'intuition, le processus et le résultat. Ce langage stimule une autre attention, émotive et sensorielle, dans la théorisation de la danse. La mémoire de la dimension numérique retient le plus intime du corps qui danse. Elle reproduit la mémoire du corps, multiple et constamment actualisée. À travers la capture des mouvements, la dimension réelle et la dimension virtuelle interagissent dans une action performative. Le danseur peut avoir une intention dans sa performance, mais ce qui est archivé par les signaux électroniques est son action nue. L'ordinateur conserve ses caractéristiques matérielles, et ce sont elles que l'on peut retravailler avec le logiciel, avant que le danseur ne les apprenne et leur donne une nouvelle intention lors de sa prochaine performance. Les sensations sont transformées dans leur utilisation, sont oubliées après l'usage, mais leur expérience et leur impact restent matérialisés dans le corps comme dans la mémoire numérique.

La mémoire numérique est proche de la mémoire corporelle parce qu'elle est performative, mais aussi parce qu'elle est défaillante dans sa performativité : elle note les gestes mais pas l'essence corporelle, intraduisible ; les notations prennent sens si elles sont exploitées par d'autres corps.

Le corps est performant et en déchéance continuelle. La mémoire est performante mais oubliée. Le corps et sa mémoire sont des entités en transformation constante, à jamais évanescents dans leur instant présent. Et leurs traces numériques montrent aussi des univers qu'on ne peut pas reproduire avec le corps sans passer par une nouvelle actualisation.

Pour mieux expliquer cette mémoire corporelle et la nature des traces numériques qu'elle produit, j'analyserai la chorégraphie *Virus-Antivirus*, de la compagnie Lanabel, créée avec l'utilisation de la capture de mouvements. Au centre de cette chorégraphie se trouve le redéploiement d'une mémoire qui conserve l'instant présent dans le processus avant de le transformer en un discours ou en un oubli.

20 *Virus-Antivirus*, chorégraphie de la compagnie Labanel, Annabelle Bonnéry et François Deneulin, en collaboration avec Dominique David, chercheur du CEA de Grenoble, et le compositeur Vitor Joaquim; interprétation : Annabelle Bonnéry (la danseuse Marie Fonte l'a remplacée pendant quelques dates de tournée); scénographie: François Deneulin; costumes: Kathy Brunner; subventionné par: DRAC Rhône-Alpes, Conseil Régional Rhône-Alpes et Département de l'Isère; coproduction: Ateliers Arts sciences CEA Grenoble – Hexagone – Scène nationale de Meylan, DRAC Rhône-Alpes, Région Rhône-Alpes, Conseil Général de l'Isère. En collaboration avec la MC2 de Grenoble. Avec le soutien du CCN de Grenoble – Jean-Claude Gallotta.

VIRUS-ANTIVIRUS DE LA COMPAGNIE LANABEL

« Je travaille au fil des rencontres » (Bonnéry citée dans Barbier, 2008, p. 36). La chorégraphe Annabelle Bonnéry résume ainsi la collaboration qui s'instaure à chaque nouvelle création avec une équipe hétérogène. La compagnie Lanabel (<http://www.diffusart.com/>) est née en 1998 par la rencontre entre Annabelle Bonnéry et François Deneulin. Chaque chorégraphie se construit par leur dialogue. Annabelle apporte sa culture technique en danse et François une formation en histoire de l'art et différentes expériences comme artiste plasticien et directeur de galerie. À la base de leur travail, il y a une forte curiosité, qui les a incités à se déplacer dans plusieurs pays du monde. Chaque création est une réflexion sociale, mais aussi la recherche d'un nouveau dispositif chorégraphique. Musiciens, plasticiens, chercheurs et danseurs, mais également des participants amateurs, sont réunis autour de l'idée centrale de chaque projet : par exemple *Qué calor* en 2005 sur le monde des usines ; *Excite*, en 2007, sur l'addiction provoquée par le besoin d'argent ; *Exquises*, en 2008, soirée dansée et de dégustation culinaire ; *R.A.W.A.R.*, en 2009, sur la contrainte sociale d'états de violence physiques et mentaux, etc. Pour résumer la démarche théorique de la compagnie, je cite François Deneulin : « Lorsque je jette un regard sur le parcours que nous avons eu dans la compagnie, j'en reviens toujours à la même chose, un long questionnement sur notre condition humaine et les processus d'adaptation, de modification de l'homme plongé dans des environnements physiques ou psychologiques particuliers ». (Deneulin dans Scarpulla, 2014). Le questionnement sur la condition humaine se manifeste dans la recherche d'Annabelle Bonnéry par une approche de la chorégraphie faite de retenues et de perceptions charnelles qui se développent par de longs enchaînements, très rapides et à développement modulaire. En général, d'une danse à l'autre, les interprètes alternent des instants de présence en tension avec l'élancement de leur corps dans la danse. Annabelle Bonnéry travaille souvent en relation avec une musique ou avec un compositeur, ses danses sont de minutieuses partitions rythmiques.

La chorégraphie *Virus-Antivirus*²⁰, créée en 2007, est un questionnement sur la modification identitaire de la personne en interaction avec sa dimension virtuelle. Ce solo, qui dure une cinquantaine de minutes, est composé de deux parties : la même danse se répète deux fois, la première en relation avec un dispositif de capture de mouvements, la deuxième sans l'accompagnement de l'univers virtuel. François Deneulin explique ainsi l'idée à la base du projet : « Il s'agissait pour moi d'un questionnement sur l'occultation de la vie par la technologie et que le seul antivirus possible est un retour au corps, à la présence humaine dans toute sa matérialité sans filtre environnemental technologique ». (Deneulin dans Scarpulla,

2014) Dans la première partie, *Virus*, le corps est infecté par le dispositif numérique. Dans la deuxième partie, *Antivirus*, le corps choisit de quitter le dispositif. La chorégraphie intrigue le public dans le passage d'une partie à l'autre en le prenant au dépourvu. Dans un premier moment, le public est fasciné par la relation entre la danse et les nouvelles technologies. Ensuite cette fascination est mise en doute en montrant une autre image du même corps, tellement semblable à la première que celle-ci devient sa mauvaise copie, et la deuxième image, le corps charnel de la danseuse dénudé de son apparence, ajoute à sa performativité un sentiment de précarité.

La chorégraphie *Virus-Antivirus* a été réalisée en partenariat avec l'Atelier Arts-Sciences de l'Hexagone, scène nationale de Meylan, et le Commissariat de l'énergie atomique (CEA) de Grenoble. Le groupe de recherche en nanotechnologie a fourni les matériaux du dispositif et a coproduit la création, expérience permettant de tester leurs produits. Bonnéry et Deneulin ont collaboré avec l'ingénieur Philippe Klein, qui a prototypé les capteurs et a fabriqué le dispositif de transmission miniature, et le maître de recherche Dominique David, conseiller HDR scientifique de l'Atelier Arts-Sciences, qui a travaillé sur l'interface entre les capteurs et les ordinateurs en employant le logiciel Max. Il a aussi participé à la conception de l'univers numérique avec François, Annabelle et le compositeur Vitor Joaquim. Dominique David a été détaché par le CEA pendant les périodes de répétitions et Philippe Klein supervisait les simulations du système.



FIGURE 1.
Le dispositif scénique
durant une répétition
Photo : Compagnie Lanabel

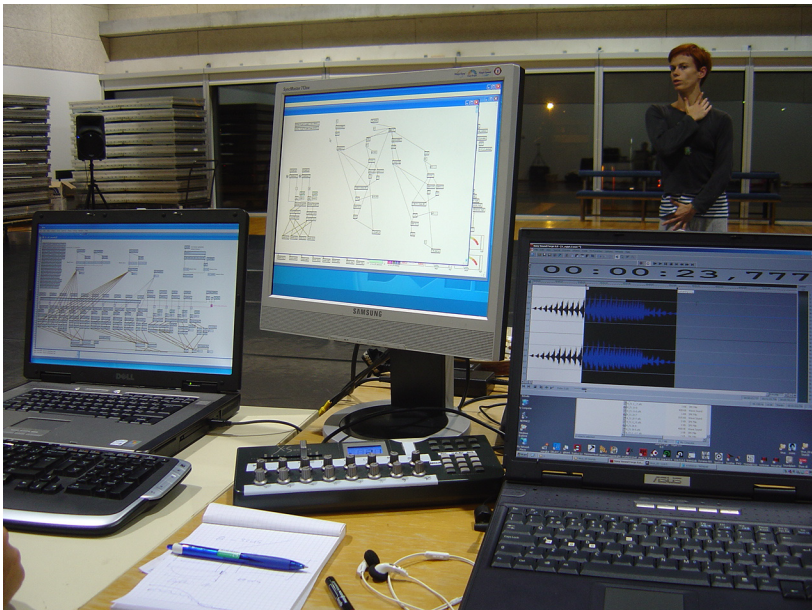


FIGURE 2.
 La régie et le traitement des informations à l'ordinateur
 Photo : Compagnie Lanabel

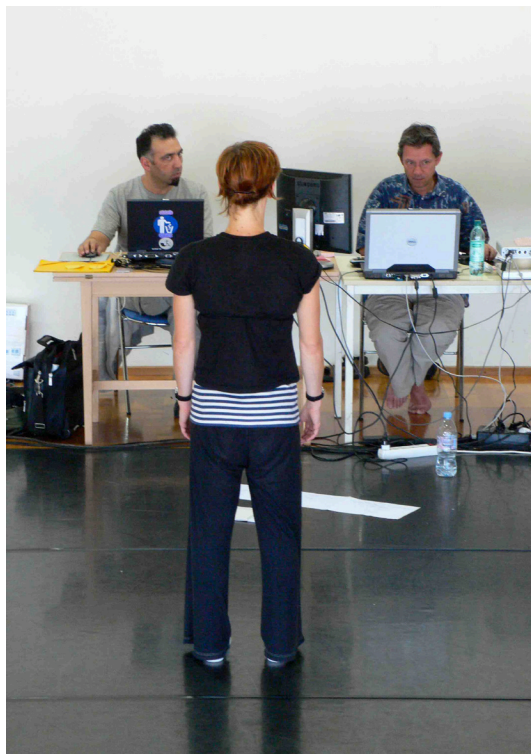


FIGURE 3.
 Annabelle Bonnéry de dos,
 Vitor Joaquim et Dominique
 David assis à la régie
 Photo : Compagnie Lanabel



FIGURE 4.
Le capteur
Photo: Compagnie Lanabel



FIGURE 5.
Le capteur au pied
de la danseuse
Photo: Compagnie Lanabel

Le fond de scène est rempli par un grand écran. Dans la pénombre, une goutte filmée en plan rapproché tombe, lentement, de manière régulière, pendant la première partie du solo. François Deneulin explique que la chute régulière et continuelle de la goutte voulait représenter le passage du temps, en citant l'univers de Bill Viola (Deneulin dans Scarpulla, 2014). Les installations de cet artiste-plasticien sont souvent structurées autour de la projection de captations. Elles questionnent le passage de la vie, le chevauchement de situations considérées comme fondamentales de notre existence (naissance et mort, des actions essentielles comme la marche). Le travail de Viola sur le ralenti et la parcellisation du temps qui passe relie le spectateur avec les moments liminaires sociaux et physiques par un effet de catharsis.

Sur l'un des côtés de la scène on trouve la régie, occupée par les ordinateurs liés à la danseuse par cinq capteurs. Annabelle les porte aux deux chevilles et aux deux poignets, et un sur son torse. Une antenne reçoit les informations des capteurs. L'ordinateur stocke les informations à l'aide du logiciel Max, qui est produit et utilisé depuis la fin des années 1980 pour la synthèse sonore. Pendant la représentation, l'ordinateur diffuse la musique, composée spécialement par Vitor Joaquim, qui se modifie en direct par la performance de la danseuse et les informations qu'elle envoie à travers les capteurs à l'ordinateur.

Bonnéry et Joaquim ont composé des phrases de danse et de musique. Ensuite ils les ont retravaillées en répétition avec Dominique David, en expérimentant les modifications que le corps d'Annabelle apportait à la musique. À certains moments, l'absence de musique plonge le spectateur dans un univers de bruits gutturaux qui façonnent, dans un sentiment d'étrangeté, la chair de la danseuse. Annabelle gère et transforme sa danse en lien avec le déclenchement de la boucle de son, de la musique, en travaillant sur les rythmes, les niveaux sonores et les fréquences.

J'avais d'abord envisagé d'écrire cet article sur la conservation des traces numériques de la capture de mouvements. Ces systèmes reproduisent le déroulement du mouvement et ses qualités. Un questionnement sur la conservation devrait aborder les effets sonores produits par le logiciel en lien avec le corps en mouvement, et non les appareils, capteurs et ordinateurs, qui sont des supports remplaçables. L'ordinateur enregistre automatiquement toutes les performances. Les plus intéressantes sont conservées par sécurité car, en cas de défaillance du système, la chorégraphie devrait être représentée en *play-back*, en envoyant les

enregistrements sonores sans l'emploi en direct du système. Dans un discours sur la mémoire de la danse et sa représentation par des histoires et des archives, les traces numériques prennent une place essentielle, permettant de retenir le corps qui danse. Mais, en analysant le travail de la compagnie Lanabel, les traces numériques prennent sens dans la répétition de l'expérience, et non dans la réussite de leur conservation.

La conservation correspondrait à la recherche de la perfection, au fait de réussir à répéter une danse en créant toujours la même transformation sonore. Or, dans la réalité du processus, les nouvelles technologies permettent de montrer la nature performative du corps qui danse, qui ne peut vivre que l'instant présent, en l'oubliant tout de suite après, tout en le conservant dans une mémoire artificielle, discursive, déviée, déjà prête à retrouver le moment oublié dans une nouvelle performance et dans une nouvelle mémoire.

CORPS PERFORMATIF, CORPS DÉFAILLANT

Dans la pénombre, Annabelle Bonnéry apparaît, habillée d'une jupe courte et d'un t-shirt sans manches, décoré de segments qui vont dans tous les sens, comme si le costume voulait représenter les radiations électroniques que notre corps reçoit de son environnement. Une main monte à la bouche, tire une joue, touche les dents. Les deux mains se collent aux fesses, poussent, provoquent un déplacement sec vers le haut et vers l'avant du buste et de la tête. Plus tard, la main soulève le t-shirt, attrape la chair qu'elle tire et tord.

Le public entoure la danseuse et la chute de la goutte. Le corps est éclairé par une lumière blanche, mais il peut se cacher en s'approchant du public, dans l'ombre sur les côtés. Le corps de la danseuse est une image dénaturée, silhouette rendue bidimensionnelle par trop de lumière ou par trop d'obscurité. Elle est accompagnée par un bruit constant, métallique, comme si à quelques rues de la scène des travaux renvoyaient un écho grésillant.

Annabelle Bonnéry évolue très lentement dans des pas, des arrêts et des actions dansées. Son regard est concentré vers l'intérieur, sur ce qui se passe dans son corps. Puis, soudainement, une série de chutes, suivie par une série de tours sur elle-même, en prenant appui alternativement sur les bras et sur les jambes. La danseuse traverse rapidement la scène, les bruits métalliques envahissent la salle, tout comme les halètements d'une respiration dans l'effort. Le corps semble secoué par ces grésillements, comme s'il était habillé d'une armure aux jointures rouillées.



FIGURE 6.
Virus-Antivirus,
première partie
Photo : Compagnie Lanabel



FIGURE 7.
Virus-Antivirus,
première partie
Photo : Compagnie Lanabel

Des phrases de musique envahissent aussi le silence, des sons électroniques qui rappellent une guitare jouée frénétiquement, puis la composition se transforme en dialogue orchestral. Le corps y introduit des perturbations à travers les capteurs, en se battant la poitrine, en enchaînant des torsions sur lui-même puis de nouveaux des tours sur place.

La danse alterne des instants de présence arrêtée avec des micromouvements. La danseuse explore son corps et écoute l'environnement cacophonique. Dans un deuxième moment, elle procède à des trajets dans l'espace, sur des lignes droites, dans un effort accentué, dans des positions qui rappellent des postures de yoga. Et la goutte continue tranquillement sa chute.

J'ai pu assister à *Virus-Antivirus* en 2008 à Lyon. Pendant la première partie, j'étais dérangé par l'éclairage, qui ne me permettait pas de voir précisément la séquence dansée. Par contre, je me sentais transporté dans un ailleurs fantastique, dans un rêve étrange, composé par l'alchimie de la musique et des sonorités créées par l'interaction du corps avec le logiciel.

La danseuse modifiait sa danse avec des courses. Elle se mettait en relation avec la goutte en reproduisant son parcours sur son corps avec sa main. Puis elle attendait que sa respiration se calme pour recommencer une action. Il me semblait être dans une salle de gym et assister à des séquences d'étirements et à des exercices d'entraînement.

Dans la lenteur, Annabelle Bonnéry changeait sa présence scénique, son regard cherchait les spectateurs autour d'elle. La goutte disparaissait, la lumière éclairait la salle. Je me retrouvais face à d'autres spectateurs, on se regardait, et on regardait la danseuse qui enlevait les cinq capteurs.

Annabelle Bonnéry recommençait à danser. Je me sentais alors distancé du corps à cause de l'absence de l'univers sonore. Je me sentais sortir du dispositif. Le système technologique avait créé un espace théâtral qui comprenait la scène et la salle. Instant après instant, il provoquait une perception de chaque geste de la danseuse, traduit par les bruits. C'était comme si je percevais la chair de la danseuse.

Dans la deuxième partie, le rêve était fini. Le spectacle était un corps qui danse, mais aussi la salle, la régie, tout devenait visible. La danseuse avait repris son image intègre et répétait la danse. Le trajet de sa main sur son corps devenait sensuel, puis charnel lorsqu'elle explorait sa bouche et tordait les muscles de son ventre. Les instants d'arrêts et de mouvements rapides n'étaient plus fragmentés dans l'ombre. On assistait à une phrase continuelle de danse. Libérée de l'univers numérique, les chutes répétitives semblaient fatiguer la danseuse. Elle les exécutait comme s'il s'agissait de situations dangereuses.

Dans la première partie, je me sentais plongé dans la chair de la danseuse et en même temps dans le processus d'expérimentation. Dans la deuxième partie, je me sentais de nouveau plongé dans la chair de la danseuse, mais par une situation opposée, par l'absence de l'écho de la chair dans l'univers sonore, et par son apparition mortelle. Dans les deux parties, j'étais confronté à mon corps comme entité sensorielle, au début par son image performative et ensuite par son image précaire. Les traces numériques, dans leur présence puis dans leur absence, me faisaient prendre immédiatement conscience de mon corps.

La danseuse était seule sur scène ; on la sentait danser à travers sa gestion de l'installation. Et après elle était dénudée de cette possibilité de représenter en dehors de son corps sa puissance d'action. La danseuse était alors une femme qui bouge, mais le spectateur savait maintenant ce qui se passait dans son propre corps.

LE FACTEUR HUMAIN INTÉGRÉ À LA GESTION DES TRACES NUMÉRIQUES

Depuis que je m'intéresse aux traces laissées en danse théâtrale, j'étudie la gestion intégrée des documents (GID). Les systèmes exploités pour l'instant sont encore un préambule à la puissance de gestion de toute trace d'une action ou d'un événement. Le dossier intégré fait rêver, parce qu'à l'intérieur on trouve toutes sortes de documents, analogique et numérique, original ou copie, qui ont été produits et conservés pour soutenir une activité. Le dossier intégré lie entre elles les dimensions numériques et analogiques qui permettent la conservation des différentes parties du dossier, c'est-à-dire ce qui reste consigné de cette activité. La conception de la gestion intégrée, grâce aux possibilités offertes par l'informatique, devrait théoriquement réunir sous une seule icône de dossier toutes les traces le composant et permettre au gestionnaire de le contrôler et de l'utiliser tout en restant assis dans son bureau. En effet, en GID, le contrôle et la vérification des informations et de leur exploitation sont parmi les caractéristiques les plus attrayantes et importantes : comme administrateur, je crée et je fais vivre cette base de données. Le futur ressemblera alors aux séries télévisuelles de science-fiction où les soldats-informaticiens interviennent sur des interfaces couvrant les parois d'une salle entière, et dont les seuls gestes modifient des données et provoquent des actions partout dans le monde.

Cela me fascine parce qu'alors on trouvera réintégré à la gestion des documents et des archives le facteur humain, toujours présent, mais peu mis en valeur dans l'analyse des actions des archivistes sur les documents. L'archiviste deviendrait un chef d'orchestre qui, par de simples clics sur l'écran de son ordinateur, gérerait et préserverait l'ensemble des documents classés dans une base de données ainsi que dans plusieurs magasins.

Je reviens au temps présent. Je travaille à la saisie de données de la division de numérisation de la Société de l'assurance automobile du Québec, située à Québec. Je quitte donc une vision d'en haut du métier d'archiviste, responsable d'une base de données, pour rejoindre une vision d'en bas : je tape des numéros de permis, de plaque de véhicule, d'immatriculation de véhicule, de licence, de procès-verbal qui n'ont pas été reconnus par le système de numérisation. Mon action manuelle permet d'intégrer les informations manquantes et de finaliser l'enregistrement des lots qui viennent d'être numérisés. Pendant ma journée, je fais un travail répétitif, automatique, mais je le fais avec mon corps : je suis très rapide, mais si je vais trop vite, je peux taper un code erroné, ne pas pouvoir me corriger et transmettre une erreur qui entraînera un ralentissement dans la chaîne des

tâches. Je peux choisir de traiter un document avant un autre, et ce choix peut provoquer une nuance dans l'action en cours, qui va s'ajouter à d'autres choix faits par mes collègues. Le manque d'attention ou l'efficacité, la performativité particulière qui s'instaure certains jours au sein d'une équipe, sont des facteurs qui influencent mon travail, et qui font que certains documents seront traités avant ou mieux que d'autres. Les actions dans la gestion de documents se modifient par choix, mais aussi par accident.

Au-delà des normes et des réglementations, au-delà des techniques et des expériences acquises, le chef d'orchestre GID et le saisisseur de données « performant » et « sont performés » à chacune de leurs actions. Malgré eux, ils sont des corps qui interagissent selon des états plus ou moins performatifs avec leur entourage professionnel.

Dans le milieu de la danse comme dans tout autre milieu, les archives, les bases de données et les traces d'activités sont le fruit d'actions humaines.

Les documents sont toujours modélisés avec un degré de hasard dans la réussite programmée. La prise de conscience du corps et de sa mémoire performative permet de réaliser que les actions d'une personne et les traces qu'elle laisse sont, explicitement ou implicitement, le résultat d'une interaction entre plusieurs actions singulières. Un questionnement s'ouvre : si on déplace l'attention sur la performativité qui crée une trace, et donc sur les actions des personnes qui y ont participé, et sur le degré de hasard présent dans le déroulement d'une action, on pourrait alors se demander quelles traces seraient représentatives de cette performativité. On déplacerait alors l'attention sur les modalités de production des mémoires à chaque instant, et sur le fait qu'une interprétation discursive ultérieure de ces expériences deviendrait obsolète. La mémoire conservée devrait rendre compte de l'agencement de multiples actions, et non pas normaliser hiérarchiquement ces mises en mémoire.

CONCLUSION. LE CHOIX DE TRACER, LE CHOIX DE MÉMOIRE

Les archives, administratives et historiques, les bases de données et les collections documentaires sont des ensembles de documents traités, conservés et communiqués. Mais plus simplement, ce sont les traces qu'une personne ou un groupe de personnes ont choisi de conserver.

Ces traces passent d'une main à l'autre, et souvent sont modifiées, participent à d'autres mémoires et à d'autres vies, et les nouvelles personnes qui les possèdent ou qui les manipulent décident encore si

ces traces sont importantes dans l'état actuel de la société. En même temps, tous ces « modeleurs » de documents subissent l'influence des discours culturels qui orientent leurs choix. Ces discours nuanceront les narrations et les valeurs qu'ils donneront aux traces à conserver.

On accorde de l'intérêt à des documents parce qu'on y trouve une mémoire présente. S'ils ne sont pas éminemment importants pour les personnes qui les traitent, celles-ci les modèleront selon le sens qui leur semble utile de leur donner au nom d'une collectivité ou d'un public intéressé. Et ce choix de traitement ne se répétera pas de la même manière une seconde fois.

Dans les traces chorégraphiques où l'on voudrait retrouver de la danse, le fait même de danser, on retrace l'histoire d'un corps absent. Dans l'exploitation des traces numériques d'un outil de notation, dans un fonds d'archives en danse, il faudrait peut-être trouver les mémoires de cette exploitation, le choix qui a donné vie à ces traces, mais ce choix n'est pas dans une théorisation ultérieure, il est dans une documentation immédiate de la mémoire performative qui permet de retrouver un choix en soi, dans sa factualité, comme dans l'exemple des traces numériques par *motion capture*.

Dans les fonds d'archives en danse, le corps est là par suggestion ou par évocation. Il est là, mais il n'est pas là. Pour cette raison, la compagnie Lanabel, après 16 ans d'activité, se méfie de son utilité. Lorsqu'elle choisira de constituer un fonds d'archives, elle voudra raconter une histoire de sa vie professionnelle, et non seulement récolter des mémoires. Elle produira alors des archives privées avec l'aide d'une institution : elle transformera ses mémoires en une histoire personnelle de la danse. Et je ne suis pas non plus certain que Bonnéry et Deneulin voudront construire des archives historiques de leur passé professionnel dans le sens de produire un objet archivistique qui donne une place précise et un sens théorique à chacune de leurs traces. Les compagnies de danse sont peut-être plus intéressées par des projets institutionnels comme le CND ou Tangente où les archives, envisagées comme des outils chorégraphiques, sont créées et gérées en même temps que des nouvelles danses.

Les traces numériques permettent de penser à l'exploitation de mémoires performatives de la danse dans des projets archivistiques et artistiques. Les logiciels de stockage des informations sur le corps pourraient devenir des systèmes de gestion des documents. Les informations fournies sur une danse par la *motion capture* se trouveraient au centre de ce système, parce qu'il représente le corps dans son organisation et dans sa présence dansée. Les documents écrits, photographiques et audiovisuels seraient intégrés au système, comme des mémoires secondaires, des interprétations par d'autres médias des parties d'une chorégraphie, et de chaque mouve-

ment. Cette gestion aurait deux fonctions : créer des archives numériques et intégrer l'exploitation archivistique à l'expérimentation de danses.

Dans la conception de ces systèmes, les archives seraient influencées par la nature corporelle. Les traces seraient conservées, décrites, indexées, tout en prévoyant leur emploi dans des nouvelles créations. Cela provoquerait, évidemment, des questionnements sur le producteur des archives / créateur d'une danse : cette entité serait-elle réduite à un simple utilisateur ? L'histoire de la danse ne ferait-elle que considérer les chorégraphes et les danseurs au détriment des autres participants à la création ? Et donc comment aborderait-on les questions relatives aux droits d'auteur et aux droits à l'histoire autour de la création d'une danse ? L'interprétation historique de la danse évoluerait alors avec la vie des chorégraphies, sans les devancer en leur donnant une identité.

L'exemple de la compagnie Lanabel montre le questionnement qui se trouve à la base du choix d'un geste d'archivage après celui du créateur d'une pièce. Ce nouveau geste devrait poursuivre cette création dans une histoire, mais il sera toujours un redéploiement d'un nouveau geste créateur. Dans *Virus-Antivirus*, l'utilisation de nouvelles technologies souligne le corps qui danse, son action de modification par le numérique, mais aussi sa modification charnelle. La chorégraphie met l'accent sur ce choix que l'on fait à chaque instant par l'exécution d'une nouvelle action. Le choix se termine à la fin de l'action, et sa continuation ne peut être qu'un nouveau redéploiement, par des choix externes, parce que le dispositif qui permet d'enregistrer les qualités du mouvement a un sens dans la présence d'un autre corps qui l'utilise.

La conservation des traces serait donc un état provisoire, une incubation, prête à prendre forme si des personnes s'intéressent à cette mémoire. Le système archivistique envisagé ci-dessus prendrait en compte cet état provisoire, et la nécessité de laisser ouverte l'utilisation matérielle des archives et leur interprétation.

Raisonné par le corps souligne le facteur humain qui fonde chaque action, le choix, intime et politique, que l'on fait à chaque instant, même dans l'action la plus banale et répétitive. Pour l'instant, les nouvelles technologies sont détachées du corps. Elles doivent être régulièrement mises à jour, mais dans le futur, comme on le voit dans l'exemple de Stelarc, elles pourront être branchées à la chair, et on pourra peut-être stocker nos mémoires directement sur des supports dynamiques externes, sous la forme de sensations et impulsions, sans avoir besoin de produire des documents par une traduction langagière.

Dans notre présent, la vision d'un futur technologique qui récupère l'importance d'un corps qui agit devrait surtout déplacer notre attention vers les traces produites, leur quantité, leurs identités, leur théorisation. Par exemple, la production d'archives numériques par la *motion capture* pourrait rendre obsolètes d'autres traces chorégraphiques indirectes, qui réinterprètent le corps et la danse après leur disparition. On devrait alors se demander si ces traces sont nécessaires pour signifier nos actions présentes et toujours en devenir, et donc, à quel point nous sommes libres de choisir notre mémoire.

Bibliographie

Baillargeon, D. (2006-2007). Les archives privées des universités québécoises : état de la question et pistes de réflexion. *Archives*, 38(2), 81-117.

Barbalato, B. et Mingelgrün, A. (dir.). (2012). *Télémaque. Archiver et interpréter les témoignages autobiographiques*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Presses universitaires de Louvain.

Barbier, N. (2008). Petite musique du corps, *Danser*, (279), 36.

Blasis, C. (2008). *Trattato dell'arte della danza* (Introduction critique du texte de 1820 par F. Pappacena). Rome, Italie : Gremese.

Bourne, M. (2006, 7 août). *Matthew Bourne's Swan Lake 2* [Vidéo en ligne]. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=y_n-VIwgXC4

Butler, J. (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*. New York, NY: Routledge.

Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York, NY: Routledge.

Butler, J. (2005). *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens* (Traduction sous la direction de J. Vidal et C. Vivier). Paris, France : Amsterdam.

Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (Traduction française de *Bodies that matter*). Paris, France : Amsterdam.

Cardin, M. (1995). Mémoire de l'université ou de l'universitaire : les fonds d'archives de professeurs. Dans J. Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture* (p. 273-287). Québec, QC : Presses de l'Université Laval.

Centre national de la danse. (2006). Dossier de presse : Les écritures du mouvement. Repéré à <http://www.cnd.fr/newsletter/DP-Ecritures-mouvement.pdf>

Cohen, B. B. (2002). *Sentir, ressentir, et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles, Belgique : Nouvelles de Danse – Contredanse.

Corin, F. (dir.). (1999). Danse et nouvelles technologies. *Nouvelles de la danse*, (40-41).

Delahunta, S. (2001). Coreografie in bit et byte : Motion capture, animazione e software per la danza. Dans A. Menicacci et E. Quinz. (dir.), *La scena digitale. Nuovi media per la danza* (p. 83-100). Venise, Italie : Marsilio.

Denis, J. (dir.) (2006). Performativité : relectures et usages d'une notion frontière. *Études de Communication*, (29).

Digital Cultures Lab. (s. d.). Plateforme d'échange et d'expérimentation internationale pour la danse et les arts des technologies numériques, espaces virtuels et interactives. Repéré à

<http://www.digitalcultures.org/labf.html>

Faure S. (2000). *Apprendre par le corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris, France : La Dispute.

Faure, S. (2001). *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon, France : Presses universitaires de Lyon.

Foster, S. L. (1996). *Choreography and narrative. Ballets staging of story and desire*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Foster, S. L. (2003). Choreographies of gender. Dans E. Striff (dir.), *Performances Studies* (p. 166-177). New York, NY: Palgrave.

Gautier, T. (1995). *Écrits sur la danse*. (Chroniques choisies, présentées et annotées par I. Guest, appareil critique traduit par M. Kahane). Arles, France : Actes Sud.

Haffner, N. (1999). Observer le mouvement. Entretien avec William Forsythe. *Nouvelles de Danse*, (40-41), 113-123.

Menicacci, A. et Quinz. E. (dir.). (2001). *La scena digitale. Nuovi media per la danza*. Venise, Italie : Marsilio.

Merce Cunningham Trust. (2103, 14 octobre). *Variations V (1966) – Merce Cunningham Dance Company* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=yOAagU6cfBw>

n+n corsino. (1999). La danse, medium multiple. *Nouvelles de danse*, (40-41), 185-189.

Scarpulla, M. (2011). *Identifications étrangères. Le spectateur et l'étranger* (Thèse de doctorat inédite), Université Sophia Antipolis de Nice et Università degli Studi di Torino.

Scarpulla, M. (2011, 9 juillet). Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine. *Raison-publique*. Repéré à <http://www.raison-publique.fr/article450.html>

Scarpulla, M. (2014, avril). Réponses à un questionnaire sur l'intérêt pour la production d'archives de la part de chorégraphes, administrateurs et chercheurs en danse.

Schiphorst, T. (2001). Il movimento assistito al computer. Merce Cunningham e Life Forms. Dans A. Menicacci et E. Quinz. (dir.), *La scena digitale. Nuovi media per la danza* (p. 163-181). Venise, Italie : Marsilio.

Stelarc. (1999). Vers le post-humain. Du corps esprit au système cybernétique. *Nouvelles de la danse*, (40-41), 80-98.

Suquet, A. (1999). Piéger l'inédit. De Life Forms à Character Studio : Merce Cunningham à propos d'ordinateur. *Nouvelles de la danse*, (40-41), 99-112.

Tomko, L. J. (2005). Femminile. Maschile Dans S. Franco et M. Nordera (dir.), *I discorsi della danza* (p. 117-140). Turin, Italie : UTET.

Valéry, P. (1957). La philosophie de la danse. Conférence de 1936. Dans *Œuvres I. Variété*. Paris, France : Gallimard.

Warner Classics TV. (2012, 7 mars). *Tchaikovsky: Swan Lake–The Kirov Ballet* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=9rJOb7y6Ncs>

Zeitoun, Y. (2010). *Danse et nouvelles technologies. Inscrire le corps dans les dispositifs interactifs* (Mémoire, ENS Louis-Lumière). Repéré à <http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/recherche/memoires-de-fin-detudes/son/2010/danse-et-nouvelles-technologies-inscrire-le-corps-dans-les-dispositifs-interactifs.html>

QUARTIERS DISPARUS : L'ENVERS DU DÉCOR

Yvon Lemay et Anne Klein

INTRODUCTION

1 Une version virtuelle de l'exposition est disponible sur le site du Centre d'histoire de Montréal http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/centre_hist_mtl_fr/quartiers_diparus/index.html

L'ouvrage *Quartiers disparus*, tel que le sous-titre l'indique, vise à faire revivre trois quartiers durement touchés par la « fièvre de modernisation » qui a prévalu dans la métropole dès la fin des années 1950, soit le *Red Light*, le *Faubourg à m'lasse* et *Goose Village* (Victoriatown). S'inscrivant dans le prolongement de l'exposition présentée au Centre d'histoire de Montréal (juin 2011 – septembre 2013), le livre ne se veut pas toutefois le catalogue de l'exposition¹. Comme le précisent Catherine Charlebois et Paul-André Linteau, les directeurs de la publication, l'ouvrage « y puise sa matière première, mais il prend une forme qui lui est propre » (Charlebois et Linteau, 2014, p. 24).

En effet, après une brève mise en contexte de chacun des trois quartiers, « l'essentiel [de l'ouvrage] met en valeur les témoignages photographiques et oraux » (Charlebois et Linteau, 2014, p. 23). Les photographies sélectionnées provenant principalement d'une collection conservées aux Archives de la Ville de Montréal alors que les extraits de témoignages sont tirés d'entrevues réalisées par le Centre d'histoire de Montréal. Les directeurs de la publication ont raison de souligner qu'en privilégiant cette approche :

en donnant la parole à des citoyens qui ne l'ont jamais eue auparavant, ces extraits apportent un regard humain et émouvant à cet ouvrage.

Ils ouvrent une autre perspective sur l'histoire des grands bouleversements urbains qui ont métamorphosé la ville dans la deuxième moitié du 20^e siècle. (Charlebois et Linteau, 2014, p. 22)

Il ne fait aucun doute que l'émotion qui s'en dégage, de même que le regard que les témoignages oraux permettent de poser sur les images, incitent à la réflexion quant à l'approche urbanistique de l'époque et à son impact sur la population ainsi que sur le patrimoine bâti. Mais ils invitent également à réfléchir à ce qui, d'un point de vue archivistique, rend cette expérience possible pour le lecteur de *Quartiers disparus*.

Voilà ce que nous aimerions examiner dans le cadre de cet article, c'est-à-dire l'envers du décor, l'exploitation des archives.

2 Par valeur archivistique, il faut entendre : « importance historique ou utilité continue pour la société ». (BVG, 2014, p. 1)

Comme l'indique leur définition, les documents d'archives sont « soit conservés par leur créateur ou leurs successeurs pour leurs besoins propres, soit transmis à l'institution d'archives compétente en raison de leur valeur archivistique² ». (Walne, 1984, p. 25) En d'autres termes, l'exploitation est une partie constitutive des archives et « le contexte de création des documents tout autant que leur contexte d'utilisation, le passé autant que le présent sont déterminants dans [leur] compréhension ». (Klein, 2013-2014, p. 217) Qu'en est-il alors de ce contexte d'utilisation ? Pourquoi les photographies réunies dans cet ouvrage sont-elles en mesure de nous émouvoir ? Comment des images photographiques produites à l'époque à des fins de démolition et d'expropriation peuvent-elles aujourd'hui servir à des fins tout à fait différentes ? Quel est l'impact des témoignages oraux sur la lecture des photographies ? Comment s'effectue le processus de la remise en mémoire de cette période de grands bouleversements dans la trame urbaine de Montréal ? En cherchant à répondre à ces questions, à mieux comprendre les conditions selon lesquelles les archives sont utilisées dans cet ouvrage, l'analyse permet du même coup de démontrer que : « L'observation des archives au prisme de leur exploitation révèle donc la possibilité d'une vision différente des archives » (Klein, 2013-2014, p. 222), à savoir que « la notion de rencontre est fondamentale pour envisager les archives. La connaissance du passé ne peut surgir qu'à l'intersection entre l'Autrefois d'un objet historique et le Maintenant capable d'en faire une lecture qui en reconfigure les possibilités ». (Klein, 2013-2014, p. 219)

Dans un premier temps, nous établirons le parcours que les archives photographiques ont suivi depuis leur production au service photographique de la Ville jusqu'à leur inclusion dans l'ouvrage *Quartiers disparus*. Cette démarche permettra, d'une part, de montrer que l'exploitation est un « moment majeur de la trajectoire documentaire » des archives et que, d'autre part, « c'est dans le geste d'utilisation que sont mises à jour les caractéristiques des archives ». (Lemay, Klein et Lacombe, 2014) Nous serons alors en mesure de montrer que l'exploitation des archives, la rencontre qu'elle implique entre un document et un utilisateur, favorise une toute autre vision des archives et notamment leur temporalité.

Dans un deuxième temps, nous examinerons la mise en forme de l'ouvrage *Quartiers disparus* afin d'analyser la manière dont les photographies et les témoignages oraux y sont exploités. Pour ce faire, nous nous baserons sur les conditions d'utilisation, soit une grille d'analyse qui part du principe que « lorsque quelqu'un utilise 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, 2010, p. 235) Ainsi, en prêtant attention à la dimension matérielle, au dispositif, au contexte et au rôle assigné au public, nous pourrions entre autres montrer que l'émotion qui

est ressentie par le lecteur est la résultante d'un effet de contraste engendré par le dispositif, en l'occurrence le montage entre les photographies et les témoignages oraux.

Enfin, dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la dimension de la mémoire. « Si les bulldozers ont rayé de la carte des rues entières, ils n'ont toutefois pas réussi à en effacer la mémoire, une mémoire que ce livre veut faire revivre » (Charlebois et Linteau, 2014, p. 22). Comme ce passage l'indique, l'ouvrage vise, grâce aux photographies d'archives et aux témoignages d'anciens résidents, à faire découvrir « le paysage et la vie ordinaire de quartiers aujourd'hui disparus » (Leclerc, 2014, p. 35) et ce, même si « plus d'un demi-siècle après les événements, il se peut que la mémoire se révèle partielle ou sélective ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 23)

Deux principaux aspects semblent ainsi caractériser l'idée de faire revivre la mémoire. D'une part, la mémoire est nécessairement liée à un objectif. Si l'on cherche à faire une « contribution à la mémoire de la métropole », c'est que l'on souhaite rendre « hommage à tous ces Montréalais anonymes qui, au fil des décennies et des siècles, ont habité et animé cette ville ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 24) En fait, l'on vise à valoriser quelque chose du passé qui apparaît significatif au présent car « on réévalue toujours à la lumière du présent, en donnant une valeur au passé ». (Baillargeon cité dans Nadeau, 2014, B1) Mais, d'autre part, pour que ce processus puisse être mis en branle, il est nécessaire de faire appel à des traces issues du passé, donc notamment à des documents d'archives. Quel est alors leur rôle dans ce processus mémoriel ? Comment sont-ils exploités à cette fin ? Car, c'est bien d'exploitation des archives dont il s'agit. Et c'est dans cette perspective que la relation entre la mémoire et les archives doit être envisagée.

DE LA PRODUCTION À L'EXPLOITATION

La crise du logement qui touche Montréal après la dépression des années 1930 et la guerre autorise les autorités municipales à entreprendre une série de mesures visant à moderniser la ville tout en affirmant une volonté d'amélioration des conditions d'hébergement des plus démunis. Ainsi, dans les années 1950, un groupe de travail réunissant cinquante-cinq associations caritatives et le comité exécutif de la Ville de Montréal, présidé par le conseiller municipal Paul Dozois, élabore un projet de restructuration visant à la destruction des logements insalubres. Comme l'indique l'archiviste actuel de la Ville, Mario Robert (2014, p. 29-30), c'est dans ce cadre qu'entre mai et juillet 1957, une première mission est confiée à Jean-Paul Gill, employé du studio de photographie municipale de Montréal. Il s'agit de

3 Dans un billet de blogue sur le plan Dozois dans le *Red Light*, Nicolas Bednarz souligne que le reportage complet est disponible en ligne dans le Catalogue des archives de la Ville de Montréal (Bednarz, 11 octobre 2013). Voir le Fonds VM094, S40 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/photographies-par-jean-paul-gill-1957;rad>

4 Il en est de même pour celui portant sur *Goose Village* (Bednarz, 16 octobre 2013). Voir les dossiers suivants dans le Fonds VM94 : SY, SS1, SSS3, D270 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c270-quartier-demoli-victoriatown-goose-village;rad>; SY, SS1, SSS3, D016 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c-016-immeubles-rue-britannia-pres-du-pont-victoria;rad>; SY, SS1, SSS3, D063 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c-063-urbanisme-rue-bridge-menai-et-conway;rad>; SY, SS1, SSS3, D312 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c-312-urbanisme-m-alarie-rue-forfar-dans-le-village-des-oies;rad>

5 Tout comme pour celui sur le *Faubourg à m'lasse* (Bednarz, 15 octobre 2013). Voir dans le Fonds VM094, les dossiers : SY, SS1, SSS3, D196 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c196-quartier-demoli-radio-canada;rad>; SY, SS1, SSS3, D241 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c241-quartier-demoli-radio-canada;rad>; SY, SS1, SSS3, D290 : <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/c290-quartier-demoli-radio-canada;rad>

photographier l'ensemble des bâtiments qui devront être détruits entre les rues Saint-Dominique, Ontario, Sanguinet et l'arrière des bâtisses de la rue Sainte-Catherine. Durant cette mission, Gill prend 1 055 photographies³.

Quelques années plus tard, en 1963, Jean-Paul Gill, accompagné de son collègue Ludger L'Écuyer, est chargé de l'inventaire photographique de l'îlot connu sous le nom de *Goose Village* dont il ramène plus de 1 600 photographies⁴. Leur jeune confrère Rhéal Benny est, quant à lui, envoyé par la Ville au *Faubourg à m'lasse* dont il produit 1 500 clichés⁵. Ces quelques 3 000 images répertorient tant l'extérieur des bâtiments, comme en 1957, que les intérieurs, ce qui est nouveau.

Finalement, environ 30 000 photographies ont été prises entre 1961 et 1964 à la demande de la municipalité. Ces clichés ont servi tant à documenter les dossiers d'expropriation qu'à appuyer des démarches auprès de la Régie des services publics.

Du point de vue de leur conservation, ces photographies n'ont d'abord pas été considérées comme « archives » mais plutôt comme une documentation relevant du Service de la photographie. Ainsi, elles étaient isolées du dossier qui leur était relatif (conservé, lui, aux Archives) et envoyées aux photographes de la Ville qui les conservaient.

Ce n'est qu'en 1993 que le service des Archives a conclu une entente qui prévoit le versement de toutes les photographies produites depuis plus de cinq ans. Dans ce contexte, l'ensemble des photographies conservées depuis la création du studio au début des années 1920 ont été transférées aux Archives de la Ville qui dispose désormais de plus de 850 000 images.

Peu après, à la fin des années 1990, une entente était conclue avec le Centre d'histoire de Montréal pour mettre en valeur trois des collections récemment acquises par les Archives de la Ville. Dans le cadre du projet *Mémoires des Montréalaises et Montréalais*, les photographies documentant les projets de destruction ont retenu l'attention du Centre d'histoire. Pour compléter ces images, ce dernier entreprit une collecte de témoignages oraux d'habitants des quartiers démolis, d'intervenants liés aux projets de la Ville et d'experts. L'aboutissement de cette collaboration entre les deux institutions a été l'exposition *Quartiers disparus* qui a ouvert ses portes en 2011.

Comme l'indique Jean-François Leclerc, l'équipe du Centre d'histoire avait « comme objectif de faire du témoignage l'élément central de la mise en scène volontairement théâtrale de l'exposition ». (Leclerc, 2014, p. 36) Les photographies sélectionnées parmi les collections des Archives de la

6 Ce qui est effectivement le cas avec la numérisation des reportages et leur disponibilité en ligne par l'entremise du Catalogue des archives de la Ville de Montréal. Ainsi, grâce à ce nouveau mode d'exploitation des archives par le service d'archives lui-même, un rapport différent s'établit avec les usagers. Dorénavant, les usagers indirects, c'est-à-dire ceux qui sans se déplacer dans les centres ou les services d'archives sont toutefois intéressés par les travaux et réalisations de ceux qui les fréquentent, ont la possibilité d'être mis en contact direct avec la reproduction numérique des documents d'archives. Ils se voient donc dans une situation comparable à celle du chercheur en salle de consultation et peuvent, s'ils le désirent, mener leurs propres recherches et produire leurs propres réalisations. Bref, le cycle traditionnel de l'exploitation des archives se voit profondément modifié et surtout amplifié par cet état de fait.

Ville étaient donc présentées parmi « des décors évocateurs [et] une trame sonore et audiovisuelle faite de minidocumentaires » (Leclerc, 2014, p. 36) de manière à créer un espace immersif favorisant à la fois l'émotion et la réflexion du visiteur.

Finalement, les auteurs de l'ouvrage ont pris pour point de départ l'exposition et ont retenu trois quartiers dont il ne reste aucune trace physique. Ils ont voulu faire ressurgir une mémoire de ces quartiers qui, elle, est toujours présente et vivante. Pour ce faire, ils disposaient de la collection de photographies de la Ville dont ils ont extrait 121 clichés qui « témoignent de façon remarquable de la diversité des espaces de vies qui composaient [les] trois quartiers, et les effets des démolitions ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 22) Ils y ont ajouté des photographies prêtées par des habitants, en particulier de *Goose Village*. Les auteurs ont choisi de mettre ces images en valeur en les associant à des extraits des témoignages oraux recueillis par le Centre d'histoire. L'ouvrage propose de compléter l'exposition en permettant « un examen plus attentif des photographies et une réflexion plus poussée sur les témoignages oraux ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 24)

Mais que peut-on apprendre du parcours de ces photographies depuis le moment de leur production jusqu'à leur édition sous forme de livre ? D'abord on constate que les photographies sont déplacées physiquement selon la fonction qui leur est assignée. En effet, Mario Robert explique bien que les photographies ont été utilisées, dans un premier temps (entre 1961 et 1966), dans le cadre des activités de la Direction des immeubles du Service des finances qui s'était d'ailleurs attaché le photographe Rhéal Benny pour qu'il puisse aider les estimateurs en expropriation. Les photographies ont alors une fonction administrative et légale certaine. Elles permettent d'appuyer les démarches de la Ville, ce qui explique nécessairement leur conservation par le Service de la photographie (Robert, 2014, p. 30-31).

Au fil du temps, cependant, ces images perdent de leur utilité immédiate pour les services administratifs de la Ville. En revanche, la Section des archives de la Ville de Montréal a entrepris, conformément à son mandat qui est « d'acquérir les documents institutionnels et privés qui constituent les archives de la Ville, d'en assurer le traitement, la conservation ainsi que la communication aux chercheurs et aux citoyens » (Archives de Montréal, s. d., La section), le transfert des photographies. Ce déplacement physique et administratif implique un autre. Comme l'indique encore l'archiviste de la Ville, son équipe attribue à cette masse documentaire de plus de 850 000 images un potentiel en matière « de diffusion et de mise en valeur, voire même une locomotive pour l'ensemble des archives⁶. » (Robert, 2014, p. 31)

Ce qui apparaît ici, c'est le fait que les documents ne deviennent archives que lorsque le statut de « témoignages essentiel du Montréal d'hier » (Robert, 2014, p. 31) leur est conféré. Or, cette assignation à témoigner du passé est, en premier lieu, le fait des archivistes qui effectuent l'acquisition et la sélection des documents qui viennent compléter les fonds existants.

L'utilité immédiate des photographies en fait des preuves au sens légal du terme, tandis que leur intégration aux archives historiques de la Ville opère un glissement vers une fonction de témoin historique.

Si leur fonction première était d'établir un état des lieux visant à soutenir un projet d'aménagement urbain en cours, ce n'est que sous le regard des archivistes qu'elles prennent une portée plus large puisqu'ils y voient ce que les photographes eux-mêmes ne cherchaient pas à montrer : « la vie dans ce quartier du centre-ville dans les années 1950 et [...] l'état de délabrement relatif des maisons et logements des zones de taudis de la métropole ». (Robert, 2014, p. 30) Et, si les archivistes peuvent envisager les documents d'un point de vue plus large, c'est que la diffusion et la mise en valeur font partie intégrante de leur mandat.

Pourtant, tant que les documents ne sont pas l'objet d'une réappropriation effective par des utilisateurs, leur fonction de témoins du passé n'est, comme le note Mario Robert, qu'un potentiel. Si le transfert aux Archives de la Ville et le traitement des photographies peut être considéré comme un geste d'exploitation, la première forme effective d'exploitation des archives réside ici dans leur mise en exposition par le Centre d'histoire de Montréal, leur juxtaposition à des témoignages oraux et leur intégration dans des décors théâtraux. L'ouvrage constitue un deuxième geste d'exploitation qui trouve son origine dans le premier. Après le regard des archivistes, celui des commissaires d'exposition et des auteurs opère un second déplacement quant aux fonctions des documents d'archives. Témoignages du passé de la ville, ils sont alors considérés comme porteurs et révélateurs d'une mémoire que les membres du Centre d'histoire de Montréal ont voulu mettre au jour par l'enregistrement de témoins vivants et la constitution d'une histoire orale.

Cette entreprise n'aurait certainement pas pu être pensée sans une rencontre entre un utilisateur et les archives. En l'occurrence, les archivistes et les membres du Centre d'histoire de Montréal y ont vu une forme de mémoire de la ville, un matériel portant un discours sur la vie urbaine populaire des années 1950-1960. Ce discours était inaudible pour les membres du personnel administratif de la municipalité qui les utilisaient dans un contexte juridique et administratif. Cette utilisation des documents s'inscrivait, en quelque sorte, dans un présent non dialectique. Un présent

7 Pour plus de détails sur la temporalité de l'archive, voir le Chapitre 4 La pensée benjaminienne (Klein, 2015, p. 140-157).

inscrit dans une continuité chronologique des événements. En d'autres termes, le présent des administrateurs ne se distancie pas réellement du présent de la prise de vue. L'activité administrative s'inscrit dans le même temps que l'activité photographique.

En revanche, le présent des organisateurs de l'exposition se révèle différent. Il est distant du présent de la prise de vue dans la mesure où il offre la possibilité de préoccupations nouvelles, qui ne rejoignent pas celles des photographes ou des administrateurs. Et c'est cette distance même qui permet aux archives de révéler autre chose que ce pour quoi elles ont été produites. Ainsi, c'est dans le présent de l'exploitation que les archives prennent tout leur sens et qu'on leur attribue certaines caractéristiques qui varient en fonction de la position de l'utilisateur. Elles donnent la possibilité, selon certaines conditions, de faire surgir le passé dans un présent seul capable de le lire et de les actualiser⁷.

Les archives ne doivent donc pas être considérées depuis leur production comme c'est souvent le cas, mais bien depuis leur exploitation. Ce moment de la trajectoire documentaire est le seul qui offre une perspective complète sur les archives. En cherchant à comprendre les différentes formes d'appropriation des archives, on est en mesure de retracer l'ensemble de leur trajectoire et les différents gestes qui les constituent en objet historique. Comme nous l'avons vu ici, les archives sont en fait le fruit de la sédimentation des gestes et contextes qui les travaillent. Elles permettent de connaître le passé dans la seule mesure où elles sont l'objet d'une lecture *a posteriori* et anachronique comme nous allons en faire la démonstration en analysant la mise en forme de l'ouvrage.

DE L'ÉMOTION À LA RÉFLEXION

Comment favoriser une autre perspective sur l'histoire et ainsi faire découvrir « des milieux de vie animés et dynamiques, riches d'une forte sociabilité et auxquels les habitants étaient attachés » (Charlebois et Linteau, 2014, p. 295), comme le souhaitent les directeurs de la publication ? Pour le comprendre, examinons la structure de l'ouvrage qui se divise en trois principales sections.

La première sert de mise en contexte. On y retrouve une présentation de l'ouvrage, des auteurs, des photographes et des archives. La deuxième, « la plus substantielle du livre présente successivement chacun des trois quartiers disparus ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 23) Suivant un texte d'introduction, la formule utilisée est la même dans les trois cas. Une brève mise en contexte est suivie d'une sélection de photographies entrecoupée par des extraits de témoignages d'anciens résidents du quartier. Quant à la

troisième section, elle débute par le texte d'un urbaniste sur la lutte aux taudis qui est suivi, d'une part, par des photographies illustrant les travaux de démolition dans les trois quartiers et, d'autre part, par des photographies ou illustrations montrant les réalisations ou les projets qui vont les remplacer. On peut noter que les témoignages des résidents qui accompagnent ces images sont progressivement remplacés par ceux de divers spécialistes. À l'exception d'une ancienne résidente et d'un membre de Mobilisation Turcot, un regroupement qui milite pour l'amélioration du projet de réaménagement de l'échangeur qui est présentement en cours, les propos des spécialistes représentent l'essentiel des réflexions formulées dans la partie suivante. En conclusion, les directeurs de la publication rappellent que leur objectif, en faisant revivre la mémoire de ces quartiers, était de faire réfléchir et de favoriser l'action des citoyens dans l'avenir. Comme il se doit pour ce genre d'ouvrage, suivent en finale la traduction des témoignages en anglais, les remerciements, la bibliographie et les crédits des photographies.

C'est donc dire qu'afin de satisfaire à l'objectif visé, le lecteur est amené à suivre un parcours particulier dans les *Quartiers disparus*. Il faut d'abord lui transmettre les informations qui lui permettront d'établir une bonne compréhension de la situation. Ce faisant, il est apte à se laisser imprégner, à l'aide des photographies et des témoignages, de la vie dans ces quartiers et de l'attachement de leurs résidents malgré les difficultés éprouvées. Ce sentiment sera d'autant plus intense qu'il assiste par la suite à la disparition de ces quartiers au profit de nouveaux édifices se voulant le reflet de la modernité. Une vision de l'urbanisme qui, comme en témoignent les propos des spécialistes, est fortement contestable quant aux effets engendrés non seulement sur la vie des citoyens mais aussi sur le patrimoine architectural. De la sorte, le lecteur ne peut que, lui aussi, s'interroger sur les choix faits à l'époque et, par conséquent, devenir attentif aux enjeux qui sont liés au développement de son propre milieu de vie.

Voyant mieux comment la structure de l'ouvrage influe sur l'esprit du lecteur, examinons maintenant les principaux éléments du dispositif en place, à commencer par les textes qui, outre les introductions, la réflexion sur l'éradication des taudis et la conclusion, sont surtout constitués par des témoignages d'anciens résidents des quartiers disparus (cédant progressivement la place, rappelons-le, à ceux de spécialistes dans la dernière section de l'ouvrage). Dans chacun des chapitres consacrés aux trois quartiers, les extraits retenus sont constitués par la transcription de souvenirs personnels relatant les bons mais aussi les moins bons aspects de la vie quotidienne que l'on y menait à l'époque ; souvenirs qui, dans l'ensemble, démontrent un attachement très profond des résidents pour leur quartier d'origine et une immense tristesse de l'avoir vu disparaître.

8 À noter que dans la partie consacrée au *Red Light* où les adresses civiques sont les plus fréquentes, l'information semble provenir de la Collection Marc Choko dans les archives de la Ville de Montréal (Collection P127 – Collection Marc Choko – 1957-1959) <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/collection-marc-choko-1957-1959>

9 Comme par exemple aux pages 205 et 215.

10 À ce propos, il est intéressant de comparer la photographie intitulée « 1480-1472, avenue de l'Hôtel-de-Ville, 1957 » (Charlebois et Linteau, 2014, p. 67) avec l'épreuve de la même photographie dans la Collection Marc Choko (P127-D02-P001) <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/p127-2-001> Comme le précise la section Portée et contenu de la description, la plupart des épreuves de la collection « sont issues à l'origine de la production photographique municipale. » <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/collection-marc-choko-1957-1959>

Chaque extrait est suivi du nom de la personne et de la période de temps où elle a habité le quartier. À plusieurs reprises, ce sont les propos de deux résidents ou plus qui sont rapportés. Règle générale, plus les extraits sont brefs et plus la police de caractères devient imposante. Comme si, par analogie, le lecteur entendait la voix des anciens résidents avec encore plus d'éclat. Effectivement, la conséquence de la présentation de ces différents extraits est de donner l'impression au lecteur, lorsqu'il lit ces courts textes de style oral, d'entendre la voix de ceux et de celles qui ont prononcé ces paroles. Des voix qui vont inévitablement, par la nature de leurs propos, venir orienter le regard qu'il porte sur les photographies qui les accompagnent.

Outre les textes, l'élément central de l'ouvrage est bien sûr constitué par les photographies. Présentées selon différents formats (double page, pleine page et principalement en demi ou trois-quarts de page), elles peuvent être regroupées en trois catégories. La première, qui est de loin la plus importante, comprend les images prises lors des inventaires des immeubles qui sont visés par les projets. La deuxième fait état des travaux de démolition en tant que tels. Quant à la troisième, elle regroupe des images de la modernité qui est en train de se mettre en place dans la métropole.

Bien qu'il y ait quelques variations, les légendes des photographies sont généralement composées d'un titre décrivant le lieu (ex. : cours, épicerie, atelier, intérieur de logement, etc.), de l'adresse civique lorsque disponible⁸ et de l'année de la prise de vue. Comme il est précisé dans les crédits à la fin de l'ouvrage, les photographies proviennent principalement de la Section des archives du Service du greffe de la Ville de Montréal mais aussi de collections privées ou d'autres sources. Si les édifices visés par les futurs travaux sont le véritable objet de la prise de vue, ce dont témoignent les numéros d'identification et la présence fréquente de fonctionnaires de la Ville, par ailleurs les images produites dans le cadre de ces inventaires photographiques ne sont pas sans faire état, de par la présence humaine, et tout particulièrement de celle des enfants, de la vie qu'y menaient les résidents. Mariage, première communion, course de boîtes à savon, groupe d'adolescents, jeune couple, fête d'enfants, femmes et enfants dans un jardin, etc., voilà autant d'aspects que les photographies provenant de collections privées d'anciens résidents permettent de mettre en évidence. Il est à souligner que, sauf quelques exceptions où il est possible de discerner des imperfections sur la surface des photographies⁹, ce n'est pas le support mais davantage le contenu des images, c'est-à-dire ce qu'elles représentent, ce qui a été enregistré par l'appareil, qui a été privilégié dans l'ouvrage¹⁰. Un choix qui donne l'impression au lecteur que le temps a été aboli et qu'il est là, face à la réalité, comme si c'était hier alors que l'irréparable n'a pas encore eu lieu.

Enfin, sur le plan du dispositif, les relations entre les textes et les images, notamment le montage entre les extraits de témoignages et les photographies qui sont disposés face à face, s'avèrent déterminantes pour le lecteur. Les effets de contraste ainsi produits entre le contenu des images et celui des citations sont des plus nombreux. Contraste entre les souvenirs personnels qui sont rattachés au lieu et la dimension impersonnelle du lieu qui, dans l'image, n'est plus qu'un simple numéro pour l'administration municipale. Contraste entre la vie qui suit son cours normal et l'irruption d'un fonctionnaire et de numéros d'identification rendant la réalité quotidienne quelque peu étrange pour ne pas dire surréaliste, tout particulièrement dans les photographies prises à l'intérieur des logements où les occupants poursuivent leurs activités comme si de rien n'était : une femme continue à laver le plancher de la cuisine ; un homme en robe de chambre, à peindre un tableau sur son chevalet. Contraste encore, entre le regard purement administratif du photographe de la Ville et la réaction de certains habitants qui posent devant l'objectif comme s'ils étaient le point de mire du fonctionnaire.

Des effets de contraste que l'on retrouve également à d'autres niveaux dans l'ouvrage, en raison notamment de l'organisation du contenu selon trois périodes, c'est-à-dire ce qui est lié à l'inventaire photographique (l'avant), ce qui porte sur la démolition (le pendant), et ce qui a trait à la modernité qui en découle (l'après). Ainsi, les habitations se transforment en ruines et ces dernières en nouvelles constructions aux allures modernes. Les bons souvenirs cèdent la place aux ressentiments et ceux-ci à un questionnement quant à ce qui était considéré comme le progrès. C'est donc dire que le lecteur passe de l'émotion à la réflexion. D'abord touché, ému de découvrir ce qu'était la vie dans ces quartiers, il est ensuite bouleversé, voire choqué, tout comme les anciens résidents, de voir disparaître non seulement les habitations mais les milieux de vie qu'elles représentent et, de là, questionne la pertinence de telles actions.

Comme il est possible de le constater, l'exploitation de documents d'archives implique de faire des choix, de satisfaire à des conditions d'utilisation particulières. Dans un contexte à caractère historique où le but est de favoriser l'émergence d'un regard citoyen sur le développement urbain, les directeurs de la publication ont été nécessairement amenés à sélectionner, organiser, présenter et préciser la source des documents d'archives orales et photographiques de sorte que le lecteur puisse, au terme de son parcours de l'ouvrage *Quartiers disparus*, partager leur vision.

Ainsi, ils ont effectué une sélection, parmi l'ensemble des témoignages recueillis et des photographies disponibles, d'extraits ou d'images faisant état de la vie quotidienne des résidents dans les quartiers visés par la démolition¹¹. Ils ont procédé à une organisation des éléments sélectionnés,

11 C'est donc dire, et il est important de le souligner, que leur sélection n'avait pas comme objectif de témoigner des reportages en tant que tels mais uniquement de certains éléments de contenu que l'on y retrouve.

12 « Une forme d'échange s'installe donc entre l'image (qui montre), la légende (qui explique) et la source (qui atteste). » Et, de la sorte, « le [lecteur] sera amené à mettre en relation la triade image-légende-source dans l'élaboration de sa propre lecture ». (Lemay et Klein, 2014, p. 194)

c'est-à-dire à un montage entre les extraits et les images, conduisant le lecteur à considérer ce que les images donnent à voir depuis le point de vue exprimé par les anciens résidents ainsi que les spécialistes. Ils ont opté pour une présentation qui, sur le plan matériel, privilégie le contenu des images photographiques (au détriment de leur support) et l'impact visuel des extraits sélectionnés. Une présentation qui distribue les textes de manière à assurer une bonne mise en contexte historique ; présentation qui, de plus, établit un ordre d'apparition des éléments de contenu propre à faire cheminer le lecteur selon l'objectif poursuivi. Enfin, ils ont apporté des précisions quant à la source tant des témoignages que des images photographiques. Une garantie d'authenticité qui joue un rôle fondamental dans la perception du lecteur¹². Bref, ils ont fait un ensemble de choix, des plus judicieux, qui en fonction du contexte vont produire des effets de sens et permettre au lecteur d'être ému, bouleversé et sensibilisé lors de sa découverte progressive du contenu de l'ouvrage.

C'est donc dans leur exploitation, selon certaines conditions d'utilisation, que les documents d'archives deviennent pleinement des archives, à savoir des documents produits ou reçus par une personne physique ou morale dans le cadre de ses activités et conservés afin de répondre à des besoins documentaires de toute sorte.

Dans cette perspective, l'exploitation n'apparaît plus accessoire mais bien une dimension essentielle, constitutive des archives. En effet, ces traces du passé qui ont été produites par l'administration municipale, puis conservées par le service d'archives, ne peuvent faire mémoire que dans une rencontre au présent.

DES ARCHIVES À LA MÉMOIRE

La métaphore des archives comme mémoire est fréquemment utilisée et le lien entre elles semble clair. En effet, souvent l'image invoquée pour faire état de cette relation est celle d'un dépôt où est stockée de l'information. Pourtant, la mémoire est loin d'être un phénomène mécanique de stockage/*retrieval* de l'information et le lien entre archives et mémoire s'articule à d'autres relations telles que celles qui existent entre archives et inconscient d'une part, et entre mémoire individuelle et mémoire collective, d'autre part. La question est alors de comprendre, au-delà de l'énoncé du lien entre archives et mémoire, la manière dont ce lien s'établit et le processus qui permet l'inscription de la mémoire individuelle dans la mémoire collective.

En admettant, à la suite de Walter Benjamin (2000), que la mémoire se manifeste sous deux formes, volontaire et involontaire, et que la mémoire

13 Pour plus d'information, voir 4.3 Mémoire et archives (Klein, 2015, p. 158-173).

involontaire relève d'un processus inconscient, on peut mieux saisir la manière dont les archives peuvent faire mémoire et permettre la transmission de quelque chose du passé. La mémoire volontaire est celle qui met en œuvre le souvenir rappelé dans le présent de manière consciente. La mémoire involontaire correspond à l'inconscient freudien qui est le résultat d'un acte de refoulement¹³.

Dans cette perspective, la production des archives constitue une forme de mémoire volontaire : le geste de la sélection des documents à archiver cherche à attester d'un événement, à dire « ceci a été vécu ». En contrepoint, le geste d'exploitation peut être compris comme une forme de psychanalyse du collectif qui cherche à révéler la mémoire involontaire inscrite au cœur même de la mémoire volontaire (les archives en tant que telles). L'utilisateur fait entrer en résonance des souvenirs (des représentations d'événements vécus), formant ainsi une constellation mêlant passé, présent et avenir de laquelle est susceptible de surgir une réminiscence qui fait mémoire.

Si les archives peuvent permettre, sous certaines conditions, de faire mémoire, la transmission de cette mémoire (c'est-à-dire l'inscription de la mémoire individuelle dans la mémoire collective) reste problématique si l'on ne distingue pas l'expérience vécue de l'expérience transmise. L'expérience vécue renvoie à un événement fini (elle participe de la mémoire volontaire) qui s'inscrit dans une succession d'événements. Elle n'est pas transmissible, elle reste assignée au passé. L'expérience transmise, elle, entre en résonance avec l'inconscient collectif, elle est ouverte et constitue le point selon lequel la remémoration est possible depuis le présent, elle fonde la mémoire involontaire à partir d'une expérience présente proposée par un passeur : la figure du conteur chez Benjamin. Dans le récit du conteur, l'événement est inscrit dans le présent de la relation (de relater) en même temps que dans le passé de l'expérience vécue. C'est dans cette conjonction entre passé et présent, entre expérience vécue et moment du récit, que la transmission est possible. Le souvenir du conteur, sa mémoire individuelle, le présent du récit et les multiples mémoires des récepteurs du récit constituent une constellation qui permet la mémoire collective et la transmission de quelque chose du passé.

Si on peut faire un lien entre mémoire et archives, c'est donc d'abord à partir des deux formes de mémoire : les archives comme mémoire volontaire attestant d'une expérience vécue, et l'archive comme dévoilement de la mémoire involontaire mise au jour par le geste d'exploitation qui constitue une mise en récit. Et c'est bien ce qui apparaît à la consultation de l'ouvrage Quartiers disparus.

Les photographies commandées par la Ville de Montréal peuvent être considérées comme une forme de mémoire volontaire constituée pour documenter le processus de démolition des quartiers visés par le projet de restructuration. La fonction qui leur est alors assignée consiste à attester de l'état des bâtiments au moment de leur démolition tout autant que de la structure même des quartiers. L'exercice d'inventaire vise à conserver la trace de quelque chose dans une perspective fonctionnelle et opérationnelle. Ainsi, seul le bâti est visé par les photographes qui semblent ne prêter nullement attention aux personnes qui figurent sur leurs images. Se concentrant sur les bâtiments et les pancartes permettant leur identification, les photographies sont comme aveugles à la vie qu'elles feront voir cinquante ans plus tard. C'est ici, par cet aveuglement, qu'opère le refoulement évoqué plus haut.

Dans un second temps, le versement des photographies aux Archives de la Ville ainsi que l'entente passée avec le Centre d'histoire de Montréal participent d'une double volonté de garder et de favoriser l'actualisation de ce pan de mémoire de la ville. Comme nous le disions plus haut, la distance qui sépare les archivistes, les organisateurs de l'exposition et les auteurs de l'ouvrage du temps de la prise de vue et de l'utilisation administrative des photographies a permis d'y déceler ce qui ne pouvait apparaître aux yeux des photographes : la vie de ces quartiers montréalais. La collecte de témoignages a donc constitué un second geste de mise en mémoire volontaire qui devait éclairer les images en les faisant entrer en résonance avec la vie des personnes qu'on y voit ; ou plutôt avec les souvenirs de personnes qui pourraient figurer sur les photographies.

14 « C'était pas un immense logement, mais j'ai pas gardé le souvenir que c'était un taudis. C'était un logement confortable, qui était bien chauffé ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 58) Voilà ce que déclare un ancien résident du *Red Light*.

Le montage opéré par les auteurs de l'ouvrage vient compléter le geste précédent en permettant d'inscrire la mémoire individuelle dans la mémoire collective par la mise en récit des images et leur mise en perspective par la parole des témoins. Ainsi, si les photographies tirées des inventaires de la Ville constituent une forme de mémoire administrative volontaire, leur mise en lien avec des voix jusque-là inaudibles permet la transmission d'un passé que l'on pouvait croire disparu en même temps que les quartiers eux-mêmes. En outre, les choix opérés par les auteurs de l'ouvrage en matière d'organisation rétablissent une continuité qui est porteuse de sens. La périodisation met à jour les effets produits par la démolition. Ce dispositif permet l'émergence de ce qui avait été refoulé lors de la prise de vue : le fait que des gens vivaient là, que ces gens ne percevaient pas toujours leur quartier comme des taudis¹⁴, qu'ils se sont retrouvés privés d'une partie de leur mémoire¹⁵. Il fallait donc un regard anachronique, sorti des préoccupations de modernisation des années 1960, pour entendre et permettre la parole des habitants des quartiers détruits. Car en effet, si le discours critique porté par l'ouvrage est aujourd'hui possible, c'est bien parce que

15 Une résidente du *Faubourg à m'lasse* explique: « Y'a pu de traces de ton enfance. On peut pas dire "Moi, j'suis née là", "Moi, j'ai grandi là". Ben non, c't'un stationnement, pis une tour ». (Charlebois et Linteau, 2014, p. 264)

les événements dont il est question sont finis, clos, assignés au passé. Et c'est aussi pour cette raison que la mémoire est aujourd'hui possible, que l'histoire de ces quartiers peut être écrite comme partie intégrante de la mémoire collective montréalaise. Il aura fallu cinquante ans de distance pour que puisse avoir lieu une rencontre entre un passé qui était en dormance dans les documents conservés par la Ville et une réminiscence au présent qui en permette l'actualisation. L'exploitation des archives est une reconfiguration de ce que portent les documents qui rend possible l'appropriation du passé par le récepteur de l'objet produit. En cela, les archives seules ne peuvent rien transmettre du passé qu'elles portent. Elles ne font mémoire que dans le geste d'exploitation *a posteriori* qui lève le voile sur l'inconscient collectif que la mise en archives avait constitué.

CONCLUSION

En choisissant d'analyser *Quartiers disparus*, notre intention n'était pas de faire un compte rendu critique de l'ouvrage qui, faut-il le souligner, s'avère non seulement des plus réussis mais ouvre des pistes très intéressantes à explorer, notamment sur le plan du discours historique. Ce que nous cherchions à mettre en évidence est l'envers du décor, à savoir que les archives, en vertu de leur définition même et du principe d'utilité qui la sous-tend, doivent être considérées dans la perspective de leur exploitation afin d'en comprendre toutes les particularités.

À cette fin, nous avons d'abord retracé le parcours effectué par les reportages photographiques depuis leur création jusqu'à leur intégration dans les archives de la ville et leur utilisation par le Centre d'histoire de Montréal, puis par les directeurs de la publication de *Quartiers disparus*. Un parcours au cours duquel s'opèrent des changements importants tant sur le plan de leur statut et de leur fonction que de leur temporalité, et dont l'instant de la rencontre avec l'utilisateur constitue un point culminant. C'est à ce moment de leur trajectoire¹⁶ que les archives sont à même de libérer tout leur potentiel.

Ensuite, nous avons montré que ce potentiel ne peut être actualisé que selon certaines conditions d'utilisation. En effet, exploiter des archives vise nécessairement à répondre à un besoin, à satisfaire à un point de vue, en somme à produire un discours en regard d'un contexte particulier d'énonciation, en l'occurrence historique dans *Quartiers disparus*. Une exploitation qui, par ailleurs, n'est en mesure de se concrétiser, de tirer profit de la dimension matérielle des archives en tant qu'objet, qu'en ayant recours à un dispositif de présentation qui, de par les nombreux effets de contraste engendrés, s'avère des plus efficaces dans *Quartiers disparus*. De la sorte, par le montage entre les témoignages oraux et les photographies, le lecteur est non seulement ému, bouleversé par la disparition de

16 C'est ce que nous avons cherché à démontrer en faisant valoir l'élargissement du modèle du *Records continuum* à une cinquième dimension, celle de l'exploitation (Lemay et Klein, 2014, printemps).

17 Produit dans le cadre d'un cours au Baccalauréat en arts visuels et médiatiques, profil enseignement à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce diptyque, par le jeu des lignes de fuite, des textures, des contrastes et de la transparence, met en présence des éléments qui évoquent différentes temporalités. Le spectateur se voit ainsi placé au cœur d'un espace où c'est dans le prolongement du passé qu'il est appelé, depuis le présent, à imaginer les formes urbaines de l'avenir.

ces milieux de vie, mais, comme le souhaitent les directeurs de la publication, sensibilisé à son propre cadre de vie.

Enfin, à partir des distinctions faites par le philosophe Walter Benjamin, il nous a été possible de montrer en quoi les documents d'archives sont liés à la mémoire et comment cette relation est en mesure de se concrétiser. Là encore, nous avons été à même de constater que la dimension de l'exploitation s'avère fondamentale dans le cadre de ce processus. Car, contrairement à l'idée la plus répandue qui considère les archives comme étant, de par leur nature même, un vaste dépôt de mémoire, il est nécessaire, pour que le passé en latence dans les documents d'archives soit libéré, qu'une rencontre, une actualisation, une mise en récit au présent puisse se réaliser.

Bref, les archives ne deviennent telles et ne font sens que par l'usage. Et si l'on ne disposait que d'un seul argument pour justifier le besoin de conserver des archives, se serait assurément, comme en témoigne ce diptyque¹⁷ (Figure 1) reprenant certains éléments architecturaux des photographies de *Quartiers disparus*, tout particulièrement ceux du *Faubourg à m'lasse*, cette capacité dont elles disposent, non pas de s'épuiser, mais de s'enrichir à chaque nouvelle utilisation. Un bien aussi inépuisable qu'inestimable.



FIGURE 1.

Cyrille Pelletier-Lemay, *Quartiers disparus*, 2015
Diptyque, techniques mixtes, 30 x 40 cm ; 30 x 40 cm
Photo: C. Pelletier-Lemay

Bibliographie

- Archives de Montréal. (s. d.). Collection Marc Choko (P127). Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/collection-marc-choko-1957-1959>
- Archives de Montréal. (s. d.). Fonds Service des affaires institutionnelles (VM094). Repéré à <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-du-service-des-affaires-institutionnelles-1946-1994>
- Archives de Montréal. (s. d.). La section des archives. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/la-section-des-archives/>
- Bednarz, N. (2013, 16 octobre). Les quartiers disparus de Montréal : Victoriatown (Goose Village). 17 octobre 1963 [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2013/10/16/les-quartiers-disparus-de-montreal-victoriatown-goose-village-17-octobre-1963/>
- Bednarz, N. (2013, 15 octobre). Les quartiers disparus de Montréal : le secteur de la Société Radio-Canada (Faubourg à m'lasse). 9 juillet 1963 [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2013/10/15/les-quartiers-disparus-de-montreal-le-secteur-de-la-societe-radio-canada-faubourg-a-m-lasse-9-juillet-1963/>
- Bednarz, N. (2013, 11 octobre). Les quartiers disparus de Montréal : la mise en œuvre du plan Dozois dans le Red Light. 1957 [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2013/10/11/les-quartiers-disparus-de-montreal-la-mise-en-oeuvre-du-plan-dozois-dans-le-red-light-1957/>
- Benjamin, W. (2000). Sur quelques thèmes baudelairiens. Dans *Œuvres*, vol. 3, traduit et présenté par Maurice de Gandillac (p. 327-390). Paris, France : Gallimard.
- BVG (Bureau du vérificateur général du Canada). (2014, automne). *Rapport du vérificateur général du Canada. Chapitre 7 : Le patrimoine documentaire du gouvernement du Canada - Bibliothèque et Archives Canada*. Repéré à http://www.oag-bvg.gc.ca/internet/Francais/parl_oag_201411_07_f_39965.html
- Centre d'histoire de Montréal. (s. d.). Quartiers disparus : Exposition virtuelle. Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/centre_hist_mtl_fr/quartiers_diparus/index.html
- Charlebois, C. et Linteau, P.-A. (dir.). (2014). *Quartiers disparus : Red Light, Faubourg à m'lasse, Goose Village*. Montréal, QC : Éditions Cardinal.
- Klein, A. (2015). Archive(s) : *Approche dialectique et exploitation artistique* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>
- Klein, A. (2013-2014). Pour une pensée dialectique des archives. Penser les archives avec Walter Benjamin. *Archives* 45(1), 215-224.
- Leclerc, J.-F. (2014). Quartiers disparus, Une exposition marquante. Dans C. Charlebois et P.-A. Linteau (dir.), *Quartiers disparus : Red Light, Faubourg à m'lasse, Goose Village* (p. 35-37). Montréal, QC : Éditions Cardinal.
- Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais, F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-240). Actes des 9^e Journées des Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia Bruylant.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014, printemps). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques*, 60(4), 189-197.

- Lemay, Y., Klein, A. et Lacombe, A.-M. (2014, octobre). *Archives et création: Perspectives archivistiques*. Communication présentée au congrès Archives et industries culturelles, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>
- Nadeau, J.-F. (2014, 6 et 7 décembre). Polytechnique. Le temps de la mémoire. *Le Devoir*, p. B1, B3.
- Robert, M. (2014). Photographes et archives photographiques des quartiers disparus. Dans C. Charlebois et P.-A. Linteau (dir.), *Quartiers disparus: Red Light, Faubourg à m'lasse, Goose Village* (p. 29-31). Montréal, QC: Éditions Cardinal.
- Walne, P. (dir.). (1984). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Munich, Allemagne: K. G. Saur.

BIBLIOGRAPHIE

TRAVAUX DE RECHERCHE SUR LES ARCHIVES ET LA CRÉATION (2007-2015)

Mémoires et thèses :

Boucher, M.-P. (2009). *La mise en scène des archives par les artistes contemporains* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/2962>

Klein, A. (2015). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>

Lacombe, A.-M. (2013). *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/9939>

Cahiers de recherche :

Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2014). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1.* Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>

Lemay, Y. et Klein, A. Introduction (p. 4-6)

Lemay, Y. Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique (p. 7-19)

Lacombe, A.-M. Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature (p. 20-59)

Côté-Lapointe, S. Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins (p. 60-83)

Brousseau, H. Fibres, archives et société (p. 84-104)

Lecompte-Chauvin, A. Comment les archives entrent dans nos vies par le biais de la littérature (p. 105-120)

Bertrand, A. Valeurs, usages et usagers des archives (p. 121-150)

Guitard, L. Indexation, émotions, archives (p. 151-168)

Klein, A. Lessard, D. et Lacombe, A.-M. Archives et mise en archives dans le champ culturel. Synthèse du colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique (p. 169-178).

Bibliographie : travaux de recherche sur les archives et la création (2007-2014) (p. 179-182)

Les auteurs (p. 183)

Articles, communications et comptes rendus :

Boucher, M.-P. et Lemay, Y. (2010). Des archives mises en scène par les artistes. *Documentation et bibliothèques*, 56(2), 76-81.

Boucher, M.-P. et Lemay, Y. (2010, juin). *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Communication présentée au 39^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Victoriaville, Québec. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/congres2010/actes2010/S3_boucher_lemay.html

Boucher, M.-P. et Lemay, Y. (2009-2010). Des artistes dans les services d'archives. *Archives*, 41(1), 3-12. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol41_1/41_1_boucher_lemay.pdf

Cardin, M., Lemay, Y. et Klein, A. (2013, novembre). *Exploitation des archives : chantiers en perspective*. Communication présentée au Congrès des milieux documentaires, Montréal, Québec. Repéré à <http://cbpq.qc.ca/sites/cbpq.qc.ca/files/fichiers/congres/congres2013/atelier23-cardin-lemay-klein-2.pdf>

Côté-Lapointe, S. et Lemay, Y. (2015, novembre). *L'Archivoscope : les archives transformées*. Communication présentée au Congrès des milieux documentaires, Montréal, Québec. [Accepté]

Côté-Lapointe, S. (2015, juin). *Les archives sonores : de l'archivistique à la création*. Communication présentée à la Conférence de l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux (ACBM), Congrès 2015 des sciences humaines, Ottawa, Ontario.

Côté-Lapointe, S. (2015, mars). *Les archives sonores comme matériau de création : démarches, techniques et réflexions*. Communication présentée au Colloque Muséologie, Bibliothéconomie et Archivistique, organisé par la délégation étudiante EBSI-CBPQ, Montréal, Québec.

Klein, A. et Lemay, Y. (2014). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. Dans J. Boustany, E. Broudoux et G. Chartron (dir.), *La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques* (p. 37-50). Actes du colloque Document numérique et Société, Zagreb, Croatie, 29-30 avril 2013. Bruxelles, Belgique : De Boeck.

Klein, A. et Lemay, Y. (2014). Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques*, 60(4), 189-197.

Klein, A. et Lemay, Y. (2014). *L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien*. Communication présentée au Forum des archivistes, Les archives, aujourd'hui et demain, Angers, France, 22 mars 2013. *La Gazette des archives*, (233), 47-59.

Lemay, Y. (2015, décembre). *Archives et création : deuxième cahier de recherche*. Communication présentée à l'Université d'Angers en collaboration avec l'École des Beaux-Arts, Angers, France. [Acceptée]

Lemay, Y. (2015, septembre). *Art and Archives: new archival perspectives*. Communication présentée au IV International Seminar Museum Archives and Research, São Paulo, Brésil. [Acceptée]

Lemay, Y. (2015). De la délectation à la réflexion : état des travaux sur l'exploitation des archives à des fins de création. Dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution des théories et pratiques*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec. [À paraître]

Lemay, Y. (2015). Préparer aujourd'hui les voix de l'avenir. Dans P. Servais en collaboration avec F. Mirguet (dir.), *Archivistes de 2030. Réflexions prospectives* (p. 285-304). Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia-L'Harmattan-s.a.

Lemay, Y. (2014, mai). *Revisiter le cycle de vie*. Communication présentée au colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique, 82^e Congrès de l'ACFAS, Montréal, Québec.

Lemay, Y. (2013-2014). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*. Communication présentée au colloque L'exploitation et la mise en valeur des archives à l'ère numérique, 81^e Congrès de l'ACFAS, Québec, Québec, 10 mai 2013. *Archives*, 45(1), 147-158.

Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais avec la collaboration de F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitances archivistiques : falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-240). Actes des 9^e Journées des Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia Bruylant.

Lemay, Y. (2010). Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, (2), 70-81. Repéré à http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf

Lemay, Y. (2009, mai). *Art, archives et archivistique*. Communication présentée au 77^e Congrès de l'ACFAS, Ottawa, Ontario.

Lemay, Y. (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. Repéré à <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>

Lemay, Y. (2008-2009). Compte rendu : Enwezor, Okwui (commissaire). 2008. Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art. *Archives*, 40(1), 91-95. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40_1/40_1_compte-rendus_lemay-okwui.pdf

Lemay, Y. (2008-2009). Compte rendu : Spieker, Sven. 2008. The Big Archive: Art from Bureaucracy. *Archives*, 40(2), 117-120. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol40_2/40_2_crendus.pdf

Lemay, Y. (2008-2009). L'art et les archives. *En direct de l'EBSI*, (21), 5. Repéré à http://www.ebsi.umontreal.ca/endirect/pdf/endirect_no21.pdf

Lemay, Y. (2008, mai). *Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir*. Communication présentée au 37^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Québec, Québec (p. 8-31). Québec, QC : AAQ. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/congres2008/aaq_actes2008/AAQ_37econgres_acte-3.pdf

Lemay, Y. (2008, mai). *Les archives et l'art contemporain*. Communication présentée au 76^e Congrès de l'ACFAS, Québec, Québec.

Lemay, Y. (2007). Art et archives : entre la transparence et l'opacité. Dans *Ici*, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière présentée à Plein sud, 19 septembre au 28 octobre 2007 (p. 9-15). Longueuil, QC : Plein sud. Repéré à http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html

Lemay, Y. (2007, décembre). *Frag sur la Main : les archives et l'art contemporain*. Communication présentée au Conférences midi, EBSI, Montréal, Québec.

Lemay, Y. et Boucher, M.-A. (2010-2011). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf L'article a été traduit et publié dans la revue d'archives de la République tchèque :

Čtvrtník, M. (2014). Emoce aneb skrytá tvář archivu. 6. symposium mezioborové skupiny archivního výzkumu (GIRA) (překlad Simona Filová). *Archivní časopis*, 64(2), 204-220.

Lemay, Y. et Boucher, M.-A. (2010, novembre). *L'émotion ou la face cachée de l'archive*. Communication présentée au 6^e symposium du GIRA, Congrès des milieux documentaires du Québec, Montréal, Québec.

Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Compte rendu : Piégay-Gros, Nathalie. Le futur antérieur de l'archive, Rimouski : Tangence Éditeur, 2012. *Documentation et bibliothèques*, 60(1), 53-54.

Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.

Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques*, 60(4), 189-197.

Lemay, Y. et Klein, A. (2013). Archives et création : un nouveau regard sur l'archivistique. Dans A.-L. Oberson (dir.), *Stanilas Amand, Lettres à un médecin* (p. 29-33). Marseille, France : André Frère Éditions ; Genève, Suisse : Éditions ART-HUG.

Lemay, Y. et Klein, A. (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(1), 40-58.

Lemay, Y. et Klein, A. (2012-2013). Compte rendu : Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre. *Archives*, 44(2), 111-116.

Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.

- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2011-2012). Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives*, 43(2), 71-86.
- Lemay, Y., Klein, A. et Lacombe, A.-M. (2014, octobre). *Archives et création : perspectives archivistiques*. Communication présentée à la Conférence Archives et industries culturelles, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>
- Lemay, Y., Klein, A. et al. (2012-2013). Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives*, 44(2), 91-109.
- Lessard, D., Klein, A. et Lemay, Y. (2013). La salle de traitement des archives : trois regards, trois perspectives sur l'art et les archives. *Revue ETC*, (98), 60-63.
- Winand, A. (2015). Archives et réemploi dans les films expérimentaux. *Archives*, 46(1). [À paraître]
- Winand, A. (2015). Compte rendu : Pisano, G. (dir.). *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire*. Paris : L'Harmattan, 2014. *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies* 4 (1), 192-199. Repéré à <http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/81/115>
- Winand, A. (2015). L'archiviste dans la société numérique. Apprendre des pratiques en marge. Le cas du cinéma de réemploi. Dans P. Servais (dir.), *Les archivistes dans quinze ans. Nouvelles attentes, nouvelles responsabilités, nouveaux défis*. Actes des 15^e Journées des archives, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2015. Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia-L'Harmattan-s.a. [À paraître]
- Winand, A. (2015, avril). *L'archiviste dans la société numérique. Apprendre des pratiques en marge. Le cas du cinéma de réemploi*. Communication présentée aux 15^e Journées des archives, Louvain-la-Neuve, Belgique.
- Winand, A. (2015, avril). *The monstrous archive. Aesthetics of decay and horror in found footage films*. Communication présentée à une table ronde lors du congrès annuel de Popular Culture Association/ American Culture Association (PCA/ACA), Nouvelle-Orléans, États-Unis. Repéré dans <http://hdl.handle.net/1866/12135>
- Production d'œuvres d'expression originale :*
- Ferron, M.-J. (2010). *Tarnation, un film sur, avec et par Jonathan Caouette* [Vidéo en ligne] (Travail aux cycles supérieurs, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/3532>
- Lemay, Y. et Ferron, M.-J. (2010). *Archive en devenir* [Vidéo en ligne]. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/3647>
- Lessard, D. (2010). *La part d'émotion* (Étudiant(e)s de 1er cycle – Publications, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/3526>

Journées de formation et colloques :

Klein, A., Lacombe, M.-A. et Lemay, Y. (dir.). (2014, mai). *Archives et création, regards croisés sur les archives : tournant archivistique, courant artistique* (Programme). Colloque tenu lors du 82^e Congrès de l'ACFAS, Montréal. Repéré à <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/82/300/319/c>

Promotion : Klein, A., Lemay, Y. et Lacombe, A.-M. (2014). Archives et création. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec*, XLIV(1), 28-29.

Compte rendu : Klein, A., Lessard, D. et Lacombe, A.-M. (2014). Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec*, XLIV(3), 18-19.

Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2014, mai). *Archives et création*. Journée de formation précongrès tenue lors du 43^e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec, Laval.

Association des archivistes du Québec (AAQ). (2014). *Archiviste: connecter, collaborer, valoriser*. Programme officiel du 43^e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec, Laval, 28-30 mai 2014. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/images/congres/2014/PR_CongresAAQ2014_officiel.pdf

Association des archivistes du Québec (AAQ). (2014). *Archiviste: connecter, collaborer, valoriser*. Actes du 43^e Congrès annuel de l'Association des archivistes du Québec, Laval, 28-30 mai 2014.

Lemay, Y., Klein, A., Lessard, D. et Delrieux, J. (2014, 14 février). *Archives et émotion*. Atelier de formation de l'AAQ, Musées de la civilisation, Québec

Compte rendu : Samson, C. (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(10), 16-17.

Lemay, Y., Klein, A., Lessard, D. et Rowat, T. (2013, 8 mars). *Archives et émotion*. Atelier de formation de l'AAQ, Service d'archives de l'Université McGill, Montréal.

Compte rendu : Monette, J. (2014). Les archives et émotions : Journée de formation. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec*, XLIII(1), 14-15.

LES AUTEURS

Nicolas Bednarz est analyste en gestion des documents et des archives à la Division de la gestion des documents et des archives et de l'accès à l'information de la Ville de Montréal.

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 est étudiant au doctorat en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

Anne Klein est professeure adjointe au Département des sciences historiques de l'Université Laval.

Yvon Lemay est professeur agrégé à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal.

Érika Nimis est chargée de cours. Elle détient un doctorat en Histoire de l'Afrique de l'Université de Paris 1 - Panthéon Sorbonne.

Mattia Scarpulla est chercheur-archiviste. Il détient un doctorat de recherche en Arts, spécialité Danse, de l'Université de Nice, en codirection avec l'Université de Provence Aix-Marseille, et en co-tutelle avec l'Università degli Studi di Torino, et un Master 1 en Métiers des Archives et Technologies Appliquées de l'Université de Picardie.

Céline Widmer est conservatrice, Histoire et archives, au Musée McCord.

Annaëlle Winand est étudiante au doctorat en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

