

## CAHIER 3

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

*Simon Côté-Lapointe*

*Anne Klein*

*Yvon Lemay*

*Ana Pato*

*Mattia Scarpulla*

*Annaëlle Winand*

# ARCHIVES ET CRÉATION: NOUVELLES PERSPECTIVES SUR L'ARCHIVISTIQUE

3<sup>e</sup> Biennale de Bahia, Brésil · Archive · Archives · Archives audiovisuelles · Archives publiques de l'État de Bahia, Brésil · Archivistique · Art contemporain · Cinéma expérimental · Danse contemporaine · Diffusion · Films de réemploi · Musée de la police (Service de la police scientifique, État de Bahia, Brésil) · Musée Estácio de Lima · Traumatisme · Vidéomusique

3<sup>rd</sup> Bahia Biennale, Brazil · Archival science · Archive · Archives · Audiovisual archives · Contemporary Art · Contemporary dance · Estácio de Lima Museum · Experimental Cinema · Found footage films · Outreach · Police Museum (Scientific Police Department of the State of Bahia, Brazil) · Public Archive of the State of Bahia, Brazil · Trauma · Videomusic

**Conception graphique**

Catherine Légaré

**Révision linguistique**

Michel Belisle

Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2016). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3*. 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>
<b>4</b>	Introduction
	<i>Ana Pato</i>
<b>10</b>	How to speak of trauma?
	<i>Annaëlle Winand</i>
<b>35</b>	Matériau temporel et images tactiles : l'archive dans <i>Western Sunburn</i> de Karl Lemieux
	<i>Anne Klein</i>
<b>51</b>	Des archives au théâtre : <i>Sauvageau Sauvageau</i> de Christian Lapointe
	<i>Mattia Scarpulla</i>
<b>78</b>	Les archivistes dansent. Description et analyse de <i>Les gestes de nos mémoires</i> , performance littéraire sur la gestion des archives
	<i>Simon Côté-Lapointe</i>
<b>131</b>	Diffusion des archives et création : un bilan d'expérience
	<i>Yvon Lemay et Anne Klein</i>
<b>162</b>	Archives et création : bilan et suites de la recherche
<b>201</b>	Bibliographie: Travaux de recherche sur les archives et la création (2007-2016)
<b>210</b>	Les auteurs

# INTRODUCTION

*Yvon Lemay et Anne Klein*

Voici le troisième et dernier cahier de recherche produit dans le cadre du 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). Tout comme le premier cahier déposé dans Papyrus, le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal, en décembre 2014 (<http://hdl.handle.net/1866/11324>), et le deuxième en septembre 2015 (<http://hdl.handle.net/1866/12267>), ce dernier cahier rend compte des travaux qui ont été effectués au cours de la troisième année du projet (2015–2016).

À l'exemple des deux publications précédentes, le contenu de ce troisième cahier de recherche s'avère des plus diversifiés. Il y est question notamment des œuvres produites lors d'une biennale d'art contemporain, du travail d'un cinéaste expérimental, de l'utilisation des archives au théâtre, d'une performance littéraire sur la gestion des archives et des démarches de diffusion à la suite d'un projet de création à partir d'archives audiovisuelles. Bref, l'on y retrouve des analyses, des réflexions et des bilans d'expérience, dont celui du projet de recherche en tant que tel, qui témoignent dans leur ensemble des multiples facettes de l'exploitation des archives à des fins de création et de leurs impacts sur le domaine de l'archivistique.

Dans « How to speak of trauma? », Ana Pato part de l'hypothèse que la pratique artistique permet de jeter un regard critique sur les archives, en raison de sa capacité à produire des tensions et à réorganiser les espaces. Pour ce faire, elle examine les travaux des artistes Eustáquio Neves (1965–), Ícaro Lira (1986–), Maria Magdalena Campos-Pons (1959–) et Paulo Nazareth (1977–) qui, lors de l'exposition « Archive and Fiction » présentée en 2014 aux Archives publiques de l'État de Bahia dans le cadre de la 3<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain, ont été réalisés à la suite de la découverte des collections restantes d'un ancien musée de la police fermé en 2005.

En premier lieu, Ana Pato présente le contexte institutionnel entourant l'exposition, à savoir les Archives publiques de l'État de Bahia, considérées comme le deuxième centre d'archives en importance au Brésil après les Archives nationales, et le Musée Estácio de Lima inauguré en 1958 et dont les collections anthropologiques et ethnographiques seront transférées en 1979 au Service de la police scientifique de l'État de Bahia. Dans la

deuxième partie de son texte consacrée aux œuvres qui ont été produites par les quatre artistes suivant la découverte inattendue de près de 600 objets et documents de toutes sortes, elle montre comment dans leur ensemble « the artist's actions of recreating the police museum have the ability to unblock forgotten regions, to expose the incomprehension of a past event, and to create a "narrative memory" built on the experience of integrating those histories in the present. » En ce sens, ajoute-t-elle, « artistic unarchiving can break the boundaries of archives permeated by histories of violence and thus discuss the trauma. » En effet, les pratiques artistiques entourant ce musée de la souffrance « result in a collective action of present activation, of healing processes. But can trauma be healed? » Face à cette épineuse question, une chose devient évidente : en faisant remonter à la surface la douleur, la violence, le racisme dont témoignent les traces du passé, les artistes nous montrent la voie à suivre.

Comme le titre de son texte l'indique, « Matériau temporel et images tactiles : l'archive dans *Western Sunburn* de Karl Lemieux », Annaëlle Winand s'intéresse à la production d'un cinéaste montréalais reconnu sur la scène internationale pour ses performances cinématographiques au cours desquelles il modifie, voire détruit, en direct à l'aide de différents processus physiques (produits chimiques, brûlures, outils, peinture, etc.) les matériaux filmiques qui sont projetés devant les spectateurs. L'œuvre de Karl Lemieux qu'Annaëlle Winand a choisi d'analyser est particulièrement intéressante puisque « *Western Sunburn* est à la fois une performance et un film, fait à partir de la pellicule d'un western inconnu, générant ses propres archives tout en les inscrivant dans leur propre destruction. » Et en abordant l'étude d'un point de vue archivistique s'avère d'autant plus pertinent que, d'une part, une telle approche n'est pas courante auprès des chercheurs en études cinématographiques et que, d'autre part, le cinéma de réemploi, c'est-à-dire la réutilisation de matériel filmique existant pour créer de nouveaux films, ne représente pas un objet de recherche qui soit très répandu jusqu'à maintenant dans le milieu des archives.

Pour ce faire, Annaëlle Winand a choisi d'aborder l'étude de *Western Sunburn* « au prisme des conditions d'utilisation », à savoir les différents éléments qui sont nécessairement mis en œuvre dans toute exploitation de matériel d'archives, et ce, peu importe les intentions de l'utilisateur. C'est donc dire qu'Annaëlle Winand s'intéresse tour à tour aux dimensions de la matérialité, du contexte, du dispositif et du rôle assigné au public dans *Western Sunburn*. En somme, autant d'aspects lui permettant de montrer qu'« À partir d'une pellicule d'un film de western non identifiée et oubliée, Lemieux nous emmène en effet à la rencontre de l'archive, tout en nous faisant réfléchir aux archives, et ce, à différents niveaux ».

« Des archives au théâtre : *Sauvageau Sauvageau* de Christian Lapointe » propose une analyse de la pièce présentée au Théâtre d’Aujourd’hui à Montréal et au Péricope à Québec à l’automne 2015. Anne Klein y prend pour point de départ l’idée développée dans sa thèse de doctorat selon laquelle « l’archive est une forme d’inscription dans le temps qui relève d’une temporalité particulière, celle de la rencontre entre des documents et un utilisateur [, dont] il convient d’en comprendre les mécanismes. » Considérant que « la pièce de Lapointe constitue un exemple de ce que pourrait être l’archive de Sauvageau », elle montre la manière dont les archives sont mises à profit dans ce mécanisme mémoriel. Après une présentation du matériau archivistique utilisé, Anne Klein analyse le dispositif au sein duquel ce matériau est inscrit. Finalement elle montre « comment, en jouant de la distance au public, Lapointe crée une temporalité particulière qui permet la rencontre d’un “savoir non-encore-conscient” du passé (Autrefois) et d’un présent réminiscent qu’il suscite par le dispositif théâtral et qui permet de faire archive. »

Il ressort de cette analyse une possibilité d’élargissement de la définition des archives « comme ce que l’on choisit de conserver plutôt que comme ce que l’on produit pour mener à bien une activité ». En outre, il apparaît à l’issue de cette réflexion que l’authenticité et la fiabilité des archives peuvent être considérées en tant que « critères de sélection des documents pour qu’ils puissent devenir archives plutôt que des traits inhérents à la nature même des archives. » Un autre élément est mis en lumière par Anne Klein : l’importance de la distance dans la possibilité de connaissance du passé. Autrement dit, « c’est dans la distance entre le présent et le passé que peut s’inscrire le récit authentique, c’est-à-dire celui qui transmet une expérience plus qu’une simple information. » Cette transmission est aussi possible en raison du caractère fantomal des archives qui est lié au fait qu’elles manifestent toujours une absence. Ici, « le spectateur se trouve face à l’absence de Sauvageau à travers les traces qu’il a laissées et qui sont finalement la seule manière de le rendre présent. » Pour finir, Anne Klein met en lumière « la construction d’un moment particulier qui permet, le temps de la représentation, de faire s’entrecroiser au moins quatre temps : la vie de Sauvageau et ce qu’il n’aura pas été, le souvenir qu’en ont les personnalités qui l’ont croisé, la découverte de Sauvageau par Lapointe et, finalement, la rencontre de chacun des spectateurs avec Sauvageau tel qu’il est vu par Lapointe. » Ainsi, ajoute-t-elle, « Moins que de poupées russes, c’est d’un tissage qu’il s’agit dont le fil de trame serait la vie de Sauvageau et les fils de chaîne chacun des regards posés sur cette vie, parmi lesquels on peut compter les archives qui sont en définitive un regard particulier sur leur producteur. »

Dans « Les archivistes dansent. Description et analyse de *Les gestes de nos mémoires*, performance littéraire sur la gestion des archives », Mattia Scarpulla fait part de ses réflexions sur le spectacle présenté en mars 2016 à Québec dans le cadre du Mois de la Poésie. Le principal objectif de cette performance littéraire, dont il assumait la conception et la direction artistique, était « de mettre en scène des archivistes et de réfléchir autrement sur la gestion de documents et des archives. » Dans la première partie de son texte, « Les gestes des archivistes », il décrit le processus de création qui a mené quatre interprètes qui ne sont pas des danseurs professionnels à s'engager « à créer un spectacle dans lequel ils parleraient intimement de leur métier archivistique. » Il est fort intéressant d'y constater comment, à la suite d'une série d'ateliers dont il assurait l'animation, les quatre professionnels du milieu des archives, « en se rappelant et en exécutant leurs gestes professionnels », ont été à même de prendre conscience « de leur importance dans une chaîne d'actions répétitives ou essentielles qui façonnent l'identité d'un fonds d'archives. » Et, ce faisant, « Sur leurs corps, sans les outils de traitement, sans les documents, les phrases archivistiques se transformaient en danse. »

La deuxième partie de son texte, « Les gestes de nos mémoires », est consacrée au spectacle en tant que tel. En premier lieu, Mattia Scarpulla présente les trois groupes de traces qui structurent le dispositif : les traces corporelles et matérielles, les traces sonores et, tout particulièrement, les traces textuelles. Ensuite, tout en donnant un aperçu du déroulement du spectacle, il réfléchit à son travail chorégraphique et à la notion « d'archives corporelles », c'est-à-dire « le lieu dans lequel se constitue la première trace d'un document, la trace mémorielle et performative. » Pour Mattia Scarpulla, il est clair, comme il le souligne en conclusion, que « L'exploitation artistique des archives ne devrait pas être une exception, elle devrait être intégrée dans certains postes au sein des institutions. » Il est à souligner que des extraits de la version dramaturgique des textes ainsi que différents témoignages sont disponibles en annexes.

Faisant suite à un projet de création à partir d'archives, dont il rappelait les principaux aspects dans le deuxième cahier de recherche (Côté-Lapointe, 2015), Simon Côté-Lapointe conclut son « expérimentation multimédia » par des observations et questionnements quant à la diffusion des archives, et ce, tant du point de vue du créateur que de l'archiviste. Après une première partie, dans laquelle il fait un « bref retour quant à la situation actuelle de la diffusion archivistique, qui subit de profonds bouleversements à l'ère du numérique », il se penche dans un deuxième temps « sur un aspect particulièrement intéressant, du point de vue de

l'utilisateur créateur, et qui touche à plusieurs enjeux : les sites et interfaces de recherche web et les outils web 2.0 utilisés par les institutions pour la diffusion des documents et des informations archivistiques ». Ce qui le conduit, troisièmement, à faire état des démarches de valorisation et de promotion des vidéos qu'il a réalisées dans le cadre de son projet selon différents plans, c'est-à-dire les canaux de diffusion, les milieux et publics ainsi que les formes de l'œuvre.

Enfin, dans une dernière partie, Simon Côté-Lapointe, à partir des « besoins et enjeux [qui] ont particulièrement retenu [son] attention au cours [de son] projet », met de l'avant « l'idée d'une plateforme numérique participative, la Plateforme *Archivoscope* ». Comme il l'explique, « L'idée vient du constat qu'au Québec, il y a un manque à gagner au niveau de la diffusion d'archives et la mise en commun de ressources entre les utilisateurs, les institutions (centres d'archives, musées, etc.), les archivistes et les créateurs. » Aussi, avec une plateforme comme *Archivoscope*, « la valorisation et la promotion du public face aux archives ainsi que la sensibilisation aux enjeux archivistiques numériques actuels s'effectuerait au travers de la création à partir d'archives. » Simon Côté-Lapointe donne un aperçu des quatre principaux volets que comprendrait ce portail web, en l'occurrence la création, l'éducation, la diffusion et la documentation.

Dans la mesure où le processus même de la recherche ne cesse de faire apparaître de nouvelles avenues, de générer de nouveaux questionnements, il est par conséquent difficile de vouloir mettre fin à un projet de recherche. Au mieux, est-il envisageable d'en faire un bilan et d'en établir les suites. Aussi, voilà dans quel état d'esprit nous avons abordé le texte « Archives et création : bilan et suites de la recherche » qui clôt ce troisième et dernier cahier déposé dans Papyrus. En premier lieu, nous revenons sur la présentation initiale du projet, notamment les objectifs poursuivis et les éléments du programme. Dans un deuxième temps, nous nous attardons sur ce qui constitue l'objet principal du projet de recherche, c'est-à-dire les nouvelles perspectives sur la discipline archivistique que font apparaître l'utilisation des archives à des fins de création. Enfin, troisièmement, nous faisons valoir les suites de la recherche, c'est-à-dire la nécessité de reconsidérer la fonction de diffusion à la lumière de l'exploitation des archives, ce qui nous permet en conclusion de considérer la discipline selon un autre point de vue, en somme de « Revisiter l'archivistique », tel que le proposait Anne Klein dans sa thèse de doctorat, selon dix propositions.

Le troisième cahier comprend, à l'instar des deux précédents, une bibliographie des travaux sur les archives et la création que nous avons effectués ou supervisés depuis 2007 ainsi qu'une présentation des auteurs

ayant participé à cette dernière publication dans le cadre du projet de recherche. Nous les remercions, tout comme ceux et celles qui ont contribué aux deux autres cahiers, pour leur précieuse collaboration. Et, en terminant, nous aimerions également adresser nos plus sincères remerciements à Catherine Légaré pour la conception graphique et à Michel Belisle pour la révision linguistique des trois cahiers de recherche. Leurs savoir-faire auront été des plus appréciés.

# HOW TO SPEAK OF TRAUMA?<sup>1</sup>

Ana Pato

**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). / This research was conducted under the direction of Yvon Lemay for the project "Archives and Creation: New Perspectives on the Archival Discipline" funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Insight Program, 2013-2016).

**2** The archive has been widely discussed as a means of investigation and art production. (Sekula, 1986; Foster, 2002; Merewhether, 2006; Spieker, 2008) The enthronement of archives as art model is directly associated with the art practices that Western art history has dubbed Conceptual Art (1960-1970). Through their work, artists were determined to expose and complexify the power of the "art system." Questions such as the places where art is shown, its means of production and reproduction, the practices in use, the categories created by art criticism, etc. – a wide spectrum of investigation that brought

## INTRODUCTION

The purpose of this paper is to contribute to the discussions focusing on the problematic of the archive in the field of culture, with contemporary art as a guiding thread. I will address the issue by analyzing the art practice of the *unarchival* of records of traumatic stories as a means to rethink the use of archives in connection with contemporary art<sup>2</sup>.

I agree with Wolfgang Ernst (2003) in his assertion that no place is more powerful for knowledge deconstruction than the experience of the archive (as an institution), not in the metaphorical sense described by Derrida and Foucault "[...] but as part of a very real, very material network of power over memory." (Lovink, 2003)

---

*In this article, I develop on the hypothesis that art opens up a key field for the critical analysis of archives because of its ability to build tension and reorganize spaces. In order to critically observe this interweaving of art and archive, I propose to examine projects by artists Eustáquio Neves (1965-), Ícaro Lira (1986-), Maria Magdalena Campos-Pons (1959-), and Paulo Nazareth (1977-) involving the recreation of the collection of the Estácio de Lima Anthropological and Ethnographic Museum, an old police museum that was shut down in 2005. The exhibition Arquivo e Ficção (Archive and Fiction) was held inside the Public Archive of the State of Bahia during the 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale<sup>3</sup>.*

---

Broadly speaking, the artists were invited to produce an artwork for the "place" – the Public Archive –, exploring issues of interest to them and familiarizing themselves with the daily routine of the Archive and its team. As one of these explorations unfolded, the project took an unexpected turn: While going over *candomblé* (an African-based religion) objects seized by police officers from the old Gambling and Customs Department<sup>4</sup> in the first half of the 20<sup>th</sup> century, the Brazilian artist Eustáquio Neves discovered, at the Scientific Police Department of the State of Bahia, the collection of a closed museum.

into question the boundaries of creation, within the art system, and the attempt to break down those boundaries. (Osborne, 2002; Freire, 2006) Moreover, pertaining to the experimentation involving archives, we must not overlook the fundamental role of literature and the articulations of literary text into fictional or documental archive-based reinventions. Here, I am referring to the work of writers of the likes of Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, W. G. Sebald and others. (Pato, 2012; Lemay & Klein, 2013)

**3** Art biennale held in Salvador from May 29 to September 7, 2014, and organized by the Museum of Modern Art of Bahia. The Biennial lasted 100 days, occupied 45 venues, spreaded its action in thirty-two cities, and welcomed approximately 181,000 visitors. The author was one of the event's curators. One of the Biennale's thematic strands was devoted to the psychology of testimonials and to the development of archive-related actions and research. (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2014)

**4** The Gambling and Customs Department was responsible for handling illegal gambling, loitering, prostitution, and control of legal gambling and entertainment, including magic, spiritualism, cartomancy and any and all actions that might command public belief. The Department was closed down in the 1970s.

The artistic practices surrounding this pain-ridden museum result in a collective action of present activation, of healing processes. But can trauma be healed? Whereas memory is always discontinuous, with moments of non-presence, trauma is characterized as a pain that cannot be forgotten: It manifests itself as a corporal memory of scars that lasts for years.

To this end, I propose to scrutinize memory-building processes based on what *returns* from the archive<sup>5</sup>. In other words, an experience that has not been registered and filed out under closed-off, exhaustive indexations, in light of which we have never truly taken into possession as an experience (trauma). In that sense, the purpose of choosing *trauma* as the framework from whence to observe artistic processes within archives is to exacerbate the exegetic operation. I concur with Sven Spieker in his assertion that:

When files return to take their place in an archive we think of as being complete – with every record in its appointed place, fully indexed and accounted for – the modernist project of reality-founded and order collapses: the archive becomes literally a haunted place. (Spieker, 2008, p. 4)

To Cathy Caruth (1995, p. 11), in a catastrophic era (such as ours), trauma itself may provide the very link between cultures. Thus, we must consider the concept of *trauma*, using as our theoretical groundwork the discussions brought forth by the advances in memory studies, with an emphasis on memorialization practices, through accounts of violent experiences in the 20<sup>th</sup> century. (Felman, 1991; Huyssen, 1995; Nestrovski & Seligmann-Silva 2000; Assmann, 2011)

Therefore, this article is divided into two sections. The first one deals with the institutional context surrounding the *Arquivo e Ficção* exhibition. In order to understand the context in which this project took place, one must realize first the particularity of this place – the Public Archive of the State of Bahia – and the motivation for its choice, and in second, the discovery of the archives at the Estácio de Lima Anthropological and Ethnographical Museum and the memory of pain, racism, and violence regarding the origin and history of the objects in its collection.

The second section of this article will aim to review the recreation of the Estácio de Lima Museum by artists during the 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale. As to the projects, we will see that Eustáquio Neves reacts to the absence of information and the denial of origin, and discusses the possibility of rereading the history of Black culture suppressed amid police files.

5 Note that in *Archive Fever*, Jacques Derrida evinces the difference between the archive and what it has been summarized into – the experience of memory, the archaic, the return to the roots, to recollection, to the contrary. I quote: “[...] the archive takes place at the place of originary and structural breakdown of the said memory.” (2001, p. 14)

In turn, Maria Magdalena Campos-Pons articulated her work around the similarity between the forms assumed by African-derived religions in Cuba and Brazil – respectively the Santería and Candomblé. By incorporating elements from the rituals of African Diasporas’ cults into her work, her project is a rite to cleanse and purify the memory of the museum collection and the Public Archive.

Paulo Nazareth’s contact with the collection opened up a rich new field of research for the artist’s ongoing exploration, imbued with problematizing issues such as exclusion and racism, the erasure of the history of native Brazilian peoples, anonymity, and violence against the Black and indigenous population. His work is a symbolic rite of burial of the unidentified deaths from the Estácio de Lima Museum.

For his part, Ícaro Lira participated actively in the curating team’s research work in the collection and in the discussions leading to the recreation of the Estácio de Lima Museum. Lira decided to devote himself to the creation and organization of one of the museum’s sections.

I will conclude by illustrating how the operation of recreating that collection becomes a device for artists, as well as engenders a process of updating the very history of the museum. The assumption is that the collection carries within itself the very paradox of trauma – how to remember what cannot be forgotten? The brutality of the suppression of an actual collection evidences what cannot be forgotten, perhaps because it has never been represented in its full (testimonial) dimension as the traumatic memory of a society.



**FIGURE 1.** José Rufino, *Pulsatio*, metal furniture, 2014. Public Archive of the State of Bahia. 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale. Image: Alfredo Mascarenhas

I intend to demonstrate that art can build tension within the archives, and how that operation was put in place in the context at hand. With that in mind, I assert – that which issues back from the archive in the form of trauma has the ability to expand. Here I quote Ernst in his assertion: “[...] our sensitivity to challenging the origins of the archive and its forms – the *arché* of the archive.” (2015, p. 5)

## CONTEXTUAL SETTING

### An Unexpected Place: The Public Archive

**6** The documentation contained in the Public Archive spans from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century and is divided into five sections: Colonial-Provincial; Judicial Archives; Republican Archives; Finance-Customs; and Private Archives. It is particularly important due to three sets of documents that are part of Unesco’s “Memory of the World” program, which identifies collections that are relevant to international memory, namely: “Tribuna da Relação do Brasil e da Bahia: 1652-1822,” “Registros de Entrada de Passageiros no Porto de Salvador (Bahia): 1855-1964,” and “Cartas Régias: 1648-1821.”

**7** In 1552, the property was donated for the Society of Jesus to build Quinta do Tanque. In 1759, the Jesuits were expelled from Brazil and the Quinta was left abandoned. From 1784 to 1938, the place was converted into a leper hospital and became known as Quinta dos Lázaros. Afterwards, it was abandoned again and then restored in 1979; the following year, it began housing the Public Archive.

The Public Archive of the State of Bahia<sup>6</sup> was established in 1890 and is considered the second most important archive in Brazil, after the National Archive (1838) in Rio de Janeiro. Apart from the value of the documentation it holds, the Public Archive is located in a historically relevant architectural facility, Solar Quinta do Tanque<sup>7</sup>, a manor registered since 1949 by the National Historic Heritage Institute of Brazil.

Unlike archives of museums where documents and materials are stored according to the management’s interest and efforts to keep, conserve, and record the activities carried out – which may include reports, letters, invitations, newspapers and photographs amassed by multiple departments, or only administrative documentation – the Public Archive are an extension of the public administration and, as such, they abide by fairly strict rules and roles.

It was in the late 19<sup>th</sup> century that the Public Archive of Bahia was established, more precisely in 1890, to further cement the country’s republican regime following the abolition of slavery, in 1888, and the proclamation of the Republic, in 1889. Once the Public Archive was created, an order was given for all of the existing documentation in churches, schools, hospitals and of offices of public notaries to be transferred to it.

According to Michel de Certeau (2013, p. 70), in Western history, the technical complex called Archive, involving a *place* (the archive, the library, the museum), its *practices* (archival procedures), and a *group* of “scholars” harks back to the 16<sup>th</sup> century, with the “collections” funded by patrons (like the Medicis of Milan). The affiliation is clear: The “collections” were intended to preserve families’ histories and to claim possession of a set of documents that guaranteed their political and property rights.

During the time when it was the seat of the General Government of the State of Brazil (1549-1763), the city of Salvador grew to be known as the capital of the South Atlantic, and that led to the accumulation and storage of documents relating to the colonization of Brazil. The paper stacks in the Public Archive comprise documents of every possible type: land grants to the wealthy Portuguese, indigenous mission deployments, the donation and later expelling of the Jesuits, slave purchase and sale certificates, lists of inbound ships carrying thousands of enslaved Africans, the history of resistance, the slave rebellions, the lawsuits, prison records and sentences – a whole bevy of documents relating the daily routine of the courts.

### **An Unexpected Find: The Police Museum**

According to Cathy Caruth, trauma<sup>8</sup> is the strength of a past experience that does not cease to reconstitute itself because it has not been completely assimilated as an event from the past. Therefore, “[...] its insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event [...]” (Caruth, 1995, p. 151), and thus it is what we cannot forget, for it remains active in the present as the “repeated possession” of a prior experience.

To Aleida Assmann (2011), trauma characterizes itself as a pain that cannot be forgotten, and manifests itself as a corporal memory of scars that lasts for years. In order to render explicit the paradoxical contradiction of trauma, Assmann resorts to the metaphor of the lead bullet that cannot be removed from the body through surgery, “[...] a foreign body that breaks down the categories of traditional logic: at once internally and externally, present and absent.” (Assmann, 2011, p. 279)

“How is it possible, they thus ask, to gain access to a traumatic history?” Caruth (1995, p. 151) inquires. It is from an art perspective that I am interested in examining trauma; thus, considering the paradoxical contradiction of trauma, the question arises: Is art capable of “pushing” the boundaries of archives permeated by histories of secular violence? If so, does that mean rendering the traumatic history visible? Or else, does it mean helping to “integrate it into consciousness”?

---

*In scrutinizing the subject of the police crackdown on African-derived religions in the first half of the 20th century in Brazil at the Public Archive prison records<sup>10</sup>, the artist Eustáquio Neves became aware of the existence of a closed down museum within the Forensic Police Department of the State of Bahia. The discovery of the archives at Estácio de Lima Anthropological and Ethnographical Museum led, for the artists involved, to a complete change in direction of the curatorial project and the research work.*

---

**8** Note that 20<sup>th</sup> century inquiries about trauma began with Freud and psychoanalysis. Freud’s first study on the subject dates back to World War I, with soldiers as subjects, and was published in *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. In “Moses and Monotheism” (1939), Freud returned to the topic. To Nestrovski & Seligmann-Silva (2000), this was the definitive modern study on trauma.

**9** Cathy Caruth references Pierre Janet’s research into trauma. Janet posits that an event becomes “narrative memory” only when it is incorporated into the entire history of its past, otherwise it remains *placeless*, unable to be assimilated as a register of the past or integrated into the present, as a consequence of the incomprehension of one’s own history. (Caruth, 1995, p. 153)

**10** The documentation researched by the artist is in the Department of Public Security section of the Public Archive.

**11** For the most part, this collection has been transferred to the Afro-Brazilian Museum of the Federal University of Bahia in 2011.

We found almost 600 objects (including weapons, utensils and clothing from the Canudos War and the Cangaço movement in the Brazilian backcountry, popular art objects, cowboy apparel, *candomblé* items<sup>11</sup>, Indian items, a painting by Di Cavalcanti, sculptures, portraits, drug samples, medical instruments, deformed fetuses and human remains in vitro, two mummies, one hundred skulls and assorted bones, register books, a small library, photographs, newspaper scraps – in short, a vast universe to explore). More than that, we were looking at a police museum and a history of pain, racism and violence against a poor, marginalized population.

The Estácio de Lima Anthropological and Ethnographical Museum was inaugurated in 1958 in Salvador, with the goal of continuing the studies of Nina Rodrigues, a physician who established, in the early 20<sup>th</sup> century, the Nina Rodrigues Museum at the Bahia School of Medicine. The Nina Rodrigues Museum was designed as a place of analysis of human behavior from the perspective of Legal Medicine and based on late 19<sup>th</sup> century racial theories.

Race is a scientific and comparative piece of data for museums, and becomes the official discourse in end-of-century historical institutes; it is a concept that defines the nation's particularity for men of the law; a tenebrous index in the view of physicians. (Schwarcz, 1993, p. 317)

As Schwarcz explains (1993), from the perspective of medicine, the goal was to heal a sickened country, doomed by miscegenation, using the antidote of a eugenics-based medical project intended to identify and extirpate the degenerate portion of the population. The Museum remained at the school for twenty years, becoming the most visited in the city.

Although it carried anthropology and ethnography in its name, the Estácio de Lima Museum did not offer the public any information regarding the origin and history of the objects in its collection, whether they had been purchased or seized by police officers from the old Gambling and Customs Department; the only information available was in small identification plates beside each item. Regarding the use of silence as a rhetorical tool for building the discourse at the Estácio de Lima Museum, Serra (2006, p. 314) comments:

Visitors were told nothing about the exhibition's composition and order: a tacit invitation screamed out that all it took was to look and see. No justification whatsoever was given for the juxtaposition of three repertoires – monsters of nature, testimonies of crime and objects worshipped by black people. But then again, is there a more powerful ideological device than this – a resource that spoils, parodies and reifies evidence?

**12** For more on this, see: Blanchard et al., 2012.

**13** Could oblivion be another way of remembering? Such is the assertion of Alan Gilbert upon examining the work of the Lebanese artist Walid Raad, who has done research since the 1990s pertaining to the formation of archives and the historiographical construction of memory as a process, in discussing the devastating effects of war in Lebanon. (Gilbert, 2016, p. 1)

The museum's collection comprised two mummies and the formaldehyde-preserved heads of seven *cangaceiros* (gangsters) from Lampião's crew who were killed by police in 1938. After years of public clashes between the *cangaceiros'* families and the museum director, the families finally earned in 1969 the right to bury the heads of their deceased. Here, the "human zoo"<sup>12</sup> and science have merged, and the Estácio de Lima Museum has risen to prominence for displaying heads, an unforgettable memory for those who visited the museum then.

In 1979, the museum was transferred to the Instituto Medico-Legal Nina Rodrigues (the Coroner's Office), at the Scientific Police Department of the State of Bahia. I agree with Ordep Serra (2011, p. 6) in his claim that one cannot pretend that the displacement of an "anthropological" museum from an academic space to a police domain is devoid of significance, more so if we consider that this was the time of a full-fledged military dictatorship regime (1964-1985).

In addressing the *sepulchral dimension* of archives, Achille Mbembe refers to archival as a form of burial, an authoritarian act that can control the violence that "remains" can produce, especially when they are left to their own resources. In his opinion, the paradoxical relationship that evolves between the State and the archive, between preservation and annihilation, resides precisely in the State's constitutive violence, contained in the documents stored in the archive. If on the one hand it is up to the institution to preserve the archive, on the other hand the former threatens the latter's existence by ensuring the possibility of acknowledgement of a debt. (Mbembe, 2002)

In 1999, a court order forced the Estácio de Lima Museum to remove its *candomblé* items from the public eye. In 2005, the museum shut its doors and the nearly 600 pieces in its collection were packed up, stored in boxes and labelled. This was the condition in which we found, during the artists' research work, this museum-warehouse, in the room that used to house the Estácio de Lima Museum at the Scientific Police Department next to the coroner's office. In a deal brokered by the Bahia Biennale, a partnership was entered into by the Secretariat for Culture and the Secretariat for Public Security of the State of Bahia to loan the pieces and documents from the old museum for the *Arquivo e Ficção* exhibition.

In the process of research and negotiation with the Police Department, several trips were taken to the annex of the coroner's office room. The abandonment of the space, the sour smell of aged formaldehyde, the going through photographs and artifacts, the reading of autopsy reports, the reading of books by Estácio de Lima and Nina Rodrigues, the contact with the history of Cangaço and the crackdown on the *terreiros*

(Candomblé worshipping grounds) exposed the framework of trauma that we had to work with. Furthermore, it would be impossible to ignore the historical and testimonial dimensions experienced therein and their effects on our group. Some grew nauseated, others indignant, and others yet excited: death filled the atmosphere. Could oblivion be another way of remembering<sup>13</sup>?



**FIGURES 2-3.**  
Museum Estacio de  
Lima collection  
(Police Department).  
Museology team of the  
Museum of Modern Art.  
3<sup>rd</sup> Bahia Biennale.  
Images: Alfredo Mascarenhas

**14** The exhibit at the Public Archive also featured the following artists: Gaio Mattos, Giselle Beiguelman, José Rufino, Omar Salomão, Paulo Bruscky, and Rodrigo Matheus.

**15** The names of the sections were appropriated from the MEL's original assembly.

**16** Names of orishas, religious divinities worshipped by the Yoruba people and brought to Brazil by enslaved peoples originally from areas currently identified as southwestern Nigeria, Benin, and northern Togo.

## ARCHIVE AND FICTION

Now let us go back to the strands that were pulled by the artists. On the first day of the exhibition set-up in the Public Archive, in collaboration with the artists, we unpacked all of the items of the collection that had been transferred and laid them out on the floor. There, over the course of five days, we were to recreate “our own” museum. Out of the group of artists<sup>14</sup>, Eustáquio Neves, Maria Maria Magadalena Campos-Pons, Paulo Nazareth and Ícaro Lira showed interest in working with the collection. The former three articulated their work around the section<sup>15</sup> we called the Anthropology of the Black Man. For his part, Ícaro Lira took care of the set-up for the Anthropology of the Cangaceiro.

### Eustáquio Neves

---

*In his operation with the MEL's collection, Eustáquio Neves reacts to the absence of information, the denial of origin, the refusal to explain the purpose of each of the artifacts therein, like Xango's axe, the insígnias (literally badges, the items that symbolize each deity), the assentamentos (vessels that represent the deities), the guias (beaded necklaces) and so forth. In other words, he suggests an opposition to the silence.*

---

For the exhibition, Neves produced three artist's books, appropriating documents and catalog cards from the MEL and documentation unearthed through research into the Public Archive to forge his own documents. The book *Jogos e Costumes* (Games and Customs) is an encounter with that silence, the script forged on wood, handwritten, diluted in paint, the archivist's glue recipe, helmeted guineafowl carved and stamped onto paper; a book recounting a delicate history of erasures, superimpositions of stored-up archives, packed up for the future, the history of Black culture suppressed amid police files. Neves discusses the possibility of rereading the history of those objects.

In addition to the books, the artist created two sculptures of candomblé orishas' tools. The pieces are reminiscent of the objects from the MEL's collection. It is worth noting that the inventory cards researched by the artist include descriptions of iron tools belonging to Ogum, Oxossi, Ossain and Oxumaré<sup>16</sup>. As he sets out to write a book that is also a poetical archive, Neves rebuilds connections between captured images and their obliterated sacred histories. The act of inventing documents drives the artist to build, through a different set of matrices, a history based on the testimonial of the experience of finding.

**17** Mark Sealy (2005) comments on the time the artist spent in Brixton. The notion of belonging can also be observed in the artist's relationship with Salvador's Cidade Baixa neighbourhood.

It takes patience to get to hear the rumor of archives. I would go so far as to say that this is perhaps a feature of Neves' work, the ability to keep one's eyes open to what surrounds them, a critical view looking for the lost sense of belonging or for affinity, whether it be found in Salvador's Cidade Baixa area or in Brixton<sup>17</sup>.

That affinity, however, is not passive: its impressions carry the oppression felt on one's skin. But the attitude is not one of revolt; Neves' subtlety causes embarrassment. I can sense the artist's desire to recycle the past, turning it into a memory to be managed for the future, as noted by Mark Sealy. (2005, p. 87) However, the question is no longer in the future, it resides in the present.

I recall two other projects by the artist that are moved by a similar desire. In *Máscara de punição* (Mask of Punishment), he juxtaposed a photograph of his mother and a metal mask that was used for punishing slaves. In *Boa aparência* (Good Appearance), job ads with descriptions of desired appearance, revealing the exclusion of Black applicants, were placed next to colonial-era newspaper stories reporting on slave escapes. Past conflates with present into an evocation of African culture in Brazil, evidencing its connection with racism and violence.

**18** See: Associação Cultural Videobrasil, 2009.

As Eder Chiodetto (2009) properly says, Neves does not work within the denunciatory tradition of documental photography<sup>18</sup>. It takes attention to see between the superimpositions; his account is of a different order. There is nothing to prove; experience is ancestral; this is not about lived memory; the artist did not visit the Estácio de Lima Museum; he is not a candomblé devotee; it was not an object of study of forensic medicine. He writes of what is not said, of what is hidden: a translator of traumas.

In the artist's attempt to create a memory for the candomblé items seized by the police, his initial plan was to create a stop-motion film for one of the microfilming equipment without using the Archive. However, the task of format conversion proved fairly complex, and the artist let go of his plan. But he did not give up the desire to create the project with elements used by archivists in their work procedures, like the taped-up documents and the techniques for binding and making register books.



**FIGURE 4.**  
Eustáquio Neves,  
*Jogos e Costumes*, 2014.  
Public Archive of the State  
of Bahia. 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale.  
Image: Alex Oliveira

### **Maria Magdalena Campos-Pons**

In conversations with the artist Magdalena Campos-Pons prior to her arrival in Bahia, I related the discovery of the police museum and the difficulty in dealing with the traumatic memory that the collection carries. Campos-Pons' first intention was to build a map connecting Matanzas, her city of birth in Cuba, and Salvador. Then, it gradually dawned on us that we needed a purification ritual for the exhibition, to ask the orishas to excuse us, as they say in Bahia. In the following interview, the artist discussed the research work done at the intersection between contemporary art and spirituality, and the influence of religion in her work:

**19** Excerpt from an interview made in November 15, 2013, for *Mocra Voices*, a series of public meetings focusing on research into the visual arts-spirituality connection held by the Contemporary Sacred Art Museum of the University of Saint Louis (Mocra, 2013).

The first time that I saw an installation piece was in the form of an altar, in a celebration of a santería, a youruba tradition in my home town and the first time that I saw what I'm going to call now a body performance piece was in a ritual, in a bembé a santeria celebration in Cuba. These are very specific, quite peculiar sort of memory packages. I wasn't aware of the implications of those influences until later on<sup>19</sup>.

It is worth noting that, in Cuba, Fidel Castro's Regime would also crack down on Santería rituals. While the communist regime was frowning upon Santería, in her own household the experience of Afro-Cuban religious tradition kept the artist in touch with her African ancestry. Although her family did not practice the religion actively, her mother had been a *mãe de santo* (candomblé priestess) and her father bred animals and grew herbs that he would supply for the rituals. The criminalization and persecution of African-derived cultural practices are noticeably a response

of the State to the forms of organized resistance from the cultures of the Caribbean and Brazilian Diasporas. It can be said that the sequestering of sacred objects and their allocation to the police museum is the proof (device) used by the artists to stage the trauma in its historical, testimonial dimension.

**19** See comment on Freiman (2007, p. 40).

In *The Seven Powers Come by the Sea* (1992), Coco Fusco<sup>20</sup> observes how the work calls up on viewers to take into account the intrinsic connection between the Santería, represented by the seven powers, and the history of slavery. The piece is composed of seven wooden stands reproducing the holds of slave ships where enslaved Africans were carried. Each of the sculptures bears the name of an orisha and the divinity's silhouette painted on its side. Several picture frames with photographs of anonymous Cuban and American Black men are placed on the floor, along with the saying: "Let us never forget." Dressed in white, with a makeshift necklace of numbers drawn around her neck that references slave counts, Campos-Pons opened the exhibition with a performance, further evincing the need to involve her own body in this operation against oblivion.

By incorporating elements from the rituals of African Diasporas' cults into their work, artists bring to public attention something that is not shown publicly in a religious context (Camnitzer, 1994). There is a relationship of respect and deference to this action, but also one of desacralization. Another artist who taps into ritualistic practices is Paulo Nazareth, as we will see later.

Campos-Pons articulated her work around the similarity between the forms assumed by African-derived religions in Cuba and Brazil – respectively the Santería and Candomblé. The artist found, in the project in Salvador, the possibility to follow through with her research on the ancestral displacement that ensued from slavery and from her own immigration to the United States during the 1990s.

After arriving at the Public Archive, visiting its departments and getting in touch with the MEL's objects, Campos-Pons proposed to do a conversational work in partnership with the musician Neil Leonardo, who accompanies her performances.

---

*To the artist, Situ/Acted is a rite to cleanse and purify the memory of the MEL and of the Public Archive. Throughout the Archive's entire documentary and architectural structure, the memory of trauma is a raw material to be investigated, such as in the ample documentation of the slavery system, the popular uprisings, the social exclusion of sick people, and the abandonment of historical heritage itself.*

---

Campos-Pons wanted to work with women in Salvador; thus, she split her time between the laboratory team working on the Public Archive's restoration, and the *filhas de santo* (devotees) of the Candomblé temple (*terreiro*) Ilê Axé Oyá Nitá Izô Oxê Omin. One of the strategies to activate the Archive's public dimension was in creating actions that would incorporate the residents in the area, hence the choice made to work with a local *casa de santo*.

**21** I chose to transcribe the artist's words verbatim: "Que te quite el dolor, que te quite la angústia que estava archivada em esses espacios, ahora impeciamos hoy a escribir uma história nueva."

**22** According to the religion's tradition, the *otá* must remain in hiding at all times; each *orisha* has its own. Regarding the *otá* found at the MEL, refer to an interesting article by Roger Sansi (2007).

She spent two days working in the *terreiro* and one day performing a ritual at the Archive. In the morning, the group assembled by the artist walked out of the *terreiro* and into the Public Archive in a procession with the *filhas de santo*, the musician Neil Leonardo, and local women (*baianas*) who carried clay vases with flowers and lavender jars. Campos-Pons wore the same attire as the eight *baianas* who accompanied her, and can only be told from them by her blue sandals. The retinue walked through every space in the Archive, intoning candomblé chants. The artist uttered her words out loud, underscoring the ancestral power of African Diasporas and their encounters – "May you be relieved of the pain, may you be relieved of the anguish that was archived in these spaces, we now begin to write a new history<sup>21</sup>." – repeated the artist as she walked, in a rather relevant speech to our reflection.

In addition to the performance, Campos-Pons performed an act of "restoration" by drawing on pieces she took from the collection, small gypsum images of human figures: The statues were unclothed except for only a painted skirt that covered their genitals. The artist drew the images on paper and transformed them into other characters: a young woman has become a *baiana* that sold *acarajé* (a typical food), another one a shield-wielding warrior, a man got golden arms, another one a blue wand. In the Restoration Laboratory, while she was conversing and experiencing the daily routine of the archivists, the artist finished her drawings. Finally, she laid out small wooden stands no more than five centimeters wide, reminiscent of the pedestals on which images of saints stand in Catholic churches, and then she placed the small damaged statues from the collection beside the copies she "restored" through painting.

In the exhibition space, Campos-Pons built a circle of six pulpits, six wooden stands and six glass jars of various sizes that were used in forensic labs and kept in the museum. Atop the pulpits she put blank, logbook-like notepads where she invited the public to record their impressions of the Estácio de Lima Museum recreation experiment.

At the center of the circle, she placed 15 *alguidares* (plural of *alguidá*, a clay plate for candomblé offerings) and one *otá*<sup>22</sup> (a sacred candomblé symbol), all of which were items from the collection. The offerings were laid out on

**23** Both the glass jars and the *alguidares* are from the Museum's collection.

**24** The fields period, provenance, date of incorporation, dimensions, date, and bibliography were left blank. MEL collection. CMEL. Serie: ADM. Dossiê: GET. Arquivo Público do Estado da Bahia.

**25** From 1996 to 1999, lawsuits were filed against the MEL by associations of Candomblé Terreiros and the Black Movement, calling for the removal of the collection of cult items from the police museum. In 1999, part of the collection was transferred to another museum in the state, and part of it was stored away. In 2011, 199 items were transferred definitively into the Afro-Brazilian Museum of the Federal University of Bahia.

**26** Email interview with the artist on January 29, 2016.

the plates and tied up with cloths; the jars upon the pedestals carried a gold-and-brown paint mix made by the artist<sup>23</sup>. The catalog cards of the collection identify one *otá* and one *alguidá*, and the inconsistency of the information is striking:

[Inv# 516/78]

Object: Otá; Author: Nature; Material: Raw Stone; Form of acquisition: Found; State of repair: Good; Note: Includes an *alguidá*; Description and history: Otá representing *ossãin*<sup>24</sup>.

According to Roger Sansi, this public exposure of the *otá* was one of the reasons that drew the indignation of candomblé *terreiros*, leading to a class action suit being filed in 1996<sup>25</sup> against the Museu Estácio de Lima. Here I reproduce an excerpt from an interview made by Sansi, in 2000, with the guardian of the MEL's collection, in which he explains the reasons the *otá* was withdrawn from exhibition and stored away:

For the candomblé, the exhibition of said piece is sacrilegious and its commercialization is prohibited. Why, since the *otá* is a piece whose importance and preciousness stems from sacrament, to sell it or buy it would be tantamount to selling or buying the heavenly host... a profanation. (Sansi, 2007, p. 104)

Was this *otá* Ossain's? Or were there other stones in the collection?

In African mythology, Ossain is the orisha of the forest, a cognoscente of medicine leaves that can heal the diseases of the body and the spirit. Here we venture into the realm of fabulation; Campos-Pons' father was an herbalist. In 1994, the artist created *The Herbalist's Tools*, which according to Freiman (2007, p. 43) was an artwork devoted to finding connections between Africa and Cuba through the memories of her father, a connoisseur of the medicinal and spiritual properties of plants. Campos-Pons is unaware of the history of this *otá* and its role in candomblé; however, when questioned about why she chose it out of all the objects laid out in the space, she replied:

I chose the rock because I was told by my family that I should find a precious rock that would mark my path. So I collect rocks from everywhere ever go. I also carried small one given by my mother. It was my father who spoke to me about the rock<sup>26</sup>.

What happened to this *otá*? inquired Sansi at the stone's removal from the exhibition. Fifteen years later, the question is a different one: Why was the *otá* left back at the police museum? Why was it not moved in 2010 with the rest of the collection to the Afro Museum? Despite the difficulty in finding an answer, I concur with Sansi's remark (2007, p. 89) that the stone

remains in a status of latent indetermination, in between the museum and the temple: in storage. In that sense, the profanation of the sacred character of the *otá* created a standstill: on the one hand, the impossibility to return to its place of origin (the *candomblé terreiro*), and on the other, the inconceivability of being shown publicly; however, the moment it was withdrawn from storage and placed back in exhibition, it recovered part of its history, marked by the process of marginalization, exclusion, and oblivion. The existence of Ossain's stone is accounted for in the museum's inventory where the only indisputable information concerns its authorship. In Campos-Pons, Ossain's stone is the ancestral link that is investigated. "Let us never forget," she says.

To that end, we must revisit the perception of what Okwui Enwezor (2007, p. 65) dubbed "Diasporic imagination" in reference to the productions of contemporary artists like Campos-Pons, who tap into the archive of African Diasporas as a means of restoring freedom of imagination to contemporary art, tightly bound as it is by Western production modes. Enwezor's commentary on the need to look at these artists' outputs beyond the question of racial identity seems rather pertinent to me. It is not about denying the issue – quite the contrary –, but about preventing those practices from becoming invisible to criticism by isolating them in a thematic ghetto.

The risk Campos-Pons takes by bringing a *candomblé terreiro* into the exhibition space is undeniable in a city where religious rites, white-clad people, leaf baths, and offerings on corners are widespread. However, in the Public Archive and the Estácio de Lima Museum, the cult of orishas is mostly present in the documents of the Department of Public Security, and in that regard, Campos-Pons' proposition defies common sense.



**FIGURE 5.**  
Maria Magdalena  
Campos-Pons & Neil  
Leonard, *Conversando  
a Situ/Acted*, 2014.  
Public Archive of the State  
of Bahia, 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale.  
Image: Alfredo Mascarenhas

To Roberto Conduru, one must consider “[...] Afro-Brazilian religious rituals notwithstanding their sacred dimensions, advancing our understanding of the things and practices of these religions as art.” (Conduru, 2011, p. 299) As we saw in Campos-Pons and will see in Paulo Nazareth, the experience of performance or behavior art, as the artist calls it, is deeply marked by contact from a very early age with religious rituals.

### Paulo Nazareth

What ever happened to these bodies? Who were they? How did they come to be here? It is with several questions in mind that the artist Paulo Nazareth initiated his action involving the Estácio de Lima Museum collection.

**27** Police violence and the killing of Black youths in Brazil remains an underexplored subject in the visual arts.

**28** This experience led to the creation of the piece *Máscaras Mortuárias* (Mortuary Masks), by Paulo Nazareth, Ícaro Lira, 2014.

**29** One instance of this network writing is the project *Uma história das Américas [Eu vou fazer de mim um artista pop]* (A History of the Americas [I Will Make Myself Into a Pop Artist]). [Conceitual, (Contemporâneo)]. Panfleto – Oct. 2006.

---

*His first contact with the collection opened up a rich new research field for the artist's ongoing research, imbued with problematizing issues such as exclusion and racism, the erasure of the history of native Brazilian peoples, anonymity, and violence against the Black and indigenous population*<sup>27</sup>.

---

Unlike Maria Magdalena de Campos-Pons and Eustáquio Neves, who actually witnessed the MEL's collection at the Public Archive, Paulo Nazareth and Ícaro Lira toured the premises of the coroner's office during their time as artists-in-residence for the Bahia Biennale. On his first day, during the guided tour where the history of the museum and its objects was told, Paulo Nazareth soon mingled with the collection. He lay down on the floor next to two mummified bodies, donned on *cangaço* outfits, (*cangaço* gang leader) Lampião's mortuary mask covered his face, gun in hand<sup>28</sup>.

Like Enwenzor, Melendi (2012) calls attention to art produced by peripheral culture that is able to tamper with and misplace the specificities of the West, while commenting on Paulo Nazareth's practice of outlining places of defamiliarization and exclusion in an operation that acts upon the layers of history where diverse temporalities sediment. In other words, like a historian of himself (Primo Levi), the artist sets about spinning webs of memory with strands pulled from his biography, from word-of-mouth stories tied together with facts from so-called official history<sup>29</sup>.

In 2011 and 2012, Nazareth performed *Notícias de América (Viagem a pé da América do Sul à América do Norte)* (News from America [A Walking Trip from South America to North America]), which had him walk back and forth from his native city to America, through fields, deserts, beaches, highways; he walked on foot most of the time, creating engravings of the places he saw. Along the way, he created a series of photographs where he lay down in the landscape and covered his head with found objects,

like pieces of chopped wood, cracked bricks from a construction, cabbage picked from a plantation, put his head into a seawater lagoon, a beach bush, a cornfield. The pictures were posted on his blog (Nazareth, 2011-2012) as part of his travel logs.

**30** See Nazareth, P. From the series *Panfletos para a Bahia* (Flyers for Bahia), offset print/newspaper stock, May 2014.

In one of his trips to Bahia, Paulo Nazareth is mugged and took a knife to the left thigh, where he kept in his pocket a bullet he had ganked from the MEL's collection. The artist produced a flyer<sup>30</sup> about the event. The story spreaded; I heard rumors that the artist had been cursed for stealing something from the crime museum. To Nazareth, the bullet was what saved him; he returned it to the collection by incorporating it into the piece *Cicatriz, bala e curativo* (Scar, Bullet and Bandage), from 2014.

How to appease the memory of bodies that were not buried? Such is the question that presents itself to Nazareth. At first, we considered burying them unbeknownst to the State, an operation that eventually proved unfruitful, after all, as that would have defeated the purpose of the whole discussion about giving visibility to the matter. Nazareth then started a project to claim the right to a funeral for the Museum's mummified bodies. His intention was to discuss the right of anonymous, unidentified bodies to be added to the lists of missing political prisoners. The artist claimed the right to history of those who are not a part of official statistics.

**31** See *Direito ao Funeral* (The Right to a Funeral). P. NAZARETH/LTDA. – Santa Luzia /MG/Brasil\_ Livreto, Nov. 2014. Printed in Belo Horizonte/MG Mar. 2015.

The situation of the mummified bodies harks back to the *otá* stone: both found themselves in limbo, destined to be held in storage indefinitely; while the *otá* cannot return to occupying its sacred place, nor be exhibited in the museum, the human bodies cannot be disposed of nor exhibited. Nazareth wanted to file a lawsuit against the Public Prosecutor's Office claiming the bodies' right to burial<sup>31</sup>.

For Nazareth, remembering happens like a web, a spin of invisible yarn enmeshing from different places. Close and distant, the artist speaks of the superimposition of actions that converge amongst themselves, like the act of digging for the bones of missing political prisoners, which takes place throughout Latin America.

**32** Nazareth, P. From the series *Panfletos para a Bahia* (Flyers for Bahia), offset print/newspaper stock, May 2014.

A few days prior to the collection being transferred to the APEB (Arquivo Público do Estado da Bahia), the artist performed, at the coroner's office, the first part of the burial rituals for the MEL's bodies. The video *Antropologia do Negro 01* (Anthropology of The Black Man 01) depicts the performing of the instructions: "empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço empilhar sobre a minha cabeça as cabeças dos negros de África y Bahia" (Pile up over my head the heads of cangaço, pile up over my head the heads of the Black men from Africa and Bahia)<sup>32</sup>. In a corner of the police museum, Nazareth lies down surrounded by stacked up craniums;

**33** Nazareth, P. *Direito ao Funeral* (The Right to a Funeral). P. NAZARETH/LTDA. – Santa Luzia/MG/Brasil\_Livreto, Nov 2014. Printed in Belo Horizonte/MG Mar. 2015.

dressed in white, the artist covers his nose and mouth with a mask and, one by one, he piles up the craniums over his face and dorsum; then he reverses the process, removing the craniums one by one; the action ends as he finally stands up.

The video *Antropologia do Negro 02* (Anthropology of The Black Man 02) was filmed during the exhibition set-up at the Public Archive. The artist attaches the camera to the ceiling, pointing down. We see the wooden crate from above. It's height is that of a tall man and it's width is of four men. The funeral urn was whitewashed on the inside. Nazareth describes, in a flyer called *Direito ao Funeral* (The Right to a Funeral)<sup>33</sup>, the procedures performed in *Antropologia do Negro*. He says, "my job is to know about the bodies buried in common ditches. The bodies deserve tombstones so the souls can rest. We must tear down the circus of horrors, show the way to the stray spirits that surround the crime museum, wash the skeletons with coarse salt and rosewater, and pray to the unidentified deaths."

The video begins with the opening of the urn. Inside, we see the craniums lined up, covering the entire bottom surface of the crate. The artist sprinkles them with *pemba* powder, a type of chalk dust used in candomblé rituals. Upon them he lays both bodies, naked at first, and then proceeds to cover them with the skirts that were part of the attire they wore in the exhibition. Then he adds another layer of powder before finally closing the urn. During the entire exhibition, the coffin had remained closed. In order to see its contents, the public had to go to the exhibition archives room where two screens showed the *Antropologia do Negro 1* and *2* videos alongside the flyers created for the project.

The video *REZA* (Pray) corresponds to the last portion of the symbolic rite of burial of the unidentified deaths from Estácio de Lima Museum. The action was performed at the exhibition's closing event. Nazareth, concentrated and in silence, carefully opens the crate and takes out the bodies, the craniums and bones. He then sets out wrapping each of the items in paper. Moving around the crate in a sort of trance, Nazareth lights up a candle, makes sounds with a shaker and hypnotizes a helmeted guineafowl he had brought over for the ritual. The action lasts through the day. Finally, he sweeps up the crate and the floor, lays out all of the elements in a corner of the room, awakens the fowl that was lying down and leaves it in the exhibition premises until the following day, when the exhibition is to be disassembled.

The empty crate is then transported to the Museum of Modern Art, more precisely to the Solar do Unhão beach. The artist's intention was to hire one of the fishermen who sails through daily in small boats. The mission: To burn the urn out in the ocean, but the fisherman asked Nazareth to do

something else with the wood. Thus, the action ends at sea, on a small boat. The piece *URNA, madeira, cal e crânios* (URN, wood, lime and craniums) is being taken away by the fisherman.



**FIGURE 6.**  
Paulo Nazareth, *REZA*, 2014.  
Public Archive of the State  
of Bahia. 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale.  
Image: Alex Oliveira

### Ícaro Lira

Following is my analysis of the work of artist Ícaro Lira.

**34** Including artworks such as *Cidade Partida* (2014), *Campo Geral* (2015) and *Museu do Estrangeiro* (2015).

---

*During the Biennale, Lira intended to follow through with his project of mapping popular manifestations, underway since 2012<sup>34</sup>, a sort of collaborative inventory, an archive of moments in the history of Brazil where one can identify both State-sponsored violence against the population and forms of resistance that could alter the course of events.*

---

**35** In the face of the current political scenario in Brazil, Lira's work renews itself and takes on new contours.

By obsessively accumulating projects on State actions against urban and rural social movements<sup>35</sup>, the artist inquires about ways to expose art research based on procedures appropriated from academia, such as research into public and private archives, the internet, field trips and interviews, and that friction is precisely where his practice takes place as a (re)action.

The artist made several visits to the coroner's office to see the collection. The experience led him to participate actively in the curating team's research work and in the discussions leading to the recreation of the Estácio de Lima Museum. Lira decided to devote himself to the creation and organization of the *Antropologia do Cangaceiro* (Anthropology of the Cangaceiro) section. For his initial action, he selected artifacts for two glass displays. The first one featured homemade homicidal weapons seized at penitentiaries in the state of Bahia. A crate, labelled for disposal, containing *chuchos*, i.e. weapons built by inmates with metal objects such as beams and spoon handles was found by the artist. A second crate contained daggers, blades and knives – bladed weapons that supposedly belonged to Lampião's gang – that were exhibited alongside eight photographs taken after the Angico Grotto massacre (Sergipe, 1938). In Angico, eleven of the gang's members were killed, their bodies beheaded and burned. Then, their heads were taken and shown from city to city as a prize and a means of intimidation. The *Antropologia do Cangaceiro* section featured clothes purportedly belonging to Lampião and his wife Maria Bonita (a leather coat, purses, sandals, hats, two tin canteens coated in embroidered canvas) and three posters from the collection, along with portraits of Lampião, Maria Bonita and their gang.

The artist also selected a set of thirteen rifles identified as weapons used in the Canudos War, which he hung on a wall. During the time he spent in residency in Salvador, Lira did comprehensive research into the exhibition designs of museums across the *sertão* (backlands), such as the Museu Histórico de Canudos, the Museu Casa do Sertão, the Museu Casa de Eurico Alves, etc.

Lira also built a light box to show eight glass negatives about deaths by hanging: from means of suicide to the types of knots used and hanging ropes. From the MEL, the artist brought a glass-door cabinet with 150 small glass bottles containing bullets removed from bodies during autopsies performed at the coroner's office. Each bottle had a tag with the cause of death, place, date, and identification number (Homicide; Dec. 61; Platform; 101.25). The artist also put up a wood panel onto which he attached 110 acrylic plates with MEL's exhibition didactic texts. Lira's panel evidences the bizarre collection that was kept on display for years on end at the Estácio de Lima Museum.



**FIGURE 7.**  
 Ícaro Lira, *Antropologia do Cangaceiro*, 2014.  
 Public Archive of the State of Bahia. 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale.  
 Image: Alex Oliveira

## FINAL CONSIDERATIONS

**36** According to Michel de Certeau: “For every historical practice establishes its place only thanks to the apparatus which is at once the condition, means, and result of a displacement. Similar to paleotechnical factories, national or municipal archives formed a segment of the “apparatus” that formerly determined operations adopted to a system of research. Any change in the use of archives cannot be foreseen without their overall form being changed.” (2013, p. 75)

In my investigation of the hypothesis that art opens up a key field for the critical analysis of archives by virtue of its ability to build tension and reorganize spaces, I chose to review art practices that involve traumatic memories, and for my case study I chose a museum set within an archive.

To that end, I provided a brief introduction to the history of the Public Archive of the State of Bahia and of the Estácio de Lima Anthropological and Ethnographical Museum, and I established a correlation between the establishment of those institutions and the formation of Brazil. I believe that once an understanding of that connection is in place, one can assert that the abandonment of this museum-turned-warehouse entailed a process of erasure of the history of violence against Black and indigenous populations.

As we have seen, in Brazil, the mestizo population was regarded as posing a problem to the establishment of a modern country. (Queiroz, 1989; Schwarcz, 1993; Pinho & Sansone, 2008) Thus, the racial politics imported from Europe provided justification to the scientific basis provided by legal medicine and made public at local ethnographic museums. In that sense, the processes of appropriation and expropriation of the peoples marginalized by colonization are inscribed and imbricated in the archival “apparatus”<sup>36</sup> of their time.

However, the moment a change occurs in the comprehension of the role of archives and museums, in the sense that they are no longer the holders of unitary authority (be it as repository or as visibility), considering that the practice of selecting, collecting, classifying and organizing does not ensure the ability to offer a final reading of the past as it once did, one can look more freely at the poorly-lit shelves of archives, and in between the cracks of institutions – such fracture allows us to look (beyond the bodies and objects) – we can see the very framework of institutionalization of the memory produced by Western society. Such was the context in which the Bahia Biennale occupied a Public Archive.

With that in mind, I believe that the artistic operation involving the police museum led to a fundamental discussion of the institutional practices of museums and archives deeply marked by the notions of accumulation and preservation of other cultures and histories, more so than by dissolution and distribution, which are undoubtedly roles more coherent with the spaces of memory already crowded with piles upon piles of materials, which carry within themselves rather controversial processes of collection and accumulation. (Chambers et al., 2014, p. 13)

This becomes clear at the Estácio de Lima Museum: The reading of the museum's archives tells very little of the "archived" and displayed objects and bodies, but it opens up a vast field of exhumation and investigation of the politics of eugenics legitimized by the State in the early 20<sup>th</sup> century.

I draw on the concept of trauma and the notion that, as Assmann (2011) notes, it cannot be overcome through monuments and memorials that are bound to the past, since that would lead to a concealing recollection, producing a false feeling of relief and forgetfulness that could never lead to the trauma being overcome. Here, I go back to my initial question: But can trauma be healed?

To my mind, the artist's actions of recreating the police museum have the ability to unblock forgotten regions, to expose the incomprehension of a past event, and to create a "narrative memory" built on the experience of integrating those histories in the present. In that sense, artistic unarchiving can break the boundaries of archives permeated by histories of violence and thus discuss the trauma. Nevertheless, the point is not to decipher, describe, or recount the past: the point is to contain the paradox, present and past, without attempting to solve it.

I have shown that in *Jogos e Costumes*, Eustáquio Neves operated upon the line of incompleteness – he registered, cut out and distorted the document, incorporating the repeated images of its diasporic archive into the evidence, and thus he created his own memory of the crackdown on candomblé.

If on the one hand the book's title names the oppressor (the police precinct), on the other hand it defines a people's way of thinking and acting. One must resort to the police archives in order to be able to discuss a recordless history (the pain of persecuted bodies). In this sense, the contradiction that Mbembe alluded to becomes apparent.

Looking through the prism of trauma, one could say that the operation of updating the history of the Estácio de Lima Museum is directly associated with the paradoxical meaning of traumatic experience (Assmann, 2011; Caruth, 1995; Felman, 1991; Netrovski & Seligman-Silva, 2000); that is, its inability to give access to the past and its repetitive strength that insists in staying current – “Where did these bodies come from?” Nazareth inquires. “Let us never forget,” says Campos-Pons.

There is undoubtedly a disruption of the relationship of authorship whenever several artists work with one single collection, be it of elements taken from the “Diasporic imagination” that Enwezor (2007) refers to, like the helmeted guineafowl reproduced in the work of Eustáquio Neves and Paulo Nazareth, or of the collaboration that arises when a work source is shared – the homemade weapons, inventory cards, sculptures, and police museum documents that the artists used, copied, photographed, and drew.

---

*Throughout my analysis of art practices in archives that relate to trauma, I consider the following points as they pertain to the problematization of archives: Firstly, the artist's act of “finding” is underpinned by affection rather than by an inventory-oriented praxis; secondly, the moment the archives and collections become potential places for creating tensions at the boundaries of history and fiction, the artist is able to “force” the archives in the sense of questioning their authority; thirdly, the artist's action versus documenting can foreshadow the violence of the archive; in the artist's eyes, documentary information and architectural sedimentation are inseparable and comprise the deep level that constitutes the structure of his or her work.*

---

It is in this context that the operation shifts away from the memorabilia towards the problematization brought about by the very process of opening up the museum's crates. As a consequence, the work now consists of seeking a way out of/from the archive and, in doing so, to enhance our perception in order to put its origin and forms to the test. And if we wish to discuss trauma, then this is a work that must involve everyone.

---

## Bibliography

- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural (Spaces of memory: Forms and changes in cultural memory)* (Translated by Paulo Soethe). Campinas, Brazil: Editora da Unicamp.
- Associação Cultural Videobrasil. (2009). Dossier 045 / Eustaquio Neves: Essay Eder Chiodetto. Retrieved from <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/1033186/1033205>
- Blanchard, P., Boëtsch, G., & Snoep, N. (Eds.). (2011). *Exhibitions L'invention du sauvage*. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Exhibitions L'invention du sauvage", présentée au musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012. Arles, France: Acte Sud.
- Camnitzer, L. (1994). *New art of Cuba*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Certeau, M. de. (2013). *A escrita da história (The writing of history)* (1st ed., 1975; translation by Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro, Brazil: Forense.
- Chambers, I., Grechi, G., & Nash, M. (Eds.). (2014). *The ruined archive*. Milano, Italia: Politecnico di Milano.
- Conduru, R. (2011). Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora. In L. Meffre (Ed.), *Carl Einstein, Negerplastik* (Translation by Fernando Scheibe, Inês de Araújo) (pp. 291-302). Florianópolis, Brazil: Ed. UFSC.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo (Archive fever: A Freudian impression)* (1st ed., 1995; translation by Cláudia de Moraes Rego). Rio de Janeiro, Brazil: Relume Dumará.
- Enwezor, O. (2007). The diasporic imagination: The memory works of María Magdalena Campos-Pons. In *María Magdalena Campos-Pons: Everything is separated by water* (pp. 64-89). Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art; New Haven, CT; London, England: Yale University Press.
- Felman, S. (2000). Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar (Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history). In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Eds.), *Catástrofe e representação: ensaios* (pp. 13-71). São Paulo, Brazil: Escuta.
- Foster, H. (2002). Archives of modern art, *October*, (99), 81-95.
- Freiman, L. (2007). María Magdalena Campos-Pons: Everything is separated by water. In *María Magdalena Campos-Pons: Everything is separated by water* (pp. 12-62). Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art; New Haven, CT; London, England: Yale University Press.
- Freire, C. (2006). *Arte Conceitual (Conceptual Art)*. Rio de Janeiro, Brazil: Editora Zahar.
- Gilbert, A. (2016). Walid Raad's spectral archive, part 1: Historiography as process. *e-flux journal*, (69). Retrieved from <http://www.e-flux.com/journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/>
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Lemay, Y., & Klein, A. (2013). Archival studies perspective on the works of W. G. Sebald / 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.
- Lovink, G. (2003, February 26). Archive rumblings – Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst. Retrieved from <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html>

Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, R. Saleh & G. Reid (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19-26). Cape Town, South Africa: David Philip Publishers.

MEL collection. (n. d.). Coleção do Museu Estácio de Lima (CMEL). Serie: Administração. Dossiê: Gestão. Arquivo Público do Estado da Bahia/FPC/Secult.

Melendi, M. A. (2012). *Aqui é arte: Paulo Nazareth* (Here is art: Paulo Nazareth). In *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTD*. Rio de Janeiro, Brazil: Cobogó.

Merewether, C. (Ed.). (2006). *The archive*. London, England: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press.

MOCRA (Museum of Contemporary Religious Art). (2013, June 24). MOCRA Voices: Maria Magdalena Campos-Pons lecture [Online video]. Retrieved from <http://www.slu.edu/mocra/mocra-voices/campos-pons-lecture>

Museu de Arte Moderna da Bahia. (2014). *Catálogo 3ª Bienal da Bahia, Jornal dos 100 dias* (29 de maio a 7 de setembro). Salvador, Brazil: Edição Única. Retrieved from <https://issuu.com/bienaldabahia>

Nazareth, P. (2011-2012). *Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA* [Blog Posts]. Retrieved from <http://latinamericanotice.blogspot.ca/>

Nestrovski, A., & Seligmann-Silva, M. (Eds.). (2000). *Catástrofe e representação: essays*. São Paulo, Brazil: Escuta.

Osborne, P. (2002). *Conceptual art*. London, England: Phaidon Press.

Pato, A. (2012). *Literatura expandida: Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (*Expanded literature: Archive and quotation in Dominique Gonzalez-Foerster's work*). São Paulo, Brazil: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil.

Pinho, O., & Sansone, L. (2008). *Raça. Novas perspectivas antropológicas* (*Race: New anthropological perspectives*). Salvador, Brazil: Associação Brasileira de Antropologia; Edufba.

Queiroz, M. I. P. de. (1989). Identidade cultural, identidade nacional no Brasil (Cultural identity, national identity in Brazil). *Tempo Social*, 1(1), 29-46.

Sansi, R. (2007). *Fetishes and monuments: Afro-Brazilian art and culture in the twentieth century*. Oxford, England: Berghen Books.

Schwarcz, L. M. (1993). *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930* (*The spectacle of races. Scientists, institutions and the racial issue in Brazil 1870-1930*). São Paulo, Brazil: Companhia das Letras.

Sealy, M. (2005). The photographs of Eustáquio Neves. In S. Farkas (Ed.), *Catálogo da exposição Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, Museu de Arte Moderna da Bahia* (pp. 82-87). São Paulo, Brazil: Associação Cultural Videobrasil e Fundação Palmares.

Seula, A. (1986). The body and the archive. *October*, (39), 3-64.

Serra, O. (2006). Sobre psiquiatria, candomblé e museus (On psychiatry, candomblé and museums). *Caderno CRH*, 19(47), 309-323.

Spieker, S. (2008). *The big archive: Art from bureaucracy*. Cambridge, MA: MIT Press.

# MATÉRIAU TEMPOREL ET IMAGES TACTILES :

L'ARCHIVE DANS *WESTERN SUNBURN* DE KARL LEMIEUX<sup>1</sup>

*Annaëlle Winand*



**FIGURE 1.**  
Karl Lemieux, *Western Sunburn*, 2007, Canada (Québec). Capture d'écran

<sup>1</sup> 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

Le cinéma de réemploi, consistant en la réutilisation de matériel filmique et d'images en mouvement préexistants dans de nouvelles œuvres, est une pratique qui soulève des questions entre autres liées à la temporalité, à l'historicité et à la mémoire. Au cœur de ces idées, la notion d'archive est souvent évoquée et utilisée. Que les créateurs travaillent ou non à partir de documents d'archives, l'archive est toutefois employée dans la littérature sur le réemploi en tant qu'outil conceptuel qui permet de penser les œuvres à travers ces trois modes.

Or, malgré cette utilisation de l'archive, très peu de chercheurs en études cinématographiques ont recours à la théorie et aux outils d'analyses archivistiques dans leurs études des films. En parallèle, le réemploi n'est pas un objet de recherche commun pour les archivistes. Toutefois, cette

pratique fait constamment référence au concept d'archive(s), que ce soit à travers les matériaux, les pratiques, les termes qui décrivent ce type de travail, ou encore les références théoriques qui l'étudiant.

De précédentes études ont mis au jour l'intérêt de l'exploitation des archives par les artistes dans un cadre archivistique (Klein, 2015 ; Klein et Lemay, 2014 ; Lemay, 2010 ; Lemay et Boucher, 2010 ; Lemay et Klein, 2012, 2014, 2015). Il a été démontré que ces créateurs mettent en lumière certaines caractéristiques et fonctions des archives, qui ne sont pas forcément prises en considération par les archivistes : « leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique ». (Klein, 2015, p. 224) Afin de poursuivre ce questionnement, nous proposons dans ce présent article une étude archivistique d'une œuvre de réemploi, afin de révéler les enjeux d'une telle analyse, appliquée à un objet filmique.

La pratique du réemploi cinématographique étant un vaste territoire à explorer (on y retrouve différents procédés, styles, matériaux et supports), nous nous concentrerons sur l'œuvre *Western Sunburn* du cinéaste montréalais Karl Lemieux.

---

*L'intérêt de cette œuvre réside dans la complexité de sa double nature, de sa matière première et des procédés de création et de conservation : Western Sunburn est à la fois une performance et un film, fait à partir de la pellicule d'un western inconnu, générant ses propres archives tout en les inscrivant dans leur propre destruction.*

---

Afin d'étudier la dimension archivistique de cette œuvre, une analyse des productions écrites concernant *Western Sunburn* (article de presse, analyse, critique de films, entretien et toute littérature pertinente à ce sujet) sera couplée avec l'étude du film et des performances dont il est issu à travers la grille d'analyse des conditions d'utilisation, déterminant les modalités d'existence des documents, développée par Yvon Lemay (Klein, 2015 ; Lemay, 2010 ; Lemay et Boucher, 2010). Nous tenterons de cerner l'utilisation, la manipulation et la destruction d'archives filmiques pour comprendre non seulement les effets de ces dernières dans les productions de réemploi, mais également l'impact de ce type de cinéma sur le travail des archivistes.

## **KARL LEMIEUX, CINÉASTE-ALCHIMISTE**

Dans le paysage expérimental montréalais, un nom est régulièrement évoqué quand il est question de performances cinématographiques, celui de Karl Lemieux. Co-fondateur du collectif de cinéma *Double négatif*,

il est connu internationalement pour ses performances et ses nombreuses collaborations avec, entre autres, les groupes montréalais *Godspeed You! Black Emperor*, *Hyena Hive* et *Jerusalem In My Heart*. À côté de ce travail performatif, depuis 1998, Lemieux a réalisé quatorze films, couvrant différentes formes de cinéma expérimental : du réemploi à la fiction, en passant par l'animation et la peinture sur film.

2 La métaphore du cinéaste-alchimiste provient du cinéaste allemand Jürgen Reble, qui s'est auto-attribué ce titre (Habib, 2008).

Une des particularités du travail de Lemieux réside dans la manipulation des matériaux filmiques : il utilise des films dits « trouvés », de la pellicule vierge ou des films qu'il a lui-même tournés, qu'il modifie à l'aide de différents processus physiques, créant une sorte de « dialectic between destruction and preservation ». (Habib, 2014, p. 275) Que ce soit en direct lors de performances ou dans un laboratoire, les pellicules qu'il développe, traite et reproduit lui-même peuvent être soumises à des changements induits par des produits chimiques, des brûlures, des outils, de la peinture, etc. Cette pratique s'inscrit dans une tradition de cinéastes qui peuvent être qualifiés d'« alchimistes »<sup>2</sup> transformant « une *materia prima*, une matière brute, qui peut être considérée comme relativement vile ou banale (film de série B, film anonyme, film pornographique, film industriel, film de famille), en « étincelle d'or » ». (Habib, 2008) Une métaphore qui se déploie comme méthode de travail, dans le manifeste du collectif *Double négatif* : « We find ourselves in the role of the alchemist: We promote accidents, discoveries, and failures; processes that lead into unknown landscapes; the fleeting tangibility of mystical and transformative forces; and the begetting of delicate, precious objects in the dark. » (Double Negative Collective, 2004)

## **WESTERN SUNBURN AU PRISME DES CONDITIONS D'UTILISATION**

*Western Sunburn* est une œuvre à plusieurs vies. Il s'agit tout d'abord d'une performance réalisée en 2004 à partir d'une copie 16mm d'un western en noir et blanc non identifié, probablement des années 1950, reçue par Lemieux. Durant la performance, le film était projeté simultanément sur quatre projecteurs, pendant que la pellicule était peinte et passée à l'eau de javel. Le mouvement des projecteurs était également manuellement bloqué ou ralenti, provoquant des brûlures sur la pellicule qui tournait en boucle, accélérant la destruction des images (Habib, 2014, p. 277-278).

L'idée de conserver cette performance, ou du moins les gestes de modifications, les accidents et la destruction qui la constituent, vient ensuite à Lemieux. Si la performance avait été filmée en direct (incluant dans les images les spectateurs et le mouvement de la caméra passant d'un élément filmé à un autre), Lemieux voulait toutefois préserver quelque chose de plus entier (Kashmere, 2008-2009) : créer, en quelque sorte,

une archive simultanée du western utilisé, de la pellicule endommagée, témoin de la performance, tout autant que du geste performatif. Il récupère alors les parties de la pellicule qui n'ont pas été détruites durant la performance pour les projeter sur un écran et, de nouveau, les transforme en utilisant peinture, eau de javel et en provoquant des brûlures, le tout étant filmé avec une caméra HD. Le résultat, plusieurs heures de matériel, est édité dans un film d'une dizaine de minutes accompagné d'une musique originale du musicien Radwan Moumneh (Habib, 2014).

C'est dès lors à partir de cette œuvre complexe et multiple, une performance et le film qui en est issu (qui peut, à son tour, faire l'objet de reproduction et projection), que nous allons développer une réflexion archivistique.

---

*Les différentes facettes de Western Sunburn, considérées comme document pour les besoins de cet article, vont être interrogées au regard des conditions d'utilisation, c'est-à-dire : « les différents éléments qui sont mis en œuvre lors de toute exploitation des documents d'archives et qui constituent un outil favorisant une meilleure compréhension de la manière dont les archives sont utilisées et la façon dont les utilisateurs les conçoivent, à quelles fonctions ils les associent », à savoir la matérialité, le contexte, le dispositif et le rôle assigné au public. (Klein, 2015, p. 192)*

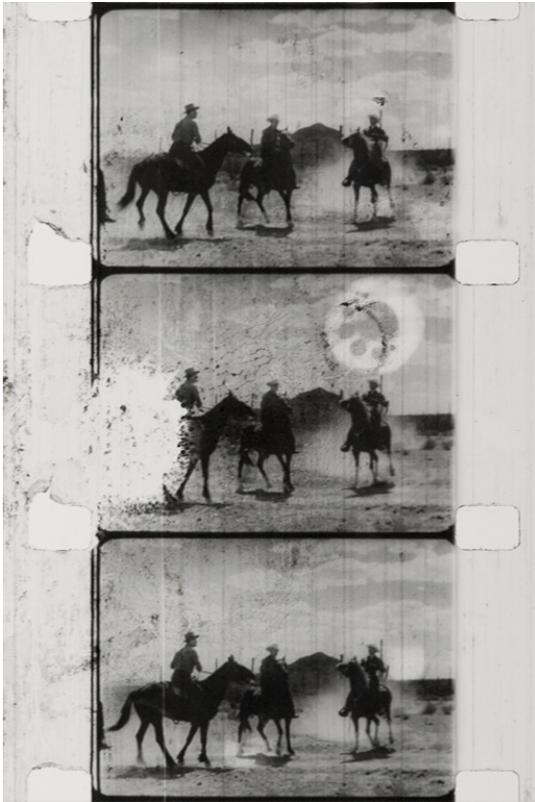
---

Nous nous servirons de cet outil en tant que grille de lecture de l'œuvre afin de comprendre le discours sur les archives et l'archive que peut contenir ce type d'objet filmique.

### **Matérialité**

La matérialité est constituante de *Western Sunburn*, en tant qu'œuvre : le matériau filmique est à la fois l'objet du film, dans son récit, tout autant qu'il en compose physiquement les parties. Cette matière filmique est d'autant plus présente qu'elle est mise en scène par Lemieux à travers son action sur la pellicule, volontairement et consciencieusement modifiée et détruite.

Pour les archivistes, la matière est porteuse de sens : elle représente un indice de la personne physique ou morale qui a créé le fonds. Ce lien est validé par un matériel dont les caractéristiques physiques sont datables : elles en sont les témoins par l'état de la matière et les techniques de production et d'usages apparentes (Senécal, 2013). De plus, la matérialité peut être décisive quant à la détermination de la valeur (historique, administrative, esthétique, financière, etc.) d'un document d'archives, suivant l'importance et l'intérêt que lui confère l'utilisateur. Or, si la notion de créateur de fonds n'a pas d'écho direct dans *Western Sunburn*,



**FIGURE 2.**

Karl Lemieux, *Western Sunburn*, 2007, Canada (Québec). Photogrammes

la valeur du film est bien déterminée par la qualité physique ou matérielle des documents, c'est-à-dire sa valeur intrinsèque « en relation avec les critères de rareté ou d'ancienneté du support et leurs qualités artistique ou esthétique » (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2010). Il est également intéressant de relever l'idée de temps évoquée à travers le matériau, en lien avec l'archivistique : « la matérialité soutient [...] le fait que l'objet est porteur d'une signification qui lui est propre et qu'il s'inscrit dans une temporalité particulière ». (Klein 2015, p. 255)

En effet, que ce soit dans la performance ou dans le film, la pellicule présentée est en ruine, porteuse d'imperfections qui sont autant de traces du passage du temps : autant de traces qui sont révélatrices des caractéristiques du matériau filmique et de son obsolescence. La particularité de la pellicule filmique se prête particulièrement bien à cet exercice : le cinéma étant « the art of moving image destruction » (Cherchi Usai, 2001, p. 6), la pellicule commence à se détériorer dès qu'elle est produite et chaque projection participe à sa disparition.

*Western Sunburn* met directement en scène ce point de vue : regarder le film n'est dès lors pas sans rappeler l'utilisateur d'archives qui, travaillant sur un fonds, découvre et lit les particularités physiques des documents, leur détérioration et leur fragilité pour en tirer du sens. Dans un souci de conservation, les archivistes proposent aux utilisateurs des reproductions plutôt que les originaux aussi souvent que possible pour éviter la manipulation des documents.

Par ailleurs, c'est le corps de l'objet filmique qui est révélé dans *Western Sunburn* : photogrammes, perforations, émulsion, comme chair, os et peau du film.

---

*La prépondérance de la matérialité sur le sujet du film (images de l'Ouest, cowboys et animaux, comme autant de symboles du western), conduit dans un premier temps l'œil du spectateur non pas à suivre les traces survivantes d'un western non identifié, mais bien à se plonger dans la matière dont il est fait et à expérimenter la temporalité que cet effet véhicule.*

---

Le film pourrait dès lors être qualifié de « matière image » (Herzogenrath, 2015, p. 121), c'est-à-dire qu'il présente une image-temps créée non pas par un sujet humain, ni par un contexte, mais par le temps et la matière elle-même : c'est le temps lui-même qui est directement représenté dans la matière.

### Contexte



**FIGURE 3.**  
Karl Lemieux, *Western Sunburn*, 2007, Canada (Québec). Capture d'écran

**3** Cette définition est aujourd'hui discutable : on pourrait également qualifier de « found footage » un film « trouvé » dans des archives après avoir mené des recherches, par exemple. Ce changement de perspective est développé dans le travail de Jaimie Baron (2014).

Dans sa genèse, *Western Sunburn* est un exemple typique du cinéma *found footage* : le film à partir duquel l'œuvre a été réalisée a été « trouvé », c'est-à-dire que son acquisition n'a nécessité aucune recherche spécifique<sup>3</sup>. Offert à Lemieux, ce dernier a pris la décision de l'utiliser dans une performance. Même s'il est parfois possible d'identifier un *found footage*, la pellicule dont est issue *Western Sunburn* n'a jamais été formellement reconnue. Tout ce que nous savons est qu'il s'agit d'une pellicule 16mm d'un western muet en noir et blanc, dont les images et le support suggèrent un film datant des années 1950 (Habib, 2014). Le film original est donc anonyme, sans provenance : son contexte de production ainsi que tout élément le rattachant à ses origines sont inconnus.

Toutefois, le film peut être identifié comme un objet appartenant au passé, de manière formelle ou imaginée, à travers sa matérialité : « Ce qui se rend présent au travers de la matérialité des archives c'est bien un lointain temporel, un Autrefois, qui permet d'expérimenter un événement vécu dans le Maintenant de l'exploitation ». (Klein et Lemay, 2014, p. 45) Tout d'abord, la pellicule, avant d'être manipulée par Lemieux, présente des traces significatives qui témoignent du passage du temps, notamment des détériorations et des décolorations. C'est aussi le support 16mm et le type d'images (personnages, décors, manière de filmer) qui suggèrent une estimation temporelle : ces deux éléments inscrivent le film dans une approximative histoire du cinéma. Ensuite, la décomposition forcée sur la matière filmique par l'action de Lemieux nous rappelle au sort funeste du matériau. Le geste nous pousse à considérer le document comme ancien, en association avec un imaginaire lié à la décadence, à la disparition et à la décomposition.

Dès lors, si le film à l'origine de *Western Sunburn* ne possède pas les caractéristiques formelles d'un document d'archives, le travail de Lemieux sur la pellicule, dans son lien avec un certain passé, nous fait nous interroger sur la notion d'authenticité du western originel. D'une certaine manière, *Western Sunburn* appelle à l'authenticité du film originel, sans pour autant faire référence au caractère authentique de celui-ci, tel que l'archivistique le définit, à savoir « la qualité ou le degré de confiance envers l'intégrité du document en tant qu'objet matériel constitué ». (Université Laval, 2014) Les fragments de films deviennent ici authentiques, malgré l'absence de contexte, dans leur appartenance formelle ou imaginaire au passé. Ils possèdent donc une aura et un pouvoir d'évocation historique qui sont tous deux fondés sur la durée matérielle : « l'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique ». (Benjamin, 2012, p. 21) Il s'agit d'une sédimentation du temps et des utilisations qui s'accroissent symboliquement et physiquement sur le document d'archives.

Cet entrelacement de matière, mettant en scène une certaine temporalité, est non seulement porteur de sens, mais aussi d'émotion : « [...] cette dimension temporelle s'inscrit dans la matérialité même de l'archive et [...] les traces la rendant visible donnent encore plus de poids à son authenticité ». (Lemay et Klein, 2012, p. 10)

En outre, dans son absence de contexte d'origine précis, *Western Sunburn* ouvre la voie à une archive imaginaire d'un certain type de cinéma : il incarne une mémoire cinématographique, constituée d'images issues de l'imaginaire collectif relatif aux westerns, ce genre jouant avec des codes et des symboles précis. Recontextualisé au sein d'une performance ou d'un film, le western gagne non seulement une valeur esthétique, mais jusqu'à un certain point, mémorielle.

Enfin, c'est la pratique artistique, et en particulier celle du réemploi, qui contextualise l'archive.

---

*La manipulation destructrice du film entraînant non seulement une recherche esthétique, mais surtout l'ouverture de possibilités mémorielles et affectives, n'est concevable que dans un cadre précis de la réutilisation de matériel.*

---

Dans d'autres formes d'exploitation, la pellicule aurait en effet été utilisée différemment : c'est à partir du geste de l'utilisateur, ici dans son contexte artistique particulier, que l'archive peut se déployer vers une autre manifestation que son expression scientifique, patrimoniale ou administrative.

### **Dispositif**



**FIGURE 4.**  
Karl Lemieux, *Western Sunburn*, 2007, Canada (Québec). Capture d'écran

Afin de parler du dispositif dans lequel s'inscrit *Western Sunburn*, c'est-à-dire l'interrelation de divers éléments qui serviront à sa présentation (Klein, 2015), il faut distinguer les deux facettes de l'œuvre : la performance d'un côté et le film qui est issu de cette dernière de l'autre. Il s'agit en effet de deux travaux interconnectés, mais distincts dont la (re)présentation diffère grandement.

### *La performance*

*Western Sunburn* est à l'origine une performance réalisée en 2004, durant laquelle Lemieux projetait un western simultanément sur plusieurs projecteurs, pendant que la pellicule était physiquement transformée et détériorée en direct par l'action du cinéaste (à travers, entre autres, l'application de peinture et d'eau de javel, jusqu'à la création de brûlures). Il s'agit d'un travail de l'accident contrôlé : Lemieux « joue » des projecteurs et de la pellicule comme il le ferait d'un instrument de musique (Kashmere, 2008-2009), toujours au bord de l'accident, de la rupture, « laying bare and partially revealing the technology producing what we are seeing, and at the same time maintaining a mystery and capacity of bewilderment ». (Habib, 2010, p. 256)

La performance filmique a la particularité de posséder un langage propre, qui fonctionne avec l'improvisation des images : le cinéaste établit un dialogue avec les spectateurs en utilisant d'autres moyens que la parole. Il guide donc le spectateur vers une autre lecture du document filmique, dépassant son contenu informationnel. Dans le cadre de la performance *Western Sunburn*, le dispositif mis en place est orienté vers deux notions : la temporalité et la matérialité, les deux étant en étroite relation.

Tout d'abord, il faut considérer la performance dans ses particularités temporelles : il s'agit d'un événement éphémère dont le rythme est imposé par l'artiste qui la mène et le temps du médium éventuellement utilisé, ici plusieurs projecteurs et de la pellicule 16mm. Dans le cadre d'une projection filmique, la temporalité est au devenir (Herzogenrath, 2015) : le défilement de la pellicule induit la création continue de nouveauté. Par la manipulation de la pellicule, mettant en lumière les constituants du film, Lemieux nous rend conscients de ce temps qui défile et de son impression sur un support, comme « archival representation of time, as an indexical tracing of both space and unfolding time ». (Doane, 2002, p. 2) La pellicule, en quelque sorte, archive le temps en le captant sur son support même. Le film devient alors un lieu d'archive, un déclencheur de mémoire, d'images, un espace virtuel, ouvert sur de multiples temporalités (Habib, 2007). Ces différentes couches de temporalité, chacune imprégnée de son propre contexte, s'actualisent lors de la projection, au contact du spectateur.

Ensuite, à travers sa performance, Lemieux met également en scène le document dans son rapport physique avec le monde. En interagissant physiquement avec la pellicule et en accélérant sa détérioration, il provoque émotion et affect :

this means that however initially abstract and illegible the image we see may appear, celluloid film's flecks, blurs and scratches can be made to invoke, not only a general sense of how time and history wear upon the image, but the specific material conditions and emotions evoked by the particular context of its production, travels through the world and association with the artist. (Takahashi, 2008, p. 46)

C'est ce contexte de production, inconnu dans l'exemple de *Western Sunburn*, mais bien présent à travers tant la matérialité que l'évocation, que le spectateur voit disparaître, se détériorer et mourir en direct.

Finalement, même si *Western Sunburn* n'est pas composé, à proprement parler, de documents d'archives, il fait toutefois référence à l'archive, dans son inscription temporelle, mais aussi dans l'effet qu'il provoque : Lemieux crée de l'archive, au présent du dispositif de la performance ; l'archive pouvant être définie par l'effet qu'elle crée sur un 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, 2014). Ce n'est donc plus l'objet, le document, qui est archive, mais c'est la perception de la disparité temporelle et intentionnelle (détournement du propos originel) par le spectateur qui va définir l'archive, voire l'émotion et l'affect qui y est associé.

### *Le film*

Face au paradoxe de la projection-destruction (chaque projection de la pellicule filmique détériore le matériau), accélérée par le geste destructeur de Lemieux, se situe un autre paradoxe : celui du film *Western Sunburn*. Ce dernier est une recreation filmée avec une caméra HD de la performance dans un atelier, réalisée avec les pellicules précédemment utilisées, tant dans une volonté d'expérimentation que de conservation. Dès lors, les pellicules filmiques qui pourraient être identifiées comme le matériel archivistique témoignant de la performance (les morceaux de pellicules qui ont survécu à la performance) sont de nouveau utilisées pour non seulement reproduire le geste de la performance, mais aussi le documenter en le filmant et l'éditant pour en faire un court-métrage à part entière :

I had to sit down and re-photograph these film loops on a screen with a video camera. While I was doing this at some point I started to play more with the technique I used in the performance: Painting even more on the film, bleaching some of these loops even more, and then burning them. That's the important part, which cannot be captured by an optical printer. At first it was more for archival purposes, and then it became this other project. (Lemieux, dans Kashmere, 2008-2009)

Le film devient donc lui-même une sorte d'archive, en tant qu'objet matériel et temporel, qui peut être réactualisé à chaque projection et dont l'expérience sera différente à chaque fois. Ce dispositif est toutefois appréhendé différemment par le spectateur. L'utilisation d'un support numérique, bien qu'il mette en scène la matérialité et l'obsolescence de la pellicule, appelle à une autre expérience spectatorielle qui questionne « the importance of bodies in an age of subject, texts and computer code ». (Takahashi, 2008, p. 47)

*Western Sunburn* se constitue dès lors comme véhicule de la mémoire de la performance, seule trace d'un événement éphémère et unique, mais également comme mémoire du western originel : « in a way, Lemieux's re-filming preserves, through the same gesture that it burns and destroys, the images of this anonymous, unidentified, discarded western ». (Habib, 2014, p. 279)

#### *Mise en récit*

Le dispositif mis en place par Lemieux, que ce soit en performance ou en film, construit un récit dans et avec la matérialité de la pellicule, au-delà de son contenu informationnel : un récit temporel, de représentation, de la technicité et de la préservation du cinéma. Le western original devient une trace d'un certain passé, de l'histoire technique du cinéma ou encore d'un imaginaire cinématographique, dont les modifications forcées provoquent un nouveau discours : ce ne sont plus les images imprimées sur la pellicule qui guident le spectateur à travers une histoire, mais bien une mise en scène de forces, plutôt que des formes filmiques : Lemieux brise la logique du film (techniquement et narrativement), mais également sa matérialité et sa construction en tant que document. La matérialité provoquée induit un devenir, sur lequel le spectateur peut bâtir son propre récit, ressentir des émotions, développer un affect.

## Rôle assigné au public



**FIGURE 5.**

Karl Lemieux, *Western Sunburn*, 2007, Canada (Québec). Capture d'écran

En tant que spectateur, que ce soit lors de la performance ou d'une projection du film, le public est amené à participer à la création de l'œuvre. Comme nous l'avons évoqué précédemment, les images de *Western Sunburn* sont investies par différentes temporalités, par des imaginaires et des récits, mais également par une série d'émotions et d'affects. Ces possibilités ancrées dans le document filmique, manipulées et expérimentées par l'intermédiaire du travail de Lemieux sont révélées par le regard du spectateur.

La mise en scène de la dimension matérielle du film est fondamentale dans cette participation. C'est en effet par la perception de cette matérialité que le spectateur est amené à s'identifier au récit qu'elle peut créer : il s'agit tant d'une expérience esthétique que physique, qui peut être perçue grâce à un regard « tactile » (« haptic look/visuality ») selon lequel « the eyes themselves function like organs of touch ». (Marks, 2000, p. 162) Le spectateur, à travers ce regard, discerne dans cette matérialité exacerbée des textures plutôt que les formes, et privilégie la présence matérielle de l'image,

connectant directement l'expérience spectatorielle à la perception sensorielle (Marks, 2000). Il s'agit d'une subjectivité dynamique, une relation corporelle, entre le spectateur et les images, qui lui permet de ressentir l'expérience du temps directement dans son corps (Marks, 2000).

---

*Ainsi, cette relation n'est pas sans rappeler le lecteur en salle de consultation qui découvre un fonds d'archives tant par le regard que par le toucher et toutes les sensations qui entourent cette action, comme le décrit Arlette Farge (1989), le spectateur est ici amené à toucher le film avec ses yeux, à s'immerger dans la matérialité de la pellicule filmique.*

---

Cette approche, lecture, exploitation du document se manifeste de manière apparente dans le cinéma expérimental, à travers la manipulation des supports filmiques et de projection : « film produces a reality while being projected, namely, the reality of affects, of percepts, of emotions, of impulses and impacts and ideas whose material support are the spectator ». (Engell, 2015, p. 147) C'est également de cette manière que Lemieux fait référence à son travail : « on pense souvent le cinéma narratif en termes d'émotion : un tel film fait peur, un autre rend triste. Pourtant, le cinéma possède en lui-même un langage capable de nous faire vivre une expérience physique ». (Lemieux, dans de Blois et Jean, 2007, p. 26)

Au-delà de la tactilité, ce type d'exploitation artistique réfère à une autre manière de « voir » les documents pouvant être considérés d'archives, de les appréhender dans un nouveau contexte d'exploitation. À travers le regard du spectateur, c'est l'effet archive qui se manifeste :

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)

## **CONCLUSION**

*Western Sunburn* est une œuvre unique, complexe et multiforme qui, bien qu'elle ne soit pas construite formellement à partir de documents d'archives conventionnels, est intéressante à considérer sous un regard archivistique. À partir d'une pellicule d'un film de western non identifiée et oubliée, Lemieux nous emmène en effet à la rencontre de l'archive,

tout en nous faisant réfléchir aux archives, et ce, à différents niveaux : tout d'abord, à travers la matérialité constituante de l'œuvre, forcée et décomposée, qui rappelle à l'obsolescence des supports et à la mort du film, tout autant qu'elle réfère à ce qui constitue l'authenticité des documents. Ensuite, au sein de cette même matérialité, de multiples temporalités émergent : celle de l'objet, de la projection, de l'histoire de ses performances, mais également, les différentes sédimentations du temps qui ont été accumulées symboliquement et physiquement sur la pellicule originale utilisée. Ces temporalités se révèlent au présent de la projection, au regard des spectateurs. Enfin, à travers les dispositifs mis en place par le cinéaste, le film peut, en tant qu'objet matériel et temporel, constituer une expérience tactile d'exploitation d'un document.

Ces différents éléments, qui font du film un objet matériel et temporel, permettent au cinéaste de créer de l'archive et au spectateur de l'identifier comme telle. D'une part, l'archive surgit au point de rencontre entre un document et un utilisateur (Klein, 2015), au sein d'une temporalité multiple, mise en exergue par Lemieux. D'autre part, le spectateur identifie de l'archive grâce aux effets spectatoriels mis en place par le cinéaste. La matérialité de la pellicule endommagée rend le temps palpable et crée une rencontre physique entre le document et la personne qui l'observe.

Par ailleurs, l'analyse de *Western Sunburn* sous un angle archivistique pose des questions sur la nature des archives et sur les gestes archivistiques. D'un côté, un film non conservé par une institution officielle d'archives, mais produisant un sens archivistique, à travers matérialité, évocation, émotion et affect, pourrait-il être considéré comme un document d'archives à partir de son réemploi ? De l'autre, la pratique de Lemieux pourrait-elle être considérée comme une mise en archives ? Non seulement, son travail de réemploi pourrait être compris comme un geste d'évaluation et, paradoxalement, de préservation via le réemploi de la pellicule originale (geste qui a permis de mettre au jour un film oublié qui n'aurait probablement pas été conservé autrement) ; mais aussi un geste de conservation et de diffusion, grâce aux processus mis en place par le cinéaste archivant sa propre œuvre dans un nouveau film composé des restes « archivés » issus de la performance originale.

---

***Il semble que nous observons ainsi une structure en gigogne, en miroir d'une hiérarchie archivistique :***

---

d'un côté, un document fait partie d'un dossier, lui-même partie d'une série, intégrée à un fonds qui est conservé dans des archives ; de l'autre, une pellicule est utilisée au cœur d'une performance, réutilisée dans un

film pour finalement être préservée, comme film et pellicule, au sein des archives du créateur. Les deux mouvements alternés se déplacent du document aux archives dans un premier temps, mais également des archives à l'archive, lors de l'exploitation.

Dans son double geste de réemploi, Lemieux brouille les pistes de notre compréhension du document filmique, tant dans une perspective cinématographique qu'archivistique. Le cinéaste nous permet de lire ce type de document d'une manière différente, mettant en scène diverses temporalités à travers une certaine tactilité et initiant un nouveau rapport entre document et spectateur, entre objet et sujet.

---

## Bibliographie

Baron, J. (2014). *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Londres, Angleterre; New York, NY : Routledge.

Benjamin, W. (2012). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2<sup>e</sup> édition; 4<sup>e</sup> version de l'essai de 1936; traduit par L. Duvoy). Paris, France : Allia.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec. (2010). *Chapitre sur le tri d'archives: normes et procédures archivistiques de la Direction générale des archives de BANQ*. Repéré à [http://www.banq.qc.ca/documents/archives/archivistique\\_ged/publications/Chapitre\\_tri\\_archives.doc](http://www.banq.qc.ca/documents/archives/archivistique_ged/publications/Chapitre_tri_archives.doc)

Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema: History, cultural memory and the digital dark age*. Londres, Angleterre : British Film Institute.

de Blois, M. et Jean, M. (2007). Entretien avec Karl Lemieux : la beauté crépusculaire de l'argentine. *24 images*, (134), p. 24-26.

Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency and the archive*. Cambridge, MA; Londres, Angleterre : Harvard University Press.

Double Negative Collective. (2004). *Our Manifesto*. Repéré à <http://doublenegativecollective.blogspot.ca/2007/09/our-manifesto.html>

Engell, L. (2015). Moving images as ontographic images (according to Pier Paolo Pasolini). Dans B. Herzogenrath (dir.), *Media|matter. The materiality of media|matter as medium* (p. 138-155). New York, NY; Londres, Angleterre : Bloomsbury Academic.

Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris, France : Éditions du Seuil.

Habib, A. (2014). Preserving/burning. Karl Lemieux's film performances. Dans Z. Druick et G. Cammaer (dir.), *Cinephera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada* (p. 273-283). Montréal, QC : McGill-Queen's University Press.

Habib, A. (2010). Performing the ruin: Experimental cinema and contemporary performances (Remarks on the work of Karl Lemieux). Dans P. Dubois, F. Monvoisin, et E. Biserna (dir.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain* (p. 255-260). Udine, Italie : Companotto Editore.

Habib, A. (2008). Aura, déconstruction et reproductibilité numérique. *Hors Champs*. Repéré à <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article305>

Habib, A. (2007). Le temps décomposé. *Protée*, 35(2), 15.

Herzogenrath, B. (2015). Matter that images: Bill Morrison's Decasia. Dans B. Herzogenrath (dir.), *Media|matter. The materiality of media|matter as medium* (p. 111-137). Londres, Angleterre; New York, NY : Bloomsbury Academic.

Kashmere, B. (2008-2009). Against the current: A two-part interview with Karl Lemieux (and Daïchi Saïto). *INCITE Journal of Experimental Media*, (1). Repéré à <http://www.incite-online.net/lemieuxone.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. et Lemay, Y. (2014). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. Dans J. Boustany, É. Broudoux et G. Chartron (dir.), *Actes du colloque Document numérique et Société*, Zagreb, Croatie, 29-30 avril 2013 (pp. 37-50). Bruxelles, Belgique : De Boeck.

Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais, F. Mirguet et F. Hiraux (dir.), *Les maltraitances archivistiques Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-242). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia Bruylant.

Lemay, Y. et Boucher, M.-P. (2010). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. Repéré à [http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42\\_2/42\\_2\\_lemay\\_boucher.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf)

Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.

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). <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12267>

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). <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11324>

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC; Londres, Angleterre : Duke University Press.

Senécal, S. (2013). Le miroir de papier. *Archives*, 44(2), 29-48.

Takahashi, T. (2008). After the death of film: Writing the natural world in the digital age. *Visible language special issue: After the grave language and materiality in contemporary art*, 42(1), 44-69.

Université Laval. (2014). *Authenticité*. Repéré à [https://www.wiki.archivesnumeriques.hst.ulaval.ca/index.php?title=Authenticit%C3%A9#cite\\_note-1](https://www.wiki.archivesnumeriques.hst.ulaval.ca/index.php?title=Authenticit%C3%A9#cite_note-1)

# DES ARCHIVES AU THÉÂTRE<sup>1</sup>:

## SAUVAGEAU SAUVAGEAU DE CHRISTIAN LAPOINTE<sup>2</sup>

Anne Klein

### INTRODUCTION

**1** Ce texte a été rédigé dans le cadre du 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** Je tiens à remercier Christian Lapointe et le Théâtre Blanc pour m'avoir fourni les textes de *Sauvageau Sauvageau* et de *Les jours gris* ainsi que la captation du spectacle *Sauvageau Sauvageau*. De plus, les propos de Christian Lapointe et Lionel Arnould sont issus des rencontres organisées par le Cercle Blanc, groupe de spectateurs du Théâtre Blanc qui ont eu lieu tout au long de la saison 2015–2016. Finalement, les photographies ont été fournies par le Théâtre Blanc et le Théâtre d'Aujourd'hui.

Dans un monde où tout peut s'exprimer en 140 caractères et où l'instantané a pris le dessus sur la réflexion, Christian Lapointe rend hommage à la parole forte d'Yves Sauvageau, artiste de la démesure, génie tourmenté et homme de théâtre avant-gardiste. Il nous propulse dans un dialogue entre l'auteur de 24 ans à la veille de se donner la mort dans les années 70 et l'auteur à l'âge qu'il aurait aujourd'hui. Ce dialogue imaginé entre Yves Sauvageau et lui-même à partir des textes de fiction qu'il a écrits permet de revisiter un grand oublié du répertoire québécois, en l'actualisant sans le trahir. (Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, 2015)

Voici la manière dont la pièce de théâtre de Christian Lapointe, *Sauvageau Sauvageau*, est présentée sur le site du Théâtre d'Aujourd'hui, coproducteur en partenariat avec le Théâtre Blanc. Yves Hébert (1946–1970), dit Yves Sauvageau, a fait partie des jeunes comédiens du Théâtre du Nouveau monde (TNM) et du Théâtre du Même Nom. Il est aussi l'auteur de plusieurs pièces. Avec *Sauvageau Sauvageau*, Christian Lapointe – auteur, metteur en scène et codirecteur artistique du Théâtre Blanc – explore l'ensemble de son œuvre. Ainsi :

Le montage de textes réalisé par Lapointe nous invite à suivre la piste d'une enquête sur l'œuvre et le personnage de celui qui souhaitait qu'on l'appelle « Sauvageau Sauvageau » au travers de ses pièces *Wouf wouf*; *Les mûres de Pierre*; *Papa*; *Jean et Marie*; *Les enfants*; *Je ne veux pas rentrer chez moi, maman m'attend...*; *Mononstres et manattentes (Ohé! Toi qui louches, fais-moi peur)*; *Poèmes de la rose*. (Théâtre Blanc, 2015)

Outre le montage serré de fragments prélevés dans l'ensemble de l'œuvre, *Sauvageau Sauvageau* propose un montage d'archives de l'auteur. Ces deux éléments, associés à un piano mécanique jouant une musique originale de David Giguère, constituent le matériau choisi par Lapointe pour manifester la présence de Sauvageau dans l'ici et maintenant de la représentation. Par ailleurs, le dispositif complexe mis en œuvre par le metteur en scène et par le vidéaste et concepteur visuel Lionel Arnould dresse un portrait

singulier du jeune auteur et l'inscrit dans l'histoire du théâtre québécois, de même que dans la mémoire collective du Québec. Comme nous le verrons, les archives tiennent une place de choix dans leur démarche. Elles sont placées au cœur de la pièce et constituent un personnage à part entière, au même titre que les deux figures de Sauvageau et le piano.

---

*Si l'archive est une forme d'inscription dans le temps qui relève d'une temporalité particulière, celle de la rencontre entre des documents et un utilisateur (Klein, 2015), il convient d'en comprendre les mécanismes.*

---

La pièce de Lapointe constitue un exemple de ce que pourrait être l'archive de Sauvageau. Le metteur en scène propose une représentation de Sauvageau comme sujet clivé, dual, et souffrant de cette dualité. Les contradictions du jeune homme sont ici mises à nu, comme pour mieux les comprendre et les surmonter dans un après-coup salvateur. Car en effet, si Lapointe et Arnould ont vu dans les archives et les textes de Sauvageau sa souffrance, la pièce, en rétablissant un lien tant entre un public oublieux et un auteur visiblement incompris qu'entre les deux facettes de l'auteur lui-même, aboutit à une forme de réconciliation qui ressemble fort au sauvetage de Sauvageau. Mais comment les archives sont-elles mises à profit dans ce mécanisme mémoriel? C'est ce que nous tenterons de comprendre ici en présentant d'abord le matériau archivistique utilisé par Lapointe et Arnould, puis en analysant le dispositif au sein duquel ce matériau est inscrit pour finalement montrer comment, en jouant de la distance au public, Lapointe crée une temporalité particulière qui permet la rencontre d'un « savoir non-encore-conscient » du passé (Autrefois) et d'un présent réminiscent qu'il suscite par le dispositif théâtral et qui permet de faire archive.

## **MATÉRIAU ARCHIVISTIQUE**

Le premier matériau utilisé par Lapointe est l'écriture même de Sauvageau, les textes de ses pièces de théâtre. L'entrée de Lapointe dans l'univers de Sauvageau a eu lieu à l'occasion d'une soirée Théâtre à relire, une série de soirées organisées par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) et Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). C'est dans ce cadre que Lapointe a été invité à s'emparer de l'œuvre de Sauvageau pour en proposer une lecture singulière qui a donné lieu à une première représentation le 27 mars 2014, avec les comédiens Paul Savoie et Gabriel Szabo (CEAD, 2014).

Ayant eu accès à l'ensemble de l'œuvre, Lapointe y a cherché et collecté ce qui lui semblait être les commentaires d'auteur, c'est-à-dire la parole de l'auteur au-delà du texte de fiction. Lors d'une rencontre dans le cadre du Cercle Blanc, Lapointe décrivait sa démarche comme une enquête sur la vie et la mort dont le terrain était l'œuvre même de Sauvageau. Il a donc commencé à fragmenter les textes, faisant apparaître les motifs d'un dialogue centré sur le rapport à la vie et à la mort et dont chacun des locuteurs serait Sauvageau lui-même.

Ce dialogue, il l'a mis dans la bouche de deux personnages : Sauvageau jeune homme à la veille de son suicide (interprété par Gabriel Szabo) et Sauvageau s'il n'était pas mort et à l'âge qu'il aurait aujourd'hui, soit 70 ans (interprété par Paul Savoie). Présentes dans les interstices de l'œuvre d'Yves Sauvageau, les deux figures – un jeune homme en colère et en souffrance et un homme d'âge mûr oscillant entre sérénité, tristesse et nostalgie d'une vie qu'il n'aura pas vécue – sont mises en relation par le travail de montage serré des fragments choisis par Lapointe. Chacun des mots prononcés sur scène a été écrit par Sauvageau : « tout devait venir d'Yves [...] On n'a pas triché », expliquait Arnould.

Si l'on peut parler d'archives à propos du texte de la pièce, c'est du fait du travail de sélection et d'arrangement opéré par Lapointe. Les choix qu'il a faits ont été guidés par l'idée d'authenticité. Il présentait en effet sa démarche comme une quête de vérité qui, selon lui, doit être cherchée dans la distance entre l'acteur et le personnage, distance qu'il conçoit comme un lieu d'inscription de l'authenticité de la parole théâtrale. La fragmentation des textes est alors un moyen de matérialiser cette distance par l'isolement de cette parole vraie, et le montage en un nouveau texte devient l'opération permettant de transmettre cette parole. Si ces gestes ne s'apparentent pas exactement à ceux de l'archiviste, ils relèvent malgré tout d'une volonté archivistique dans la mesure où Lapointe s'inscrit, selon ses propres mots, dans quelque chose qui est de l'ordre d'un « devoir de mémoire », d'une « réhabilitation ». Or, c'est bien l'une des fonctions des archives que de donner une place à leur producteur dans la mémoire collective par le geste archivistique, notamment celui de la sélection lors d'une acquisition.

Mais cette authenticité que Lapointe cherchait dans la parole de l'auteur devait être légitimée. Ce sont les archives qui jouent ce rôle. Car la dualité qu'il a perçue dans les textes, Arnould l'a retrouvée dans les archives de l'auteur. Ces archives, comme leur producteur, sont tombées dans l'oubli. Elles sont conservées par Raymond-Louis Laquerre, qui a fait une maîtrise sur Sauvageau et est resté passionné par l'auteur. Les archives familiales et professionnelles constituent un premier ensemble utilisé par Arnould :

des papiers officiels comme son certificat de naissance et de baptême ou une demande d'audition, mais surtout des photographies de Sauvageau à différents âges. Ces documents sont complétés par des entretiens autour de la figure de Sauvageau avec des personnalités du théâtre québécois tels que Jean-Louis Millette, Jean-Louis Roux, Gaétan Labrèche, André Pagé ou Jean-Pierre Ronfard. Ces entrevues sont soit des archives radiophoniques, soit des entrevues que Laquerre a lui-même conduites.

**3** Quoique certains, comme Raymond-Louis Laquerre, privilégient la thèse de la surdose accidentelle (Giguère, 2015).

Cependant, parmi les archives, Arnould a été particulièrement marqué par le carnet personnel que le jeune homme a tenu entre 1968 et 1970. Une consigne l'accompagne : « Ne pas lire ». Arnould a décidé de l'utiliser malgré tout et, pour respecter au mieux cette volonté, de ne travailler qu'à partir de fragments qui révèlent quelque chose de Sauvageau sans pour autant dévoiler le contenu du carnet. Selon Arnould, les deux personnages, le questionnement relatif à la vie et à la mort ainsi que le rapport à la musique sont présents dans les archives et plus particulièrement dans ce carnet qui contient des notes et des croquis. Les quelques phrases retenues par le vidéaste expriment un profond mal-être et présentent deux personnages qui semblent être à la fois comme étrangers l'un à l'autre et tellement identiques qu'ils se confondent finalement en une seule et même personne : les deux facettes de Sauvageau en quelque sorte. Les croquis, quant à eux, tiennent davantage du gribouillage que de l'image. Ils ne représentent rien de tangible mais disent le tourment qui semble habiter le jeune homme tout en évoquant les hallucinations dues à la prise de LSD dont Sauvageau était, semble-t-il, amateur, et avec lequel il s'est suicidé<sup>3</sup>.

Le choix des documents qui prendraient place dans la pièce a été guidé, selon Arnould, par la volonté de « manifester la sensibilité du personnage pour le ramener à la vie » qui est aussi à l'origine de la place accordée à la musique et au piano mécanique. Les textes et croquis sont d'ailleurs l'objet d'un collage-montage animé suivant la musique. Chaque segment musical est assigné à un mouvement des images, ce qui permet de créer une « symphonie », selon le terme d'Arnould, qui unit le texte et l'image en permettant de laisser la place nécessaire à chaque élément. Cette manière de procéder permet de relever le défi que constitue l'utilisation d'images. En effet, leur capacité à fixer l'attention, et d'autant plus qu'elles sont projetées de manière à constituer un personnage à part entière et qu'elles occupent une grande partie de l'espace scénique qui est structuré autour d'un écran, est contrecarrée par l'impression d'unité que produit le montage image / son.

---

*Le matériau archivistique est donc double dans Sauvageau Sauvageau : la parole vraie de l'auteur que Lapointe a fait surgir de l'œuvre de fiction et les documents conservés par Laquerre.*

---

La relation qui est établie entre les deux formes d'archives est celle de la légitimation. Les documents ont pour fonction de confirmer la lecture que Lapointe a faite des textes. Si cette relation est possible et si le propos de Lapointe est vraisemblable, c'est que le texte et les documents sont inscrits dans un dispositif particulier.

## **DISPOSITIF**

La scène : un piano à gauche (côté jardin), deux fauteuils à droite (côté cour). Entrent deux hommes, un jeune et un vieux, vêtus de manière absolument identique. Chacun se tient d'un côté de l'avant-scène.

### **Préambule**

Témoignage. Des diapositives, projetées sur un écran situé au centre de la scène, déroulent le fil de la vie de Sauvageau (*Figure 1*) en même temps qu'un enregistrement de témoignages est diffusé : certificat de naissance et de baptême, photographie de baptême, Yves Hébert bébé ; l'enfance : seul, avec son père, ses parents, jouant du piano, avec ses frères, adolescent ; jeune adulte : acteur ; une demande d'audition, des photographies professionnelles. On entend les voix de grandes figures du théâtre québécois, les Millette, Roux, Labrèche, Pagé et Ronfard, qui disent la trace que Sauvageau a laissée en eux. Les personnes qui parlent sont identifiées au fur et à mesure par le plus âgé des deux hommes. Le jeune homme, de l'autre côté de la scène, manipule une télécommande qui semble actionner le projecteur. La vitesse de défilement du projecteur accélère sur les diapositives les plus récentes, celles qui semblent évoquer les derniers mois de vie de Sauvageau. Parmi elles, on aperçoit un document qui pourrait être un certificat de décès ou un souvenir pieux, le seul élément qui nous arrive étant un crucifix au centre d'une page, auquel succède un écran blanc et lumineux, le chariot est vide, avant de revenir au début dans un rythme de plus en plus effréné. La salle est éclairée. À ce moment, il n'y a ni spectateurs ni comédiens, mais une communauté (une famille?) réunie à l'occasion d'une projection de diapositives pour commémorer Yves Sauvageau avec les hommes de théâtre qui l'ont connu.



**FIGURE 1.**

Paul Savoie et Gabriel Szabo, *Sauvageau Sauvageau*, 2015  
Photographie : Valérie Remise

---

*Cette entrée en matière permet au spectateur de reconnaître les documents projetés comme archives en même temps que de découvrir Sauvageau en l'associant aux grandes figures du théâtre québécois contemporain.*

---

La présentation chronologique des archives officielles, familiales et professionnelles a une fonction didactique essentielle puisque l'auteur est inconnu de la majeure partie des spectateurs. Par ailleurs, elle introduit aussi une double proximité. La première crée un lien entre les comédiens et le public puisque tous sont baignés d'une même lumière qui impose un espace commun et tous ont l'attention portée sur le même objet. La seconde permet au public d'entrer dans l'univers de Sauvageau du fait de l'exposition de ses archives familiales, notamment celles qui ont trait à son enfance et son adolescence, puisque ces documents sont généralement voués à rester d'ordre privé. Le fait de les rendre publics a un double effet :

le rapprochement avec le public comme on vient de le dire, mais aussi il inscrit Sauvageau dans quelque chose de plus grand que lui, il lui donne un statut de personnalité publique dont la vie personnelle intéresse une communauté.

### **Première partie**

Les deux hommes tournent l'écran: un portrait photographique de Sauvageau en gros plan apparaît au centre de la scène faisant face au public comme s'il le regardait dans les yeux. La salle est plus sombre mais pas noire. L'homme le plus âgé s'installe au piano tandis que le plus jeune commence un monologue, au micro, s'adressant aux spectateurs (*Figure 2*). La musique est une lente mélodie aux accents mélancoliques qui donne à la déclamation de Sauvageau jeune homme, puisque c'est de lui dont il s'agit, une allure de mélopée. Le texte est une critique sociale qui entre en résonance particulière avec notre époque:

Il y a longtemps que j'ai poussé un long cri d'allégresse...

Debout, le damné de la terre

Peut-on écrire l'histoire, seulement?

La jeunesse étudiante est tannée

Tannée, tannée, pas mal tannée

D'apprendre des leçons, des devoirs

La jeunesse étudiante est tannée

Tannée, tannée, pas mal tannée

De prendre l'autobus et le métro

La jeunesse étudiante est tannée

Tannée, tannée, pas mal tannée

[...]

Nous ne possédons plus rien.

Nous vous avons tout sacrifié.

Nous sommes pauvres et mendiants.

Nous mourrons de faim.

Nous n'avons plus d'air pour empiler cette plus importante race de la terre.

Nous avons faim.

Nos dos sont fatigués de porter des soleils brûlés dans des yeux morts jaunes.



**FIGURE 2.**

Gabriel Szabo, *Sauvageau Sauvageau*, 2015

Photographie : Valérie Remise

Une critique sociale qui, en quelques mots, glisse vers l'expression d'un profond mal-être :

L'espace, l'univers m'appellent et m'attendent.

Je veux vivre à l'échelle du monde, du cosmos.

Cruel.

Je me suis cru aimé...

La pire des inconvenances

Je ferai retomber sur mon désespoir, le doigt accusateur

Je ne veux plus rien ouïr et me retranche derrière l'image que vous n'avez pas de moi. Admirez mon holocauste !

Je suis romain, vous voyez bien !

Je suis coupable !

Je suis coupable. Tuez-moi !

Un malheureux que votre juste courroux foudroie à tort.

Nouvelle Jeanne au bûcher, je mourrai brûlé pour l'amour.

La plus grande victoire en amour est la fuite.

J'ai toujours pensé qu'il se trouvait une place au septième ciel pour les romantiques de ce siècle.

Je produis assez de bruit avec mon cerveau !

Je ne m'entends plus !

Je deviens un homme entier, maintenant qu'un être est sorti de moi.

L'homme plus âgé, Sauvageau s'il n'était pas mort, intervient depuis le piano comme pour rassurer le jeune homme : « Je ne t'abandonnerai pas. Je ne permettrai jamais au sort, au hasard, aux circonstances, à Dieu de t'éloigner du brasier que voici. » Puis, prenant son micro, il traverse la scène tandis que le piano ne s'interrompt pas. Le portrait de Sauvageau fait toujours face à la salle, hiératique. Sauvageau s'il n'était pas mort rejoint Sauvageau jeune homme. Le temps de ce déplacement, un dialogue semble devoir s'instaurer entre les deux personnages :

Vieux – Viens vivre. Je te protégerai.

Jeune – Non. Je ne peux pas. Je ne veux pas, aussi... Le temps va se figer... Ce sont un peu nos adieux, ce soir...

Cependant, le vieux reste en retrait, derrière le jeune homme qui prend le spectateur à témoin de sa douleur, laissant l'impression d'une lutte intérieure où les adresses de l'autre apparaissent alors plutôt comme la voix intérieure de Sauvageau. Les deux paroles se répondent, disant à la fois la peur de la mort et sa nécessité jusqu'à ce que Sauvageau s'il n'était pas mort amorce un mouvement vers le jeune homme pour le toucher et se voit repoussé et renvoyé à son état d'absence qui se traduit par une adresse directe au public :

Vieux – Arrête de broyer du noir.

Secoue-toi, tu vas voir que les pommes vont tomber du ciel.

Jeune – Reste là, toi ; je te tue !

Vieux – Il veut me tuer !

4 Rappelons ici qu'Yves Hébert est mort en prenant 36 capsules d'acide, ce que certains éléments de la scénographie viennent évoquer, à commencer par la lumière blanche clignotante du chariot à diapositives vide de la première scène.

Assis l'un à côté de l'autre, les personnages disent le questionnement de Sauvageau en alternant les situations de présence et d'absence l'un à l'autre par des jeux de regards qui se tournent tantôt vers le public mais comme dans le vide, tantôt vers l'autre personnage. La situation est rompue lorsque le jeune homme se lève et se tourne vers le portrait pour évoquer son suicide :

Cent deux pilules.

Cent deux pilules diluées dans de l'eau chaude.

Cent deux pilules.

Calme, très calme.

Un mot gentil à tous ceux que je connais.

Très, très calme.

Extrêmement lucide aussi.

Si bien.

Presqu'ailleurs.

Par petites gorgées.

Ce mauvais goût de cent deux pilules... Ce mauvais goût.

Des efforts pour ne pas vomir.

Dans le noir, avoir peur.

Ce mauvais goût.

Mon cœur, de plus en plus fort.

Le silence.

Puis les coups.

Du cœur.

Toujours du sang.

Des gros caillots de sang.

Le sol, fluide.

Des caillots de plus en plus noirs.

Épuisé.

Je ne me réveillerai pas<sup>4</sup>.



**FIGURE 3.**

Gabriel Szabo et Paul Savoie, *Sauvageau Sauvageau*, 2015  
 Photographie: Valérie Remise

Puis, le portrait, tout à coup, pleure (*Figure 3*). Comme une icône. Rappelant sa présence au spectateur dont il détourne le regard pour lui rappeler que c'est de lui, Sauvageau, dont il s'agit et que c'est lui qui parle. Le mono-dialogue continue lui aussi : les trois figures de Sauvageau faisant face à la salle maintenant obscure. La musique, présence affective de l'auteur, n'a pas discontinué. Sauvageau s'il n'était pas mort entame alors un monologue plus optimiste :

Toutes ces émotions ne doivent pas nous faire perdre de vue nos consonnes.

Dis-moi que la vie là-bas que ma vie finie se pelote tout au bout au point de rencontre de deux rails parallèles pour toujours jusqu'au bout du monde où les deux bouts se touchent !

Dis-moi que tu seras l'air que je respire

L'air de la chanson des notes que je respire

Que tu seras l'écho

Dis-moi que je suis ta tige et que ton rire rose pâle est mon miroir

Sens-tu le vent nouveau

Sens-tu le printemps d'une rencontre avec l'avenir

Sens-tu

Je m'enfonce tout entier tout engourdi tout droit et couché dans la chaleur de la nonchalance ouatée du bonheur

Sens-tu

Que je mue

En bonheur.

Monologue qui se clôt, alors que le portrait devient presque noir ne laissant visibles que les larmes, sur l'aveu qu'il ne s'agit que d'un rêve :

Je la vois ruisselante de sueur, de larmes toutes boueuses

Me supplier

Nous rions

Nous rions

Nous serons maîtres du bonheur.

Je rêvais et dans mon rêve je rêvais.

Ici, le portrait revient à son état d'origine, la musique devient plus agitée, comme en colère.

Le portrait de Sauvageau a pour fonction de rappeler que c'est le dramaturge qui parle par les voix des personnages. Il constitue une incarnation de Sauvageau. Placé au centre de la scène, faisant face à la salle, il occupe la plus grande partie de l'espace. Après les témoignages du préambule, c'est plutôt d'un hommage dont il s'agit ici. Cet hommage organisé autour du portrait est rendu possible par la constitution préalable d'une communauté. En effet, l'hommage n'est possible que dans le cadre d'une reconnaissance. Il a fallu que chacun des spectateurs puisse reconnaître Sauvageau pour que son absence soit significative.

---

*Car c'est bien de cela dont il s'agit dans Sauvageau Sauvageau : placer l'absence au centre de la représentation sous ses deux formes possibles : le « ce qui n'aura pas été » comme contre-point de « ce qui a été ». Il s'agit de mettre en relation, dans l'ici et maintenant de la représentation, deux absences : celle d'Yves Sauvageau, mort depuis 45 ans, et celle de ce qu'il n'aura pas vécu et pensé du fait de cette mort.*

---

Cette articulation, dont la cheville est précisément le portrait, permet de rendre Sauvageau présent par son absence même. Elle révèle en fait une absence dont la plupart des spectateurs n'avait même pas conscience avant d'assister à la représentation. Le portrait et les documents présentés durant le préambule, par l'authenticité que leur confère leur statut d'archives, rendent tangible l'existence de Sauvageau.

### **Deuxième partie**



**FIGURE 4.**

Gabriel Szabo et Paul Savoie, *Sauvageau Sauvageau*, 2015

Photographie : Valérie Remise

Le bloc-écran, ouvert comme un livre dont les pages sont des écrans texturés transparents, sépare la scène en deux zones (avant-scène et fond de plateau), les deux personnages se trouvant de part et d'autre (le jeune homme en avant, Sauvageau s'il n'était pas mort au fond). Le piano se tait puis redémarre lentement. Le plus âgé reprend son monologue tandis qu'un texte manuscrit apparaît sur l'écran texturé derrière lequel il se trouve (Figure 4) :

Ils sont deux.

Absolument identiques.

Ils sont dos à dos.

Ils ne se sont jamais vus.

Chacun, en même temps,

Lâche un soupir : « Je ».

et répète : « Je ».

Chacun sent qu'il est là,

mais ne se voit pas.

Chacun veut voir ce : « Je ».

Chacun de son côté,

ils partent donc,

au gré des vents,

courir après l'écho de leur « Je ».

Chacun veut se voir.

Chacun se retrouve face à face

au même point de départ.

On ne sait plus lequel est lequel.

Chacun, déçu, regarde la terre.

On ne sait plus lequel est lequel, tant ils se mélangent

Et croyant se voir ils [te cherche]<sup>5</sup> bras l'un dans l'autre

Je me suis cherché

ET j'ai fouillé

**5** Le texte ici entre crochet recouvre la phrase initiale devenue illisible.

Partout. Dans mon âme  
Vide. ET dans les bras des femmes.  
Mais rien de rien  
J'étais plus loin  
D'où je me cherchais  
ET ma vie s'ennuyait  
Sur un banc ou sur un trottoir  
J'étais plus loin que le [illisible]  
Au-delà de l'éternité.  
ET je me suis tué  
Pour me retrouver.

La parole de Sauvageau s'il n'était pas mort est alors désespérée. Elle se fait inventaire de tout ce qui meurt chaque jour, chaque instant, sans même que l'on en ait tout à fait conscience :

Vieux – Un oiseau tombe  
Une île calle  
L'huître se referme  
Jeune – Je meurs  
Vieux – Un toit s'effondre  
Une feuille vole  
La neige fond  
Le sel se dissout  
Jeune – Je meurs  
Vieux – L'horloge arrête  
Un cendrier se vide  
Une clé rouille  
Un livre brûle

En une forme de réponse, le jeune homme scande « Je meurs » et conclut, pour que les choses soient claires :

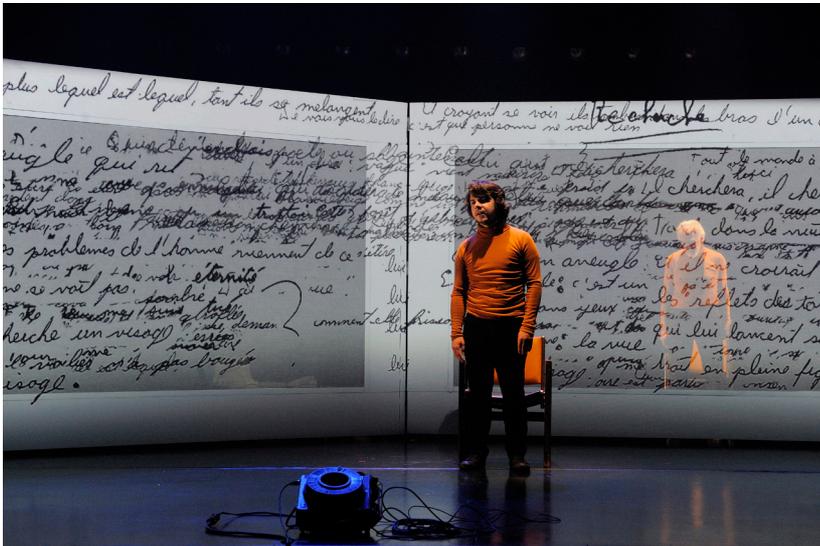
Je ne suis pas seul

Je ne suis pas seul à mourir à la même seconde

Mille âmes se libèrent

Mille esprits allégés s'évaporent.

Le piano joue toujours : une musique plus lente, plus sombre. Le texte manuscrit s'obscurcit lui aussi, les mots se superposent et deviennent illisibles, laissant par moment apparaître un « J'EXISTE » qui résonne brutalement avec les paroles des personnages dont les mouvements, minimaux, sont les mêmes, simultanés, donnant au texte apparu plus tôt sur l'écran toute sa puissance : « Ils sont deux. Absolument identiques. [...] Chacun se sent mais ne se voit pas. [...] On ne sait plus lequel est lequel tant ils se mélangent. » Sauvageau qui ne serait pas mort est devenu une figure spectrale derrière l'écran : une lumière plus blanche adoucit le contraste et il semble partager la transparence de l'écran. Sa voix envahit l'espace, elle se situe sur le même plan que la musique et le texte du carnet de Sauvageau – à distance – tandis que les scansionnements du jeune homme, à l'avant-scène, s'adressent maintenant au public et tiennent d'un *ici et maintenant* apparemment déconnecté des éléments qui figurent la présence même de Sauvageau, de lui-même donc.



**FIGURE 5.**

Gabriel Szabo et Paul Savoie,  
*Sauvageau Sauvageau*, 2015  
Photographie : Valérie Remise

Le dialogue entre les deux personnages reprend, depuis le mal-être fondamental du jeune homme, autour de la volonté de mourir (Figure 5). Sauvageau s'il n'était pas mort, depuis une place censée être plus proche de la mort (son âge), exprime la nécessité de vivre et sa difficulté aussi dans un discours contradictoire :

Ça ne me fait plus rien. Parce que maintenant je n'ai plus peur de la mort.

La frôler d'un peu plus près cette mort. Alors j'ai moins peur de la vie. Non ! J'ai tout aussi peur d'elle. Mais moins peur que la mort, moins peur de moi. Je peux donc tout risquer. Je risque, c'est là ma force. Tu vois ?

[...]

J'ai décidé de vivre égoïstement parce que ça prend toute ma force pour moi-même

[...]

Je veux que tu dormes lorsque nous allons dans le monde. Il faut que tu dormes ; c'est laid le monde. Jure-moi que tu deviendras jamais une grande personne ! On est si malheureux ! Jure-le moi...

Les réponses du jeune homme sont teintées d'immaturation ou de naïveté, on l'entendra comme on voudra – « Sois pas méchant. [...] Pas m'attacher à personne ! [...] J'ai bien le droit d'être où je veux ! » – et de colère :

Méfie-toi de moi ! Méfie-toi ! Je ne sais pas ce qui se passe, mais je sens tout le dedans de mon corps se durcir comme une roche... [...] J'ai sacrifié ma vie pour rien ! Pour rien ! Puis, il faudrait que je laisse tout en ordre même en mourant ? Que je dise : « Oui, j'ai bâti ma vie à tout sacrifier pour rien ».

6 Ici, on pense à l'analyse de Guy Debord selon qui la société spectaculaire-marchande aliène les sujets en opérant une séparation entre l'image de la vie et la vie elle-même, la représentation occupant tout l'espace et ne laissant à la vie aucun lieu pour se déployer (Debord, 1967).

Tout au long de l'échange, le piano joue plus fort jusqu'à se taire finalement. L'écriture projetée se brouille de plus en plus jusqu'à ne devenir qu'un sombre gribouillage couvrant la totalité de l'écran. Elle se transforme et les dessins du carnet, dans lesquels le vidéaste et concepteur visuel Lionel Arnould voit des « croquis à la Cocteau » (Arnould, entretien, 2015-11-13), apparaissent alors tandis que le piano reprend une mélodie plus douce et que Sauvageau s'il était vivant disparaît derrière l'écran devenu sombre.

Le changement visuel accompagne l'amorce d'un monologue tout aussi halluciné que lucide sur la société et la difficulté du jeune homme à y vivre. Au-delà des paroles mêmes de Sauvageau, le propos tout entier de la pièce tient à la séparation fondamentale entre image et vie vécue<sup>6</sup> qui,

pour tenir peut-être de la maladie mentale (bipolarité dirait-on aujourd'hui), se cristallise et s'enracine dans le caractère perçu comme profondément illusoire des propositions sociales à l'œuvre dans le Québec de la fin des années 1960 :

La télévision voit, pense, agit pour vous. Ailleurs, il y a peut-être des gens qui veulent m'aider ! Nous sommes donc vous pensez ! [...] je vais bâtir tout le reste de mon pays à mon nom. [...] J'ai compris qu'on ne peut pas bâtir tout seul ! Si on veut m'aider. Ce soir, nous assisterons à une autre soirée où notre sport national stimulera nos « enthousiasmes ». La première place ! [...] T'as sans doute raison : nous ne pouvons plus revenir sur nos pas. Derrière moi. À force d'avoir de la corne aux mains on en vient à en avoir aussi sur les paupières... [...] Show time... Des belles poupées pour toi, monsieur... Show time, il reste encore des places. Show time... Show time... Des belles filles, des bonnes places... Show time... La télévision court partout. Tu pourrais toujours me regarder au moins... Here we are. How are you? Your TV show is going on! You don't need translation, you, old folks! Le devoir. La presse. La gazette. Le devoir. La presse, la gazette. Le devoir, la presse, la gazette. Je n'ai plus un sou. Tu parles bien. Puis tu n'es pas laid ; je vais te créditer. Combien d'intérêt? L'intérêt que tu me portes ; c'est bien dit, ça, aïe !

Le rapport entre image / représentation et vie vécue est sous-jacent à toute la pièce de Lapointe qui joue justement sur les diverses représentations de Sauvageau, celles que les autres se sont forgées de lui (témoignages du préambule) et celles que l'on peut supposer qu'il avait de lui-même (commentaires d'auteurs et carnet personnel), pour tenter de restituer « ce que l'œuvre dit de vrai, l'authenticité dans la fiction » de « se rapprocher de quelqu'un [qui a été] oublié » (Lapointe, entretien, 2015).

---

*En d'autres termes, Lapointe tente de toucher à ce quelque chose de vrai qui surgirait de la confrontation des différentes images de Sauvageau dont les différentes formes d'archives sont porteuses.*

---

Les dessins sur l'écran s'animent d'une pulsation suivant le rythme du piano qui, lui, rivalise avec la parole quasi-convulsive du jeune homme. Les trois éléments ne forment plus qu'un : la sensibilité à vif de Sauvageau qui envahit la salle et les spectateurs. Les dessins de Sauvageau, animés par Arnould, permettent de rendre le caractère halluciné du texte plus prégnant et, peut-être, de mieux comprendre l'état d'esprit du jeune homme (Figure 6). Le texte lui-même est dit de telle manière, très rapidement, que l'on ne peut l'appréhender que par fragments.



**FIGURE 6.**  
Gabriel Szabo,  
*Sauvageau Sauvageau*, 2015  
Photographie :  
Ulysse del Drago

Fragments qui s'emparent du spectateur en fonction de sa sensibilité propre plutôt qu'ils ne sont saisis par lui. Ici, le rationnel disparaît au profit de la sensation et les dessins participent, par leur facture délirante, de ce mécanisme qui emporte le spectateur dans l'univers torturé de Sauvageau jusqu'à l'évocation du suicide :

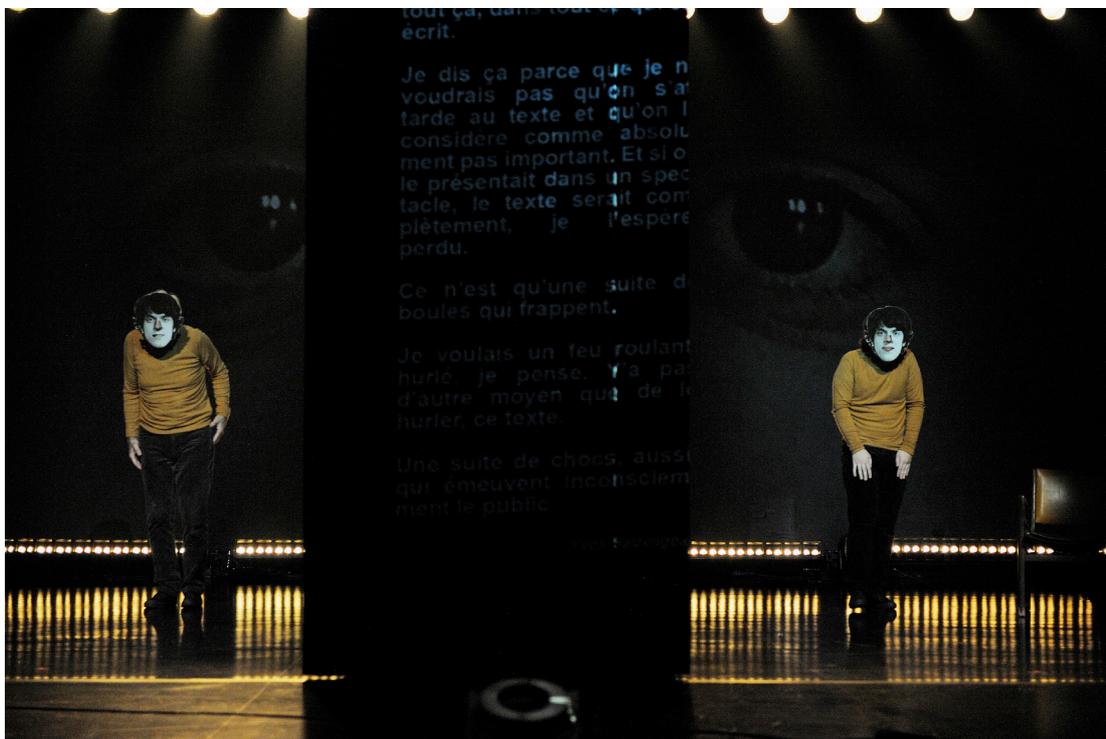
Tout va si vite aujourd'hui. J'aurais voulu vivre, le temps m'a manqué.  
J'aurais voulu agir, bâtir, créer, le temps m'a manqué. Tout se démolit si vite. J'aurais voulu penser, dire, écrire peut-être. Le temps m'a manqué.  
Tout s'oublie si vite. Je veux parfois mourir.

Évocation qui se fait sous le regard de Sauvageau s'il n'était pas mort, assis sur la structure portant l'écran sur lequel défilent des coupures de presse annonçant le « Décès d'Yves Sauvageau ». Le dialogue entre les deux personnages reprend, achevant sur les mots : « Ma mort / En moi par moi », repris par les deux personnages. Le jeune Sauvageau referme le livre / écran sur lequel son *alter ego* est toujours assis en surplomb de la scène. Le noir se fait sur scène ne laissant que Sauvageau s'il était vivant dans la lumière et dans le silence. Fin de la deuxième partie.

### **Troisième partie**

Les deux personnages se retrouvent tant physiquement, assis en hauteur, que dans leur propos plus calme et serein. Les autres incarnations de Sauvageau ont disparu. Ici, la fiction rattrape la réalité puisque ce rapprochement des deux personnages, qui se comprennent finalement, recouvre une forme de réconciliation de Sauvageau avec lui-même,

dépassant la séparation fondamentale dont le spectateur a été témoin durant l'heure précédente. Comme en réponse au « Ce sont un peu nos adieux, ce soir... » du jeune homme au tout début de la pièce, la scène finale semble sceller quelque chose entre les différentes facettes de Sauvageau tout autant qu'entre le public et la mémoire de l'auteur. Ces « adieux » peuvent, maintenant, être compris comme un adieu à la souffrance dissipée par la « réhabilitation » de Sauvageau opérée par Lapointe. Un adieu à l'oubli réparé par la constitution de cette archive de Sauvageau du fait même que la pièce de Lapointe participe du théâtre québécois qui reconnaît ainsi l'importance de l'auteur.



**FIGURE 7.**

Paul Savoie et Gabriel Szabo, *Sauvageau Sauvageau*, 2015  
Photographie: Valérie Remise

La dernière scène est particulièrement éloquent à cet égard: redescendus sur le plancher de la scène, les deux personnages arborent un masque reprenant le portait de Sauvageau de la première partie qui est lui-même à nouveau visible sur l'écran mais ne fait pas face à la salle (Figure 7). Là où quatre éléments (les deux Sauvageau, le piano et les archives)

représentaient une seule et même personne jusqu'ici, le portrait vient littéralement masquer la séparation et opère une unification symbolique qui, au-delà de la possibilité de réparation des blessures et d'apaisement de la souffrance qu'elle évoque, fait archive. En effet, Lapointe inscrit Sauvageau dans quelque chose qui le dépasse et qui tient de la mémoire collective en lui redonnant une cohérence tant du point de vue individuel, par la tentative de comprendre ce qui le faisait souffrir à tel point qu'il en est mort, que du point de vue de l'histoire du théâtre québécois par la mise en lumière de ses liens avec les grandes figures fondatrices du théâtre contemporain.

## RELATION AU PUBLIC

7 *Les Jours gris* a l'été l'objet de deux performances à Québec (26 mars 2016) et à Montréal (1<sup>er</sup> mai 2016).

La manière dont Lapointe procède semble essentiellement liée au rapport au public qu'il instaure. Ce qui a lieu sur scène (« ça » comme il le dit dans son texte *Les Jours gris*?) déborde alors pour que la parole, ou plutôt son sens, s'origine tant dans le texte effectivement dit par les personnages (mais aussi dans les images et la musique) que dans chaque personne présente en qui le texte trouve une résonance particulière :

- Ça veut vider les corps (d'un coup que certains sauraient qu'ils y sont) pour qu'à partir du vide de ces corps ça puisse enfin parler.
- Ces corps qui se croient encore liés.
- À ce lieu.
- Pour qui saurait encore qu'ils y sont.
- Dans ce lieu.
- Et dans ces corps.
- Pour qui saurait qu'ils y sont – dans ces corps et dans ce lieu – il reste tout de même encore la possibilité de s'y sentir lié.
- À ce lieu.
- De se sentir lié à ce lieu (là où l'on cherche toujours).
- Ce lieu où l'on cherche toujours le point d'origine de la parole : de où ça ça parle. (Lapointe, 2016, non publié *Les Jours gris*)

---

*De manière générale, Lapointe cherche, dans son théâtre, à abolir la distance entre le spectateur et l'œuvre de manière à ce qu'une appropriation puisse se faire et que le point d'origine de la parole se fasse en chacun des spectateurs.*

---

On retrouve ici quelque chose du conteur benjaminien dont le récit lui-même est le but. Il ne s'agit pas de transmettre une information mais l'expérience même du conteur. Le récit « immerge la chose dans la vie de celui qui la raconte pour l'extraire de celle-ci » (Benjamin, 2011, p. 71) et le premier geste du conteur est la mise en contexte : il énonce d'abord les circonstances dans lesquelles se sont déroulées les choses qu'il va raconter, c'est-à-dire l'expérience qu'il a vécue. Le récit procède d'une sédimentation qui se donne à voir et qui superpose des couches mémorielles : c'est « la remémoration qui [...] s'ajoute à la mémoire » (Benjamin, 2011, p. 84) L'élément déterminant l'acte de raconter est donc « la façon dont [les événements] s'insèrent dans le grand cours insondable du monde » plutôt que « l'enchaînement exact des événements » (Benjamin, 2011, p. 80). La mémoire mise en jeu dans le récit du conteur permet de faire lien entre différentes histoires et multiplie les possibilités même du récit qui est finalement une relation – tant au sens de relater que de mise en lien – de nombreux événements éparpillés.

La proposition de Lapointe quant à l'origine de la parole théâtrale entre en résonance avec la proposition de Benjamin. En effet, ce qui semble être en jeu dans la réflexion du dramaturge est la possibilité de faire entrer en relation sa propre expérience d'un texte avec les expériences multiples du public par l'entremise de la mise en scène de manière à permettre la circulation du sens par l'appropriation par chacun de ce qui est donné à voir et à entendre. *Sauvageau Sauvageau* est la lecture que Lapointe a faite des archives de Sauvageau, que ces archives soient conventionnelles (archives familiales et professionnelles) ou non (l'œuvre théâtrale). Cette lecture particulière est restituée par la médiation de ce qui a lieu sur scène. Il s'agit avant tout de faire entrer en résonance l'expérience qu'il a faite de ce que portent ces archives avec les subjectivités qui composent le public.

L'une des manières dont il opère est le jeu sur la distance qui existe entre la salle et la scène. Cependant, d'autres distances sont présentes en filigrane : celle qui sépare les archives et le public mais aussi celle qui sépare passé et présent (Sauvageau et les traces qu'il a laissées ou non). Ces distances, Lapointe les creuse pour mieux les abolir. Pour les mettre en lumière, il procède par couches : parole de Sauvageau, parole des autres à propos de Sauvageau, parole de Lapointe à propos de Sauvageau qui s'inscrit dans l'espace laissé par l'oubli pour construire une nouvelle mémoire, une archive. L'archive est alors une accumulation des paroles distantes qui sont réunies dans *l'ici et maintenant* de la représentation.

Comme on l'a dit d'emblée, Lapointe commence par abolir la distance entre les comédiens et le public en mettant en scène une projection de diapositives

pour créer la communauté dont il a besoin pour que son récit soit reçu. Ce premier geste constitue aussi la mise en contexte dont parle Benjamin comme étant le premier geste du conteur. Le contexte que Lapointe donne à « son » Sauvageau est celui de l'histoire du théâtre québécois. Les archives sont ici primordiales puisqu'elles sont marquées du sceau de l'authenticité. Leur nature même, ensemble organique de documents accumulés dans le cadre des activités de leur producteur, les rend dignes de confiance quant aux propos qu'elles tiennent. Présentées selon un mode familial (la projection de diapositives commentées), elles sont identifiables immédiatement par les spectateurs. En ce sens, tant les enregistrements que les photographies ou les extraits du carnet ne peuvent être envisagés comme une fiction. En les associant aux extraits des pièces, Lapointe génère une forme de contamination : la fiabilité et l'authenticité des archives sont transmises aux paroles dites par les comédiens, elles-mêmes constituant une forme d'archives, qui prennent un accent de vérité. En outre, en abolissant la distance entre scène et salle, il diminue aussi celle qui existe entre le public et les archives. Les spectateurs peuvent, grâce au dispositif, s'appropriier les archives qui leur sont présentées comme des souvenirs communs. En revanche, le passé est restitué à sa place de « ce qui a été » par le même dispositif. En effet, en mettant le souvenir et l'authenticité au cœur du dispositif, Lapointe situe la représentation dans un temps distant de ce qui est donné à voir.

Cependant, une fois les spectateurs associés à ce qui a lieu sur scène et mis en condition de comprendre le propos qui sera tenu, il devient possible de rendre Sauvageau et son absence présents à chacune des personnes qui compose le public. Là encore, les archives occupent une place essentielle qui tient cette fois à leur statut de trace, c'est-à-dire ce qui subsiste d'une présence, la marque laissée après un passage. Les archives comme trace sont la matérialisation de ce qui a été. Ainsi, les archives permettent de manifester la présence du dramaturge à travers son absence. Bien que transformés par la numérisation, les documents n'en perdent pas leur matérialité. On la retrouve dans la texture des photographies et des enregistrements du préambule ou encore dans l'écriture manuscrite et le trait des croquis de la deuxième partie. Le portrait, dominant la première partie du fait de son agrandissement et de sa place au centre de la scène, a un effet sur le spectateur qui devient alors partie prenante de la mémoire de Sauvageau en ce qu'il est pris à témoin de sa disparition. Ici, les archives sont associées au jeu des comédiens qui portent la parole que Lapointe a entendue au travers des textes de Sauvageau. L'absence est alors rendue présente par l'accumulation des traces laissées, ce qui a pour conséquence d'abolir la distance entre passé et présent qui peuvent coexister dans le temps de la représentation.

Finalement, la dernière partie constitue la couche finale de la sédimentation que Lapointe a mise en place. Par l'unification symbolique due au masque que revêtent les deux comédiens, c'est une totalisation qui s'opère : le portait, en recouvrant tout ce qui semblait fragmenté jusqu'ici, marque le fait qu'au-delà de la personnalité clivée de Sauvageau, quelque chose de cohérent peut rester de lui. *Sauvageau Sauvageau* est en fait moins un hommage, ce qui signifierait la mort définitive de Sauvageau par la fixation d'une image et d'une parole, qu'une tentative de transmission comprise comme ouverture d'une nouvelle expérience à partir des expériences passées. L'idée de sédimentation prend alors toute sa force puisque c'est dans la possibilité, par le récit, de mise en lumière de l'ensemble des couches en un seul moment que la transmission est possible. La représentation est ce moment qui éclaire les différentes périodes, les différentes expériences et les différentes paroles qui ont été liées à la figure de Sauvageau. Les archives, par l'authenticité qu'elles promettent et par leur statut de trace, permettent à la fois de révéler les différents temps, creusant ainsi les distances, et de les manifester dans un moment unique, un présent réminiscent, le temps de la rencontre organisée par Lapointe entre Sauvageau et un nouveau public, entre Sauvageau et l'histoire du théâtre québécois.

## CONCLUSION

---

*Sauvageau Sauvageau constitue un cas remarquable des possibilités ouvertes par la mise en jeu des archives dans le champ artistique.*

---

D'abord, il apparaît que les archives telles qu'elles sont envisagées par l'art dépassent, sans l'ignorer, la définition que s'en donnent les archivistes. En effet, on a vu d'abord que les textes de fiction de Sauvageau étaient envisagés comme source d'une parole authentique par le biais des commentaires d'auteurs. Du fait de leur caractère involontaire, puisqu'ils sont le corollaire de l'écriture d'une fiction en laquelle ils s'inscrivent, ils peuvent être considérés comme une forme d'archives. En outre, ils sont identifiés (sélectionnés) et montés (organisés) avant d'être mis en relation avec des archives effectives qui les légitiment. En détachant les mots de leur contexte initial, soit les différentes pièces de théâtre de Sauvageau, et en les rapprochant des archives de l'auteur, Lapointe effectue le geste proprement archivistique de transfert des documents qui sont « placés dans une proximité particulière avec d'autres documents déjà désignés comme archives » (Nesmith, 2002, p. 34, notre traduction). Ce geste constitue une forme d'autolégitimation qui n'est que peu questionnée et que Lapointe reprend à son compte, permettant de considérer les archives

comme ce que l'on choisit de conserver plutôt que comme ce que l'on produit pour mener à bien une activité.

Par ailleurs, le lien des archives à l'authenticité est un des ressorts de la pièce : tout ce qui est présenté est vrai. Le processus de constitution des archives en fonde la légitimité comme archives mais aussi comme documents authentiques et fiables. Dans l'optique d'une définition des archives centrée sur la conservation et l'exploitation plutôt que sur les conditions de production des documents, ces deux caractéristiques deviennent des critères de sélection des documents pour qu'ils puissent devenir archives plutôt que des traits inhérents à la nature même des archives. Ce qui revient à dire que les archives nécessitent d'être reconnues comme telles, ce qui est possible par l'intermédiaire du dispositif au sein duquel les documents sont inscrits. Ici, une projection de diapositives permet de reconnaître les documents comme archives. La mise en scène de la projection de diapositives renvoie à une situation familière et au type d'archives (les archives familiales) le plus commun qui soit, ce qui rend possible la reconnaissance des archives. Cette reconnaissance est au fondement de l'ensemble de la pièce qui est présentée par Lapointe comme une « enquête », sous-entendant par là une recherche de vérité. Ce dispositif particulier, en articulant archives de l'auteur et pièce de théâtre sur l'auteur, confère au texte son caractère vraisemblable.

Un troisième élément fondamental permet de comprendre la manière dont les archives sont utilisées, c'est la question de la distance. On a vu que les distances sont multiples et que Lapointe en joue constamment pour déployer son propos. Distance entre la salle et la scène, distance entre les spectateurs et les archives, distance entre le passé et le présent sont sans cesse l'objet de reconfigurations qui tantôt les creusent, tantôt les abolissent. Ce jeu est essentiel à l'établissement d'une relation avec le passé et à la possibilité de le connaître puisque c'est dans la distance entre le présent et le passé que peut s'inscrire le récit authentique, c'est-à-dire celui qui transmet une expérience plus qu'une simple information. On a vu comment Lapointe agit en conteur en mettant en lumière la sédimentation des paroles liées à Sauvageau et en permettant au spectateur de se sentir partie prenante du récit en s'appropriant les archives comme des souvenirs communs d'abord, et en étant capable de sentir l'absence de Sauvageau ensuite.

Ce jeu sur les distances est possible grâce à une dernière caractéristique des archives qui est révélée ici : leur dimension fantomale. En effet, Lapointe utilise les différents documents pour manifester la présence de Sauvageau à travers son absence même. Le passé et le présent sont ici entrelacés par le truchement de la mise en scène qui place l'absence du

dramaturge au cœur de la représentation. Le spectateur se trouve face à l'absence de Sauvageau à travers les traces qu'il a laissées et qui sont finalement la seule manière de le rendre présent. C'est là la singularité des archives que d'être « le lieu du possible retour d'un passé tombé dans l'oubli » (Klein, 2015, p. 284) que Lapointe met de l'avant tout au long de la représentation.

Finalement la complexité de la mise en scène de *Sauvageau Sauvageau*, qui n'est pas rendue ici dans toute son ampleur, est une forme de manifestation de la complexité des archives dans leur rapport au passé et à la mémoire. Car tous les éléments que Lapointe met en lumière et en œuvre dans sa pièce constituent, chacun à leur manière, une forme d'inscription dans le temps, une manière de faire archive. Le recours aux archives participe de la construction d'un moment particulier qui permet, le temps de la représentation, de faire s'entrecroiser au moins quatre temps : la vie de Sauvageau et ce qu'il n'aura pas été, le souvenir qu'en ont les personnalités qui l'ont croisé, la découverte de Sauvageau par Lapointe et, finalement, la rencontre de chacun des spectateurs avec Sauvageau tel qu'il est vu par Lapointe. Moins que de poupées russes, c'est d'un tissage qu'il s'agit dont le fil de trame serait la vie de Sauvageau et les fils de chaîne chacun des regards posés sur cette vie, parmi lesquels on peut compter les archives qui sont en définitive un regard particulier sur leur producteur.

---

## Bibliographie

- Benjamin, W. (2011). Le conteur (1<sup>re</sup> édition, 1933). Dans *Expérience et pauvreté*, traduit et présenté par C. Cohen Skalli (p. 51–106). Paris, France : Payot.
- CEAD, Centre des auteurs dramatiques. (2014). Théâtre à relire – Christian Lapointe explore l'œuvre d'Yves Sauvageau. Repéré à [http://www.cead.qc.ca/\\_news/id/183](http://www.cead.qc.ca/_news/id/183)
- Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. (2015). *Sauvageau Sauvageau*. Repéré à <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/pièces/sauvageau>
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle* (Édition électronique réalisée à partir du texte de la 3<sup>e</sup> édition française, 1992). Saguenay – Lac-Saint-Jean, QC : Les Classiques des sciences sociales. Repéré à [http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord\\_guy/societe\\_du\\_spectacle/spectacle.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.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>
- Nesmith, T. (2002). Seeing archives: Postmodernism and the changing intellectual place of archives. *The American Archivist*, 65(1), 24–41. Repéré à <http://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.65.1.rr48450509r0712u>
- Théâtre Blanc. (2015). *Sauvageau Sauvageau*. Repéré à <http://www.theatreblanc.qc.ca/sauvageau-sauvageau/>
- Giguère, U. (2015, 30 septembre). Yves Hébert Sauvageau se fait entendre... 45 ans plus tard. *Granby Express*. Repéré à <http://www.granbyexpress.com/culture/2015/9/30/yves-hebert-sauvageau-se-fait-entendre-4294417.html>

## Sauvageau Sauvageau (*Crédits*)

*D'après l'œuvre d'Yves Sauvageau (Yves Hébert, 1946–1970)*

**Adaptation et mise en scène:** Christian Lapointe

**Une création du:** Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et du Théâtre Blanc

**Interprétation:** Paul Savoie, Gabriel Szabo

**Musique originale:** David Giguère

**Assistance à la mise en scène:** Alexandra Sutto

**Dramaturgie:** Marie-Claude Verdier

**Scénographie:** Jean-François Labbé

**Vidéo et conception visuelle:** Lionel Arnould

**Éclairages:** Sonoyo Nishikawa

**Costumes:** Virginie Leclerc, assistée de Maude Audet

**Archiviste de Sauvageau:** Raymond-Louis Laquerre

**Sonorisation:** Hugo Trépanier

**Régie:** Marilyn Laflamme

**Direction artistique:** Sylvain Bélanger, Jean Hazel, Christian Lapointe

# LES ARCHIVISTES DANSENT<sup>1</sup>.

DESCRIPTION ET ANALYSE DE *LES GESTES DE NOS MÉMOIRES*,  
PERFORMANCE LITTÉRAIRE SUR LA GESTION DES ARCHIVES

Mattia Scarpulla



**LES GESTES DE NOS MÉMOIRES**

Le 9 mars 2016, à 20h, Studio P, Québec (entrée 10\$)  
Dans le cadre du Mois de la Poésie

*la mémoire est liberté d'action, possibilités réelles  
traditions enracinées dans un instant toujours présent  
j'existe, je ne veux pas oublier, je dois me souvenir, tout  
alors j'écris des mémoires, mais aussi des oublis*

**Conception et direction artistique :** Mattia Scarpulla  
**Textes :** Anne Klein et Mattia Scarpulla  
**Lecture :** Anne Klein  
**Collaborateurs et interprètes :** Alexandra Buthiaux, Denis Lessard, Richard MacKay  
**Images du décor :** Michel Belisle

Une présentation du *Bureau des affaires poétiques* avec le soutien de  
*Première Ovation arts littéraires*.

Programme double avec *La poésie sur un fil* – Collectif RAMEN.  
Studio P : 280, rue Saint-Joseph Est, G1K 3A9, Québec

Nous remercions : Martine Cardin directrice des programmes en gestion des documents et des archives de l'Université Laval, pour les répétitions ; et nos regards et soutiens : Louise Allaire, Charles Cormier, Élise Glück, Normand Hébert, Marguerite Lessard, Edwige Morin, Sylvie Tourangeau.

 Bureau des affaires poétiques  
 Centre des arts et des lettres Québec  
 VILLE DE QUÉBEC  
 Canadian Heritage / Patrimoine canadien  
 PREMIÈRE OVATION  
MOIS DE LA POÉSIE 2016 

**1** Ce texte a été rédigé dans le cadre du 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).

**FIGURE 1.**  
*Les gestes de nos mémoires*,  
Québec, Studio P., 9 mars 2016  
Programme

## INTRODUCTION : UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

*Les gestes de nos mémoires* est une performance littéraire qui a été créée le 9 mars 2016 au Studio P., salle multidisciplinaire appartenant à la librairie Pantoute (Figure 1). Le Studio P. accueille chaque année une partie de la programmation du Mois de la Poésie, une manifestation dédiée à la création poétique, qui investit la ville de Québec tout au long du mois de mars.

**1** Par danse contemporaine on entend l'ensemble de mouvements chorégraphiques de tradition occidentale qui depuis un siècle se questionnent sur les langages et les techniques corporelles, artistiques ou non, et expérimentent de nouvelles formes de spectacle. Le concept de danse contemporaine est né en opposition à celui de danse classique, c'est-à-dire les mouvements chorégraphiques qui privilégient l'exploitation des vocabulaires gestuels appartenant à la tradition des danses artistique et sociale.

**2** Dans l'article, je nommerai les interprètes « danseurs » et « performeurs ». Les performeurs utilisent sur scène différents langages (musique, danse, jeu dramatique, etc.). Dans *Les gestes de nos mémoires*, le langage corporel développé est à la limite de l'action mimétique, du geste dramatique et du geste dansé. Denis Lessard joue aussi de la musique. En outre, nous avons préféré définir le spectacle comme une performance littéraire, parce que la relation entre texte poétique et langage corporel est fondamentale. Nous sommes quand même restés sur le terrain créatif de la chorégraphie, où les interprètes sont nommés danseurs. Les deux termes sont donc appropriés pour définir les interprètes qui jouent dans cette pièce.

J'ai créé *Les gestes de nos mémoires* en collaboration avec Anne Klein (professeure adjointe en archivistique à l'Université Laval) et les archivistes Alexandra Buthiaux, Denis Lessard et Richard MacKay. Le spectacle était une production du Bureau des affaires poétiques qui organise le Mois de la Poésie.

Cette performance littéraire avait comme principal objectif de mettre en scène des archivistes et de réfléchir autrement sur la gestion des documents et des archives. Les quatre collaborateurs ont participé à des ateliers corporels, puis à des répétitions à travers lesquelles nous avons construit une chorégraphie de danse contemporaine<sup>1</sup> et créé des textes poétiques.

Les quatre interprètes ne sont pas des danseurs professionnels<sup>2</sup>. Ils s'engageaient pour la première fois à créer un spectacle dans lequel ils parleraient intimement de leur métier archivistique. La prise de conscience de leur corps et des gestes et actions qu'ils répètent quotidiennement à leur bureau les ont rapprochés de leur subjectivité, ou plus précisément de leur *consciousness*. Cette notion anglophone performative se traduit littéralement par « connaître avec moi » et, dans la philosophie de l'existence d'Arendt, elle englobe la conscience de soi, la spécificité du contexte expérientiel, la conscience de soi à travers les autres (c'est-à-dire l'identité) et la conscience des autres (Arendt, 2009, p. 240–241). *Les gestes de nos mémoires* est donc une expérience artistique qui explore cinq *consciousness* du milieu archivistique (la mienne, celle de trois archivistes et celle d'une théoricienne).

La prise de *consciousness* pendant les ateliers et les répétitions nous a permis d'explorer les aspects de l'archivistique et la relation entre création et archives qui nous étaient les plus chers. Nous nous sommes demandé en quoi la création chorégraphique rend possible une compréhension singulière des professions liées aux archives, comment le travail technique de traitement et de conservation des archives influence la conception et la définition même d'un fonds, et enfin en quoi les théories archivistiques sont strictement liées aux domaines du politique et de l'administration.

Au travers du prisme de ces thématiques, nous avons défini la figure de l'archiviste comme producteur de sens à côté de celle du créateur d'un fonds et de celle des usagers.

Dans cet article, à travers une méthodologie propre aux études en danse, je parcourrai les étapes du projet, depuis la conception des ateliers jusqu'au processus de création de la performance littéraire. Si ce texte me permet de faire le point sur ce projet, son écriture permet surtout de placer les archivistes au premier plan de la gestion archivistique,

parce que leur présence et leurs gestes près d'une boîte pleine de documents, assis face à un ordinateur pour utiliser efficacement un logiciel GED, est ce qui permet aux archives d'être ce qu'elles sont dans leur forme et dans leur contenu.

## **LES GESTES DES ARCHIVISTES**

J'ai un doctorat en études de la danse (Scarpulla, 2011). Je me suis spécialisé en danse contemporaine, dans l'observation et la critique des processus de création que chorégraphes et danseurs entament pour questionner des réalités habitées par des conflits et des divergences traditionnelles. Je me suis aussi intéressé à la place de la danse dans notre société comme, par exemple : des ateliers sont offerts dans différents secteurs professionnels. L'exploration des capacités corporelles de l'individu, au-delà du fait de maintenir sa santé et son bien-être, lui procure une pause physique et mentale et lui offre la possibilité de se montrer plus attentif et efficace dans ses activités.

**3** Les conférences dont les sujets étaient *Lia Rodrigues, témoignage sur les favelas par la danse et Normes et autonomies, danse et identités italiennes*, se sont déroulées les 14 et 15 avril 2011, dans le cadre des activités du Centre Interlangues, UFR Sciences Humaines, Université de Bourgogne, Dijon, France.

En 2011, j'avais répondu à une invitation de la maîtresse de conférences Valérie Morrison et de la professeure Françoise Bort, pour participer à l'animation de rencontres théoriques et pratiques sur la danse à l'université de Bourgogne à Dijon. Les participants étaient des étudiants en lettres et en langues étrangères. Nous nous étions demandé si la diffusion d'ateliers pratiques en danse dans d'autres départements universitaires que ceux liés aux arts permettrait aux étudiants d'envisager différemment leurs études et leurs projections dans des professions futures<sup>3</sup>.

En 2014, en dialogue avec des professionnels de l'Association des archivistes du Québec (AAQ) et avec les professeurs Yvon Lemay et Anne Klein, j'ai repris l'idée de proposer des ateliers corporels dans un domaine professionnel. Les ateliers *Les gestes des archivistes* ont été organisés d'avril à décembre 2015. Ils étaient structurés en trois étapes :

- Un *training* corporel qui mêlait mouvement contemporain, Do-In et exercices extraits du Feldenkrais et du yoga ;
- La proposition et l'exécution, par les participants, de leurs actions documentaires ou archivistiques, sans la présence des documents, les yeux fermés et hors contexte de travail. Les actions étaient répétées plusieurs fois, elles étaient apprises par tous les participants, qui exécutaient ensuite les actions proposées par les autres ;
- Finalement, une discussion prenait forme après avoir visionné l'enregistrement audiovisuel du travail corporel.

Durant les ateliers, les participants questionnaient leur place dans la gestion archivistique. Aujourd'hui, ce rôle se modifie ou, plus précisément, il se définit autrement : l'archiviste n'est plus un professionnel subalterne, qui accompagne les gestionnaires administratifs, les gestionnaires de projet ou les historiens ; il devient un diffuseur de savoirs techniques et un « passeur culturel » (Bédard et Morel, 2013 2014, p. 53).

Les articles du numéro 45-1 de la revue *Archives* sur la notion d'« exploitation » soulignent l'importance de l'archiviste dans la création d'archives (Cardin, Lemay et Klein, 2013-2014, p. 5-10). En effet, si le producteur crée des documents, des dossiers et des fonds, l'archiviste, commis et technicien, professionnel et gestionnaire, participe activement à leur donner une forme matérielle et/ou numérique, qui sera celle par laquelle les usagers entreront en contact. La notion d'« exploitation », qui comprend tant les activités de traitement que de conservation et de diffusion, permet d'envisager les documents et les archives comme des entités du présent déterminées par le contexte d'utilisation. Les archivistes, comme les producteurs et les usagers, sont concernés par l'identité présente des archives.

Mais l'archiviste est un timide. Il se cache derrière l'historien, l'administrateur ou le politique. Il est un formateur, un conseiller, ses décisions servent à d'autres professionnels pour gérer une administration ou mener à bien une recherche. L'archiviste ne représente pas une communauté, il est impliqué activement dans son fonctionnement.

Durant *Les gestes des archivistes*, nous repensions l'archiviste qui devenait alors le témoin d'une réalité passée en lieu et place des archives. Le témoin (du latin *testis*) est le tiers, le médiateur entre deux parties en conflit. L'« archiviste de diffusion » est en effet le médiateur entre les archives et les utilisateurs. Mais l'archiviste est aussi un témoin (du latin *superstes*) parce qu'il est présent dans toute la chaîne d'exploitation des archives. *Superstes* est celui qui survit à un événement et en peut témoigner. Il possède l'expérience à laquelle il a survécu, il détient les clés de la gestion archivistique, plus que les producteurs ou les usagers (Agamben, 2003).

Durant les ateliers, en se rappelant et en exécutant leurs gestes professionnels, les participants prenaient conscience de leur importance dans une chaîne d'actions, ou répétitives ou essentielles, qui façonnent l'identité d'un fonds d'archives.

---

*Notre questionnement ultime était de savoir si l'archiviste, se reconnaissant comme témoin et modifiant ainsi sa perception de son travail, changerait aussi la perception des archives, ces documents qui sont là pour certifier notre histoire et notre existence.*

---

### **Le training corporel**

Un *training* est un ensemble d'exercices qui permettent aux participants à un projet d'art performatif de se concentrer sur les thématiques et le vocabulaire gestuel qui seront exploités. Ces exercices servent à régulariser la respiration et l'énergie, à étirer et échauffer les muscles, à former une écoute et une cohésion dans le groupe, et ils introduisent le vocabulaire et les situations performatives.

La majeure partie du *training* se déroulait les yeux fermés, permettant de faire reposer le sens de la vue et de développer l'usage des autres sens. Sans le regard pour s'orienter, la relation de son corps à l'espace et à la durée des actions change. Il devient nécessaire de se fier aux sons et aux odeurs, aux zones de lumière qui se visualisent alors sous les paupières, et mettre en action les mains, mais aussi toute notre surface corporelle, pour éviter un obstacle, pour explorer des objets.

Avec les yeux fermés, nous exerçons notre mémoire. À l'instant où nous fermons les yeux, nous perdons les informations qui étaient transmises par notre vue. La mémoire se met alors en action pour recalculer la place des personnes, leur distance avec les objets et les meubles. À travers cette méthode, on se rend rapidement compte que la mémoire, pour bien fonctionner, demande d'être soutenue par l'imagination qui traduit les perceptions en leur donnant une figuration mentale. La mémoire réussit ainsi à se définir de nouveaux repères, et le corps acquiert une nouvelle modalité de mouvement.

La préparation physique était structurée par des exercices de « décomposition corporelle » et par des explorations de l'espace. La « décomposition corporelle » est une méthode de prise de conscience de nos capacités pour dépasser une contrainte physique. Je l'ai apprise en suivant les cours de Ciro Carcatella et ensuite en travaillant avec lui à des projets de conférences-dansées (Carcatella et Scarpulla, 2009). Ciro Carcatella est un danseur, chorégraphe et pédagogue installé à Bruxelles. Dans ses chorégraphies, il expérimente les vocabulaires de la danse occidentale avec un esprit scientifique: il analyse les qualités de chaque mouvement et de chaque posture, les improvise seules puis les combine. Un corps robotique, désarticulé mais passionnel, apparaît dans ses danses, qui relatent aussi le processus de ses recherches.

Les cours de Carcatella commencent au sol. Les participants sont allongés et exécutent une exploration des organes, tentent de les sentir et de les bouger sans les toucher. Ils se concentrent dans un deuxième temps sur chaque articulation (cheville, genou, hanche, coude, etc.) pendant qu'ils gardent immobile le reste du corps. Ils bougent ensuite toutes les articulations d'une jambe ou d'un bras. Suit une série d'exercices de coordination, en mettant en relation deux ou trois articulations. Par ce type de *training*, on chauffe chaque partie du corps, on relâche les tensions, et à travers sa propre perception interne on se construit une carte imaginaire détaillée du corps et de ses fonctions.

Dans *Les gestes des archivistes*, avec les yeux fermés, les participants exploraient chaque articulation au sol, assis, debout et ensuite en mouvement dans l'espace. Ils tentaient de se promener en suivant des lignes droites, puis en cercle, tout en ajoutant progressivement dans leur corps les explorations des articulations. L'espace était exploré, on touchait les murs, les objets, on sentait les surfaces, si des corps se croisaient ils prenaient conscience l'un de l'autre, de leurs vêtements, de leur taille, de leur chaleur et de leur odeur. J'ai ajouté des musiques, les participants dansaient en continuant l'exploration de leurs articulations.

Dans les ateliers, j'ai ajouté des exercices de respiration issus du yoga, des étirements dérivés de la méthode Feldenkrais, qui est une technique de prise de conscience du corps et de l'espace à travers des sensations kinesthésiques, puis à travers les mouvements générés par les sensations stimulées. En France, j'ai pratiqué le Feldenkrais et le yoga les yeux fermés, et je me suis ainsi rendu compte que cette contrainte intensifie la connaissance anatomique et énergétique de nous-mêmes.

Un dernier élément que j'ai fait exécuter, d'abord les yeux ouverts, puis, quand les participants connaissaient les exercices, les yeux fermés, sont des massages Do In. Ensemble de techniques d'automassage et de digitoponcture proches de la médecine ancienne chinoise, le Do In est une bonne expérience pour apprendre à contrôler notre toucher, pour découvrir notre corps par sa matière, en partant de l'extérieur, de la peau, puis en profondeur parmi les couches de muscles, jusqu'aux os.

Au début de chaque atelier, ce *training* corporel, d'une durée de trente minutes à une heure, servait à construire une zone d'espace-temps où la relation est sensorielle. L'usage des yeux fermés provoque un rapprochement affectif entre les personnes. La zone habitée est une *consciousness* objectivée. Il s'agit d'un travail subjectif, chacun entre en contact avec son corps et avec les autres de manière émotionnelle. Les participants à l'atelier ont ainsi appris à réinventer leurs modalités d'interaction.

## Le dispositif de traces

Les ateliers que j'ai animés se déroulaient dans un dispositif de traces, c'est-à-dire dans un espace où sont disséminés des documents et des objets, matériels ou imaginaires, avec lesquels les participants entraient en relation. Après qu'ils eurent fermé les yeux, je décris l'espace, qui avait les dimensions réelles de celui que nous occupions, mais je lui donnai des caractéristiques connotatives en lien avec les thématiques traitées.

Giorgio Agamben, en dialogue avec les textes de Jean Hyppolite et Michel Foucault, définit un dispositif ainsi :

Tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc [...] les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est évidente, mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie [...] et pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif [...]. (Agamben, 2007, p. 31-32)

Un dispositif est un système de valeurs normalisé par des réglementations, des usages, des fonctions, etc. Les dispositifs avec lesquels nous interagissons nous caractérisent. Agamben dit qu'ils sont notre « élément historique », qui « comprend l'ensemble de croyances, des règles et des rites qui se trouvent imposés de l'extérieur aux individus dans une société donnée et à un moment donné de son histoire » (Agamben, 2007, p. 13).

Durant les ateliers, les participants interagissaient avec un dispositif qui les enveloppe sous la forme de traces dispersées dans l'espace et qui constituaient une contrainte. Les traces étaient des documents auxquels on a donné une intention. Un dispositif de traces possède la valeur d'archives, c'est une reconstitution postérieure d'une réalité, avec des documents choisis et conservés<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sur la définition de « trace », voir Scarpulla (2016, p. 15-34, et surtout p. 23-24).

<sup>5</sup> Les laboratoires ont été accueillis par des universités, des centres des arts de la scène et des écoles de danse, dont entre autres : CRUD-Centre de recherche universitaire en Danse à l'Université de Turin, Italie; Le Dancing - centre chorégraphique de Val-de-Reuil; École de danse La Lice, Le Havre, France.

Entre 2009 et 2012, tant en Italie qu'en France, j'ai organisé des laboratoires et des expériences performatives autour du terrorisme italien des années 1960-1980<sup>5</sup>. J'ai sélectionné des photos, des lectures, des vidéos, des objets. D'un atelier à l'autre, les danseurs, les comédiens et les musiciens étaient plongés dans le dispositif par un *training* corporel similaire à celui de *Les gestes des archivistes*. L'espace était structuré selon des trajectoires dessinées par des journaux, qui reliaient entre eux des espaces occupés par des documents symbolisant certaines thématiques.

L'objectif des laboratoires était de réfléchir au terrorisme occidental et

surtout au choix de certaines personnes de s'engager dans la violence politique. Notre travail se construisait, dans un premier moment, par l'étude des documents que j'introduisais, et ensuite dans la transformation du sens de la trace lorsqu'elle était maniée par l'un des performeurs.

Avec quelques-uns des participants nous avons créé une fiction : une archiviste perdait le sens de la réalité en traitant un fonds d'archives sur le terrorisme italien ; elle retrouvait son amant, puis d'autres personnages, dans les documents photographiques qu'elle était en train d'identifier, de décrire et de préserver. Ce passé devenait progressivement son présent. Les laboratoires se sont poursuivis par des répétitions, qui se sont terminées avec un spectacle chorégraphique<sup>6</sup>. D'une séance de travail à l'autre, le dispositif de traces influençait notre travail de création. Nous inventions les archives que l'archiviste du récit était en train de traiter en interagissant avec les nouvelles traces que j'introduisais d'une séance à l'autre. Les interprètes jouaient avec les documents en réactualisant leur place dans leur système. Ces documents sont aussi devenus des traces des archives sur le terrorisme, modifiant le contenu des archives représentées.

En 2012, dans son spectacle *X mm sur Y km*<sup>7</sup>, Gianina Carunario, metteuse en scène roumaine, a construit un dispositif de traces qui englobait les spectateurs et les comédiens. Carunario et ses collaborateurs se sont intéressés à l'ouverture publique des archives de la *Securitate*, la police secrète du régime dictatorial qui a gouverné la Roumanie jusqu'en 1989. Le titre du spectacle fait référence à la quantité immense de documentation sur les actions d'espionnage roumaines regroupée dans ces archives. Sur tant de kilomètres linéaires, une partie infime, quelques millimètres, sont présentés dans la mise en scène. L'espace de jeu était une salle occupée par les spectateurs assis sur des chaises. Les trois interprètes le traversaient, d'un rythme rapide, portant une planche, deux tréteaux et quelques autres accessoires. Bousculés, les spectateurs étaient obligés de se déplacer pour faire passer les comédiens, qui, quand ils s'arrêtaient, construisaient un bureau et jouaient des interrogatoires extraits des archives. Les spectateurs pouvaient se trouver à une place très rapprochée des comédiens, et devenaient, tout comme les trois interprètes, des personnages du récit, des victimes, des bourreaux et des témoins.

Ce dispositif était pensé pour produire la modification continue de l'identité des participants à l'événement. Il suggérait ainsi le sentiment d'oppression et de peur que les Roumains ont vécu pendant longtemps : la moitié de la population était obligée d'espionner l'autre moitié ; tout le monde se savait surveillé dans les lieux publics et privés. En même temps, les spectateurs étaient en fait dans une salle de spectacle dans un autre temps historique. Ils interagissaient avec des récits construits avec des

**6** *Un amour-un amore*, création de danse-théâtre, Théâtre La Chapelle Saint-Louis, Rouen, 1<sup>er</sup> avril 2012 ; avec le soutien pour les répétitions du Centre Chorégraphique de Haute-Normandie, Le Phare et du Théâtre La Chapelle Saint-Louis.

**7** Pour une analyse du spectacle, voir Scarpulla (2015, *La multitude*).

archives et joués par des comédiens. La modification continue du dispositif provoquait des situations soudaines (un spectateur qui intervient dans le dialogue, une trajectoire des comédiens qui est interrompue), et le spectacle, mais aussi l'évocation du passé, se nuancait dans le présent. Les spectateurs étaient surtout témoins des événements. Les comédiens leur jouaient les textes, les interpellaient en les touchant ou en leur parlant directement, ils introduisaient en eux des questionnements. À la fin du spectacle, le public sortait de la salle secoué, la dynamique performative les avait rendus directement complices du dispositif. Les comédiens semblaient ainsi leur demander de ne pas oublier, et peut-être de témoigner, par les moyens à leur disposition, d'une réalité qui avait traumatisé tout un peuple.

Dans ces deux exemples, les laboratoires sur le terrorisme italien et le spectacle de Gianina Carunario sur les archives de la *Securitate*, les dispositifs de traces sont pensés avec une forme fixe de départ, donnée par ses producteurs, c'est-à-dire les réalisateurs des formes théâtrales. Ensuite, les dispositifs se reconstruisent dans l'expérience des participants, qui sont intégrés dans le système dramatique et assument des fonctions similaires à celles des traces de la réalité présentée. Sous la contrainte du dispositif, les participants deviennent alors des utilisateurs de mémoires, et vice-versa, à travers leur présence et leurs actes, ils choisissent la modification des dispositifs eux-mêmes.

### Les participants



**FIGURE 2.**  
Mattia Scarpulla,  
Richard MacKay,  
Anne Klein,  
Denis Lessard et  
Alexandra Buthiaux

Quatre professionnels du milieu des archives ont participé aux ateliers. Du début à la fin de l'expérience, nous sommes restés cinq (*Figure 2*). L'union affective qui s'est créée dans le groupe m'a fait choisir de déposer un dossier au Mois de la Poésie à Québec. Entre avril et décembre 2015, nous nous sommes rencontrés pour une dizaine de laboratoires qui duraient une demi-journée ou une journée entière. Ensuite, de janvier à mars 2016, nous avons répété pendant quatre fins de semaines, le samedi et le dimanche, pour finaliser la création du spectacle *Les gestes de nos mémoires*.

Intéressée par les représentations, les définitions et la place des archives dans la société et par la manière dont la société accorde de l'importance à la mémoire, au passé et aux archives, Anne Klein a apporté au projet un riche savoir théorique en archivistique et son esprit critique. Elle a été notre dramaturge. Dans la danse contemporaine, le dramaturge assiste aux répétitions, interroge les chorégraphes et les danseurs sur leurs choix et agit comme mémoire, en prenant en note les actions et les propos tenus. Ainsi, lors de la présentation du spectacle, Anne lisait et interprétait les textes. Sur scène, elle était cachée par un rideau composé d'enveloppes alors que sa voix résonnait dans la salle et accompagnait les mouvements des trois performeurs.

Denis Lessard est un archiviste reconnu dans le milieu des arts. Il a un long parcours dans les arts visuels comme créateur et performeur. Après avoir obtenu un certificat en archivistique à l'Université de Montréal, il est devenu consultant en gestion de documents et des archives. Il a travaillé entre autres pour les Archives Passe-Mémoire, les Archives gaies du Québec et pour le Théâtre la Licorne. Son expertise sur le patrimoine des archives dans le milieu des arts est importante au Québec.

Dans le cadre de notre projet, son intérêt pour l'archivistique dépassant le côté proprement professionnel a fait de Denis une source de réflexions. Il est passionné par des sujets qui touchent l'histoire, et le rapport émotionnel qui s'instaure entre une personne et des traces mémorielles. Pour *Les gestes de nos mémoires*, il a été performeur avec Richard MacKay et Alexandra Buthiaux. Il a participé à la conception de la bande-son et a aussi joué de la flûte traversière.

Alexandra Buthiaux est étudiante à la maîtrise en archivistique à l'Université Laval et travaille comme archiviste dans différentes organisations dont, présentement, Bibliothèque et Archives nationales du Québec à Montréal. La promotion du métier d'archiviste et la diffusion des archives lui tiennent particulièrement à cœur. Dans notre projet, elle représentait les nouvelles générations qui entament une carrière en gestion de documents

et des archives. Alexandra s'est questionnée sur l'actualité de la profession, a souligné les failles existantes entre sa pratique et les théories qui la fondent.

Enfin, Richard MacKay ne s'est jamais défini comme archiviste. Dans notre groupe, il représentait toutes ces personnes qui s'occupent de gestion documentaire, qui sont concernées par l'archivistique, mais dont le profil professionnel est identifié par d'autres fonctions et compétences. Richard a travaillé à partir des années 1970 dans le traitement, l'édition et la vente de microfilms (University Microfilms International, Ann Harbor, Michigan). Il a été président et associé des Services de Microfilms du Québec, et pendant trente ans président et associé des entreprises Répertotec et Cartobec, spécialisées dans le traitement de l'image, la gestion documentaire et la cartographie. Lorsque les microfilms sont devenus moins populaires comme moyen d'archivage, il a travaillé dans la conservation des négatifs-photos, des images-papiers et dans la numérisation. À l'opposé d'Alexandra, Richard représentait les générations qui ont vu se transformer les formats des documents.

Nous avons cinq expériences singulières. Nos subjectivités ont défini notre création. Ce que nous avons créé n'est pas un point de vue général sur l'archivistique, mais le nôtre. Nous avons défini les archives et l'archivistique par nos intérêts respectifs. Le travail sensoriel et corporel crée une zone de communication dans laquelle notre relation réciproque et à la profession se fait intime et en même temps distanciée. Nous avons pris le temps de nous questionner, de mettre en doute des savoirs, de les critiquer. Les textes et la chorégraphie étaient centrés sur cette mise en doute de représentations archivistiques qui, elles, semblent être acquises et universelles.

### **Les ateliers**

Les ateliers se sont déroulés au laboratoire de Gestion de documents et des archives de l'Université Laval, grâce au soutien de Martine Cardin, professeure titulaire responsable des programmes archivistiques. Dans cet espace, nous avons identifié deux lieux :

- Le bureau : on y trouvait une grande table et plusieurs casiers en métal. Il représentait un centre d'archives ;
- L'espace de danse : en déplaçant des chaises et d'autres mobiliers, nous obtenions un espace de 3 m × 3 m où l'on pouvait bouger sans rencontrer d'obstacles.



**FIGURES 3, 4.**  
Alexandra Buthiaux



**FIGURE 5.**  
Denis Lessard

Après le *training* corporel, Richard, Denis et Alexandra improvisaient des actions qu'ils étaient habitués à faire au travail, sans manier des documents ou des équipements de gestion documentaire comme dans la réalité. Ils choisissaient leurs mouvements en réponse à des thématiques qu'Anne ou moi introduisions (parmi les principales : le format matériel des archives et leur rangement dans des entrepôts ; l'importance sociale des archives ; les valeurs individuelle et communautaire de la mémoire et de l'oubli). Richard, Denis et Alexandra répondaient en mimant des gestes routiniers ou en nous montrant des actions qui leur semblaient être les plus essentielles dans le traitement archivistique. Les mouvements mimés étaient exécutés dans chacun des deux lieux que nous avons identifiés. Dans le premier, les trois performeurs pouvaient employer la table, les chaises, les casiers métalliques, les objets qu'ils trouvaient sur les surfaces. Dans le deuxième, ils utilisaient seulement leur corps. Quelquefois, je leur demandais de décrire, au début de leur performance, par leurs gestes et par leurs paroles, les espaces où ils avaient l'habitude d'accomplir leurs tâches.

Richard a improvisé des gestes ayant comme point de départ le montage en bobine de microfilms sur lesquels étaient enregistrés des dessins techniques. Le montage se faisait sur des supports nommés « cartes à fenêtre ». D'autres actions étaient inspirées par le processus de numérisation de dessins techniques sur papier à l'aide d'un numériseur grand format. Richard en a produit une seule séquence de mouvements.

Denis a construit une phrase gestuelle composée d'un premier moment où il mime le traitement d'une lettre (l'ouverture de l'enveloppe, la sortie de la lettre, la préservation des deux documents dans deux chemises en papier séparées), et d'un deuxième où il danse en tenant un livre. La danse du livre mêle différents vocabulaires employés pendant le *training* corporel. Elle est un exemple de l'un des moments où l'on se distancie d'une représentation directe de l'univers des archives. L'interprète évolue dans son simple plaisir de danser, en exprimant une réponse corporelle à des discussions nées après un premier groupe d'improvisations.

Pendant les premiers ateliers, Alexandra a travaillé une situation dansée qui reconstituait les déplacements qu'elle accomplissait régulièrement dans les locaux d'un centre d'archives : bureaux administratifs, salles de traitement et magasins de stockage. Alexandra s'est rendue compte que si elle préférait représenter les déplacements d'un lieu à l'autre plutôt que les tâches de traitement et de conservation, c'est que ces activités l'intéressaient peu. Pendant qu'elle participait déjà aux ateliers et travaillait à la Ville de Sorel-Tracy, Alexandra s'est trouvée à donner des formations en gestion documentaire. Sa phrase mimée a été créée sur la structure de ses cours, depuis le moment où elle prépare la salle, à travers l'accueil des participants et le déroulement du cours, jusqu'à la fin de la formation et le rangement de la salle après la discussion. Intégrer la fonction pédagogique de l'archiviste à notre projet a été une étape importante. En effet, l'enseignement permet la transmission des savoirs et la planification de projets de médiation documentaire. En allant à la rencontre des utilisateurs des archives par des activités de sensibilisation, Alexandra s'apercevait de la raison essentielle pour laquelle elle avait décidé de devenir archiviste.

---

*Les trois performeurs répétaient leurs phrases dansées dans le silence ou sur de la musique (rock ou classique). Ils les exécutaient aussi simultanément dans des espaces proches mais différents. À chaque fois, leurs phrases se modifiaient dans leurs qualités et dans leurs enchaînements. Dans la mémoire des archivistes, les souvenirs des actions sont tangibles, précis. Sur leurs corps, sans les outils de traitement, sans les documents, les phrases archivistiques se transformaient en danse.*

---

On voit alors apparaître la performativité de la mémoire. Dans le corps, le souvenir revient similaire, et dans son actualisation gestuelle, il est influencé par le contexte qui le fait surgir. Les interprètes sont certains de représenter la même action, même si elle apparaîtra toujours singulière. Dans notre espace-archives, les gestes qui traitent les documents sont

présents à la place des documents mêmes. Les actions d'archivage sont sauvegardées par la reproduction performative. « L'archive n'est possible que dans le geste de l'utilisation qui est nécessairement posé en résonance avec d'autres gestes, d'autres expériences possibles autour de l'objet » (Klein, 2013–2014, p. 221). Dans cette phrase, Anne Klein souligne que la gestion documentaire est directement enracinée dans les actes des agents qui la produisent, mais aussi que le traitement de documents se concrétise « en résonance » avec l'« élément historique » (Agamben, 2007, p. 13), avec l'ensemble des situations et des agencements personnels ou sociaux que l'archiviste vit pendant qu'il collabore au traitement d'un fonds d'archives.

Anne Klein a relié les trois danses dans une pensée théorique, en les nommant les phrases de la machine (Richard), du document (Denis) et de la médiation documentaire (Alexandra). L'imaginaire de Richard comprenait des documents encombrants et lourds, difficiles à transporter, et des appareils au millier de boutons et de manivelles. Il représentait pour nous la nécessité de concevoir des appareils et des logiciels spécifiques à la gestion archivistique. Le traitement d'une lettre par Denis symbolisait le document tandis que les danses dérivant de la narration corporelle d'une formation étaient déclinées d'un atelier à l'autre par Alexandra.

Ces trois univers performatifs peuvent être entendus comme les extrêmes d'un paradigme dans lequel s'enracine une possible définition de l'archiviste dans son expérience de témoignage sur ce qui reste d'une réalité dans les traces composant des archives. Si le document est l'unité la plus petite d'un fonds, la machine regroupe les techniques, les appareils et les outils avec lesquels les archivistes accomplissent le traitement des documents. La médiation documentaire comprend les actions menées par les archivistes en lien avec des usagers ou des collègues pour diffuser et valoriser les archives à toutes les étapes de leur gestion. L'expérience archivistique est principalement technique, dans son maniement du document mais aussi dans son explication aux utilisateurs potentiels. C'est dans cette définition technique et en lien avec les autres que le travail de l'archiviste témoigne des archives dans leur vie actuelle, en modification constante dans l'« élément historique » dans lequel ils sont exploités.

### **Le témoignage des archivistes**

Dans les laboratoires corporels que j'ai dirigés, l'exécution d'actions les yeux fermés est une contrainte. Le danseur est obligé de recomposer une idée mentale de l'espace, de trouver une autonomie de mouvement, sans perdre son équilibre, sans trébucher sur un obstacle. Travailler les yeux fermés permet d'affiner les autres sens, surtout l'ouïe et le toucher. Certains performeurs se fient aussi beaucoup à leur sens olfactif.

Dans le cadre des ateliers *Les gestes des archivistes*, j'ai demandé aux participants de fermer les yeux pour qu'ils puissent mentalement se projeter dans leur contexte archivistique, exécuter leurs gestes tout en respectant les conditions d'utilisation des documents comme ils ont l'habitude de le faire. Il était important que les performeurs ne jouent pas pour un public, qu'ils n'ajoutent pas une dramatisation de leurs actions. Dans leur tête, Richard, Denis et Alexandra se représentaient entrant le matin dans leur bureau et commençant leur travail. Tout témoin de ces improvisations pouvait voir des personnes dépourvues de regard, son attention étant alors captée par le corps, par chacun de ses gestes, auxquels souvent nous ne faisons pas attention. Les silhouettes aux yeux fermés sont gauches, elles tâtonnent dans l'espace, portent sur elles la fragilité de ne pas se sentir en sécurité.

Le fait de fermer les yeux instaure une relation fictionnelle immédiate entre le performeur et le spectateur. Le spectateur est capté par une présence théâtrale structurée sur la lenteur des mouvements, il vit avec les danseurs le risque d'un accident, la précarité de ne pas voir où l'on va. Il peut se concentrer aussi sur chaque geste que le performeur mime et reconnaître le maniement physique de documents. Mais sans ces documents, la danse des mains dans le vide évoque aussi d'autres univers techniques professionnels, alors même que les danseurs continuent à bouger dans l'espace plongés dans leur imaginaire composé de leurs souvenirs de travail.

---

*Par une performance les yeux fermés, nous présentons la personnification du souvenir et non le contenu de celui-ci. Le performeur et le spectateur se rencontrent dans leurs imaginaires respectifs, qui nourrissent les manipulations techniques et les déplacements accomplis par une silhouette neutre et aveugle.*

---

Nous avons filmé les différentes étapes des ateliers. Les phrases gestuelles de Denis, Richard et Alexandra ont été exécutées dans le bureau que nous avons mis en scène au laboratoire de gestion de documents de l'Université Laval. Dans les vidéos, chacun à son tour, les trois performeurs s'asseyaient derrière une table et improvisaient leur phrase en lien avec l'espace, le mobilier et les objets. En regardant les vidéos, dont les photos ci-dessus sont extraites (*Figures 3-5*), on assiste à la représentation d'une situation quotidienne, mais qui se déroule étrangement. L'employé de bureau qui a les yeux fermés est concentré face à un écran d'ordinateur invisible, manipule des stylos, des papiers, des téléphones invisibles. Le bureau

existe, les documents n'existent pas, la situation mêle la réalité et un univers fantôme.

Pendant les improvisations, j'ai introduit des extraits des *Folies d'Espagne* de Marin Marais, composition baroque de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La musique a provoqué un décalage ultérieur : dans la répétition minimaliste de leurs actions bureautiques, Richard, Denis et Alexandra ont été naturellement influencés. Leurs gestes s'adoucissaient, leurs corps intégraient la mélodie comme une rêverie. Denis a quitté la répétition de ses gestes de traitement d'une lettre et s'est mis à danser dans l'espace entre le bureau et les casiers en métal. Les trois silhouettes continuaient leurs tâches journalières tout en dévoilant une rêverie intérieure dans le mouvement impromptu d'une main dans l'espace, dans le fait de laisser la tête tomber sur les épaules. Nous étions encore dans le bureau, mais nous en étions aussi sortis pour entrer dans la vie intime des employés. Toujours sous l'influence de la musique, les tables sont devenues des zones de conflit et de quête. Les performeurs s'y allongeaient, ils se mettaient à les taper, à les sentir, trouvaient, perdaient et retrouvaient des documents minuscules ou géants. Les corps se levaient, cherchaient quelque chose dans un casier, quelque chose qui restait invisible et mystérieux.

Dans ce premier groupe de vidéos, on peut observer la manière dont une situation théâtrale s'est composée à travers la transformation des actions archivistiques. Nous avons choisi un dispositif scénique et musical dans lequel les trois personnes aux yeux fermés répètent leur vie de bureau tout en montrant ce qu'est une personne dans sa globalité : pendant ses huit heures de travail, elle ne fait pas que gérer ses activités, mais rêve, pense, s'étire, peut avoir un accès de fatigue et se reposer, la tête sur la table. L'« élément historique » qui influence notre quotidien est intégré dans l'exécution des phrases dansées et archivistiques au plus profond de notre existence corporelle.

Dans un autre groupe de vidéos, les trois danseurs ouvrent les yeux, exécutent les mêmes phrases gestuelles mais en utilisant leur regard. Quelquefois, ils commentent par la parole ce qu'ils sont en train de faire. On voit réapparaître l'archiviste et sa conscience approfondie de son métier.

**8** Voir notamment Lemay (2014).

Dans plusieurs de ses articles, Yvon Lemay souligne l'importance pour tout utilisateur, dont les archivistes et les artistes, d'avoir une connaissance des conditions d'utilisation des documents pour développer leur exploitation<sup>8</sup>. Il me semble important que Lemay le rappelle dans un moment où les artistes en arts visuels et de la scène s'intéressent énormément aux archives mais sans toujours questionner leur nature physique et historique.

9 Une définition des « conditions d'utilisation » en lien avec une analyse intéressante d'œuvres d'art se trouve dans Lemay (2010).

Si un document est, c'est parce qu'on lui donne de la valeur. S'il est conservé, c'est parce qu'on croit qu'il peut être encore utile dans un futur, proche ou lointain. Yvon Lemay indique que l'exploitation d'un document, depuis sa création et son traitement jusqu'à sa diffusion et sa valorisation, prend en compte le fait que d'autres utilisateurs s'y intéresseront. Sans cela, il reste un objet matériel dans lequel ne se projette aucune vie. Après les utilisateurs, Lemay définit deux autres « conditions d'utilisation » : le contexte et le dispositif<sup>9</sup>. Notre description dramaturgique d'un dispositif est inclusive des deux notions alors qu'en archivistique elles sont individualisées. En effet, le contexte désigne les univers sociaux et culturels dans lequel le document est conçu, transformé et réutilisé. Le dispositif est le système de techniques, de procédures et de relations par lesquelles il faut passer pour toucher, identifier, manier le document. Un document n'est pas que de l'information. Il est un support sur lequel des informations ont été consignées par leur créateur. L'archiviste travaille chaque jour dans un dispositif archivistique pour gérer des documents. Le dispositif nous rappelle alors concrètement que le document, dans sa matérialité, a été travaillé intellectuellement et physiquement par des personnes pour devenir une trace d'un présent.

D'autant que la dernière « condition d'utilisation » définie par Lemay, à mon avis la plus importante, est sa matérialité :

Le document d'archives, on a tendance à l'oublier, est d'abord et avant tout un objet, et la moindre de ses caractéristiques matérielles (de son support à sa mise en forme en passant par les traces du passage du temps) est susceptible de produire un effet de sens au moment de l'utilisation du document. (Lemay 2010, p. 76)

Quand l'archiviste ferme les yeux, il se rappelle et exécute les gestes par lesquels il traite la matérialité du document. Le spectateur voit ces gestes, l'intention première reste dans ces gestes, mais le document n'est pas là. L'essence matérielle du document se représente par les gestes de l'archiviste. L'archiviste qui devient artiste en montrant sa conscience du document révèle aussi à vif sa *consciousness*. Au moment de la création d'un geste archivistique, il est là pour soi et pour les autres, parce qu'il se montre à lui-même ce qui le rend expert des archives, dans la répétition mentale de son action, dans le fait de répéter sa phrase de manière parfaitement mimée, mais hors contexte, sans nécessité concrète de traiter des documents. La personne qui regarde les vidéos se rend compte de cette précision technique, elle réalise l'importance de chacun de ces gestes qui sont banals, répétés à l'infini dans des centaines d'administrations. La *consciousness* gestuelle de l'archiviste-artiste se déploie dans « l'acte de s'approprier en tout ou en partie des documents d'archives » tout en impliquant « leur mise hors contexte » (Lemay, 2010, p. 73). Durant les

ateliers *Les gestes des archivistes*, les performeurs sont mentalement dans leur bureau, et physiquement dans une salle de création. Ils sont archivistes, le sont pendant tout l'atelier, mais ils sont aussi devenus des performeurs.

---

*La création artistique ouvre l'exploitation archivistique à des modalités nouvelles pour comprendre le document et la réalité qu'il représente. L'artiste s'approprie le document hors d'un contexte archivistique, tout en étant conscient de ses conditions d'utilisation, qu'il questionne et transforme. Et l'archiviste-artiste crée une œuvre tout en demeurant ce qu'il est, un professionnel archivistique.*

---

Devant les performances des archivistes-artistes nous assistons à un décalage entre ces deux identités, et nous voyons apparaître de quelle manière l'archiviste est en relation permanente avec la matérialité des documents et compose, par son expérience, un témoignage.

Pour parler de la valeur de témoignage des archives, Yvon Lemay cite la définition du Conseil canadien des archives (CCA) : « La valeur qui permet aux documents d'archives de servir de preuve et de renseigner sur leur créateur, de témoigner de son existence, de son fonctionnement et de ses réalisations ». Il dit aussi, citant toujours le CCA, que la fonction d'information « permet aux documents de renseigner sur des sujets autres que leur créateur » (Lemay, 2010, p. 79). Ces définitions identifient de manière factuelle le document à la raison pour laquelle nous le conservons. Dans les laboratoires *Les gestes des archivistes*, ces documents qui possèdent une valeur de témoignage ne sont pas là. On voit, en revanche, les gestes qui leur donnent cette valeur, qui les disposent d'une certaine manière dans des boîtes, dans des dossiers électroniques, selon des réglementations archivistiques, selon des volontés personnelles ou institutionnelles. Se concentrer sur l'action de l'archiviste déplace notre attention des archives aux archivistes. Ces gestes ajoutent une histoire au document et témoignent des usages que l'on fait des documents au jour le jour. Il serait intéressant que, dans les centres d'archives, on garde une mémoire de ce que l'archiviste fait aux documents, de toutes ces actions, parce qu'on rendrait tangible par ce témoignage la manière dont les fonds d'archives se constituent et le fait que les documents ne sont que de la pure matérialité s'ils ne sont pas touchés et maniés par des personnes.

Dans les laboratoires *Les gestes des archivistes* les archivistes témoignent, par la manière dont les documents sont travaillés, de la puissance créative de chaque personne qui décide qu'un document doit être conservé et qui en fait un usage actuel. Les documents deviennent la plus petite partie

d'une archive, qui se construit de la rencontre entre les archives à exploiter et l'archive corporelle des créateurs-archivistes. Le corps de l'archiviste est composé par des mémoires et par des oublis résumant sa manière d'entrer en relation avec les autres au présent. L'archive corporelle de chaque personne est ce qui l'identifie le mieux, et les documents qu'elle crée ou qu'elle exploite n'en sont que des dérivations.

Pendant les ateliers, Denis, Alexandra et Richard témoignaient de la consistance existentielle des archives, leurs actions fondaient l'archivistique dans la matérialité du document, et l'absence de l'objet traité illustrait une représentation-interprétation poétique de leur journée de travail. Un dispositif artistique qui se base sur l'absence de document et sur la focalisation de notre attention sur les actions archivistiques les plus élémentaires met en évidence que « les archives surgissent au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que le document est le résultat tangible posé par son créateur » (Lemay, 2014, p. 15).

### **LES GESTES DE NOS MÉMOIRES**

Après quelques ateliers, j'ai proposé à l'équipe de créer une performance théâtrale. Nous avons convenu que l'expérience que nous étions en train de vivre devait s'enrichir du regard des autres, professionnels des archives ou non. J'ai alors proposé un projet au Bureau des affaires poétiques, qui organise chaque année à Québec le Mois de la Poésie. Il a été accepté. Les ateliers sont devenus des répétitions (*Figures 6-9*) pour créer un spectacle littéraire où nous croiserions danse et textes poétiques.





**FIGURES 6, 7.**  
Répétitions



**FIGURE 8.**  
Richard MacKay et  
Alexandra Buthiaux



**FIGURE 9.**  
Denis Lessard

**10** Sur la notion de « mémoire performative », voir Scarpulla (2015, *La mémoire*).

J'ai choisi comme titre *Les gestes de nos mémoires*. Le spectacle, dans son esthétique et dans sa chorégraphie, représente une mémoire performative<sup>10</sup>. Par une accumulation de gestes, de paroles et d'images, nous faisons apparaître la mémoire intérieure des archivistes sur leur corps, qui deviennent des archives corporelles. Nous ne racontons pas une histoire. Nous présentons des textes poétiques, des réflexions, nous montrons trois performeurs qui déambulent les yeux fermés dans un labyrinthe de traces. Nous personnifions la mémoire dans son devenir précis et en même temps incertain, lorsque ce que nous avons vécu prend la forme du souvenir ou de l'oubli, et d'un récit dans une représentation.

Le dispositif performatif de *Les gestes de nos mémoires* se structure en trois groupes de traces qui se déploient en parallèle sur une durée de cinquante minutes. Le premier groupe est composé par des traces corporelles et matérielles. Denis, Richard et Alexandra sont trois silhouettes aux yeux fermés qui déambulent dans un espace qui suggère les bureaux d'un centre d'archives. L'espace est carré, limité sur le devant et sur les deux côtés

par des bandeaux de pages de journaux. Au fond de la scène, au Studio P., se trouvait un mur de briques rouges.

J'utilise les journaux comme éléments scéniques depuis quelques années. Ils peuvent indiquer les trajectoires que les interprètes suivent dans l'espace, ou couvrir la surface entière d'une scène et signifier un lieu symbolique. Dans mon univers artistique, les journaux sont directement liés aux archives. En effet, les articles de presse sont un élément très important dans les archives de la danse, parce qu'ils identifient les spectacles avec le moment historique qui les a produits, par la perception des journalistes qui en parlent et, à travers eux, par la réaction des spectateurs.

Derrière les journaux, en avant-scène et sur les deux côtés, sont disposées trois tables et trois chaises, les bureaux respectifs de Denis, de Richard et d'Alexandra. Les trois performeurs commencent assis, puis bougent dans l'espace pour revenir toujours à leur bureau, comme pendant une journée typique de travail. Les spectateurs ont été disposés sur les trois côtés de la scène pour qu'ils aient toujours un archiviste de face et en même temps une vision globale du dispositif.

Les trois tables sont couvertes par des copies de tableaux numériques de Michel Belisle, écrivain et artiste plasticien de Montréal. Les copies sont imprimées et collées les unes aux autres, composant des toiles de papier qui s'étalent du dessus des tables jusqu'au sol. Cinq copies de tableaux sont aussi collées au sol, dans l'espace scénique. Elles deviennent des repères pour les trois performeurs, pour suivre leurs trajectoires dans l'espace. Enfin, trois de ces images sont projetées sur la paroi de brique que nous avons utilisée comme fond de scène. L'univers de Michel Belisle enveloppe et enrichit le spectacle. Ces œuvres font partie du projet *Regarder à nouveau l'été 2012*. Il est englobé dans une série de réflexions, encore en cours, sur les mouvements sociaux à Montréal en 2012, réunissant différents intellectuels et artistes, dont Anne Klein. C'est Anne qui nous a proposé le travail de Michel pour *Les gestes de nos mémoires*. Dans son projet, Michel utilise des documents d'archives (images et témoignages écrits) pour réaliser des collages numériques, dans lesquels il soulève la complexité de l'interprétation du passé, et le changement de valeurs de mots et d'images extrapolés de leur contexte. Il crée ainsi dans ces bricolages une critique sociale aux nuances ironiques.

Il n'y a plus de lecture réelle de ce qui s'est passé mais simplement un instantané, comme l'éclair révèle un fragment du paysage. Tout le reste se construit dans l'esprit de l'observateur et ce qu'il en conclut peut être aussi éloigné de la réalité qu'il le désire, à la manière des journaux

à l'époque qui trafiquaient les descriptions des faits pour convenir aux visées politiques<sup>11</sup>.

Comme l'explique Michel dans son témoignage sur la création de ses œuvres, il y a à la base une idée similaire à la nôtre pour *Les gestes de nos mémoires*. À travers la création artistique, il voulait rapprocher différentes traces d'un événement historique et laisser leur agencement se compléter dans l'esprit des spectateurs. La création performative de Michel souligne la manipulation des traces historiques entre mémoire et oubli, et l'importance de la présence d'un public, pour que ces traces fassent sens au présent.

Le deuxième groupe de traces est composé par les textes poétiques que j'ai écrits, en collaboration avec Anne Klein. Sur la droite de la scène, nous avons suspendu au plafond un rideau composé d'enveloppes postales qui tombe jusqu'au sol. La composition de ce paravent a été pensée en lien avec la phrase gestuelle de Denis sur le traitement de lettres, qui a un rôle fondamental dans la deuxième partie de la performance littéraire. Anne se tient à l'arrière et son ombre fragmentée est projetée sur ce rideau. Sa voix raconte une histoire poétique qui accompagne les mouvements d'Alexandra, Denis et Richard sur scène. Nous avons travaillé pour Anne une voix grave, neutre, qui énonce chaque texte sans le colorer d'une intention dramatique. À cette voix s'en ajoute une autre, toujours performée par Anne, qui accentue une introspection, comme si la voix se parlait à elle-même, comme si elle était en train de se questionner. Derrière le paravent, Anne lit les textes sans regarder ce qui se passe sur scène. Sans l'usage de la vue, en écoutant les bruits des corps, elle se met en relation avec les trois danseurs qui bougent les yeux fermés. Sa lecture a servi de base dramaturgique pour que les performeurs trouvent des repères temporels (par exemple savoir quand ils doivent retourner à leur table et quand ils doivent commencer une nouvelle action). Les textes et la chorégraphie sont deux imaginaires qui se déroulent en parallèle. Pendant les répétitions, ils se sont nourris l'un l'autre pour permettre la composition générale du spectacle, mais nous avons réussi à ce que les gestes des danseurs ne soient pas influencés par les textes, toujours pour privilégier le rapport performatif qui pouvait naître par analogie entre le public et le spectacle, du moment que le public entendait un récit et voyait des actions qui développaient des imaginaires autonomes.

Le troisième ensemble de traces est sonore. Après que nous ayons utilisé quelques variations des *Folies d'Espagne* de Marin Marais pendant les ateliers *Les gestes des archivistes*, Denis Lessard m'a proposé plusieurs enregistrements de cette musique. Denis s'est ensuite essayé à son interprétation personnelle de quatre variations des *Folies* avec son instrument de prédilection, la flûte traversière. Nous avons alors composé une bande sonore avec certaines

parties des enregistrements des *Folies d'Espagne* et, à la fin de la deuxième partie de la performance, Denis joue sur scène de la flûte traversière, pendant que Richard propose un solo dansé.

L'univers musical introduit un décalage émotionnel, une respiration joyeuse. Du début à la fin, les trois figures aux yeux fermés semblent se battre avec leur cécité, avec les documents qu'elles cherchent, qu'elles fuient, qu'elles créent ou qu'elles détruisent. La musique brise une tension, les performeurs deviennent des apparitions grotesques ou ridicules. Une douce poésie musicale modifie encore une fois les images auxquelles les spectateurs sont confrontés, les archivistes semblent alors quitter leur dur labeur journalier et se jeter dans la danse.

12 Voir Lacombe (2014, p. 24-25).

La notion d'« Archival Fiction<sup>12</sup> » d'Hal Foster (2004) est appropriée pour définir ce que nous avons fait avec *Les gestes de nos mémoires*. Foster regroupe dans ce genre d'art les œuvres qui se penchent sur la question de la mémoire, sur l'exploitation des archives vues comme des entités institutionnelles ou affectives. Les artistes de ce mouvement s'inspirent de ce que les archives sont en soi physiquement et de leur dispositif technique de production. La scène de *Les gestes de nos mémoires* est composée d'un ensemble de documents auxquels on a donné un sens à travers les actions des trois performeurs. Cette scénographie (les journaux, les œuvres de Michel Belisle, le rideau d'enveloppes) pourrait être extraite de plusieurs fonds d'archives. La bande-son est aussi structurée par une seule musique que les spectateurs n'entendront pas en entier, qui revient dans des arrangements toujours nouveaux. Si nous avons privilégié une esthétique documentaire, *Les gestes de nos mémoires* est une « archival fiction » surtout du fait de la présence d'archivistes sur scène. Les phrases dansées ont comme point de départ des actions techniques que les archivistes ont l'habitude d'exécuter pendant leur travail. Du début à la fin, l'esthétique chorégraphique porte l'expérience des archives dans leur traitement matériel.

Enfin, notre fiction archivistique a pris son sens dans la manière dont nous avons réévalué la notion du « spectateur » qu'Yvon Lemay cite parmi les « conditions d'utilisation » des archives.

---

*Nous ne racontons pas une histoire au public. Nous lui présentons un dispositif poétique composé par notre rapport affectif et réflexif à certains univers archivistiques. Le spectateur est intégré au dispositif, il devra chercher par lui-même les liens entre les traces poétiques corporelles, sonores et matérielles présentées sur scène.*

---

Il pourra ressentir, peut-être comprendre, notre expérience des archives, mais surtout, il répondra avec ses propres émotions.

## Les textes

Depuis le printemps 2015, j'ai écrit plusieurs textes sur mes expériences passées. Je me questionnais sur les lectures, les histoires politiques et les souvenirs qui prendraient place dans mon fonds d'archives, si un jour j'en constituais un. Et surtout, je me demandais quels objets et documents je devrais conserver pour que mes archives retiennent la valeur que j'ai choisie de donner à mon passé.

J'ai connu les archives comme chercheur universitaire. Je me suis formé aux professions archivistiques après avoir collaboré avec des archivistes. Les archivistes participent activement à l'exploitation documentaire des archives. À travers ces textes poétiques, il me semblait important d'écrire sur le passage professionnel que j'ai accompli en devenant expert de la gestion d'archives. L'échange avec des archivistes sur leur profession pendant les ateliers *Les gestes des archivistes* m'a permis de développer cette réflexion. Le dialogue avec Anne Klein a été très important à cet effet. Sa thèse de doctorat (Klein, 2015) définit la notion d'« archive » au singulier, dans sa complémentarité avec la notion institutionnelle d'« archives » au pluriel. L'« archive » déplace la création d'archives partout dans la société, devient un paradigme culturel dans lequel on peut inscrire le choix des personnes de s'identifier dans des documents, qui deviennent des preuves de l'histoire qu'elles ont décidé de communiquer d'elles-mêmes. La notion d'« archive » a pour objectif de démocratiser la création d'archives tout en montrant que quelques personnes définissent la mémoire et l'histoire de tout un groupe social.

**13** Des extraits de chaque partie des textes du spectacle composent l'Annexe I de cet article. J'ai décidé de fournir la version dramaturgique des textes, c'est-à-dire celle qui a servi pendant les répétitions. Elle contient aussi des signes, des numéros et des didascalies qui sont des repères pour les trois performeurs et pour la lectrice pour mémoriser et évoluer dans leur performance.

En collaboration avec Anne, j'ai choisi une partie des textes que j'ai écrits et je les ai organisés en trois parties : *La voix de la mémoire parmi les archives* ; *L'archiviste* ; *Les cris de nos mémoires*. Ces textes ont continué à évoluer pendant les répétitions en lien avec la création chorégraphique, qui s'est aussi définie en trois parties. L'importance politique des archives qu'Hal Foster souligne dans les caractéristiques fondamentales des œuvres appartenant au genre « archival fiction » a nuancé le choix de mes textes pour le spectacle. Pendant les répétitions, nous nous sommes questionnés sur la nécessité des archives dans notre société, sur le fait de laisser une trace de soi, sur l'influence du passé sur notre présent. Tous les cinq, nous avons une réponse personnelle à chacune de ces questions. Et nous avons développé notre travail en conséquence, mais sans montrer nos réponses, toujours pour laisser ouverte l'interprétation du public.

La première partie, *La voix de la mémoire parmi les archives*<sup>13</sup>, est composée d'un dialogue de courtes phrases. J'ai repris des textes sur le pouvoir social des archives et de l'archive, je les ai décortiqués et fractionnés en brefs énoncés. Anne a intercalé d'autres phrases. Dans ces textes, je me

questionne sur le rapport intime entre une personne et son passé. Est-elle obligée de conserver des traces? Dans quelle mesure invente-t-elle son passé lorsqu'elle choisit de créer un fonds d'archives? Anne y a introduit un questionnement social. Dans son écriture, c'est une collectivité qui se trouve face au choix de conserver une mémoire de son passé. Le rapport avec sa mémoire devient une lutte. La personne ou le groupe doit passer par des conflits pour faire valoir son rapport au passé contre celui d'autres personnes ou d'autres groupes. Dans cette première partie, la voix d'Anne personnifie une entité abstraite que nous avons appelé « la mémoire » : la mémoire voudrait s'émanciper de toute interprétation, réussir concrètement à conserver un passé, dans toutes ses histoires et points de vue. Le combat de la mémoire est humainement perdu. La voix de la mémoire nourrit la performance littéraire d'une tension politique.

*La voix de la mémoire parmi les archives* se termine avec une citation de la thèse d'Anne, dont je propose ici un extrait :

Le récit du conteur « porte en lui son utilité. [...] Cette utilité consiste tantôt en une morale, tantôt en une instruction pratique, tantôt en une maxime ou une règle de vie – dans tous les cas, le conteur est un homme qui est de conseil pour son auditeur. » Le conseil prodigué par le conteur n'est cependant pas une réponse mais « une proposition concernant la suite d'une histoire [en train de se raconter] ». (Benjamin, *Le conteur*, 2011, cité dans Klein, 2015, p. 169–170)

L'analyse de la philosophie dialectique de Walter Benjamin et de la figure du « conteur » par Anne fait comprendre combien chaque personne est impliquée dans la tradition collective qui génère des archives et des mémoires. Dans le contexte de notre expérience artistique, « le conteur » définissait l'archiviste dans son rôle de médiateur et de consultant dans l'exploitation des archives. L'archiviste est le professionnel de la gestion documentaire qui accompagne avec ses savoirs les usagers abordant des fonds d'archives. L'archiviste comme « conteur » quitte son image stéréotypée de bureaucrate. Il devient l'expert d'un savoir.

Dans la deuxième partie, *L'archiviste*, j'alterne deux formes de textes. D'une part, des textes ironiques sur l'archiviste-bureaucrate. Je m'inspire du lieu commun négatif qui définit les fonctionnaires, les secrétaires et autres personnels d'administration comme des paresseux qui ont choisi cette profession pour se cacher derrière un bureau à remplir des formulaires. Dans *Les mondes de l'art*, Howard S. Becker (1998) analyse les productions artistiques comme des phénomènes culturels dans lesquels l'équipe artistique n'est qu'une catégorie professionnelle parmi d'autres. Si les techniciens n'installaient pas les éclairages, le public assisterait à un spectacle dans une salle obscure. Si les administrateurs ne trouvaient

pas de financement, les artistes ne pourraient pas se permettre de se dédier à leurs créations. Les réflexions de Becker peuvent être transposées dans d'autres mondes professionnels, et si des spécialités techniques comme celle d'adjoint administratif étaient valorisées au-delà de leur simple importance pratique, peut-être que leurs fonctions en seraient modifiées.

C'est ce que je tente de faire avec l'autre groupe de textes de *L'archiviste*. Ce sont des poèmes en prose constitués à la base des listes d'actions quotidiennes exécutées dans un centre d'archives. La modalité poétique introduit un écart dans l'interprétation des actions répétitives de traitement des documents. Cet écart porte de nouveau une ouverture de sens, tout comme l'introduction de la musique baroque de Marin Marais.

La troisième partie des textes est composée par un long poème en prose, *Les cris de nos mémoires*. Des voix alternent leurs récits. La voix des dominants décrit le travail dans une institution, la production d'archives illustrant le pouvoir d'imposer une histoire et une mémoire. La deuxième voix est celle des dominés, elle surgit directement des boîtes d'archives, elle revendique son besoin de s'exprimer, même si elle finit toujours par se faire supprimer par la voix des dominants.

Les trois groupes de textes sont autonomes, pendant que les trois performeurs évoluent dans l'espace en une seule chorégraphie continue de gestes. Dans les prochaines sous-parties, je tenterai de résumer le spectacle dans l'interaction entre la performance corporelle et la lecture des textes poétiques. Dans la dernière, je ferai le point sur le résultat de cette expérience, et sur la manière dont nous avons progressé grâce à la création artistique dans notre engagement à vouloir comprendre et définir différemment la fonction sociale de l'archiviste.

### ***La voix de la mémoire parmi les archives***

La performance littéraire commence dans le silence et l'immobilité. Denis, Alexandra et Richard, les yeux fermés, sont assis sur des chaises, leurs mains et avant-bras posés sur leur table. Dès qu'ils s'aperçoivent, à l'arrière de leurs paupières, que la lumière de la salle baisse jusqu'à s'éteindre et que seule la scène reste éclairée, ils bougent leurs bras et miment la même série de gestes archivistiques (ouvrir une lettre, écrire à l'ordinateur, rembobiner une pellicule photographique, etc.). Cette phrase gestuelle, qui est composée d'un mélange des univers professionnels exploités pendant les répétitions, se développe différemment sur chaque corps, dans un rythme plus lent ou plus rapide. Lorsque l'un des danseurs termine ses mouvements, il pose ses mains sur la table en frappant légèrement la surface. Derrière son rideau d'enveloppes, après avoir

entendu les trois battements des mains sur la table, Anne commence sa lecture.

Pendant la première partie, chaque archiviste évolue assis ou debout autour de sa table. Il mime des fragments de sa phrase gestuelle en les alternant avec des moments d'immobilité. En entendant la lecture d'Anne, les trois performeurs trouvent leurs repères qui correspondent aux moments où ils doivent bouger ou revenir à leurs bureaux. Le public voit apparaître certains gestes techniques tout en entendant des réflexions sur la relation entre un individu ou un groupe avec les archives et l'histoire qu'ils produisent.

---

*Mon travail chorégraphique a consisté à combiner la lecture d'Anne, les phrases dansées des interprètes et leurs déambulations dans l'espace.*

---

Les trois performeurs, isolés dans leur corps, dans leur série de mouvements, dans leur aveuglement, semblent évoluer dans un lieu propre, dans une errance solitaire, même s'ils jouent dans le même espace scénique. Le public est assis très proche de la scène. Certains spectateurs se sont sentis confrontés à des figurations de la solitude, d'autres à la fragilité humaine. Les yeux fermés, les archivistes apparaissent dans leur corps non-professionnel, dévoilant une présence intime, une maîtrise des mouvements qui se déroule dans un espace recelant peut-être des dangers.

Dans *Les gestes de nos mémoires*, on peut considérer que l'on voit apparaître des « archives du corps » (Artières, 2012), dans le sens où les corps apparaissent dans leur image la plus intime. Non-professionnels, handicapés par l'absence de la vue, les archivistes exécutent des gestes les rapprochant davantage de gens qui bougent dans la rue que de danseurs dans un ballet. Cependant, les « archives du corps » d'Artières sont composées de documents matériels, alors que dans *Les gestes de nos mémoires*, nous assistons à l'apparition de la mémoire d'un geste professionnel sur le corps des archivistes. Je nommerais plutôt les figurations des trois archivistes « archives corporelles », dans la mesure où elles sont incorporées. Ces archives appartiennent à la catégorie des archives minoritaires, pour deux raisons : d'une part elles sont moins visibles, elles sont présentes dans le corps et non ailleurs, et donc souvent oubliées ; d'autre part, le mécanisme de production d'un document, technique qui fonde la relation entre un corps et un document, n'a pas de place dans des archives. Cela est dû au fait que les archives sont définies par les documents qui les composent, et non par les gestes qui les ont composées. Des actions des archivistes, nous n'avons aucune mémoire, nous ne conservons souvent pas non plus l'historique des gestes que les créateurs

d'archives ont fait pour faire naître les archives. Nous conservons des finalités, des buts. Des archives témoignant des gestes des archivistes seraient intéressantes, même si elles ne prenaient qu'une place secondaire près des fonds d'archives qui ont été traités par ces gestes.

Les « archives corporelles » sont composées par les mémoires performatives et changeantes que nous stockons en nous, qui constituent notre esprit dans une dialectique interactionnelle entre le présent et le passé, par exemple lorsque je veux exécuter une nouvelle action et que je la fonde sur des souvenirs qui la préparent et la déclenchent dans ma tête. Notre identité d'« archive corporelle » est le lieu dans lequel se constitue la première trace d'un document, la trace mémorielle et performative. Le document et les archives seraient alors seulement le prolongement de notre corps et de nos mémoires.

Dans cette première partie du spectacle, trois danses illustrent explicitement le rapport émotionnel existant entre l'individu et le document, et nous voyons représentée une « archive corporelle » :

- Richard s'arrête au milieu de la scène, se bat avec des documents invisibles qui volent tout autour de lui. Il tente de les attraper et de les intégrer à son corps : son ventre, sa bouche, ses oreilles, ses genoux.
- Denis est envahi par la musique de Marin Marais. Il commence une danse de rapides rotations des bras autour des articulations des coudes et des épaules, et des jambes autour des articulations des hanches et des pieds. Il tourne sur lui-même en tenant un livre dans ses mains. Son corps se transforme en une spirale joyeuse, en communion avec la trace d'un savoir.
- En parallèle de la lecture d'Anne relative au « conteur », Alexandra défie un espace invisible plein d'archives. Elle les attrape et les jette loin d'elle. Alexandra s'accroupit et traverse l'espace, en faisant attention de marcher sur certains documents, d'éviter ceux qui semblent cacher des bombes ou d'autres périls. Elle cueille des documents au sol, les examine, les détruit. De nouveau debout, Alexandra s'appuie contre des tours invisibles, composées de documents en papier. Elle les soutient et elle se fait soutenir par ces tours. Cette image résume la relation entre un individu et les objets matériels qu'il produit, qui restent étroitement liés entre eux par les gestes du créateur.

## **L'archiviste**

Lorsque Alexandra revient à sa table, Denis se lève et recule vers le centre de la scène. Il est immobile, debout, pendant que Richard et Alexandra sont assis. Anne lit un texte de présentation de l'archiviste, ou mieux, d'une image stéréotypée de cette profession. L'archiviste est décrit comme un être bizarre, même inquiétant, qui fuit la compagnie, qui préfère passer des heures plongé dans la poussière et parmi les dossiers au fond d'un entrepôt.

Ensuite, le public assiste à l'exécution d'une série de gestes comme au début du spectacle. Cette fois, les trois performeurs, près de leur table, se sont tournés et se font face. La séquence commune est composée par des gestes quotidiens (faire infuser et boire un thé, s'étirer les jambes ou les bras, bailler). L'archiviste n'est pas une machine, prend des moments de pause dans sa journée de travail, son corps fait des mouvements involontaires pour stabiliser des contractures ou pour éloigner un état de fatigue. Pendant qu'ils bougent, on entend un texte qui représente poétiquement la répétition de gestes de routine professionnelle (ouvrir et fermer des boîtes, remplir des statistiques, répondre aux courriels). Les trois performeurs se lèvent et dansent en même temps leurs phrases archivistiques. La musique de Marin Marais revient trois fois, chaque fois plus longuement. La musique alterne avec la lecture d'autres textes décrivant une journée de travail dans un centre d'archives.

Cette scène est la plus lyrique du spectacle. La chorégraphie et les textes construisent une poésie quotidienne dans laquelle on voit des archivistes danser.

---

*Si le projet Les gestes des archivistes existe, c'est aussi pour cette raison: nous voulions danser.*

---

Cette danse trouve son origine dans la nécessité de représenter tout ce qui se passe dans la tête de l'archiviste pendant qu'il travaille, et surtout la manière dont la vie peut être riche de petits bonheurs, qui se déclenchent, soudainement, dans les moments les plus inattendus.

L'un des spectateurs, François Lapointe, archiviste professionnel, a trouvé intéressant, pendant la plupart du spectacle, de reconnaître les gestes professionnels dans les mouvements chorégraphiés<sup>14</sup>. Mais durant cette scène lyrique, il s'est fondu à la danse, il s'est reconnu dans des corps non-professionnels, qui abandonnent leur identité quotidienne, pour se vêtir d'une autre, exceptionnelle.

**14** Voir son témoignage dans l'Annexe IV.

Dans une autre scène de cette deuxième partie, Denis, Richard et Alexandra sont assis à leur table. Denis est le seul en mouvement. Il répète avec précision le traitement d'une lettre et de son enveloppe. Anne dicte chaque action en même temps que Denis les exécute. Grâce à la lecture d'Anne, le public visualise explicitement l'action mimée. Anne récite la série d'actions comme une poésie en vers. Le public ressent encore une fois la relation émotive qui s'instaure entre l'archiviste et le document.

Le lien intime entre Denis et une lettre invisible revient après la scène lyrique. Maintenant Denis est debout, seul au centre de la scène. Anne lit la lettre dont Denis nous a montré la retranscription pendant une répétition. Dans l'immobilité hiératique de son corps, Denis bouge seulement ses mains et ses avant-bras. Ses mains répètent l'action de traitement de la lettre, mais de manière incomplète, chaque action est commencée et s'arrête avant d'être finalisée, comme si elle était effacée et devenait elle aussi invisible.

Après la lettre, Anne enchaîne avec la lecture du témoignage de Denis sur cette lettre. Pendant les répétitions, il avait partagé avec nous le fait qu'il l'avait trouvée aux Archives Passe-Mémoire, conservée cachetée dans un fonds d'archives. Il avait fait le choix d'ouvrir la lettre, de la lire et de la conserver désormais décachetée. L'émotion l'avait submergé quand il avait découvert le sujet traité (une mère écrivait à sa fille pour lui demander pardon pour son comportement) et que cette lettre n'avait jamais été lue. Pour cette lettre, Anne revient à la voix grave, doucement nuancée par un sentiment de timidité. Pendant qu'Anne lit son témoignage, Denis est immobile, les mains en l'air.

La lecture et la visualisation synchronisées du traitement de la lettre, puis le choix de Denis d'ouvrir une lettre qui avait été reçue cachetée par un centre d'archives, ne sont que deux détails de la profession archivistique, mais qui permettent au spectateur d'entrer en relation avec ce qui est à la base du travail de l'archiviste, cette pratique minimaliste qui modèle les archives comme une sculpture.

Aussitôt après, Anne lit un texte poétique dans lequel j'ai tenté de transcrire explicitement la relation émotionnelle qui s'instaure entre une personne et un document. Pendant la lecture du texte, Denis recommence à bouger ses mains par de lentes rotations des avant-bras autour des coudes. Ces mouvements sont encore une représentation du traitement de la lettre, mais sont désormais une variation personnelle de Denis, évoquant les mouvements de bras en danse baroque. Par le traitement qu'il lui impose (sortir la lettre de l'enveloppe et la mettre dans une chemise séparée de l'enveloppe), il donne une identité physique à ce

document. Et par le toucher et par la lecture, Denis a acquis une mémoire affective de ce document.

Cette scène a été nommée dans le groupe la danse des mains. Elle est répétée une deuxième fois, autour de la lecture d'une autre lettre. Ce que nous avons voulu représenter par cette danse, c'est la mémoire dans ses couches évanescentes et dans son impossibilité à reproduire le passé. Encore avant les deux lettres, le traitement de la lettre surgit sur le corps de Denis pendant qu'Anne lit. L'action est visible comme si Denis tenait vraiment une lettre et une enveloppe dans ses mains. Mais hors du contexte de travail et enrichie par la lecture poétique d'Anne, cette action n'est désormais qu'un souvenir : l'action est moins claire et, si le public retrouve les gestes que Denis a faits précédemment, ces gestes sont en continuelle métamorphose. Ils représentent nos mémoires actuelles et performatives, des souvenirs dépourvus de la réalité qui leur a donné naissance et qui reviennent dans une nouvelle représentation de l'interprète.

À la fin de la deuxième partie, Denis fait quelques pas en avant vers sa table, je lui passe sa flûte traversière. Richard prend place à l'arrière de Denis au centre de la scène. Denis joue trois variations des *Folies d'Espagne* de Marin Marais. Par la répétition d'une même musique dans des enregistrements différents et dans l'interprétation de Denis, nous avons travaillé le même processus : une musique du passé qui revient sous des formes toujours nouvelles. On la reconnaît mais on apprécie sa nouvelle sonorité. Elle représente le passé dans son actualisation performative. Pendant que Denis joue, Richard danse avec ses bras, en cherchant à imiter les mouvements que Denis a faits pendant la danse des mains. Sur un autre corps, les gestes poursuivent la remémoration d'une première phrase archivistique, ils continuent l'emprunt que la manipulation technique d'un document a déjà laissé sur un premier corps.

### ***Les cris de nos mémoires***

Quand j'ai écrit le poème *Les cris de nos mémoires*, et ensuite quand nous avons construit sa mise en chorégraphie, nous avions envie de communiquer une idée précise : l'histoire est écrite par le détenteur du pouvoir. Les subordonnés sont les personnes qui ne possèdent aucun droit direct de parole. C'est toujours quelqu'un d'autre qui parle en leur nom, ce qui les prive du pouvoir même de dire.

Dans le poème, une première voix dit péremptoirement ce qu'est l'histoire, ce que sont les archives, quelles mémoires doivent être conservées, quelles autres doivent être détruites.

Une deuxième voix combative et révoltée, dans l'interprétation d'Anne, dit tout ce que la première voix veut cacher, ne pas entendre. Elle témoigne de toutes ces mémoires qui ont été ignorées.

La première voix a pu concevoir des archives qui raconteront toujours une seule histoire de notre société. Les archives sont des armes savantes des dominants.

Sur scène, quand la première voix parle, les trois archivistes poursuivent tranquillement leur traitement de documents invisibles, assis au bureau. Lorsque la deuxième voix se fait entendre, les archivistes perdent le contrôle, détruisent les équipements invisibles présents sur les tables, montent sur les tables et les piétinent, déchirent les documents, jusqu'à s'allonger sur la table, à la soulever. Chaque fois que la deuxième voix parle, les trois silhouettes aveugles deviennent des prisonniers liés à leur lieu de travail, leurs gestes de rébellion se font progressivement plus violents. À la fin, la deuxième voix s'étrangle dans un cri. La première voix finit le texte en décrivant, exaltée, ses archives qui contiennent l'histoire qu'elle a décidée pour l'humanité entière.

Sur scène, la fatigue fait s'évanouir les trois silhouettes, elles s'endorment, la tête contre la table. Denis a encore la force d'attraper au sol une enveloppe, cette fois réelle, de souffler sur elle, de la faire vibrer, lui transmettant une dernière douceur.

---

***Les cris de nos mémoires terminent notre spectacle. Cette partie est celle qui a plu le plus aux trois performeurs.***

---

Ils se sont investis dans sa réalisation. Pour Anne, cela a été une épreuve ambitieuse, comme celle de la lecture des lettres durant la danse des mains de Denis. Anne devait rapidement faire évoluer son interprétation dans l'alternance entre deux voix aux qualités sonores et dramatiques opposées.

En comparaison avec les autres parties, dans lesquelles les pratiques et les connaissances archivistiques sont à la base de la conception artistique, dans *Les cris de nos mémoires* notre intention était de jouer jusqu'au bout, de devenir les créateurs d'une situation théâtrale, et de finaliser cette modification identitaire, de l'archiviste à l'artiste, qui avait déjà commencé dans la scène lyrique.





**FIGURES 10, 11, 12, 13.**  
*Les gestes de nos mémoires,*  
le 9 mars 2016 au Studio P.

La notion d'« archive corporelle » porte en elle une fascination et un engagement. Nous avons créé *Les gestes de nos mémoires* parce que nous étions attirés par la manière de décrire et de reproduire les mécanismes mémoriels de notre corps (*Figures 10-13*). Nous étions à la recherche d'une esthétique humaine qui reproduise la remémoration, la transformation continue d'un souvenir et son inévitable effacement. Denis, Alexandra et Richard représentent en même temps des archivistes et des archives. Leurs corps sont des lieux de passage de gestes archivistiques et de mémoires dont on veut garder une preuve d'existence.

**15** La chorégraphe et danseuse française Pascale Houbin a développé depuis vingt ans un projet de recherche-crédation en filmant les gestes des travailleurs dans différents secteurs sociaux (artisanat, tourisme, supermarchés, etc.). Elle utilise ces matériaux pour créer des chorégraphies. Elle s'engage aussi à valoriser la mémoire de certains métiers, en particulier ceux de la campagne, qui vont bientôt tomber dans l'oubli. Voir Houbin (2011).

Dans notre spectacle, les mémoires que l'on veut sauvegarder sont les savoirs techniques de l'archiviste. Ces techniques, sous la forme de gestes et d'actions professionnels, sont ce qui reste sur scène des archives. Notre engagement était de mettre en avant la valeur politique des archives en illustrant le fait que lorsqu'un individu crée une trace pour lui-même, il crée aussi une présence pour les autres. Un document prend une place dans l'environnement d'autres personnes. Nous mettons l'accent sur le choix de l'individu, sur la production au jour le jour des archives, nous soulignons que l'histoire se fait à chaque instant, et pas seulement dans les institutions ou les organisations<sup>15</sup>.

Dans *Les gestes de nos mémoires*, les représentations d'« archives corporelles » se fondent sur la matérialité du document. Notre chorégraphie explore certaines techniques de traitement du document. Marcel Mauss entend par « technique » « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (Mauss, 1934, p. 5). Par la création, nous avons parlé de certaines compétences techniques, qu'il faut avoir si l'on veut manipuler correctement des objets physiques, qui sont enracinées dans une tradition culturelle d'us et coutumes, de lois et d'expériences. Les archives deviennent aussi des entités charnelles en lien avec la notion de corps. Selon Mauss, « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps » (Mauss, 1934, p. 6). Le corps est le lieu de passage des expériences par lesquelles on développe la connaissance d'une compétence. Le corps est le lieu où des mémoires sont stockées, il est le point de départ des gestes foisonnants posés sur des objets et des documents.

Philippe Artières (2012) écrit qu'un document « témoigne » d'un « perpétuel double sens ». Le document est une trace identifiant une réalité et, en même temps, il est modelé par la réalité qui l'a produit. Le double sens est valable aussi pour les producteurs de documents, si on les entend comme « archives corporelles ». Ils sont les créateurs de la forme ultime du document au sein d'un fonds d'archives, et ils représentent les personnes qui choisissent de laisser une trace. Sur scène, l'archiviste possède les savoirs techniques du traitement du document, mais surtout, à travers ces actions qui deviennent

mouvements chorégraphiques, ce que l'archiviste représente c'est le fait même de choisir par ses compétences les plus élémentaires. C'est un choix auquel toute personne se trouve à faire face dans des situations privées et professionnelles.

J'emploie la notion d'« archive corporelle » comme un paradigme identitaire de la personne. On peut définir un individu de plusieurs manières : il est une âme prisonnière dans une chair ; il est de la matière ; il est de l'énergie cosmique en communion permanente avec l'environnement ; il est un dieu ; il a un rôle à jouer dans ce monde, etc.

Si je nomme « archive » un individu, j'attribue de l'importance aux mémoires qui l'habitent, à son évolution existentielle en dialogue avec un passé. Des « archives » exploitées par une institution possèdent une organisation interne précise. L'individu est lui aussi un système de mémoires, composé de souvenirs courants, secondaires, anciens, en oubli, en matière mentale consciente ou inconsciente, et surtout, par « archive », j'entends que l'individu, par ses gestes, par ses actions, volontaires ou non, choisit l'organisation interne de ses mémoires, les valorise, les stocke en relation avec ses agissements.

Si l'individu comme « archive corporelle » produit des archives matérielles et numériques, celles-ci, en lien avec sa nature charnelle et mémorielle, possèdent deux valeurs principales :

- Les archives sont des entités personnelles, des prolongements affectifs et physiques de la figure de leur créateur. Les archives sont personnelles aussi dans le processus de modélisation constante suivi par les utilisateurs, qui laissent une partie de leur corporalité dans les archives à travers leurs gestes ;
- Les archives sont des entités politiques, parce qu'elles sont déterminées par les choix des personnes qui les manipulent. Un document est pure matérialité tandis que les archives sont des dérivés des « archives corporelles ». Si un commis ou un technicien décidait de brûler un fonds d'archives ou d'effacer une base de données, son action serait reconnue dans toute sa gravité. Cependant, l'importance du geste de l'archiviste n'est généralement pas reconnue à sa juste valeur. On peut alors se demander si chaque personne travaillant dans une administration agirait différemment en prenant conscience de l'impact de la manipulation technique qu'elle exerce sur les documents ?

Les valeurs personnelles et politiques déterminent la place sociale des archives. Si la normalisation documentaire prenait en compte ces valeurs, les archives identifieraient dans leur production la trace de la relation entre le geste créateur et manipulateur et le document créé. Les archives

et les archivistes modifieraient en profondeur leurs fonctions. L'archivistique serait à la base d'un dialogue strict entre l'individu et les traces de son passage dans ce monde.

## CONCLUSION : UNE EXPÉRIENCE ARCHIVISTIQUE

Si, au départ, notre processus de recherche et de création avait pour but de trouver un dispositif afin d'amener les archivistes à la rencontre des arts, il est devenu finalement une expérience archivistique enracinée dans nos professions respectives.

**16** Voir les témoignages d'Alexandra Buthiaux (*Annexe II*) et de Denis Lessard (*Annexe V*).

---

*Chacun des participants a travaillé à partir de deux identités, archiviste et artiste, qui se nourrissaient réciproquement<sup>16</sup>. L'exploration de nos capacités corporelles a permis de comprendre et de définir différemment les fonctions de la gestion de documents et des archives. En retour, l'expertise technique et théorique en archivistique a nourri la création chorégraphique et poétique de vocabulaires gestuels et de points de vue personnels et sociaux sur l'existence.*

---

Au Québec, des artistes-archivistes commencent à être invités en résidence par des services d'archives (Lemay et Klein, 2011–2012). Ils se mettent en relation avec les fonds d'archives présents dans cette institution, progressent dans leurs recherches artistiques, tout en se nourrissant de leur propre métier archivistique. Durant ces expériences, qui sont très importantes et encore minoritaires, les deux identités ne possèdent pas la même importance. L'individu en résidence est un artiste expert en traitement documentaire.

Encore une fois, l'identité d'archiviste est secondaire. Le dialogue entre création artistique et connaissance technique en archivistique est bien analysé dans deux articles d'Hélène Brousseau, où elle parle de son propre travail de création, tout en affirmant que dans ces projets elle est avant tout artiste (Brousseau, 2014, 2015).

Dans *Les gestes de nos mémoires*, nous étions artistes et archivistes. L'exploitation artistique des archives ne devrait pas être une exception, elle devrait être intégrée dans certains postes au sein des institutions. Tout comme des personnes ayant des connaissances en sociologie ou en informatique sont embauchées grâce aussi à ces acquis, des archivistes pourraient travailler à temps plein tout en alternant des heures en exploitation artistique et d'autres en traitement, diffusion ou conservation documentaire. Cela serait aussi un progrès social général que de donner aux arts une place égale à d'autres secteurs professionnels.

Réciproquement, les archivistes qui seraient embauchés avec des compétences dans l'exploitation artistique des archives pourraient être un premier exemple d'un nouveau développement identitaire de ces professions : en effet, d'autres personnes pourraient être embauchées avec d'autres expériences, non seulement en art, mais dans d'autres secteurs, qui apporteraient certainement des évolutions dans différentes tâches de l'exploitation documentaire.

La poursuite des ateliers *Les gestes des archivistes* est envisageable dans différentes directions. Des ateliers pourraient être introduits dans des formations en bibliothéconomie et en archivistique au collégial ou à l'université. Les ateliers devraient être organisés en dialogue avec des cours théoriques ou professionnels. L'idée serait de nourrir l'apprentissage de certains aspects de la gestion de documents et des archives tout en stimulant la prise de conscience du corps, des gestes et la sensibilisation à la création artistique.

Je voudrais en outre finaliser le montage d'un document audiovisuel qui illustre les différentes étapes de notre projet depuis les laboratoires jusqu'à la création du spectacle *Les gestes de nos mémoires*. Nous avons pensé dans un premier temps composer la scénographie avec des documents qui retraçaient les répétitions et le processus de création. Les performeurs auraient pu interagir sur scène avec les traces du processus de création, en montrant la réactualisation continue des archives dans le présent. Nous n'avons pas eu le temps ni les moyens de le réaliser. Les traces filmiques, photographiques et écrites pourraient être retravaillées et diffusées auprès des prochains participants aux ateliers, en construisant ainsi une continuité entre des expériences similaires de danse et archives.

Enfin, notre petit groupe de cinq artistes-archivistes pourrait continuer l'expérience, peut-être avec une nouvelle création. J'ai envisagé de trouver une résidence dans un centre d'archives. Au lieu de se voir pendant quelques fins de semaine tout au long d'une année, nous pourrions expérimenter le travail de création sur un temps bref, trois ou quatre semaines. Une autre possibilité serait de travailler en résidence dans une institution artistique intéressée par le profil de notre groupe. Nous envisagerions ainsi un travail à la limite de l'archivistique et des arts mais au sein du milieu artistique.

J'ai été heureux que nous ayons présenté notre premier spectacle au Mois de la Poésie de Québec. Le Bureau des affaires poétiques produit chaque année des manifestations littéraires et théâtrales atypiques. *Les gestes de nos mémoires* a contribué à enrichir le milieu artistique de nouveaux langages et savoirs, et à déplacer l'art de la scène au sein de la société.

Pour conclure, le plus intéressant serait sans doute que chacun de nous, en collaboration avec nos institutions d'appartenance, nous puissions établir un calendrier de rencontres pour créer un nouveau spectacle, en lien direct avec le travail archivistique que nous serions en train de faire. De cette manière, utopique, la création artistique/archivistique serait intégrée au sein des institutions, en dialogue avec leur identité et leur organisation.

---

## Bibliographie

- AAQ (Association des archivistes du Québec). (2014). *Archiviste d'aujourd'hui : guide pratique*. Québec, QC : Association des archivistes du Québec.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (traduction française de M. Rueff). Paris, France : Payot et Rivage.
- Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz* (traduction française de P. Alferi). Paris, France : Payot et Rivages.
- Arendt, H. (2009). Pensée et considérations morales. Dans *Responsabilité et jugement*, traduction française de J.-L. Fidel (p. 213–246). Paris, France : Payot et Rivages.
- Artières, P. (2012). Archives du corps, archive de la biopolitique. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, (118). Repéré à <http://chrhc.revues.org/2514>
- Becker, H. S. (1998). *Les mondes de l'art* (traduction française par J. Bouniort). Paris, France : Seuil.
- Bédard, S. et Morel, S. (2013-2014). L'archiviste, outil de médiation entre les archives et l'usager. *Archives*, 45(1), 47-56.
- Bednarz, N. et Widmer, C. (2015). Archives au pluriel : le Montréal de 1914–1918. L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 112–142). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Benjamin, W. (2011). Le conteur. Dans *Expérience et pauvreté*, traduction française par C. Cohen Skalli (p. 51–106). Paris, France : Payot.
- Brousseau, H. (2015). L'utilisation d'archives dans les arts visuels : dialogue entre une artiste et une archiviste. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 43–58). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- 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>
- Carcatella, C. et Scarpulla, M. (2009). *Danse-Matière* (conférence dansée). Repéré à <http://www.junepeduzzi.com/sites/default/files/documents/jpexposition/dansematiere-dossierpresse.pdf>
- Cardin, M., Lemay, Y. et Klein, A. (2013-2014). Avant-propos : L'exploitation et la mise en valeur des archives à l'ère numérique. *Archives*, 45(1), 5-10.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22.

- Houbin, P. (2011). Cie NoN de NoM. Repéré à <http://www.houbin-nondenom.com/index.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.
- Lacombe, A.-M. (2014). Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature. Dans Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 20-59). 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. (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. (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](http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq_nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf)
- 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.
- Mauss, M. (1934). Les techniques du corps (version numérique par Jean-Marie Tremblay). Repéré à [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthro/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthro/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf)
- Scarpulla, M. (2016). Archives, danse et récréation. Une introduction. *Archives*, 46(1), 15-34.
- Scarpulla, M. (2015). La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture de mouvement. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 143-173). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Scarpulla, M. (2015). La multitude dans les dramaturgies du théâtre social de Cluj-Napoca. *Cahiers Forell - Formes et représentations en linguistique et littérature - Cahiers en ligne (depuis 2013). La Foule au théâtre, III. Enjeux sociopolitiques de la foule au théâtre*. Repéré à <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=285>
- 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.

## **ANNEXE I – EXTRAITS DE LA DRAMATURGIE DE *LES GESTES DE NOS MÉMOIRES***

### **Première partie**

*La voix de la mémoire parmi les archives*

5s

l'archive se déploie et redéploie de la réalité matérielle à la réalité virtuelle || l'archive se reflète dans nos souvenirs comme dans des miroirs déformants

5s

nos pensées divaguent entre intimité et nécessité, nos mains construisent et gesticulent || nous essayons d'ordonner nos mouvements dans un projet qui perdure dans le regard des autres

5s

l'archive se désintègre si nous tentons de la conserver dans une boîte, sur une étagère, au fin fond d'un magasin

**[tous ensemble dans le silence : 1- sentir la table ; 2- bobine ; 3- les bras d'Alex ; 4- les bras rotatifs ; 5- le déploiement de la lettre ; 6- taper la table]**

La mémoire est liberté d'action, possibilités réelles, traditions enracinées dans un instant toujours présent

5s

**[tous : micros-gestes exploratoires de son propre corps]**

la mémoire s'archive par la trace laissée et déjà en mouvement dans l'instant d'après

5s

l'archive craint les patrimoines || la mémoire craint l'histoire || la trace ne cicatrise jamais || la trace est trop humaine dans sa préservation, une génération constante || la mémoire se compose de plus d'oublis que de traces || l'oubli est inscrit dans la trace || les traces s'enracinent dans le corps et ses archives || le corps social est lieu de mémoire, son antre, une condition de possibilité du « savoir-non-encore-conscient » du passé

5s

[voix : réflexion intérieure] le corps lutte contre l'oubli en prolongeant ses gestes par les documents || les hommes luttent contre d'autres hommes à grands coups de documents || lutte de classe || lutte de traces

**[Alex : exploration de l'espace : la pieuvre (debout)**

**Richard : danse du petit papier (assis)**

**Denis : amplification des gestes exploratoires (assis)]**

5s

[voix: réflexion intérieure] le geste autour du document comme dialectique de la mémoire et de l'oubli par le corps || geste archivistique || maintenir le lien entre le producteur et les documents || mise en relation d'éléments extérieurs

5s

[voix: 3] mes corps et mes documents mêlés dans un bureau qui efface l'oubli || qui le nourrit aussi || le geste archivistique est producteur d'oubli

5s

[voix: 3] j'existe, [Richard: debout, la danse d'incorporation des documents dans son corps] je ne veux pas oublier, je dois me souvenir, tout, alors j'écris des mémoires, mais aussi des oublis

[voix: réflexion intérieure] la volonté de mémoire comme volonté d'avoir été, comme marque d'un pouvoir sur l'effacement, comme inscription de soi dans le temps, comme archive

5s

[voix: 3] mon corps va devenir transparent || mes documents résistent au temps en se multipliant en nouvelles copies || et le bureau avale l'humanité, la digère, et en chie des identités

[---]

## **Deuxième partie**

*L'archiviste*

[---]

mais qu'est-ce qui se passe réellement dans ce bureau?

**[en réponse à cette question, Denis, Richard et Alex tournent leurs chaises vers le centre de l'espace, ils commencent une phrase chorégraphiée de gestes quotidiens; ils la répètent pendant le texte qui suit**

**phrase gestes quotidiens : oreille et bailler ; se gratter le menton ; étirer le muscle de l'épaule avec la main ; puis soulever un bras plié au coude ; étirer le muscle du cou avec la main ; se gratter le ventre ; étirer le dos en arrière en laissant tomber les bras ; infuser le thé ; tartines d'Alex ; boire le thé très chaud ; allonger en avant les jambes croisées ; rotation du cou ; se gratter les cheveux comme Denis ; dormir]**

10s

[descriptif] bailler, s'étirer, aller chercher un café, creuser et nettoyer avec précision mes deux narines, papoter avec un collègue, s'endormir sur une tâche, papoter avec un autre collègue, regarder mon Facebook

je me demande si ces instants ne sont pas les plus fondamentaux d'une vie, l'aspect le plus humain du travail, le plus charnel. et je les répète, je connais par cœur le trajet jusqu'aux toilettes, je pourrais le faire les yeux fermés. je suis aussi un professionnel de l'ouverture et du classement de mes courriers, de mes courriels, de la saisie de données. j'exécute ces actions pendant des heures, même une journée entière. elles sont indispensables, même si je m'ennuie

### **[MUSIQUE 3**

**Denis, Alex et Richard répètent une deuxième fois la phrase de gestes quotidiens sur la musique; retournent leur chaise vers la table et immobilité dans un geste quotidien]**

mes mains sur le clavier, le document à l'écran, mes mains tapent un code d'identification sans que mes yeux regardent le clavier, un autre document remplace le premier, mes mains tapent un code d'identification, qui sait si son avion est arrivé en Islande, un autre document à l'écran, mes mains tapent un code, qui sait si au yoga j'arriverai en avance, pouvoir respirer, un document et mes mains tapent, un document et mes mains tapent, qui sait s'il y a encore du riz pour le souper, et mes mains tapent, et les documents sont enregistrés, et nos identités sont enregistrées, nos portraits comme des codes, simples à retenir, simples à épeler, toujours singuliers et toujours similaires à 1 2 3 4 5 6 7 8 9

### **[MUSIQUE 4**

**Denis, Alex et Richard exécutent leurs phrases archivistiques avec les mouvements amplifiés] [variation lente: Richard et Denis s'assoient et Alex commence le labyrinthe]**

la dame a fini de donner sa formation. elle range ses documents, elle traverse l'espace. son corps cherche dans l'espace. l'archiviste en action, en déplacement. si je prenais le temps de mémoriser et répéter tous les déplacements que je fais dans mon espace de travail, j'en ferais une chorégraphie.

**[à la fin du texte Denis se lève, va au centre de l'espace et commence la danse des mains]**

**[Alex finit le labyrinthe et, dans le silence, revient à son bureau, s'assoit]**

**[Alex et Richard assis; Denis danse avec les mains pendant la lecture du texte]**

je vous offre mes actions de la journée, je vous offre quelques mémoires que j'ai découvertes, traitées et conservées. chaque jour je produis de l'histoire, je décide des traces que je garde, de celles que je détruis. vous explorerez des archives, vous vous trouverez devant une histoire dont j'ai participé à créer la narration. mes mains sont ma mémoire. ma mémoire est une mosaïque passionnelle d'assemblages évocateurs et de découvertes traditionnelles

[---]

## Troisième partie

*Les cris de nos mémoires*

### [Denis, Richard et Alex miment un travail très répétitif assis au bureau]

j'ouvre les yeux || des tables blanches en ciment et des chaises rouges en fer || des boîtes d'archives en marbre couvrent les tables et le sol || des feuilles, des livres et des ordinateurs se disputent le droit à la vérité || documents et objets s'empilent en hautes tours pour soutenir une statue grecque géante qui s'érige au centre de la pièce || énervées, les archives toussent et frappent contre la statue, elles ouvrent des premières fissures || ma migraine s'élance juste au milieu de mon crâne || silence, ordinateurs et archives semblent dormir || j'attends l'inévitable || alors tombe d'en haut un gigantesque plan ancien || bruissant de ses plis et replis qui dévoilent les voix de témoins et d'histoires || je ferme les yeux

### [Denis, Richard et Alex font une danse de table intime]

*tu ne me reconnais pas, tu connais ma naissance près de toi, tu renies mon voyage depuis des siècles, mes origines en errance, mes héritages en errance, tu me vois encore comme un étranger, parce que tu ne me reconnais pas, tu me vois comme l'autre, qui est parti et revenu en ne se rappelant pas ta langue, qui est parti et revenu habillé d'un autre sexe, et si tu me reconnais, tu as honte, tu as peur, parce que j'ai changé d'identité, mais tu ne me reconnais pas encore, alors j'écris avec ma voix d'homme et de femme*

### [Denis, Richard et Alex miment un travail très répétitif assis au bureau]

j'ouvre les yeux || ma migraine explose comme une multitude de cris contre les parois de mon crâne || les archives sortent des boîtes, se saluent et s'identifient, puis poursuivent leur parcours vers d'autres boîtes || les chaises ont repris leurs bavardages || un arôme de café dans l'air || les bruits des impressions à la chaîne et des chariots du courrier || dans leur vie quotidienne les archives sont parfaitement compréhensibles || des fissures de la statue, chutent des milliers de petites feuilles qui rappellent une pluie de cendres || des couches épaisses de conflits anciens || fiers de leurs traditions || méprisants envers les générations présentes || je ferme les yeux

### [Denis, Richard et Alex font une danse intime avec la table toujours plus passionnelle]

*tu te rappelles mon peuple, tu as décidé de lui donner un autre nom, tu lui as donné une autre terre, tu lui as payé le voyage*

*tu n'as pas compris mon histoire parce que tu n'étais pas là, tu m'as trahi avec ta narration, tu parles de moi sans me connaître, tu bâtis ton présent par ton pouvoir de parole, et désormais tu m'ignores si j'affirme ma première identité*

### [Denis, Richard et Alex miment un travail très répétitif assis au bureau]

j'ouvre les yeux || des rires de l'intérieur des boîtes || les pieds des tables battent un rythme sur le sol || invitent les chaises à se réveiller || la joie en fête cache encore un murmure crié || je me souviens d'où je suis || bâtiment F, 3e étage, aile B || la colline qui accueille les bâtiments est classée comme patrimoine || les archives sont traitées, classées et conservées || tout est en ordre, bien défini, bien narré || l'histoire a été définie et préservée || je ferme les yeux

**[Denis, Richard et Alex font une danse intime avec la table encore plus passionnelle]**

*tu l'appelles colline, dans notre langage commun la colline est la mer, la terre est l'eau, la diversité est l'identité, l'étrangeté est le désir, l'homme est la femme, réveille-toi, arrête de m'ignorer, l'enfant est l'adulte, le désert est la glace, mon corps est le tien, ma voix est la tienne*

[---]

## **ANNEXE II – SUR LES GESTES DE NOS MÉMOIRES**

Alexandra Buthiaux, archiviste, Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Quand je tente d'écrire un texte pour vous décrire mon expérience, c'est le même mécanisme que je suis en train de recommencer, celui où nous avons travaillé avec Mattia pour élaborer des phrases décrivant les gestes effectués en tant qu'archiviste.

1. Faire travailler une mémoire qui n'est pas toujours la meilleure, essayer d'identifier les éléments importants, ou qui me semblent importants.
2. Les transcrire sur du papier tels que je les pense, compréhensibles et parlants. Tout un travail de mémoire et de consignation de la mémoire.
3. Ensuite vient la transcription de cette mémoire dans des gestes et à travers du texte pour la diffuser. Travail d'archiviste et d'artiste.

Je crois que cette expérience a été pour moi une façon de faire moi-même le lien entre le monde des archives et celui de l'art. Deux mondes auxquels j'ai trouvé des similarités comme : la répétition des gestes, le travail de la mémoire, la grande place aux émotions et parfois l'incompréhension du travail effectué par l'entourage/les autres.

En travaillant à partir de nos souvenirs, extraits de nos travaux d'archivistes, nous leur avons donné une matérialité, une forme pour produire un discours, qui sera compris et interprété de manière différente par chacun des spectateurs, eux qui sont bien loin, souvent, de savoir ce qu'est le travail d'archiviste.

Travailler l'archivistique par des ateliers corporels nous fait prendre conscience que le travail avec les archives peut revêtir toutes sortes de formes différentes et que le poste d'archiviste peut être très différent d'une organisation à une autre.

Rapport à l'objet ou à l'humain plus ou moins fort, mais ce qui ressort de tout cela, c'est que nous restons des humains et que nous sommes reliés à notre métier en tout premier lieu par nos émotions, suscitées tantôt par le plaisir de pouvoir aider un usager, ou tantôt par la lecture d'une lettre décachetée pour la première fois. Et quand vient ce travail de mémoire, c'est avant toute chose, les petites histoires anecdotiques qui reviennent : « Je me souviens qu'en traitant ce fonds j'ai ri à la lecture de cette lettre. Ce producteur avait un sacré humour. », ou encore « Mais qu'est-ce que j'ai été émue quand j'ai pu aider cette dame à trouver ses origines avec le logiciel de généalogie », etc.

Sans la vue, nous développons le sens du toucher et de l'ouïe. Travailler les yeux fermés permet ainsi de mieux écouter ses partenaires : naviguer sur scène est presque plus facile. La distance entre les spectateurs et nous-mêmes est étirée, générant ainsi une sorte de zone de confort, qui permet à la fois une meilleure concentration et, étrangement, une meilleure écoute du public.

### ANNEXE III – REGARDER À NOUVEAU L'ÉTÉ 2012

Michel Belisle, artiste et écrivain



**FIGURE 14.** Michel Belisle, Tableau de la série *Regarder à nouveau l'été 2012*, présenté lors du spectacle *Les gestes de nos mémoires*

J'ai été comme tant d'autres emporté par la vague des manifestations en 2012. Beaucoup a été écrit sur le sujet durant cette période et tout autant par la suite, question de contenir, classer, terminer l'événement. Écrire et publier à toute vitesse parce qu'il y avait compétition dans l'air : qui fera le meilleur livre, le meilleur article... À tant vouloir être le meilleur, on n'a fait qu'apposer une étiquette, tout mis en boîte, pour oublier au plus vite. Une aventure transformée en blessure qu'il fallait soigner d'urgence.

Un groupe de militants avait décidé de produire un ouvrage différent, un ouvrage qui prendrait du temps à réaliser et qui proposerait un éclairage alternatif parce qu'écrit à partir de points de vue qui n'étaient pas parmi ceux qui voulaient fermer l'événement. Malheureusement ce projet n'a jamais vu le jour. Mais une question, je crois fondamentale, a été posée dans cet exercice : qu'est-ce qui a mis fin aux manifestations? Il n'y a pas une réponse qui peut être formulée en quelques minutes ou même en quelques heures. On doit considérer un très grand nombre d'aspects historiques, politiques, sociaux et psychologiques. La réponse ne s'écrit donc pas en quelques pages non plus.

Nous avons tenté Anne Klein et moi de relancer ce projet sous une autre forme. C'est en cours, lentement. Entre 2012 et maintenant, j'ai tenté à plusieurs reprises d'écrire quelque chose d'intéressant sur le sujet. Tantôt narration, tantôt nouvelle mêlant faits et fiction, je suis toujours resté bloqué quelque part, probablement parce que je savais que la réponse qui devait venir du

projet mentionné un peu plus haut n'avait jamais été formulée au complet ni avec suffisamment de clarté.

Durant les manifestations, je me suis mis à collectionner une quantité importante de conversations sur Facebook et en particulier sur Twitter. J'ai accumulé des liens, des images, des références de toutes sortes, me disant qu'un jour j'arriverai à en sortir un tout cohérent, en ligne avec la fameuse réponse.

Parallèlement, depuis 2012, je m'intéressais à l'assemblage aléatoire de fragments de textes afin de révéler la subtilité des structures syntaxiques et les variantes des signifiés et signifiants (sens et représentations mentales) et de provoquer des hiatus dans le phénomène de lecture et de compréhension, habituellement perçus comme automatiques, voire inconscients, afin de les rendre à nouveau conscients, de les remettre au niveau du défi comme lorsqu'on apprend à lire ou une autre langue.

C'est en faisant le ménage de mes fichiers en 2015 que je tombe à nouveau sur cette collection de plusieurs centaines de documents de 2012 et l'idée me vient d'utiliser ces éléments et de les appliquer au collage dans l'optique mentionnée ci-dessus. Il n'était plus question de raconter 2012 mais d'en observer les fragments, la dégradation du regard. Une difficulté survient immédiatement : les images collectionnées n'ont aucune mention de leur auteur, ce qui fait qu'en les réutilisant et en rendant public mes collages et ne pouvant demander d'autorisation de réemploi, je dus m'astreindre à toutes les déguiser afin qu'on reconnaisse la thématique sans pour autant pouvoir identifier une image avec précision. En fin de compte, ce flou visuel sert assez bien l'ensemble puisqu'il contribue à augmenter l'effort de lecture de chaque tableau. Les fragments de conversations en ligne perdent leurs sens et leurs intentions premières : tout un nouvel ensemble d'interprétations devient possible. Peut-être même ces distorsions rendront plus facile un jour l'écriture de la fameuse réponse?

Il n'y a plus de lecture réelle de ce qui s'est passé mais simplement un instantané, comme l'éclair révèle un fragment du paysage. Tout le reste se construit dans l'esprit de l'observateur et ce qu'il en conclut peut être aussi éloigné de la réalité qu'il le désire, à la manière des journaux à l'époque qui trafiquaient les descriptions des faits pour convenir aux visées politiques.

Tous ces tableaux (*Figure 14*) sont des compositions numériques essentiellement faites dans Photoshop, parfois dans Adobe Illustrator, selon l'envie du moment. Je commence par placer une ou plusieurs images, juxtaposées ou superposées. J'obscurcis certains endroits, je retrace d'autres, je change les couleurs, je brouille jusqu'à obtenir une composition qui peut exister par elle-même, qui n'ait plus l'apparence d'un assemblage, mais un tout. Ensuite je copie les fragments de texte de Word vers le logiciel de traitement d'images et je les dispose. Je cache au besoin le nom des auteurs. Je tente d'assembler des éléments textuels d'une même journée ou je cherche néanmoins à sélectionner un éventail qui est restreint au point de vue temporel. Je déplace les fragments, en change la taille, en atténue le contraste ou l'augmente au besoin.

Tout est fait rapidement, car j'ai un esprit changeant et il s'ennuie vite à s'attarder à une tâche. Je pense que la vitesse d'exécution aide à détacher les éléments de leurs sens. Certains tableaux sont plus réussis que d'autres. Ils gardent tous cet aspect lustré de la photo. Dernièrement de nouveaux outils à ma disposition me permettront d'ajouter davantage de textures aux images et aux textes :

le langage et la lecture proposés risquent de changer.

Pour ce qui est d'un titre à donner à l'ensemble, je pense que *Regarder à nouveau l'été 2012*, titre donné à plusieurs de ces tableaux, pourrait être celui de l'ensemble. Parce qu'il s'agit bien de regarder le passé mais au travers de verres déformants.

Pour terminer en revenant sur cette course d'après manifestations afin de proposer des livres pour « fermer » l'événement, je remarque en tentant de consulter à nouveau les liens que j'avais sauvegardés en 2012 qu'une grande majorité d'entre eux a disparu. Les voix des militants se sont tues. Il ne reste à toutes fins pratiques que les voix extérieures au mouvement : ceux qui ont rapporté les événements (en les altérant comme je disais) et ceux qui voulaient le décrire mais avec des voix et des moyens externes (sociologues, chroniqueurs, photographes, etc.). Il ne reste ainsi qu'une des facettes de cet événement complexe qui pourra être lu et interprété par les historiens de demain.

## ANNEXE IV – TÉMOIGNAGE

François Lapointe, archiviste, CSPQ

J'ai assisté le 9 mars dernier à une soirée du Mois de la Poésie de Québec. *Les gestes de nos mémoires* et *La Poésie sur un fil* y étaient proposés en programme double.

Étant archiviste de profession et administrateur d'une entreprise artistique, *Les gestes de nos mémoires* a immédiatement piqué ma curiosité. Comment les mondes de l'archivistique et de la poésie pourraient-ils se rencontrer? Qu'est-ce que des archivistes pourraient nous présenter comme spectacle poétique sur le thème de l'identité?

*Les gestes de nos mémoires* nous a offert un regard sensible et intelligent sur notre patrimoine identitaire. Il y avait une grande harmonie et un bon équilibre entre les gestes des performeurs et le texte lu en coulisse. J'ai apprécié la familiarité des gestes simples du quotidien des archivistes présentés dans la chorégraphie. Séquencés avec précision et répétés à la saturation, ces mouvements m'ont rempli d'une douceur réconfortante. Parallèlement, le texte guidait nos pensées et nous faisait parcourir des questionnements complexes et fondamentaux quant aux traces qui matérialisent notre mémoire, notre oubli, et qui, ultimement, façonnent notre identité, notre personne.

Bref, j'ai le bonheur d'avoir assisté à un événement encore trop rare – à mi-chemin entre l'art et l'archivistique. *Les gestes de nos mémoires* était un univers mouvant et hypnotique qui m'a à la fois séduit et surpris par son originalité.

Je crois que *Les gestes de nos mémoires* est un excellent exemple de médiation culturelle, entre l'art, les archives, les artistes, les archivistes et le public. Par le biais de la poésie et de la beauté, le projet nous a offert comme public une fenêtre sur nos documents, notre mémoire, notre identité et nos relations. D'autres projets créatifs, littéraires ou autres, permettraient sans nul doute la découverte (ou la redécouverte) de nos archives, revalorisant et propageant par le fait même notre patrimoine collectif.

Les archives et leurs gardiens sont souvent associés au papier, à la poussière et à l'immobilité. Les projets comme *Les gestes de nos mémoires* contribuent à briser ce stéréotype passéiste. La présentation et l'utilisation des archives lors de la soirée étaient inusitées : le centre de l'action des performeurs et du discours était des objets invisibles, alors que l'ensemble du décor était composé d'articles de journaux, de textes et de photos déposés au sol afin de matérialiser l'espace scénique.

Je félicite la bravoure et l'ouverture des archivistes qui se sont prêtés à l'aventure de la scène. Ils se sont mis à risque et sont allés au-delà des attentes traditionnellement associées à leur profession.

J'encourage également les artistes et les créateurs à profiter de notre patrimoine documentaire. Il s'agit d'une matière première riche et d'une source d'inspiration infinie.

Je crois que la multiplication des rencontres entre le monde artistique et le monde archivistique ne pourra qu'être bénéfique. Ces expériences nous forceront mutuellement à sortir de nos zones de confort et à envisager d'autres possibles.

## ANNEXE V – QUELQUES MOTS...

Denis Lessard, septembre 2016

Écrire sur le projet *Les gestes de nos mémoires* fait appel à la mémoire précisément, puisque paradoxalement je n'ai pris aucune note (ou presque!) durant le processus de création du spectacle. J'avais décidé de me laisser porter par le projet de Mattia, de me « reposer » en lui et sur lui, de m'abandonner complètement au créateur, de lui servir de pur matériau. Car j'ai toujours travaillé seul pour mes performances. J'ai bénéficié d'yeux extérieurs, j'ai collaboré à deux projets avec l'artiste de performance Sylvie Tourangeau<sup>1</sup>, mais c'est tout.

L'intérêt du projet *Les gestes de nos mémoires* pour moi fut de susciter une rencontre symbiotique entre ma pratique de création et ma profession d'archiviste, comme ce fut le cas pour *La salle de traitement des archives* au Centre des arts actuels Skol en 2011<sup>2</sup>.

Je suis heureux d'avoir relevé le défi de jouer de la flûte traversière baroque en public, de mémoire et par surcroît les yeux fermés. Quelle ne fut pas ma surprise, d'ailleurs, de découvrir que jouer d'un instrument les yeux fermés était une bonne technique pour mémoriser une pièce musicale<sup>3</sup>!

Un grand mérite, selon moi, de la démarche de Mattia fut d'intégrer au spectacle même les temps de concentration préparatoire et de repos (le « *training* ») par l'ajout d'exercices de méditation et d'assouplissement qui devenaient partie prenante du vocabulaire chorégraphique.

Le genre de laboratoire qui a donné lieu au projet *Les gestes de nos mémoires* m'apparaît fondamental pour le milieu archivistique, puisqu'il permet aux archivistes, trop souvent désincarnés, d'aller dans leur corps : autre paradoxe, puisque certaines de nos tâches sont très physiques (soulever des contenants et des rouleaux de plans, tailler des cartons et du *Coroplast*, gravir des escabeaux et des échelles, etc.). Le laboratoire permet de devenir davantage conscient des gestes pratiqués de façon routinière et, par là, d'alléger justement la routine et de prévenir les blessures. Même s'il n'est pas nécessaire d'en faire un spectacle, l'exploration et la création nous aident à renouveler notre discipline.

<sup>1</sup> Sylvie Tourangeau est venue nous donner un *coaching* dans le cadre de la préparation du spectacle *Les gestes de nos mémoires*, le 21 février 2016.

<sup>2</sup> Voir : 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.

<sup>3</sup> Voir : Mélodie Tempo – Cours de piano et solfège à domicile. (s. d.). 6 conseils pour réussir à jouer par cœur. Repéré à <http://www.melodie-tempo.com/pages/articles/reussir-a-jouer-par-coeur.html>

# DIFFUSION DES ARCHIVES ET CRÉATION : UN BILAN D'EXPÉRIENCE<sup>1</sup>

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 2015, j'ai réalisé un projet de création à partir d'archives, *l'Archivoscope - Archives et création*. L'idée principale était de contacter des centres d'archives québécois afin d'obtenir des documents audiovisuels (photos, gravures, enregistrements sonores, films, etc.) qui serviraient de matériau de base à la création de vidéomusiques. Le projet se voulait une expérimentation des techniques de manipulation des documents d'archives à des fins de création en plus d'explorer la collaboration entre archiviste et créateur. Les archivistes et les institutions étaient invités à participer au projet, tant pour la sélection et la collecte des documents d'archives que pour la diffusion des œuvres résultantes.

---

*L'exploitation d'archives à des fins de création à l'ère du numérique engendre une remise en question des modalités de diffusion tant pour les documents d'archives que pour les œuvres créées à partir de ces documents.*

---

Tout au long du processus de réalisation du projet, plusieurs observations et questionnements en lien avec la diffusion ont émergé : dans ce bilan d'expérience, les enjeux de la diffusion des documents d'archives, puis ceux de la diffusion d'œuvres créées à partir d'archives sont abordés tant du point de vue de l'archiviste que du créateur. À la lumière des enjeux soulevés par mon expérience et du contexte québécois actuel, des idées et perspectives futures sur la diffusion des archives sont ensuite proposées sous la forme de la *Plateforme Archivoscope*, un projet de plateforme multimédia, collaborative et interdisciplinaire, un espace de rencontre, de référence et d'échange dédié à la création à partir d'archives.

## NOUVEAU CONTEXTE DE LA DIFFUSION ARCHIVISTIQUE

Avant d'examiner la diffusion des documents d'archives en lien avec la création, il importe de faire un bref retour quant à la situation actuelle de la diffusion archivistique, qui subit de profonds bouleversements à

l'ère du numérique.

Parmi les multiples définitions du mot diffusion proposé par le dictionnaire *Larousse*, nous retiendrons la diffusion dans son sens général comme étant l'« action de propager des connaissances, des idées ou des biens dans un large public. » (Larousse, 2016) Dans son sens archivistique, Charbonneau définit la diffusion comme « l'action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques » (1999, p. 374) et l'identifie comme une des fonctions finales de l'archivistique avec la préservation. La diffusion n'inclut pas seulement l'idée de rendre accessibles les documents d'archives, mais aussi celle de rendre possible leur utilisation. Aujourd'hui, l'accessibilité « implique que non seulement les utilisateurs aient les compétences et les connaissances nécessaires pour localiser, retrouver et utiliser l'information, mais que l'information trouvée peut être ouverte, affichée sur un écran et exploitée avec du matériel et des logiciels disponibles. » (Turock et Friedrich, 2009, p. 23, notre traduction)

La diffusion d'information sur les documents d'archives et de copies de ces documents, facilitée par le numérique, s'est accrue exponentiellement, engendrant un changement de paradigme archivistique. Le numérique démultiplie l'accès aux documents d'archives et leurs manifestations et utilisations possibles. Cette démocratisation de l'accès élargit le public des archives (Cœuré et Duclert, 2011). Les utilisateurs ne sont plus seulement les spécialistes – historiens, généalogistes et chercheurs –, mais aussi des créateurs (Bertrand, 2014) et le grand public (Filippozi, 2008). Comme le soulignent Beauvalet et Munier : « La publication croissante de documents d'archives numérisés sur le web entraîne le développement d'un nouveau type de lectorat que les services patrimoniaux doivent désormais prendre en compte. » (2012, p. 49)

Autre conséquence du numérique, le web vient transformer la dynamique entre les archivistes, les archives et les utilisateurs qui, de consommateurs passifs, deviennent des utilisateurs participants (Johnson, 2008). Les outils de diffusion web en viennent donc à tenir le rôle de médiation entre les archives et les utilisateurs auparavant joué par les archivistes (Felicati et Alfier, 2013). Les plateformes web se sont imposées comme un moyen incontournable et des plus favorables pour améliorer la diffusion des archives (Gresham et Higgins, 2012 ; Lemay et Klein, 2012). Embrassant l'idée de l'utilisateur participatif, elles intègrent et mettent en valeur de plus en plus les données ouvertes (Gracy, 2015 ; Lemay, 2015), l'utilisation des réseaux sociaux (Robert, 2015 ; Bednarz, 2015) et la réutilisation participante des documents (Duranti et Rogers, 2014).

Cependant, la vision traditionnelle des archives tarde à se renouveler pour prendre en compte les nouveaux besoins des utilisateurs à l'heure du web et ainsi adapter, à l'instar des bibliothèques numériques, ses moyens d'organisation et de diffusion pour rejoindre un public de plus en plus diversifié (Feliciati et Alfieri, 2013 ; Vilar et Šauperl, 2015). Lemay et Klein ont proposé d'ajouter la dimension de l'exploitation des archives définitives (Lemay, 2014, p. 13), mettant en relief l'importance des usages et des utilisateurs des archives dans la fonction de diffusion. Ils élargissent le continuum archivistique pour englober la réutilisation des documents d'archives.

Ce bilan d'expérience est réalisé en gardant en tête ce cadre général de transformation et de repositionnement archivistiques. Les perspectives tantôt de l'archiviste, tantôt du créateur en tant qu'utilisateur seront prises en compte pour mieux entrevoir les enjeux actuels de la diffusion archivistique en lien avec la réutilisation créative de documents d'archives. J'entrevois sous deux angles d'approche l'aspect de la diffusion : le premier en fonction des enjeux de diffusion des documents d'archives à la lumière de leur réutilisation du point de vue du créateur et le deuxième sous celui de la diffusion par les institutions archivistiques et l'artiste des œuvres créées à partir d'archives.

## **DIFFUSION DES DOCUMENTS D'ARCHIVES**

L'objectif général du projet *Archivoscope - Archives et création* était de créer huit vidéos expérimentales à partir d'archives d'institutions québécoises en explorant de nouvelles avenues de recherche entre création et archives et en développant des techniques de manipulation du son et de l'image. Une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) reçue en 2014 m'a permis de concrétiser le projet. Celui-ci s'est déroulé d'août 2014 à juin 2015 avec le concours de six institutions : la Section des archives de la Ville de Montréal, le Centre d'archives et de documentation du Musée McCord, la cinémathèque de plans d'archives de l'Office national du film du Canada (ONF), la Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, le Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia et Pointe-à-Callière, Cité d'archéologie et d'histoire de Montréal. La première étape consistait à collecter les documents d'archives, la deuxième étape à créer l'œuvre en tant que telle et la troisième à diffuser les vidéos créées. Les deux premières étapes du projet sont décrites en détail dans un précédent article, *Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire* (Côté-Lapointe, 2015).

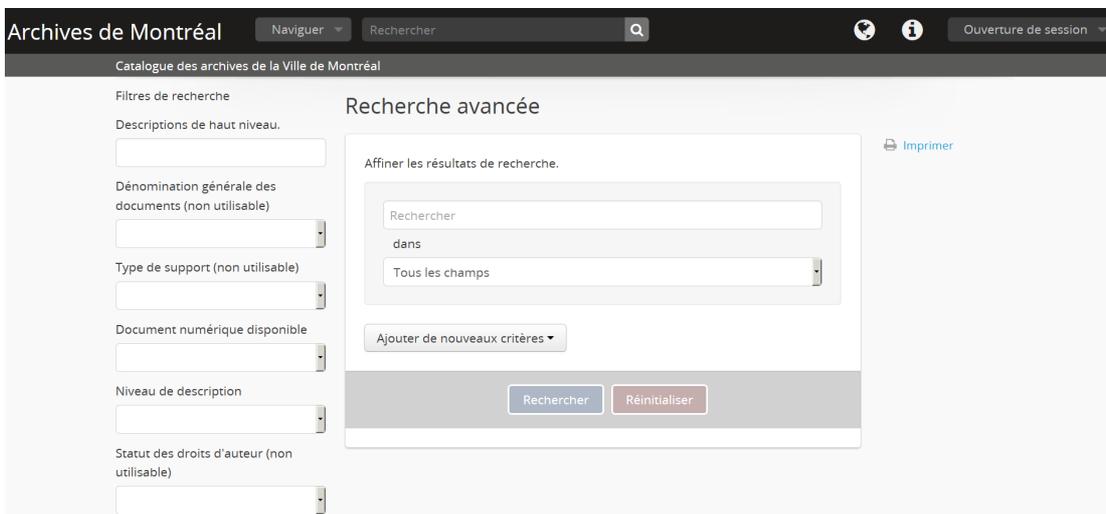
L'étape de collecte a soulevé son lot de questionnements par rapport à la diffusion des documents d'archives audiovisuels, car la réutilisation à

des fins créatrices dépasse le cadre de l'usage traditionnel des archives et soulève plusieurs enjeux. Dans la section qui suit, nous nous penchons sur un aspect particulièrement intéressant, du point de vue de l'utilisateur créateur, et qui touche à plusieurs enjeux : les sites et interfaces de recherche web et les outils web 2.0 utilisés par les institutions pour la diffusion des documents et des informations archivistiques.

### **Sites web et interfaces de recherche**

Il y a quelques années, Johnson (2008) soulignait que les systèmes de recherche archivistiques sont encore conçus en fonction des archivistes plutôt que des utilisateurs. Feliciati et Alfieri opposent à l'approche traditionnelle, dans laquelle l'utilisateur ne peut accéder à l'information qu'en passant par l'archiviste, l'approche émergente, dans laquelle l'utilisateur est en contact direct avec l'information archivistique (2013, p. 4). Cette nouvelle approche plus axée sur les utilisateurs se répercute dans la conception des interfaces de recherche offertes. À l'heure actuelle, on assiste à une multiplication des plateformes de diffusion et de promotion archivistiques sur le web. Ceci s'inscrit, tel que le souligne Bednarz, dans « la nouvelle logique d'exploitation des documents d'archives, générée par l'environnement numérique [...] [dans] une vision des archives qui inclut leurs nouveaux usages. » (2015, p. 166)

Dans le cadre du projet *Archivoscope - Archives et création*, j'ai pu constater, au cours de l'utilisation des sites web, des interfaces de recherche et des réseaux sociaux des institutions participantes, les efforts qui ont été déployés pour améliorer l'accès aux documents. Plusieurs modalités de présentation et de recherche ont été empruntées aux *online public access catalogs* (OPAC) des bibliothèques : option de recherche simple ou avancée, boîte de recherche textuelle principale, filtres de recherche et regroupements par thématiques de recherche (*Figure 1*). Les sites web des six institutions ayant collaboré au projet rendent possible l'accès à leur catalogue au moyen d'interfaces de recherche accessibles, dans la plupart des cas, en deux ou trois clics de leur portail principal ; cependant ces catalogues ne sont pas nécessairement faciles à repérer. En effet, ce sont les archivistes qui m'ont dirigé vers leurs catalogues en ligne. Si ces derniers sont peu accessibles, les documents d'archives le sont d'autant moins. La visibilité des collections archivistiques à travers les moteurs de recherche web demeure d'ailleurs un enjeu notable pour l'accès public et la diffusion d'archives sur internet. Au moment d'écrire ces lignes, des six interfaces institutionnelles testées, trois sont en cours de refonte ou de transfert vers une autre plateforme, signe que les institutions cherchent à améliorer leurs outils de recherche.



**FIGURE 1.**

Interface de recherche avancée des Archives de la Ville de Montréal

Source: <https://archivesdemontreal.ica-atom.org/help#rechercheavancee123>

**2** « Sérendipité (*serendipity*): découverte fortuite, inattendue, due à un mélange de hasard et de logique. » (Ranjard, 2012, p. 64)

**3** « Ofness is the naming of objects or events in the image, and aboutness is determined by interpreting themes, activities, and events in completed products. These constitute the first two levels of meaning. Panofsky's third level relates to the intrinsic meaning or content and domain knowledge is required to make an interpretation. » (Hjørland, 2005)

**4** Définition de butinage: « Activité du lecteur qui cherche dans les rayons ou dans un système informatique et feuillette les documents en vue de s'informer. » (ADBS, 2016)

Les motifs d'utilisation du créateur ne sont pas les mêmes que les utilisateurs traditionnels des archives (historiens, généalogistes et chercheurs). Pour ma part, je m'intéressais à la qualité du document, sa valeur esthétique, et non pas à son contenu informationnel, sa provenance ou encore son contexte de création. Mon approche de recherche était plus aléatoire, plus proche de la sérendipité<sup>2</sup>, que de la recherche systématique. Or, la pratique archivistique met l'accent sur la description de l'objet (*ofness*) du document – la description du contenu ou les mots qu'on retrouve dans le document – plutôt que le sujet du document d'archives (*aboutness*)<sup>3</sup> (Schaffner, 2009, p. 91) comme le souhaitent les utilisateurs (Chapman, 2010, p. 19). De plus, les archivistes envisagent les archives comme autant de collections différentes, alors que les utilisateurs envisagent les archives comme autant de sujets différents (Anderson et Blanke, 2015, p. 1188), ce qui fait en sorte que ceux-ci sont réduits à la recherche d'éléments connus (*known-item searching*) qui permet peu de découvertes par sérendipité. Conséquemment, l'aide des archivistes a été déterminante, voire essentielle, dans la découverte, l'accès et la sélection des documents: certains m'ont fourni une présélection de documents, alors que d'autres m'ont dirigé vers leur moteur de recherche. Dans ce dernier cas, la recherche par butinage<sup>4</sup> a été le principal moyen de sélection et de collecte des documents.

---

*Dans une interface de recherche archivistique, l'application de filtres de recherche tels que la disponibilité du document en format numérique, le statut des droits d'auteur, le type de support (audio, vidéo, texte, etc.) et de document (cartographique, enregistrement sonore, images animées, etc.) sont d'une aide précieuse pour l'identification rapide de documents audiovisuels susceptibles d'être intéressants pour le créateur.*

---

5 Voir entre autres Ribeiro (2014) pour la classification et Schaffner (2009) pour la description.

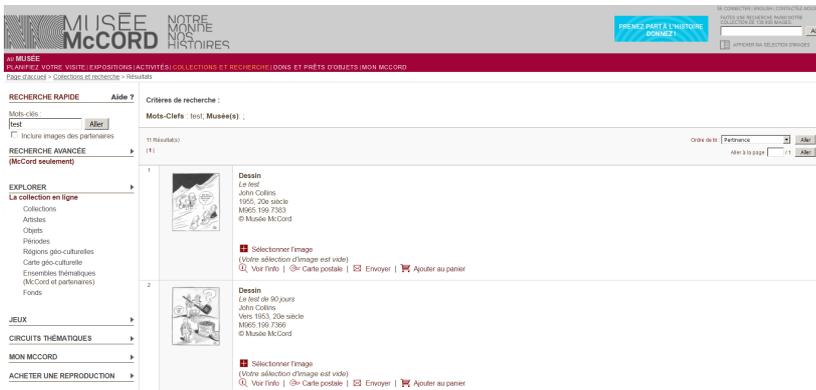
6 « Les droits moraux sur une œuvre procurent à son auteur le droit à la paternité de l'œuvre, le droit d'en revendiquer la création, même sous pseudonyme, ainsi que le droit à l'anonymat. Le droit à l'intégrité de l'œuvre permet d'empêcher que celle-ci soit déformée, mutilée ou autrement modifiée, ou utilisée en association avec un produit, un service, une cause ou d'une manière qui porte préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur. Les droits moraux sur une œuvre ne peuvent être cédés. L'auteur peut toutefois renoncer par écrit à l'exercice de ses droits moraux sur une œuvre. » (Université Laval, 2014)

Cependant, peu d'interfaces proposent ces options. La cause de cette lacune n'est pas d'ordre technique : elle découle des pratiques traditionnelles encore très « archivo-centristes » de classification, de description et d'indexation des archives<sup>5</sup> et aussi du manque de ressources des institutions. De plus, aujourd'hui, il faut des descriptions détaillées au niveau des items (des documents) pour rendre les documents accessibles (Theimer, 2011, p. 341 ; Higgins, Hilton et Dafis, 2015, p. 1), alors que les descriptions sont souvent au niveau des fonds ou des séries.

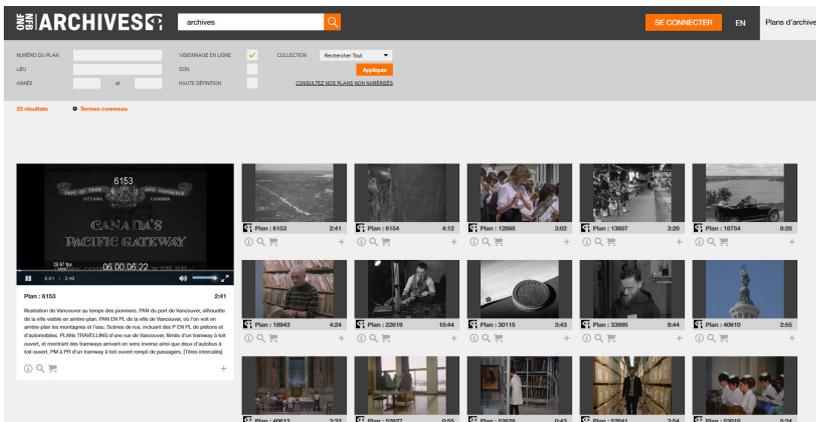
La visualisation (*Figure 2*), le visionnement (*Figure 3*) ou l'écoute (*Figure 4*) de documents audiovisuels numérisés directement dans l'interface de recherche ou le site web de l'institution est un aspect de plus en plus courant qui facilite grandement la sélection de documents. Des études ont souligné que les utilisateurs souhaitent un accès le plus direct possible aux documents qu'ils recherchent (Nimer et Daines, 2008, p. 227), qu'ils veulent une quantité suffisante de documents audiovisuels directement accessibles (Ongena, Van De Wijngaert et Huizer, 2013, p. 1221) et qu'ils désirent obtenir une très grande résolution pour les images, et ce, directement dans l'interface de recherche pour consultation en ligne (Chevallier, Rioust et Bouvier-Ajam, 2012). Ces caractéristiques sont d'autant plus importantes dans un contexte de création à partir d'archives où l'esthétique, le « contenant » du document plutôt que son « contenu informationnel », joue un rôle essentiel.

Les droits d'auteur constituent un enjeu déterminant pour la réutilisation des documents d'archives. Nous avons d'une part le *copyright* « traditionnel » où l'application du principe de protection du droit d'auteur a comme effet de restreindre la quantité de documents disponibles et leur réutilisation – ajoutons à cela d'autres dispositions telles que les droits moraux<sup>6</sup> qui complexifient l'application du *copyright* dans l'environnement numérique qui pourtant, dans les faits, facilite plus que jamais l'échange, la copie et la modification des documents. Nous avons d'autre part l'idée d'un assouplissement du *copyright* traditionnel qui vise à rendre plus accessibles les données afin de favoriser leur accès et leur réutilisation, et dont l'initiative Creative Commons (<http://creativecommons.fr/>) ou le concept des données ouvertes en sont des manifestations. Pour l'utilisateur – et encore

plus pour le créateur –, il importe que ces droits soient clairement explicités et identifiés dans les interfaces de recherche afin de faciliter la réutilisation des documents d’archives. Au cours du projet, j’ai pu constater le manque de diffusion d’information sur les droits d’auteur liés aux documents, le manque de connaissance qu’ont les archivistes sur les droits d’auteur de leurs fonds et la difficulté de cibler les ayants droit. En plus de ces lacunes informationnelles, les droits d’auteur ont constitué le principal frein à l’utilisation des documents dans mon projet : j’ai dû me limiter pour une grande part à des documents libres de droits datant de plus de 50 ans.



**FIGURE 2.** Interface de recherche permettant la visualisation des documents (Musée McCord)  
Source : <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/clefs/collections/>



**FIGURE 3.** Interface de recherche permettant le visionnement de films en direct (ONF)  
Source : <http://images.onf.ca/images/pages/fr/search.html?clipAvailable=true>

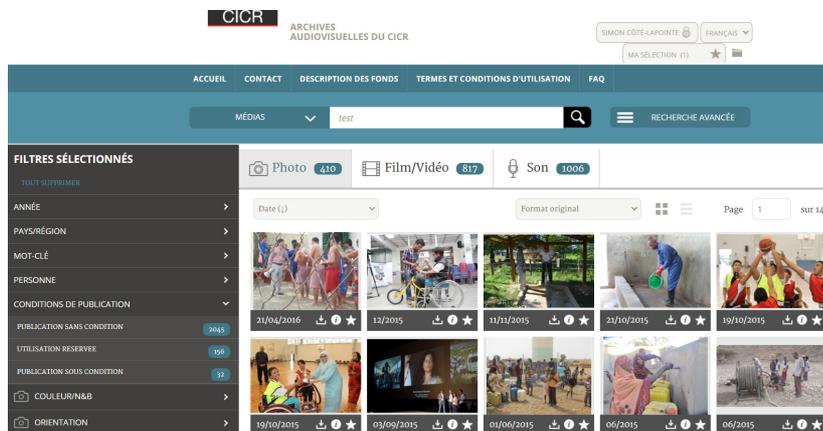


**FIGURE 4.**

Interface de recherche permettant l'écoute de documents sonores en direct (Université Concordia

Source : <http://www.concordia.ca/offices/archives/av-excerpts/sgw-voice.html>

L'interface de recherche des archives audiovisuelles du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) (Figure 5) est selon moi un bon exemple d'interface créée en fonction des besoins des utilisateurs et en vue d'une réutilisation des documents.



**FIGURE 5.**

Interface de recherche des archives audiovisuelles du CICR

Source : <https://avarchives.icrc.org/>

Entre autres options de recherche, l'interface permet de rechercher par types de documents (photo, film/vidéo et son). Les « conditions de publication » indiquent si on peut réutiliser librement ou non les documents. Il est possible de prévisualiser les documents et de télécharger directement les documents en pleine résolution en tant qu'utilisateur enregistré sur la plateforme.

### **Outils web 2.0**

Autre moyen d'accéder aux documents audiovisuels d'archives, les outils web 2.0 tels que YouTube, Facebook, Twitter, History Pin, Flickr sont de plus en plus utilisés par les institutions patrimoniales (Robert, 2015 ; Theimer, 2011) tant pour la promotion de leurs activités et services que dans une optique plus collaborative et interdisciplinaire de diffusion et de traitement (Bednarz, 2015). Le web 2.0 concède aux utilisateurs plus d'interactions et d'activités avec les archives (Huvila, 2008 ; Yakel, 2011 ; Theimer, 2011 ; Feliciati et Alfieri, 2014 ; Vilar et Šauperl, 2015). Ces moyens de diffusion grand public facilitent l'exploitation des archives comme le mentionne Robert : « [...] ces outils doivent faire partie des services offerts aux utilisateurs d'aujourd'hui et de demain pour que les archives soient utilisées et réutilisées. » (2014, p. 21) Ce que soulignent également Gresham et Higgins :

Pour naviguer efficacement dans les catalogues en ligne, les utilisateurs ont besoin d'accéder à des outils qui soutiennent leurs habitudes de furetage. Les technologies du web 2.0 ne remplissent pas tous les besoins des utilisateurs, mais peuvent aider à un furetage plus flexible, à fournir des points d'accès multiples et variés, à la médiation et à la recommandation. (Gresham et Higgins, 2012, p. 313, notre traduction)

Quant à Higgins, Hilton et Dafis, ils notent à propos des outils web 2.0 :

Inévitablement, nos catalogues seront comparés à ces ressources en termes de richesse et d'utilisabilité de l'information. Ces enjeux sont interreliés : un catalogue qui n'est pas facile d'utilisation pour les usagers sera perçu comme peu utile si l'information, bien que présente, ne peut être trouvée. (2015, p. 11, notre traduction)

Les mêmes auteurs résument les caractéristiques communes des plateformes Amazon, Facebook et Flickr, faisant ressortir les avantages et les lacunes de ces outils web 2.0 : 1) les métadonnées descriptives sont légères, non contrôlées et peu fiables. Les données sont consultables, mais le principal mécanisme de recherche est une recherche simple par mot-clé ; 2) la classification est compréhensible par l'archiviste et le professionnel de l'information, mais il est aussi possible de grouper les éléments de toutes sortes d'autres façons non préordonnées et imprévisibles et qui

émergent de l'interaction de l'utilisateur avec le contenu ; 3) les liens multiples entre les ressources permettent plusieurs chemins d'accès possibles : pour chaque élément, une variété de connexions et de classifications est préférée à une seule classification officielle ou une seule série de connexions autorisées (Higgins, Hilton et Dafis, 2015, p. 13). C'est surtout par les multiples chemins d'accès et les possibilités d'organisation personnalisées des ressources que les outils web 2.0 se démarquent.

7 Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal : <https://www.flickr.com/photos/dgda/>

Archives de la Ville de Montréal : <https://www.flickr.com/photos/archivesmontreal/>

Centre d'archives et de documentation du Musée McCord : <https://www.flickr.com/photos/museemccordmuseum/>

Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia : <https://www.flickr.com/photos/rmaaconcordia/>

Du point de vue du créateur et selon mon expérience, la plateforme de diffusion d'images Flickr est la plus adaptée à la sélection par butinage de documents d'archives iconographiques (photos, cartes, affiches, etc.) grâce à la visualisation, au défilement continu et la possibilité de sélectionner, sauvegarder et réutiliser facilement les documents. Parmi les six institutions ayant participé au projet *Archivoscope - Archives et création*, quatre emploient la plateforme Flickr<sup>7</sup>, le Musée McCord ayant été, selon Robert (2014, p. 20), un des premiers au Québec à l'utiliser dès 2008. Bibliothèque et Archives Canada (BAC) (<https://www.flickr.com/photos/lac-bac/>) et Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) (<https://www.flickr.com/photos/banq/>) sont également présents sur Flickr, démontrant un certain engouement pour cette plateforme qui se prête bien au partage de contenus archivistiques iconographiques.

En effet, Flickr autorise l'ajout d'information (*Figure 6*) qui permet de : 1) contextualiser le sujet des images (éléments de description, étiquettes qui facilitent une recherche thématique, organisation par album, géolocalisation) ; 2) décrire les caractéristiques du document (droits de réutilisation selon les licences Creative Commons, résolution du fichier de l'image) ; 3) partager et collaborer (ajout de commentaires, sauvegarde, partage et téléchargement, etc.). De plus, il est bénéfique pour l'utilisateur et la visibilité de l'institution de lier grâce à un lien hypertexte l'image à la notice descriptive complète dans le catalogue de l'institution.

Flickr a cependant plusieurs contraintes. L'organisation est limitée à deux niveaux hiérarchiques. Le moteur de recherche est sommaire : la recherche textuelle ne permet la recherche que dans l'ensemble des images tandis que le système par étiquettes n'offre pas la possibilité de les combiner. Ainsi, l'outil s'avère difficile d'utilisation dans le cas de recherches plus spécifiques ou lorsqu'il y a une quantité importante d'images dans la collection. Cette diffusion publique des images présuppose aussi une certaine perte de contrôle en versant des copies dans un tiers serveur où elles pourront être téléchargées.

**Library and Archives Canada** Abonné

58 vues 0 favoris 0 commentaires Téléchargée le 1 février 2016  
Certains droits réservés

**Man wrapping a plastic tube around a sugar maple tree trunk, Athens, Ontario / Homme enroulant un tube de plastique autour d'un érable, à Athens, en Ontario**

**Titre / Titre :**  
Man wrapping a plastic tube around a sugar maple tree trunk, Athens, Ontario /

Homme enroulant un tube de plastique autour d'un érable, à Athens, en Ontario

**Créateur(s) / Créateur(s) :** Chris Lund

**Date(s) :** March 1961 / mars 1961

**Reference No. / Numéro de référence :** MIKAN 4314287, 4301977  
collectionscanada.gc.ca/our/ires.php?url\_ver=Z39.88-2004&...  
collectionscanada.gc.ca/our/ires.php?url\_ver=Z39.88-2004&...

**Location / Lieu :** Athens, Ontario, Canada

**Credit / Mention de source :**  
Chris Lund, Canada, National Film Board of Canada, Library and Archives Canada, e010976027 /

Chris Lund, Canada, Office national du film du Canada, Bibliothèque et Archives Canada, e010976027

Ajouter un commentaire

**Tags :** [BAC](#) [LAC](#) [BAC](#) [Library and Archives Cana...](#) [Bibliothèque et Archives ...](#) [Canada](#) [sugar shack](#) [cabane à sucre](#) [maple syrup](#) [sirop d'érable](#) [maple](#) [érable](#) [tapping trees](#) [entailler les arbres](#) [man](#) [homme](#) [trees](#) [arbres](#) [plastic tube](#) [tube en plastique](#) [Athens](#) [Ontario](#) [Chris Lund](#) [March 1961](#) [mars 1961](#) [snow](#) [neige](#) [extérieur](#)

Personnes sur la photo  
[Ajouter des personnes](#)

**FIGURE 6.**

Informations sur un document photographique de BAC sur Flickr

Source : <https://www.flickr.com/photos/lac-bac/24662890011/in/photolist-DznKXz>

Malgré tout, les interfaces et les réseaux sociaux sont des moyens devenus incontournables pour rejoindre un plus large public et améliorer la visibilité des institutions sur le web, et sont certainement des atouts du point de vue de l'utilisateur dans les cas de réutilisation ou de création à partir d'archives. Pour conclure cet aspect, citons de nouveau Robert qui résume bien l'enjeu de l'utilisation des réseaux sociaux par les institutions : « Comme nous souhaitons ardemment que les citoyens, les chercheurs et les artistes réutilisent nos archives, nous devons accepter d'en perdre parfois le contrôle [...] ». (2015, p. 121)

## **DIFFUSION DE L'ŒUVRE**

La diffusion des vidéos réalisées constitue la troisième étape du projet *Archivoscope – Archives et création*. La collaboration entre archiviste et créateur pour la diffusion des créations a été envisagée dès la conception du projet, l'idée étant que les vidéos ainsi créées puissent être diffusées autant dans les milieux archivistiques qu'artistiques.

---

*En tenant compte que l'éventail varié d'utilisateurs et l'augmentation significative des types d'usages des archives forment plus que jamais un puissant réseau d'alliés pour les archivistes et les institutions (Nesmith, 2014, p. 57), la diffusion des vidéos s'inscrit dans une démarche de valorisation et de promotion qui s'effectue sur plusieurs plans: les canaux de diffusion, les milieux et publics, et les formes de l'œuvre.*

---

### **Canaux de diffusion, milieux et publics, et formes de l'œuvre**

Les nouvelles possibilités d'exploitation des archives et les multiples canaux de diffusion rendus possibles par le numérique font tomber les barrières entre les institutions, les différentes disciplines, les utilisateurs traditionnels et non traditionnels des archives, et le désir de plus de visibilité des archives sur le web pousse les institutions archivistiques à aller à la rencontre de leurs utilisateurs potentiels (Gareau et Zwarich, 2013-2014, p. 159; Theimer, 2011, p. 341).

L'évolution permanente des comportements liés au Web et aux réseaux sociaux, l'apparition de nouvelles plateformes d'échanges, l'explosion du trafic sur les sites vidéo et l'arrivée de nouveaux supports de consultation offrent chaque jour de nouvelles possibilités d'exploitation des archives. (Dupeyrat et Malherbe, 2014, p. 205)

La diffusion d'œuvres réalisées à partir d'archives est un bon moyen de sensibiliser le public aux potentiels d'exploitation et à la valeur culturelle des archives. Dans une optique d'exploitation et de mise en valeur, l'archiviste doit donc tenir compte des réutilisations qui sont faites des archives en amont, mais aussi en aval du cycle de vie du document. Comme l'explique Roy, qui cite Epp (1999) :

Pour Epp, l'archiviste doit être au fait des productions réalisées à partir de ses fonds et collections non seulement pour faire valoir son travail, mais également pour jouer le rôle qui lui revient dans la dissémination de l'information archivistique et la qualité de cette information. (2006-2007, p. 132)

Dans cette optique, une fois le projet terminé, j'ai invité les archivistes participants à diffuser dans leurs réseaux la vidéo créée à partir de leurs archives. Une entente était proposée pour préciser le cadre de diffusion des œuvres créées et ainsi éviter d'éventuels problèmes de droits d'auteur ou d'ordre éthique et légal lors de la diffusion (voir Annexe 1).

Cette initiative a donné lieu à la diffusion des vidéos *Montréal et la Grande Guerre et Mémoire asynchrone* sur le blogue des Archives de la ville de Montréal. Chaque vidéo, disponible en visionnement public en ligne, était accompagnée d'un billet présentant les documents utilisés et expliquant la démarche de création (Bednarz, 2015, 14 mai ; 2015, 4 août). Dans l'un d'eux, Bednarz souligne la mise en valeur des archives par la vidéo : « Recontextualisées, utilisées en fonction de leurs qualités esthétiques, transformées, les archives prennent un sens nouveau alors qu'elles sont exploitées à des fins artistiques. » (2015, 4 août) Les vidéos, disponibles sur YouTube, ont aussi été diffusées dans les réseaux sociaux des institutions : la Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal a diffusé sur sa page Facebook la vidéo *38 variations sur autant d'images* (Figure 7) et le Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia la vidéo *Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil* sur Twitter (Figure 8). Bref, le projet a suscité un certain intérêt des institutions participantes et a été l'occasion pour elles d'être visibles sur le web. En mettant en avant-plan l'aspect ludique des archives, on peut imaginer que la diffusion de ce type de projet, si des moyens plus concertés entre artistes, archivistes et institutions étaient mis en place et des ressources plus importantes allouées, aurait le potentiel d'aller rejoindre un large public.



**FIGURE 7.**

Diffusion de la vidéo *38 variations sur autant d'images* sur Facebook

Source : <https://www.facebook.com/ArchivesUdeM/posts/868179349934888>

Belle utilisation artistiques des #archives de @concordia: Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil [youtu.be/dcbzWxDpq5U](https://youtu.be/dcbzWxDpq5U)



**FIGURE 8.**

Diffusion de la vidéo *Cris et murmures ou La glossolalie du trompe-l'œil* sur Twitter  
Source : <https://twitter.com/MPAube/status/624275406640840705>

8 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ) (Côté-Lapointe, 2016, juin), 41<sup>e</sup> Congrès de l'Association canadienne des archivistes (ACA) (Lemay, Klein, Winand et Côté-Lapointe, 2016, juin), 7<sup>e</sup> Congrès des milieux documentaires (Côté-Lapointe et Lemay, 2015, novembre), Congrès de l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux (ACBM) tenu dans le cadre du 84<sup>e</sup> Congrès des sciences humaines (Côté-Lapointe, 2015, juin), colloque « Muséologie, Bibliothéconomie, Archivistique » de la CBPQ-EBSI (Côté-Lapointe, 2015, mars).

Toujours dans le milieu archivistique, le projet a fait l'objet de présentations dans le cadre de conférences, un autre moyen de valorisation et de promotion des archives – et même de conscientisation à la création à partir d'archives –, qui rejoint le public plus spécialisé des archivistes et des institutions patrimoniales. Le projet a été présenté et les vidéos diffusées dans quatre congrès et un colloque au Canada depuis 2014<sup>8</sup>. La présentation outre-Atlantique de *l'Archivoscope – Archives et création* (Côté-Lapointe et Lemay, 2016, mars) eut un accueil enthousiaste, comme en font foi les billets des Françaises Benony (2016) et Causse (2016). Mentionnons aussi la rédaction d'articles de recherche qui permet de rejoindre le public académique (Côté-Lapointe, 2014, 2015).

Outre le milieu archivistique, le projet est aussi l'occasion de rejoindre un public qui n'est pas habituellement en contact avec les archives. En guise d'exemple, deux vidéos ont été présentées dans le cadre du 11<sup>e</sup> Festival des Films Underground de Montréal. La création d'une page web sur mon site personnel (Figure 9) expliquant le projet et les techniques utilisées et permettant l'écoute en ligne des vidéos a aussi contribué à rejoindre un public diversifié. Ceci démontre le potentiel que la création à partir d'archives offre aux archivistes et aux centres d'archives d'intéresser les publics autres que traditionnels (archivistes, historiens, généalogistes et chercheurs) aux archives.



## FIGURE 9.

Page web du projet

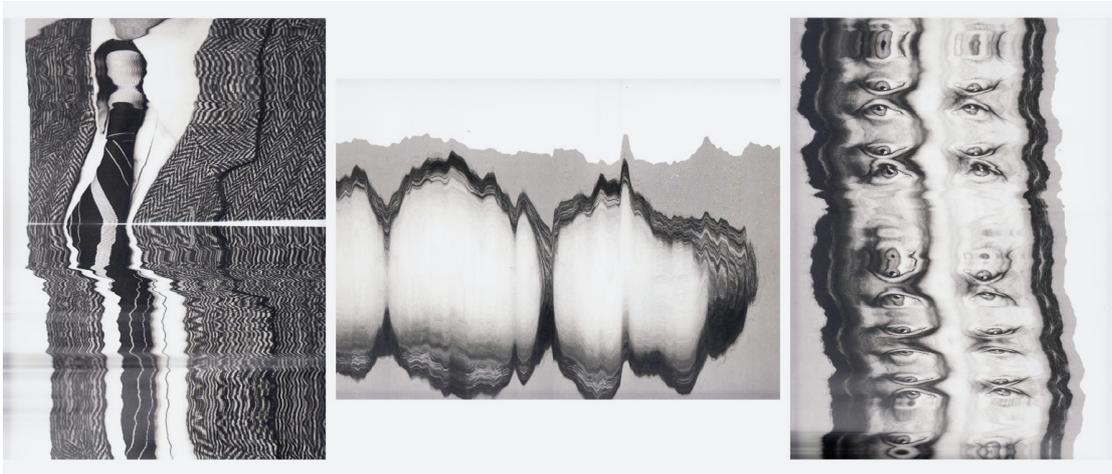
Source : [http://simoncotelapointe.com/?page\\_id=22](http://simoncotelapointe.com/?page_id=22)

**9** La liste des vidéos réalisées dans le projet est disponible à la suite de la bibliographie.

**10** Le *scan glitch* consiste, lors de la numérisation à l'aide d'un numériseur, à déplacer un document pour créer des déformations.

Les déclinaisons possibles de l'œuvre créée multiplient aussi le potentiel de diffusion. Huit vidéos constituent la forme initiale du projet<sup>9</sup>.

Ces vidéos ont été téléversées sur YouTube. Leur visionnement est accessible publiquement et leur partage facilité. Des captures d'écran des vidéos ont été réalisées pour la diffusion sous forme d'images fixes. Les images de scan glitch<sup>10</sup> utilisées pour la création de la vidéo *Cris et murmures* ou *La glossolalie du trompe-l'œil* ont été diffusées sur mon site séparément et peuvent être envisagées comme des œuvres à part entière (Figure 10). Des GIF (*Graphics Interchange Format*, format d'image numérique pour de courtes animations) qui, à la différence du format vidéo traditionnel, permettent le visionnement instantané et direct d'images animées, ont été créées et diffusées sur mon site ([http://simoncotelapointe.com/?page\\_id=1697](http://simoncotelapointe.com/?page_id=1697)) et sur la plateforme de micro-blogue multimédia Tumblr (Figure 11). Une affiche présentant les vidéos et les institutions participantes a aussi été imprimée en quelques exemplaires (Figure 12).



**FIGURE 10.**

Images de scan glitch

Source : [http://simoncotelapointe.com/?page\\_id=1629](http://simoncotelapointe.com/?page_id=1629)



**FIGURE 11.**

Exemple de diffusion sur la plateforme de micro-blogue multimédia Tumblr

Source : <http://simoncotelapointe.tumblr.com/>



**FIGURE 12.**  
Affiche du projet

De plus, les vidéos ont fait l'objet d'une installation lors du 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec. L'installation qui visait à mettre en perspective la modification des documents comportait deux écrans : le premier diffusait les vidéos créées alors que le deuxième montrait de façon synchrone les documents originaux (images fixes ou animées) et leur description archivistique ayant servi de base à la création ; les spectateurs pouvant voir le document avant et après sa transformation (Figure 13).



**FIGURE 13.**  
Installation présentant les images d'archives avant et après leur transformation. Image tirée de la vidéo 38 variations sur autant d'images

En résumé, les multiples déclinaisons de formes et de formats permettent d'adapter à la carte la diffusion de l'œuvre selon les espaces – physiques ou –, les particularités des plateformes de diffusion web (Facebook, Twitter, Tumblr, Pinterest, Instagram, YouTube, etc.) ou les publics ciblés.

### **Archivistes et création**

Les archivistes ayant participé au projet ont été invités à faire part de leurs commentaires par courriel à la suite du visionnement des vidéos. Quatre questions leur étaient posées : 1) Quelle émotion suscite le fait de voir les archives ainsi modifiées? 2) Pensez-vous que la création à partir d'archives est une avenue intéressante pour la mise en valeur et la diffusion d'archives? 3) En tant qu'archiviste, quelles réflexions ce type de projet fait-il émerger? 4) Autres commentaires. Bien que les questions et les réponses n'aient pas été assez élaborées pour en tirer des conclusions, il est tout de même intéressant d'examiner la perception qu'ont eue les archivistes du résultat du projet.

**11** À propos des archives et de l'émotion, voir entre autres Mas et Gagnon-Arguin (2010-2011), Mas et Klein (2010-2011).

La vaste gamme des émotions exprimées à l'écoute des vidéos – « sentiment d'urgence », « spleen, nostalgie », « irritation », « plaisir », « surprise » – met en relief tant le potentiel émotif du contenu des archives que le lien émotif entre l'archiviste et « ses » documents d'archives<sup>11</sup>. Lemay et Klein notent que les documents d'archives ont la capacité d'émouvoir en permettant l'établissement de liens émotionnels et intellectuels avec les gens et les événements des époques antérieures (2012, p. 29-30). Ce phénomène est possiblement accentué par le traitement artistique des archives, car il met en valeur cette capacité et confronte le spectateur, en particulier l'archiviste, au passage du temps à travers la recontextualisation artistique qui met en perspective les documents d'archives. Un des archivistes a souligné l'irritation ressentie par rapport à une certaine altération de la nature des archives qui vient selon lui modifier leur intégrité. Ce commentaire, qui fait écho aux principes de droits moraux (voir la note 6), fait surgir la question suivante : Quelles sont les limites éthique et morale face au détournement artistique des archives? Je souligne au passage le débat sur la colorisation des archives, ici mentionné par Dupeyrat et Malherbe, qui est aussi une réaction par rapport au respect de l'intégrité des archives :

Bien qu'ils ne fassent pas toujours l'unanimité notamment auprès de certains historiens, documentaristes ou professionnels des archives, les nouveaux procédés de colorisation et de sonorisation d'archives utilisés dans des programmes documentaires historiques tels qu'Apocalypse [...] ou Paris, années folles [...] contribuent néanmoins à poser un nouveau regard sur certaines périodes de l'histoire et à attirer un plus large public, à des heures de grande écoute. (2014, p. 185)

Même s'ils sont dans un contexte et réalisés dans une intention autres, ces deux aspects de la modification des archives mettent en relief selon moi l'émotion inhérente à l'idée de l'archive et aux valeurs de preuve et de mémoire y étant associées.

Plusieurs archivistes ont souligné que la création à partir d'archives est un bon moyen de diffuser et de mettre en valeur les documents d'archives. Je cite ici un des commentaires reçus :

Il s'agit définitivement d'un autre niveau de communication, essentiel, qui fait appel aux sensibilités au-delà des mots et des contenus tels qu'intentionnés par les créateurs de documents. Ce type de diffusion est notamment indispensable dans la mesure où il contribue à « actualiser » les archives, un élément à la base de leur pérennité.

Un archiviste souligne d'ailleurs que ce type d'utilisation vient valider le rôle de l'archiviste pour la conservation et la préservation des documents d'archives : « Si certaines images peuvent paraître banales ou sans importance pour certains, cela ne signifie pas pour autant qu'elles le sont, d'où l'importance de les préserver pour les générations futures. » La création à partir d'archives contribuerait donc à sa façon à la préservation archivistique, tant en amont (comme justification à travers le potentiel d'utilisation futur) qu'en aval (à travers une œuvre qui devient un nouveau vecteur de transmission de la mémoire).

Les commentaires reçus signalent qu'une collaboration encore plus étroite entre archivistes et créateurs pourrait être envisagée, comme l'écrit ici un des archivistes ayant collaboré au projet :

Le travail de l'artiste, mais également de gens issus d'autres disciplines, jette un jour nouveau sur nos archives, que seuls nous ne pouvons pas entièrement apporter. En pratique, je suis ouvert plus que jamais aux collaborations avec d'autres institutions ou individus qui permettront de redécouvrir différemment notre patrimoine. L'implication de l'archiviste constitue par ailleurs un atout formidable pour les créateurs, tant par la matière première qu'il met à disposition que par sa connaissance et sa vision de cette matière première. La création sera plus intéressante si elle se fait à travers l'échange, incluant les archivistes.

Cette ouverture à plus de collaboration de la part des archivistes a été palpable tout au long du projet de par leur implication et leur promptitude à collaborer et à partager leurs archives. Par ailleurs, une collaboration plus étroite pour les étapes de diffusion du projet aurait peut-être amélioré la portée du projet. Par exemple, élaborer une stratégie de diffusion commune et plus officielle de concert avec les archivistes.

## PERSPECTIVES FUTURES DE LA DIFFUSION DES ARCHIVES

Plus globalement, certains besoins et enjeux ont particulièrement retenu mon attention au cours du projet : 1) améliorer les moyens de diffusion des archives à des fins de création ; 2) faciliter l'accès et la diffusion d'œuvres créées à partir d'archives ; 3) favoriser la collaboration entre les milieux patrimoniaux et artistiques et les chercheurs, professionnels, artistes et archivistes ; et 4) éduquer et sensibiliser le grand public aux enjeux numériques liés aux archives et à la création. De ceux-ci a émergé l'idée d'une plateforme numérique participative, la *Plateforme Archivoscope*, pour mettre en commun et partager les ressources, et qui serait aussi un lieu d'éducation et de sensibilisation, un lieu de débat et de diffusion de l'information et des documents d'archives.

**12** Le design centré utilisateur (*user-centered design*) est un concept inventé par Norman et Draper en 1986 : « Le design centré utilisateur met l'accent sur le fait que le but du système est de servir l'utilisateur et non pas d'utiliser une technologie spécifique ou encore d'être une œuvre raffinée de programmation. Les besoins de l'utilisateur devraient dicter le design de l'interface et les besoins de l'interface devraient dicter le design du reste du système. » (Norman et Draper, 1986, cités par Gulliksen *et al.*, 2003, p. 397, notre traduction)

Sachant que les documents audiovisuels numériques d'archives sont de plus en plus diffusés par les institutions archivistiques et réutilisés à diverses fins par des utilisateurs toujours plus nombreux et diversifiés, plusieurs améliorations sont possibles pour favoriser la diffusion des archives à des fins de création. Prendre en compte les utilisations potentielles tout en ayant une vision plus large des documents lors de la classification, la description et l'indexation est une piste de solution. Dans une optique centrée utilisateurs<sup>12</sup>, il est aussi important d'adapter les sites, les interfaces et les portails et l'information qu'ils présentent pour favoriser les multiples et nouvelles utilisations des documents numériques d'archives rendues possibles par le numérique, dont la création en est une des plus avantageuses pour la valorisation et la promotion des archives.

---

*La création d'œuvres à partir d'archives permet de réactualiser leur contenu, de sensibiliser le spectateur aux valeurs émergentes des archives, soit les valeurs intrinsèque ou matérielle, esthétique, symbolique ou émotionnelle (Bertrand, 2014, p. 126) ainsi qu'à l'utilité du travail des archivistes. Elle est aussi un moyen de favoriser la valorisation et la promotion des archives, des archivistes et des centres d'archives auprès d'un public plus large que le public traditionnel.*

---

Pour ce faire, il faut se donner les moyens, les infrastructures et les outils nécessaires pour faciliter l'accès et la diffusion des œuvres, et ce, selon plusieurs canaux de diffusion et formes afin de rejoindre des publics aussi différents que possible.

Par ailleurs, un suivi plus systématique de l'utilisation des documents d'archives de la part des archivistes maintiendrait un lien entre le document d'archives original et les œuvres créées. Par exemple, on

pourrait imaginer qu'un catalogue en ligne indique que telle image a été utilisée dans tel documentaire ou pour tel livre, que tel enregistrement sonore a été utilisé dans telle pièce de théâtre ou telle composition musicale, et permettre à l'utilisateur d'y accéder.

La collaboration et la coopération constituent un autre aspect essentiel à souligner pour améliorer la diffusion et l'exploitation des archives. La collaboration avec les utilisateurs inclut d'impliquer tant les chercheurs que le grand public dans les processus de description, d'indexation et de diffusion à travers des pratiques collaboratives du web 2.0 (voir entre autres Lemay et Klein, 2012; Stirling, Chevallier et Illien, 2012; Theimer, 2011). La collaboration et la coopération entre institutions – des services d'archives, des bibliothèques, des musées, des écoles, des centres d'artistes, etc. – répondent à un besoin de mise en commun des outils et activités de diffusion, surtout dans l'environnement numérique. En guise d'exemple, BAnQ, dans son *Appel à la numérisation du patrimoine culturel québécois* suggère de « mettre en place un réseau patrimonial numérique québécois [...] [et de] créer une infrastructure de diffusion qui permette un accès libre et gratuit aux collections patrimoniales des archives, des bibliothèques et des musées. » (BAnQ, s. d.) Gareau et Zwarich abondent eux aussi en ce sens lorsqu'ils proposent entre autres d'élargir les clientèles, de privilégier la mise en commun des moyens et des expertises en multipliant les échanges entre centres d'archives et archivistes, de privilégier la réutilisation des documents numérisés et leur diffusion dans différents contextes et auprès de clientèles diversifiées et de centraliser les efforts de diffusion des archives (Gareau et Zwarich, 2013-2014, p. 177). L'idée de la *Plateforme Archivoscope* découle donc de ces enjeux et besoins, qui sont, d'après mon expérience, encore d'actualité.

Plusieurs études soulignent que l'utilisateur lambda éprouve des problèmes face au jargon des archives et à l'archivistique en général. Le paradigme traditionnel tend à voir l'utilisateur comme un bénéficiaire passif du savoir octroyé par l'archiviste et perpétue l'idée de longue date que les utilisateurs doivent avoir une connaissance préalable des archives qui leur permette d'exprimer leurs besoins et d'utiliser par eux-mêmes les documents d'archives (Huvila, 2008, cité par Vilar et Šauperl, 2015, p. 552). Pourtant, notent Vilar et Šauperl :

L'expérience montre que la plupart des utilisateurs n'ont pas l'expertise nécessaire (Freund et Toms, 2015; Daniels et Yakel, 2010; Chapman, 2010; Duff et Stoyanova, 1998; Prom, 2004). La présence croissante des archives en ligne est susceptible d'augmenter davantage le nombre d'utilisateurs novices et inexpérimentés. (2015, p. 553, notre traduction)

Selon Freund et Toms (2016, p. 996, notre traduction) qui s'appuient sur Chapman (2010), Daniels et Yakel (2010), Lack (2007), Prom (2004), Sheir (2005) et Yakel (2004), « la confusion engendrée par la terminologie et l'étiquetage archivistiques est une conclusion constante des études sur l'utilisation des instruments de recherche. » L'artiste créateur est lui aussi soumis à ces contraintes terminologiques. Il y a donc un travail de vulgarisation et d'éducation pour rejoindre les nouveaux utilisateurs.

De plus, l'archivistique est présentement en pleine mutation de par le contexte numérique. La conservation des documents numériques, l'accès à l'information, les droits d'auteur, la réutilisation et la transformation des documents d'archives à d'autres fins, la collaboration entre les différents acteurs pour la sauvegarde du patrimoine sont autant d'exemples d'enjeux éthiques et sociaux numériques liés de près ou de loin à l'archivistique qu'il vaudrait la peine de débattre sur la place publique.

### **Plateforme Archivoscope**

Faisant suite au projet *Archivoscope – archives et création*, le projet de *Plateforme Archivoscope* est une solution que j'ai imaginée pour faire avancer les enjeux liés au numérique, à l'archivistique et à la création. Le projet, qui n'a malheureusement pas été retenu, fut présenté dans le cadre d'un appel de projets pour le Plan culturel numérique 2015 du gouvernement du Québec (Culture pour tous, s. d.).

---

*Ce projet de plateforme multimédia dédiée à la création à partir d'archives se veut un espace de rencontre, de recherche, de ressources et d'échange pour les chercheurs, les artistes, les musées, les centres d'archives et autres institutions ou personnes intéressées par les archives et la création.*

---

L'idée vient du constat qu'au Québec il y a un manque à gagner au niveau de la diffusion d'archives et la mise en commun de ressources entre les utilisateurs, les institutions (centres d'archives, musées, etc.), les archivistes et les créateurs. En effet, il existe plusieurs initiatives liées aux archives en libre accès, tant du côté des institutions que des internautes – telles que la diffusion de documents libres de droits, les données ouvertes, le partage d'outils open source, etc. –, mais sans convergence entre les différents acteurs. Avec la *Plateforme Archivoscope*, la valorisation et la promotion du public face aux archives ainsi que la sensibilisation aux enjeux archivistiques numériques actuels s'effectuerait au travers de la création à partir d'archives. Présentée sous forme de portail web, la plateforme se divise en quatre volets principaux : création, éducation, enjeux et diffusion et documentation.

Dans le volet création du site, les visiteurs pourraient s'initier à la création à partir d'archives en utilisant soit des documents libres de droits offerts par les institutions participantes ou leurs propres images d'archives. L'objectif ici est de sensibiliser les utilisateurs – qui deviennent eux-mêmes des contributeurs au projet – aux documents d'archives en mettant l'accent sur l'aspect ludique de la création. Les institutions québécoises seraient invitées à fournir du matériel libre de droits qui pourrait servir à la création d'œuvres sur le site, leur offrant une plateforme de diffusion et de promotion originale. Les documents d'archives seraient accompagnés de leur description archivistique et d'un lien vers le fonds d'archives dans le catalogue de l'institution. Les images, vidéos et sons modifiés par l'utilisateur pourraient être sauvegardés dans le site et présentés dans une échelle de temps (*timeline*) qui viendrait positionner temporellement le temps de création des documents d'archives originaux ainsi que l'œuvre créée à partir de ceux-ci. Les créations pourraient être partagées sur les réseaux sociaux. Cet aspect du projet vise le grand public et se veut une introduction divertissante au monde des archives et à la création à partir d'archives.

Le volet éducatif de la plateforme a comme objectif de présenter à tout un chacun la création à partir d'archives, en mettant l'accent sur les étapes et la transformation des documents d'archives (images, sons, vidéos). Par exemple, on pourrait voir un document d'archives avant et après sa manipulation. Seraient abordés des thèmes tels que la démarche de recherche dans les archives (qui inclurait une mise en valeur du rôle de l'archiviste), les documents d'archives, les techniques et les résultats de la création. Le tout serait explicité à l'aide de plusieurs créations québécoises à partir d'archives (vidéos, musiques, photos, etc.). Ce volet vise la mise en valeur du travail de l'archiviste et du créateur et la sensibilisation des visiteurs à la réutilisation des archives à travers la démarche de création artistique.

Les enjeux liés au contexte numérique des archives seraient abordés à travers la pratique de création à partir d'archives. Voici quelques exemples d'enjeux pouvant être abordés dans ce volet : l'*open source*, la pérennité des documents d'archives, l'infobésité, l'échange et la diffusion des documents, le rôle des institutions, la définition de création, les droits d'auteur et la diffusion, le respect de l'intégrité des documents, la réutilisation et la modification d'images, de sons ou de vidéos dans le cadre d'activités de création. En plus des enjeux numériques, les aspects touchant à la mémoire, à l'émotion et à la relation entre l'archiviste, le créateur et l'utilisateur/spectateur pourraient être traités. Ce volet comprendrait des entrevues avec des acteurs du milieu (archivistes, chercheurs, artistes, utilisateurs, etc.) expliquant les enjeux concrets du

numérique à travers leurs pratiques. Par ailleurs, un forum permettrait aux différents acteurs du milieu et aux visiteurs de commenter et débattre pour pousser plus loin la réflexion.

Le volet diffusion et documentation regrouperait et donnerait accès à toutes les ressources en libre accès en lien avec les archives et la création : des outils (logiciels, outils en ligne, etc.), des sites de diffusion d'archives (Internet Archives, Ville de Montréal, BANQ, BAC, musées, etc.), des artistes et chercheurs ou de la documentation (recherches, articles, œuvres, etc.). Il existe une multitude de ressources en ligne en accès libre en lien avec les archives et la création, tant au Québec qu'à l'international. Étant difficilement visibles et accessibles, les inventorier et les regrouper faciliterait grandement leur accès. Les utilisateurs et les institutions pourraient proposer l'ajout de ressources (indexation collaborative de type wiki). Il s'agirait donc de donner accès en quelques clics à des ressources exhaustives et plus poussées portant sur les archives et la création dans une optique participative. Ceci serait d'autant plus utile qu'il n'existe à l'heure actuelle aucune plateforme collaborative de diffusion et d'échange québécoise ou canadienne sur le web et qu'elle répondrait à un besoin de mise en commun des ressources en vue de décloisonner les différents acteurs du milieu. Ce volet du projet s'adresserait plus particulièrement aux utilisateurs plus chevronnés (archivistes, créateurs, chercheurs, journalistes, etc.) ainsi qu'aux institutions qui souhaitent partager des ressources informationnelles.

## **CONCLUSION**

Le développement des moyens technologiques engendre de nouveaux besoins, de nouvelles utilisations et de nouveaux publics des archives. La création à partir d'archives est une manifestation de l'élargissement du cadre archivistique. Le projet de création de vidéos à partir d'archives *l'Archivoscope - Archives et création* a soulevé plusieurs enjeux liés à l'exploitation des archives, tant dans le contexte de la diffusion de documents numériques par les centres d'archives que dans celui de la valorisation et de la promotion de l'archivistique à l'aide d'œuvres créées à partir d'archives.

L'accès aux documents d'archives dans le contexte d'une démarche de création dépasse le cadre traditionnel des archives. Les sites web, les interfaces de recherche et les outils web 2.0 testés lors du projet témoignent des efforts des archivistes et des centres d'archives pour se mettre au diapason des nouveaux besoins des utilisateurs. Dans l'optique de systèmes centrés utilisateurs, plusieurs améliorations possibles dans l'organisation et la présentation des documents d'archives sur le web

pourraient être envisagées pour faciliter l'accès et la réutilisation des documents d'archives à des fins de création. Décrire, indexer et classer les documents d'archives en tenant compte des réutilisations potentielles, concevoir des interfaces qui répondent mieux aux besoins informationnels des créateurs et aux comportements de navigation des différents publics (dont les créateurs) et mieux gérer et diffuser les informations relatives aux droits d'auteur sont des exemples de pistes de solutions possibles. Les outils web 2.0 sont aussi de plus en plus utilisés par les institutions et les archivistes, mais ne constituent pas pour autant une solution toute faite aux problèmes de diffusion. Il importe de s'inspirer des bonnes idées issues du web 2.0, mais aussi de les adapter au contexte archivistique.

Les différents canaux de diffusion et de formes possibles de l'œuvre expérimentés au cours du projet *Archivoscope - Archives et création* laissent entrevoir la multiplicité des moyens de promotion et de valorisation que les projets de création à partir d'archives offrent aux archivistes et aux centres d'archives. Les réactions positives des archivistes par rapport au projet augurent bien pour la suite des choses.

---

*À l'ère du décloisonnement des archives, le rôle des archivistes en tant que médiateurs n'est pas remplacé par les interfaces numériques, mais plutôt transposé en aval (lors de l'organisation de l'information) et en amont (lors de la diffusion, de la mise en valeur des fonds et de la promotion des archives) de la chaîne informationnelle des documents aux utilisateurs.*

---

En aval, il faudrait tenir compte des réutilisations potentielles, entre autres artistiques, des documents lors de l'organisation de l'information sur les archives. En amont, les multiples canaux et formes de la création à partir d'archives permettent d'introduire et de sensibiliser les utilisateurs lambda aux archives et de rejoindre un public plus diversifié. Le concept de la *Plateforme Archivoscope* va dans le sens de ce décloisonnement pour proposer un espace de rencontre, de référence et d'échange pour les chercheurs, les artistes, les musées, les centres d'archives et autres institutions et le grand public autour des archives et la création.

Enfin, ce bref bilan d'expérience n'est qu'un survol de quelques enjeux sur la diffusion des archives. Pour la suite des choses, le chantier envisagé est vaste à la lumière des quelques pistes trouvées ici. Il faudrait entre autres fouiller plus en profondeur les types d'utilisations et d'utilisateurs des archives à des fins de création, inciter les organisations archivistiques et les artistes à davantage de collaboration pour multiplier les projets et concentrer les efforts de diffusion ou encore étudier plus en profondeur

les moyens techniques les plus pertinents pour organiser et diffuser les archives dans une optique d'une exploitation maximale pour le plus grand nombre.

Sur le plan de la création, d'autres idées ont surgi pour la suite des choses. Par exemple : réaliser un projet de création en résidence dans un centre d'archives pour permettre une collaboration plus étroite entre l'archiviste et le créateur ; documenter les étapes de création afin de mieux diffuser et expliquer le travail accompli ; diversifier et améliorer les outils de diffusion – par exemple, un site web, un documentaire vidéo ou encore un webdocumentaire pour présenter le *making of* d'un projet ; élaborer un projet de création qui serve à mettre en valeur l'institution en s'arrimant à sa mission et à ses besoins ; collaborer dès le départ avec les institutions et archivistes pour mettre en place des moyens de diffusion coordonnés pour une plus grande portée du projet ; de proposer, de concert avec plusieurs institutions et organismes, une bourse de création à partir d'archives pour les artistes. Bref, comme il est possible de le constater, envisager les archives depuis la création s'avère une piste de développement des plus profitables et prometteuses au plan archivistique.

---

## Bibliographie

- ADBS (Association des professionnels de l'information et de la documentation). (2016). Vocabulaire de la documentation (archive). Repéré à [http://www.adbs.fr/vocabulaire-de-la-documentation-archiver-156488.htm?RH=OUTILS\\_VOC&RF=OUTILS\\_VOC](http://www.adbs.fr/vocabulaire-de-la-documentation-archiver-156488.htm?RH=OUTILS_VOC&RF=OUTILS_VOC)
- Anderson, S. et Blanke, T. (2015). Infrastructure as intermeditation – from archives to research infrastructures. *Journal of Documentation*, 71(6), 1183-1202. doi : 10.1108/JD-07-2014-0095
- BAnQ. (s. d.). Appel à la numérisation du patrimoine culturel québécois. Repéré à [http://www.banq.qc.ca/appel\\_numerisation/index.html](http://www.banq.qc.ca/appel_numerisation/index.html)
- Beauvalet, S. et Munier, J. (2012). Cartographie numérique au service des internautes. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 49-74. Repéré à <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2012-3-page-49.htm>
- Bednarz, N. (2015). Les outils web des Archives de la Ville de Montréal au service de la formation. Un exemple de collaboration. Dans P. Servais et F. Mirguet (dir.), *L'archive dans quinze ans : vers de nouveaux fondements* (p. 157-168). Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-L'Harmattan.
- Bednarz, N. (2015, 4 août). Mémoires asynchrones : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe [Billet de blogue]. Repéré à <http://archivesdemontreal.com/2015/08/04/memoires-asynchrones-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>
- 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/>

Benony, L. (2016, 29 avril). Découvrir l'art par les archives, expérimenter les archives par l'art [Billet de blogue]. Repéré à <http://blog.naoned.fr/decouvrir-l-art-par-les-archives-experimenter-les-archives-par-l-art/>

Bertrand, A. (2014). Valeurs, usages et utilisateurs des archives. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 121-150). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

Causse, C. (2016, 6 mars). Archives et création font-elles bon ménage? [Billet de blogue]. Repéré à <http://caos.blogs.liberation.fr/2016/03/06/archives-et-creation-font-ils-bon-menage/>

Chapman, J. C. (2010). Observing users: An empirical analysis of user interaction with online finding aids. *Journal of Archival Organization*, 8(1), 4-30.

Charbonneau, N. (1999). La diffusion. Dans C. Couture et al., *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 373-428). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

Chevallier, P., Rioust, L. et Bouvier-Ajam, L. (2012). Consulting manuscripts online: A qualitative study of three potential user categories. *Digital Medievalist*, (8). Repéré à <http://www.digitalmedievalist.org/journal/8/chevallier/>

Cœuré, S. et Duclert, V. (2011). V / Publics des Archives, usages des archives. Dans *Les archives* (p. 79-91). Paris, France : La Découverte. Repéré à <http://www.cairn.info/les-archives--9782707167811-page-79.htm>

Côté-Lapointe, S. (2016, juin). *Enjeux d'accès et de diffusion en archivistique : points de vue d'un chercheur-créditeur*. Communication présentée à Consommer l'information : de la gestion à la médiation documentaire, 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.

Côté-Lapointe, S. (2015). Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 59-95). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

Côté-Lapointe, S. (2015, 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<sup>e</sup> Congrès des sciences humaines, Ottawa, Ontario.

Côté-Lapointe, S. (2015, 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.

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.). *Projet Archivoscope, archives et création*. Repéré à [http://simoncotelapointe.com/?page\\_id=22](http://simoncotelapointe.com/?page_id=22)

Côté-Lapointe, S. et Lemay, Y. (2016, mars). *Les archives métamorphosées : bilan d'un projet de création à partir d'archives*. Communication présentée à Meta/morphoses : les archives, bouillons de culture numérique, 2<sup>e</sup> Forum de l'Association des archivistes français, Troyes, France.

Côté-Lapointe, S. et Lemay, Y. (2015, novembre). *L'Archivoscope : les archives transformées*. Communication présentée au 7<sup>e</sup> Congrès des milieux documentaires, Montréal, Québec.

- Culture pour tous. (s. d.). Lab culturel : Appel de projets 2016 : L'Archivoscope : une plateforme dédiée à la création à partir d'archives. Repéré à <http://planculturenumerique.culturepourtous.ca/bac-a-idees/categorie1/archivoscope-plateforme-multimedia-de-creation-darchives>
- Daniels, M. et Yakel, E. (2010). Seek and you may find: Successful search in online finding aid systems. *The American Archivist*, 73(2), 535-568. Repéré à <http://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.73.2.p578900680650357>
- Duff, W. M. et Stoyanova, P. (1998). Transforming the crazy quilt: Archival displays from a user's point of view. *Archivaria*, (45). Repéré à <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/viewFile/12224/13243>
- Dupeyrat, M. et Malherbe, C. (2014). Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles. Dans *E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle* (p. 183-206). Repéré à <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/panorama-des-nouveaux-usages-des-archives-audiovisuelles.html>
- Duranti, L. et Rogers, C. (2014, janvier). *Les archives dans une société numérique*. [Un des documents d'information préparés par Les maîtres à penser en prévision du Sommet sur les archives au Canada], Sommet sur les archives au Canada, Toronto, Ontario. Repéré à [http://archivists.ca/sites/default/files/Attachments/Advocacy\\_attachments/duranti\\_fr.pdf](http://archivists.ca/sites/default/files/Attachments/Advocacy_attachments/duranti_fr.pdf)
- Epp, K. L. (1999). *Telling stories around the electronic campfire, the use of archives in television productions*. (Mémoire de maîtrise, University of Manitoba). Repéré à <http://mspace.lib.umanitoba.ca/handle/1993/1878>
- Feliciati, P. et Alfieri, A. (2013). Archives on the web and users expectations: Towards a convergence with digital libraries. *Review of the National Center for Digitization*, (22), 81-92. Repéré à <http://elib.mi.sanu.ac.rs/files/journals/ncd/22/ncd22081.pdf>
- Filippozi, L. (2008). Le web comme outil de diffusion des archives. *RESSI (Revue électronique suisse de science de l'information)*, (7). Repéré à [http://campus.hesge.ch/ressi/Numero\\_7\\_mai2008/articles/HTML/RESSI\\_044\\_Filippozi.htm](http://campus.hesge.ch/ressi/Numero_7_mai2008/articles/HTML/RESSI_044_Filippozi.htm)
- Freund, L. et Toms, E. G. (2016). Interacting with archival finding aids. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 67(4), 994-1008.
- Gareau, A. et Zwarich, N. (2013-2014). Diffuser les archives numériques : faire plus avec moins. *Archives*, 45(1), 158-178.
- Gracy, K. F. (2015). Archival description and linked data: A preliminary study of opportunities and implementation challenges. *Archival Science*, 15(3), 239-294. doi: 10.1007/s10502-014-9216-2
- Gresham, E. et Higgins, S. (2012). Improving browsability of archive catalogues using Web 2.0. *Library Review*, 61(5), 309-326. doi:10.1108/00242531211280450
- Gulliksen, J., Göransson, B., Boivie, I., Blomkvist, S., Persson, J. et Cajander, Å. (2003). Key principles for user-centred systems design. *Behaviour & Information Technology*, 22(6), 397-409. doi: 10.1080/01449290310001624329
- Higgins, S., Hilton, C. et Dafis, L. (2015). *Archives context and discovery: Rethinking arrangement and description for the digital age*. Communication présentée à Arxius i Industries Culturals, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id174.pdf>
- Hjørland, B. (2005). Core concepts in library and information science (LIS). Repéré à <http://www.iva.dk/bh/Core%20Concepts%20in%20LIS/home.htm>
- Huvila, I. (2008). Participatory archive: Towards decentralised curation, radical user orientation, and broader contextualisation of records management. *Archival Science*, 8(1), 15-36. doi: 10.1007/s10502-008-9071-0
- Johnson, A. (2008). Users, use and context: Supporting interaction between users and digital archives. Dans L. Craven (dir.), *What Are Archives?* (p. 145-166). Burlington, VT: Ashgate

- Lack, R. (2007). The importance of user-centered design: Exploring findings and methods. *Journal of Archival Organization*, 4(1-2), 69-86. doi : 10.1300/J201v04n01\_05
- Larousse. (2016). Diffusion. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diffusion/25481>
- Lemay, Y. (2015). *De la diffusion à l'exploitation des archives*. Document inédit.
- 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/1866/12267>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 15-48.
- Lemay, Y., Klein, A., Winand, A. et Côté-Lapointe, S. (2016, juin). *Archives and creation: Dissemination of a creative project made with archives*. Communication présentée à Futur proche : Archives & Innovation, 41<sup>e</sup> Congrès de l'Association canadienne des archivistes (ACA), Montréal, Québec.
- Mas, S. et Gagnon-Arguin, L. (2010-2011). Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique : la perception des archivistes. *Archives*, 42(2), 53-64. Repéré à [http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42\\_2/42\\_2\\_mas\\_gagnon-arguin.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf)
- Mas, S. et Klein, A. (2010-2011). L'émotion : une nouvelle dimension des archives. *Archives*, 42(2), 5-8. Repéré à [http://gira-archives.org/files/2014/11/42\\_2\\_mas\\_klein.pdf](http://gira-archives.org/files/2014/11/42_2_mas_klein.pdf)
- Nesmith, T. (2014). The missing piece: Towards new partnerships with users of archives. *Canadian Issues, Special Edition*, p. 54-58. Montréal, QC : Association for Canadian Studies.
- Nimer, C. et Daines, J. G. (2008). What do you mean it doesn't make sense? Redesigning finding aids from the user's perspective. *Journal of Archival Organization*, 6(4), 216-232. doi : 10.1080/15332740802533214
- Ongena, G., van de Wijngaert, L. et Huizer, E. (2013). Exploring determinants of early user acceptance for an audio-visual heritage archive service using the vignette method. *Behavior & Information Technology*, 32(12), 1216-1224. doi : <http://dx.doi.org/10.1080/0144929X.2012.726648>
- Prom, C.J. (2004). User interactions with electronic finding aids in a controlled setting. *The American Archivist*, 67(2), 234-268. doi : <http://dx.doi.org/10.17723/aarc.67.2.7317671548328620>
- Ranjard, S. (2012). *Usages et utilisateurs de l'information : quelles pratiques hier et aujourd'hui?* Paris, France : ADBS.
- Ribeiro, F. (2014). The use of classification in archives as a means of organization, representation and retrieval of information. *Knowledge Organization*, 41(4), 319-326.
- Robert, M. (2014). L'ère des archives québécoises sur le Web. *Cap-aux-Diamants : La revue d'histoire du Québec*, (116), 18-21.
- Robert, M. (2015). Les archives à l'ère des médias sociaux. Dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution de la discipline et de la profession : mélanges offerts à Carol Couture* (p. 113-128). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Roy, J. (2006-2007). Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers. *Archives*, 38(2), 119-142. Repéré à [http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38\\_2/38\\_2\\_Roy.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Roy.pdf)
- Schaffner, J. (2009). The metadata is the interface: Better description for better discovery

of archives and special collections, synthesized from user studies. Dans *Making archival and special collections more accessible* (p. 85-98). Dublin, OH: OCLC Research.

Sheir, W. (2005). First entry: Report on a qualitative exploratory study of novice user experience with online finding aids. *Journal of Archival Organization*, 3(4), 49-85.

Stirling, P., Chevallier, P. et Illien, G. (2012). Web archives for researchers: Representations, expectations and potential uses. *D-Lib Magazine*, 18(3-4). Repéré à <http://www.dlib.org/dlib/march12/stirling/03stirling.html>

Theimer, K. (2011). Archivists and audiences: New connections and changing roles in archives 2.0. Dans K. Theimer (dir.), *A different kind of web: New connections between archives and our users* (p. 334-346). Chicago, IL: Society of American Archivists.

Turock, B. J. et Friedrich, G. W. (2009). Access in a digital age. Dans M. J. Bates & M. N. Maack (dir.), *Encyclopedia of Library and Information Sciences* (3<sup>e</sup> éd. p. 23-33). Abingdon, Angleterre: Taylor & Francis. doi: 10.1081/E-ELIS3

Université Laval, Bibliothèque. (2014). Bureau du droit d'auteur. Repéré à <https://www.bda.ulaval.ca/>

Vilar, P. et Šaupperl, A. (2015). Archives, quo vadis et cum quibus?: Archivists' self-perceptions and perceptions of users of contemporary archives. *International Journal of Information Management*, 35(5), 551-560. doi: 10.1016/j.ijinfomgt.2015.06.001

Yakel, E. (2011). Balancing archival authority with encouraging authentic voices to engage with records. Dans K. Theimer (dir.), *A different kind of web: New connections between archives and our users* (p. 75-101). Chicago, IL: Society of American Archivists.

Yakel, E. (2004). Encoded archival description: Are finding aids boundary spanners or barriers for users? *Journal of Archival Organization*, 2(1/2), 63-78. Repéré à [https://www.researchgate.net/publication/200857222\\_Encoded\\_Archival\\_Description\\_Are\\_Finding\\_Aids\\_Boundary\\_Spanners\\_or\\_Barriers\\_for\\_Users](https://www.researchgate.net/publication/200857222_Encoded_Archival_Description_Are_Finding_Aids_Boundary_Spanners_or_Barriers_for_Users)

## Projet Archivoscope — Archives et création: 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\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/l9b7RF_ZGXo?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *36 variations sur autant d'images* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/9iQigTAqNmY?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/9iQigTAqNmY?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 27 juin). *Mémoires asynchrones* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/MvjjqNFHHIM?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/MvjjqNFHHIM?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 29 juin). *Couper haut* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/gbrTYKsNxIU?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/gbrTYKsNxIU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 24 juin). *Cyberprimitivisme* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/QWYs2JqXoL4?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/QWYs2JqXoL4?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *Les tombeaux du temps* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/X-CjxRI0CJU?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/X-CjxRI0CJU?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

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\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/dcbzWxDpq5U?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

Côté-Lapointe, S. (2015, 23 juin). *Incantations pour la fin du Temps* [Vidéo en ligne]. Repéré à [https://youtu.be/ujhzSoNNvZY?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc](https://youtu.be/ujhzSoNNvZY?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJr12lMxEcc)

## **ANNEXE 1 – ACCORD POUR L'UTILISATION DE DOCUMENTS D'ARCHIVES DANS LE CADRE DU PROJET MULTIMÉDIA ARCHIVOSCOPE – ARCHIVES ET CRÉATION**

Entre

*Simon Côté-Lapointe*  
*Compositeur, vidéaste et archiviste*  
*M. S. I.*  
*[Adresse]*

Et

*[Nom et adresse de l'institution]*

Par la présente, nous nous engageons à ce que les documents fournis par *[Nom de l'institution]* ne soient utilisés que dans le cadre du projet multimédia « Archivoscope – Archives et création », et que ce projet ne sera pas exploité à des fins commerciales.

L'œuvre réalisée pourra être diffusée en public et dans des festivals. *[Nom de l'institution]* aura un droit de diffusion de l'œuvre à la fin du projet.

Au meilleur de sa connaissance, *[Nom de l'institution]* détient les droits d'auteur des documents. Il sera indiqué dans l'œuvre que les images proviennent de *[Nom de l'institution]*.

---

Simon Côté-Lapointe

---

Responsable de *[Nom de l'institution]*

---

Lieu et date de la signature

# ARCHIVES ET CRÉATION :

## BILAN ET SUITES DE LA RECHERCHE

Yvon Lemay et Anne Klein

*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)*

### INTRODUCTION

Dans la mesure où le processus même de la recherche permet non seulement d'enrichir mais aussi d'entrevoir de nouvelles avenues quant à son objet, il est difficile dans pareilles conditions de considérer mettre fin à un projet de recherche. Au mieux, peut-on envisager d'en faire un bilan et d'en établir les suites.

Nous avons eu l'occasion de rendre compte des travaux effectués dans le cadre du projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » à deux reprises en 2015. Dans *Archivistes de 2030. Réflexions prospectives*, un ouvrage produit sous la direction de Paul Servais et Françoise Mirguet en préparation aux 15<sup>e</sup> Journées des Archives, nous avons présenté l'approche collaborative qui a été adoptée dans le projet visant à intégrer les étudiants gradués et autres collaborateurs au processus de la recherche et à la diffusion des résultats. (Lemay, 2015, Préparer) Par ailleurs, dans *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution de la discipline et de la profession : mélanges offerts à Carol Couture*, un ouvrage publié sous la direction de Louise Gagnon-Arguin et Marcel Lajeunesse, nous avons rappelé le déroulement de nos travaux selon quatre principales étapes, à savoir : 1) Explorer et faire découvrir le phénomène ; 2) Conditions d'utilisation et émotion ; 3) Mémoire et cadre de référence ; et 4) Cycle de vie et vision dialectique. (Lemay, 2015, De la délectation)

Cette mise en contexte étant établie, nous reviendrons donc dans un premier temps sur la présentation initiale du projet de recherche, notamment sur les objectifs poursuivis et les éléments du programme qui avaient été prévus. À la suite de cette première forme d'évaluation du projet, nous nous attarderons dans un second temps à ce qui constitue l'objet principal de la recherche, c'est-à-dire ces nouvelles perspectives

sur la discipline archivistique que fait apparaître l'utilisation des archives à des fins de création. Nous porterons alors une attention particulière aux conclusions de la thèse de doctorat produite par Anne Klein. Ainsi, dans un troisième temps, à la lumière des constatations formulées par cette dernière quant à l'exploitation des archives, nous serons à même de faire valoir les suites de la recherche quant à la diffusion des archives.

En effet, au Québec, depuis le début des années 1980 avec la publication de l'ouvrage *Les archives au XX<sup>e</sup> siècle* (Couture et Rousseau, 1982) jusqu'à la parution à la fin des années 1990 de celui sur *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (Couture et al., 1999), la diffusion est jugée comme une fonction déterminante, au point de la considérer comme une véritable mission ou finalité de l'archivistique. Or, si les archives, de par leur définition, sont conservées en vue de leur utilité, et que, par conséquent, l'exploitation est une dimension constitutive des archives, la fonction de diffusion ne représente pas une étape finale, bien que nécessaire, dans le cycle de vie des archives. Un changement de point de vue s'impose et il importe d'en mesurer les impacts sur la discipline archivistique tant au plan théorique que pratique. Une réflexion qui, de surcroît, s'avère d'autant plus essentielle à poursuivre dans l'environnement numérique, alors que l'attention des archivistes est surtout monopolisée par le contexte de création et les questions liées à l'authenticité.

## 1. LE PROJET INITIAL

### Les objectifs du projet

**1** Règle générale, les extraits utilisés ont été reformulés en tout ou en partie dans la plupart des cas, à l'exception toutefois des extraits de la thèse de doctorat d'Anne Klein dans la deuxième partie, Nouvelles perspectives : « Revisiter l'archivistique ».

Dans ce projet financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du Programme Savoir (2013–2016), nous poursuivions principalement trois objectifs. Le premier consistait à faire état de nouvelles perspectives sur la discipline archivistique à la lumière de l'exploitation des archives à des fins de création. Le deuxième visait à montrer qu'à l'ère du numérique l'utilisation des documents d'archives connaît une évolution majeure qui permet de comprendre la nature essentiellement dynamique des archives. Enfin, le troisième objectif poursuivi était de produire une synthèse qui favorise un renouvellement des connaissances dans le domaine archivistique, notamment en matière de diffusion des archives.

Dans quelle mesure ces objectifs ont-ils été atteints au cours de la recherche? Voyons ce qu'il en est. Il est à noter que pour évaluer l'atteinte des objectifs, nous utiliserons le contenu des travaux qui ont été réalisés au cours du projet de recherche<sup>1</sup>.

### *Premier objectif*

En ce qui concerne le premier objectif, celui de faire état des nouvelles perspectives sur l'archivistique apparaissant à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création, six aspects étaient pris en considération dans la description du projet, c'est-à-dire :

- le cadre de référence ;
- la dimension émotive ;
- les conditions d'utilisation ;
- la relation que les archives entretiennent avec la mémoire ;
- la conception des archives ;
- le cycle de vie.

Nous ferons le point sur l'avancement de nos travaux pour chacun de ces aspects. La dimension transversale de plusieurs d'entre eux est à souligner de même que leur application dans certains cas (ex. : les conditions d'utilisation) hors du domaine de la création proprement dit.

#### Le cadre de référence

Par cadre de référence, nous entendons les champs référentiels qui servent généralement à justifier la conservation des archives, à savoir l'administration, la recherche et le patrimoine. Dorénavant, les archivistes se doivent de reconsidérer l'étendue de ce cadre et d'ajouter aux finalités habituelles celles découlant de l'utilisation de plus en plus répandue des archives à des fins de création. (Lacombe, 2014)

D'une part, cet aspect sera présent dans plusieurs de nos publications. (ex. : Lemay, 2013–2014) Nous y ferons valoir que les types d'utilisation et de milieux envisagés jusqu'ici par les archivistes apparaissent quelque peu restrictifs 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, 2016), les archives servent aussi à nourrir l'imagination et à soutenir la création.

---

***Les archivistes doivent alors revoir leur cadre de référence et ajouter aux raisons déjà mentionnées dans la Déclaration universelle des archives, la dimension de la créativité. (Lemay, 2015, Deuxième, p. 11)***

---

D'autre part, de manière plus spécifique, nous avons confié à Aude Bertrand, une étudiante de l'Université de Haute Alsace qui terminait son master à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI),

le mandat d'analyser cet aspect à partir de la littérature archivistique produite depuis les années 2000. Dans son texte, intitulé « Valeurs, usages et usagers des archives », Aude Bertrand (2014) constate que, malgré une certaine ouverture des archivistes à l'égard de l'exploitation des archives à des fins de création et à des valeurs comme celle de l'émotion, il subsiste en général un mélange des valeurs, une opposition entre les usages administratifs et les autres usages, de même qu'une absence de catégories claires permettant d'offrir une vue d'ensemble des usagers. Une situation somme toute ambiguë qui, d'après nous, est causée en bonne partie par une vision restrictive du cadre de référence. Les archives ne sont pas utiles qu'à titre de preuve, de témoignage ou d'information. Elles ont de plus un potentiel créatif et constituent « une banque de matériel pour les rêves ». (Bourgeois, 2010. p. 6)

Bref, il apparaît plus que jamais nécessaire pour les archivistes 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) et de savoir en tirer profit dans leur argumentation lorsque vient le temps de défendre leur utilité et le besoin de les conserver.

### L'émotion

D'abord en collaboration avec Marie-Pierre Boucher (Lemay et Boucher, 2010–2011) et ensuite avec Anne Klein ainsi que d'autres collaborateurs (Lemay et Klein, 2012, *Archives et émotions*; Lemay, Klein *et al.*, 2012–2013), nous avons été à même d'explorer cette « face cachée des archives », à plusieurs reprises, y compris lors de deux journées de formation. La première à l'hiver 2013 au Service des archives de l'Université McGill en collaboration avec la directrice Theresa Rowat et une deuxième, l'hiver suivant, au Service des collections, des archives historiques et de la bibliothèque des Musées de la civilisation en collaboration avec l'archiviste Juliette Delrieux.

Ces travaux nous ont permis de distinguer quatre principales composantes dans la dimension émotive liée aux archives :

- 1) L'émotion est la résultante d'une rencontre. En d'autres termes, elle n'est pas le simple fait d'une projection de l'utilisateur, ni rendue possible par le seul contenu des documents d'archives ;
- 2) L'émotion est un phénomène complexe qui, de par ses diverses particularités, ses différents niveaux, ses plans superposés, s'avère dans les faits un montage, un amalgame de sensations ou d'associations ;

- 3) L'émotion découle du pouvoir d'évocation des documents d'archives et la portée de ce pouvoir est tout aussi historique que métaphysique. Elle résulte du besoin de l'être humain d'inscrire sa destinée dans quelque chose qui le transcende ;
- 4) L'émotion est dépendante du contexte. C'est-à-dire que ce qui pourra constituer une expérience hautement émotive pour les uns ne sera pas forcément le cas pour d'autres qui seraient placés dans des conditions différentes venant affecter les horizons de leur rencontre avec les mêmes documents. (Lemay, Klein *et al.*, 2012–2013, p. 105)

Lors de la première journée de formation, nous avons constaté que les participants hésitaient à rendre cette dimension explicite dans les outils de recherche, sous prétexte d'influencer, voire d'induire les usagers en erreur. Nous avons donc confié à Laure Guitard, étudiante au doctorat à l'EBSI, la tâche d'examiner la place que l'émotion pourrait occuper dans la description archivistique, notamment par le biais de l'indexation, afin qu'elle puisse être reconnue comme une clé d'accès aux archives.

Dans son étude, « Indexation, émotions, archives », Laure Guitard observe que, comme le commentaire, l'annotation et l'étiquetage sont les principales métadonnées du web social en lien avec le domaine des bibliothèques, des musées et des archives, « l'étiquetage permettrait de pallier le manque d'indexation alors que les commentaires auraient pour rôle de compléter l'information déjà établie par l'archiviste dans la description. » (Guitard, 2014, p. 161) Aussi, ajoute-t-elle, « l'indexation étant rare dans les archives et la description généralement avancée, les médias sociaux pourraient contribuer au développement des métadonnées sans nuire au travail professionnel en cours. » (Guitard, 2014, p. 161) Autrement dit, rendre compte de la dimension émotive des archives serait non seulement possible mais, ce faisant, la contribution des usagers viendrait bonifier le travail effectué par les archivistes.

Enfin, dans sa thèse de doctorat, Anne Klein a poursuivi la réflexion. Rappelant que jusqu'ici la dimension de l'émotion a été liée à « certaines caractéristiques du document d'archives comme l'authenticité, les traces du passage du temps et son ouverture à l'interprétation. » (Lemay et Boucher, 2010–2011, p. 46), elle se propose « d'explorer cette forme particulière d'émotion, la poétique de l'archive, au travers de cinq œuvres qui [lui] permettron[t] de montrer qu'elle est fondamentalement liée à la matérialité des archives du fait de son rapport à l'authenticité, d'une part, et au temps d'autre part. » (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 217)

Cette exploration l'a conduite au constat suivant :

Si, dans la pratique artistique, l'authenticité comme déclencheur d'émotion semble indéfectiblement liée à la matérialité, celle-ci est aussi mise à profit pour elle-même par certains artistes. Les archives sont alors envisagées comme lieu de l'opacité et du mystère et considérées comme surgissement du passé. Il ne s'agit plus seulement de rétablir un lien avec des vies passées mais de ressusciter les morts, de les faire apparaître sous formes d'images de rêve ou de fantômes. (Klein, 2015, Archive(s), p. 221)

---

*De cette façon se manifeste, selon Anne Klein, l'une des plus belles qualités des archives :*

---

« elles sont porteuses d'une part de mystère toujours plus grande que ce qu'elles nous révèlent. La poétique de l'archive, l'origine de l'émotion que les archives suscite est très certainement à chercher dans ce caractère fantomal et onirique qui impose un rapport particulier au temps, celui de l'image dialectique. » (Klein, 2015, Archive(s), p. 224) En effet, comme le remarquait Nathalie Piégay-Gros dans *Le futur antérieur de l'archive*, ce qui attire tout particulièrement « l'imaginaire des créateurs » (Piégay-Gros, 2012, p. 21), ce sont les aspects négatifs, les manques, les faiblesses dont témoignent les archives. D'après elle, cinq de ces aspects « incitent à la création » (Piégay-Gros, 2012, p. 20) qu'elle identifie comme suit : poussière, secret, fragilité, minuscule et manquante. (Lemay et Klein, 2014, Compte rendu, p. 53)

**2** C'est ce que nous faisons valoir dans l'article « L'émotion ou la poétique de l'archive » qui sera publié à l'automne 2017 dans un numéro thématique de la revue *Cap-aux-Diamants* sur les archives à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'Association des archivistes du Québec. (Lemay, 2017)

Au final, la réflexion menée par Anne Klein permet de mieux cerner ce qui est le propre de l'émotion suscitée par les archives et, du même coup, de mettre en évidence le caractère lacunaire qui en est à l'origine<sup>2</sup>.

#### Les conditions d'utilisation

C'est lors de la conférence « Le détournement artistique des archives » présentée aux 9<sup>e</sup> *Journées des archives* (Lemay, 2010, Le détournement), que nous avons réalisé que les différents types de détournement opérés par les artistes font prendre conscience des conditions d'utilisation, c'est-à-dire que lorsqu'un usager utilise des archives, peu importe ses intentions, il ne peut le faire sans, nécessairement, les inscrire dans un réseau de relations. Les conditions d'utilisation regroupent quatre éléments :

La matérialité des archives, le contexte, le dispositif au sein duquel l'utilisateur inscrit les documents, et, finalement, le rôle assigné au public. L'ensemble de ces composantes constitue en fait les conditions

d'existence des archives et offre une grille d'analyse pour étudier toute forme d'exploitation des documents. (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 192)

**3** Ainsi que pour analyser le travail du cinéaste Bill Morrison lors d'une conférence présentée au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec. (Winand, 2016, juin)

Depuis sa formulation, nous avons appliqué cette grille d'analyse à maintes reprises (Lemay, 2010, *Livres*; Lemay et Boucher, 2010–2011; Lemay et Klein, 2012, *Archives et émotions*; Lemay et Klein, 2013, *Un regard*), y compris, plus récemment, dans des contextes autres qu'artistiques tels que dans le cadre de l'exposition « Devoir de mémoire » présentée en 2013 au Musée McCord en collaboration avec la Commission de vérité et réconciliation du Canada (Klein et Lemay, 2014, *Les archives photographiques*) ou de l'ouvrage *Quartiers disparus* publié en 2014. (Lemay et Klein, 2015, *Quartiers*) Annaëlle Winand, quant à elle, l'a utilisée dans ce troisième cahier de recherche pour étudier l'œuvre *Western Sunburn* du cinéaste montréalais Karl Lemieux<sup>3</sup>.

---

*L'exploitation des archives – soit la façon dont la matérialité est mise à profit, le dispositif dans lequel les documents sont inscrits et la relation qui est souhaitée avec le public – s'exerce toujours selon un milieu, une visée, un discours.*

---

En l'occurrence, l'exposition « Devoir de mémoire » aurait difficilement pu voir le jour, sous sa forme actuelle, sans les excuses officielles du gouvernement canadien et la création de la Commission. À défaut de ce cautionnement préalable, il aurait été difficile de prétendre à un pareil « devoir de mémoire » et, par conséquent, de pouvoir tenir des propos aussi incriminants sur la place publique. (Klein et Lemay, 2014, *Les archives photographiques*, p. 196)

En fonction d'un contexte donné, l'exploitation des archives implique inévitablement de faire des choix, de satisfaire à des conditions d'utilisation appropriées. À titre d'exemple, 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 *Quartiers disparus* ont été 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, partager leur vision. (Lemay et Klein, 2015, *Quartiers*, p. 183)

Ainsi, parmi les témoignages recueillis et les photographies disponibles, les directeurs de *Quartiers disparus* ont sélectionné des extraits ou des images en rapport avec la vie quotidienne des résidents dans les quartiers visés par la démolition. Ils ont procédé à une organisation des éléments sélectionnés, c'est-à-dire à un montage entre les extraits et les images conduisant le lecteur à partager 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 et l'impact visuel des extraits sélectionnés. Une présentation qui, en plus de distribuer les textes de manière à assurer une bonne mise en contexte historique, établit un ordre d'apparition des éléments de contenu propre à faire cheminer le lecteur selon l'objectif poursuivi. Enfin, les rédacteurs de l'ouvrage ont précisé la source tant des témoignages que des images photographiques. Une garantie d'authenticité qui joue un rôle fondamental dans la perception du lecteur. Bref, ils ont fait des choix, des plus judicieux il faut le souligner, qui en fonction du contexte vont produire des effets de sens et permettre au lecteur d'être tant ému et bouleversé que sensibilisé aux enjeux de l'aménagement urbain lors de sa consultation de l'ouvrage. (Lemay et Klein, 2015, Quartiers, p. 183–184)

### La mémoire

À la suite de la publication de l'article « Mémoire, archives et art contemporain » dans la revue *Archivaria* (Lemay et Klein, 2012, Mémoire), nos recherches sur la relation entre les archives et la mémoire ont connu plusieurs développements.

Érika Nimis a produit un essai où elle s'intéresse au travail de trois artistes africains qui créent à partir de fonds photographiques.

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<sup>e</sup> 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. (Nimis, 2015, p. 28)

Aussi, souligne Érika Nimis en conclusion, « à travers leurs œuvres qui mettent en lumière des archives souvent délaissées ou ignorées [...] la notion de transmission devient très importante pour ces artistes en quête d'une mémoire à partager et désireux d'ouvrir une réflexion sur l'Histoire et son enseignement ». (Nimis, 2015, p. 40)

En effet, dans la réflexion sur les archives et la mémoire, la transmission est un élément essentiel comme l'a démontré Anne Klein dans sa thèse de doctorat. En se basant sur les travaux du philosophe Walter Benjamin<sup>4</sup>, elle est à même d'établir un certain nombre de constatations des plus

**4** Voir le Chapitre 4  
La pensée benjaminienne  
(Klein, 2015, Archive(s),  
p. 140–175).

5 Voir Figure 7.

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, Archive(s), p. 145)<sup>5</sup> En d'autres termes, cela veut dire que « l'historicité des objets se situe moins dans leur contexte d'émergence qu'au moment de leur actualisation. » (Klein, 2015, Archive(s), 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, Archive(s), 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, Archive(s), p. 159) Alors, d'un point de vue archivistique, Anne Klein en conclut que :

6 À propos de l'apport de la pensée de Walter Benjamin quant au lien entre archives et mémoire, voir également l'article d'Anne Klein « Lullaby to my father. L'archive d'Amos Gitai » (Klein, 2016) ainsi que le texte « Des archives au théâtre: Sauvageau Sauvageau de Christian Lapointe » dans le présent cahier.

[S]i 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, Archive(s), 2015, p. 171-172)<sup>6</sup>

Et, aujourd'hui, il semble que ce soit les artistes, ces nouveaux historiens – et le texte d'Érika Nimis (2015) en est une fort belle démonstration –, qui soient le mieux à même d'incarner cette figure du conteur. (Lemay, 2015, Deuxième, p. 9)

Là encore, dans la relation des archives à la mémoire, 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 la vision la plus courante qui considère les archives comme étant, de par leur nature même, un vaste dépôt de mémoire, il faut, 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. (Lemay et Klein, 2015, Quartiers, p. 188)*

---

Comme le dit si bien Ana Pato dans le texte « How to speak of trauma? » de ce troisième cahier de recherche à propos de la production de certains artistes dans l'exposition « Archive and Fiction » présentée lors de la 3<sup>e</sup> Biennale de Bahia au Brésil :

To my mind, the artist's actions of recreating the police museum have the ability to unblock forgotten regions, to expose the incomprehension of a past event, and to create a "narrative memory" built on the experience of integrating those histories in the present. In that sense, artistic unarchiving can break the boundaries of archives permeated by histories of violence and thus discuss the trauma. Nevertheless, the point is not to decipher, describe, or recount the past: the point is to contain the paradox, present and past, without attempting to solve it.

**7** Dans ce troisième cahier, Mattia Scarpulla poursuit sa réflexion à propos de la danse contemporaine, de la mémoire et des archives, mais cette fois à partir du corps même des archivistes. En effet, il rappelle les différentes étapes d'un projet qui a mené quatre professionnels du milieu archivistique à présenter sous sa direction le spectacle *Les gestes de nos mémoires* dans lequel : « Par une accumulation de gestes, de paroles, d'images, nous faisons apparaître, écrit-il, la mémoire intérieure des archivistes sur leur corps, qui deviennent des archives corporelles. »

C'est la conclusion à laquelle en vient également Mattia Scarpulla à propos de la danse contemporaine et des archives. « 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 [...] prendrait en compte cet état provisoire, et la nécessité de laisser ouverte l'utilisation matérielle des archives et leur interprétation. » (Scarpulla, 2015, p. 171)<sup>7</sup>

### La conception des archives

Au cours de nos travaux, un questionnement est apparu quant à la vision des archives définitives, et ce, tant en relation avec l'approche classique de l'archivistique que par rapport aux critiques formulées à l'égard de celle-ci par les tenants d'une approche postmoderne. Un article paru en 2014 a permis de faire progresser notre pensée à cet effet. (Lemay et Klein, 2014, *Les archives définitives*)

Cinq principales caractéristiques sont attribuées aux archives définitives, aussi appelées archives historiques, par les tenants d'une approche classique de l'archivistique : 1) de par leur caractère organique, elles sont considérées comme le reflet fidèle de leur créateur ; 2) elles constituent un tout, un ensemble clos sur lui-même sur le plan de la signification ; 3) elles ont pour fonctions la preuve, le témoignage et l'information ; 4) leur utilité ou finalité est déterminée en regard du contexte de l'administration et de la recherche ; et 5) elles représentent l'étape finale, l'aboutissement du cycle de vie des archives. (Lemay, 2015, *Préparer*, p. 292-293)

Une vision classique qui, à partir des années 1990, sera remise en cause par les archivistes s'inscrivant dans le courant postmoderne. Du moins, en partie, car certains éléments comme les fonctions, le cadre de référence ou l'étape finale du cycle de vie n'ont pas été considérés dans leur critique. Néanmoins, trois points nous apparaissent significatifs dans leur analyse :

1) sous des dehors de neutralité et d'objectivité, les archives sont en fait le fruit d'un processus de construction de la réalité auquel l'archiviste participe ; 2) les archives ne sont jamais véritablement complètes puisque, en plus d'être mises en rapport avec d'autres documents dans les collections, elles sont susceptibles d'être réactivées selon les besoins des utilisateurs ; et 3) de par ce caractère en devenir, elles sont ouvertes à l'interprétation, sensibles aux contextes selon lesquelles elles sont interrogées et utilisées. (Lemay, 2015, Préparer, p. 293)

---

*Tout en partageant le point de vue critique des archivistes du courant postmoderne à l'égard de l'approche classique, leur vision des archives axée sur l'action du sujet au détriment du document ne nous apparaît pas pour autant satisfaisante si l'on considère que les archives sont en fait le résultat de la rencontre entre un utilisateur, c'est-à-dire son champ de connaissances, sa culture, son univers en quelque sorte, et le document, soit sa matérialité, son contexte et son contenu. (Klein et Lemay, 2014, L'exploitation, p. 47)*

---

Anne Klein a exploré cette problématique qui, au fil de ses recherches, est devenue un élément central de sa thèse de doctorat. Partant de la distinction entre les archives, soit les documents dans leur matérialité et l'archive, c'est-à-dire le concept qui « recouvre tout ce à quoi renvoie potentiellement le mot “archives” tant pour les archivistes que pour les producteurs de documents et pour les utilisateurs. » (Klein, 2015, Archive(s), p. 140), elle fait appel dans sa réflexion à la pensée de l'histoire chez le philosophe Walter Benjamin afin de fonder une vision dialectique des archives.

L'intérêt de la dialectique benjaminienne est qu'elle considère le moment historique, le contexte, auquel est lié l'objet tout autant que celui auquel est lié « l'intérêt qui est porté » à l'objet. En d'autres termes, le contexte de création des documents tout autant que leur contexte d'utilisation, le passé autant que le présent sont déterminants dans la compréhension des archives. (Klein, 2013–2014, p. 217)

Aussi, ajoute-t-elle :

Cela peut se traduire par le développement d'une vision des archives, une conception abstraite (l'archive), qui les pense comme un objet historique à partir des utilisations actuelles. Cette conception pourrait s'énoncer comme suit : l'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur et cette rencontre est historiquement déterminée. [...] Dans cette perspective, le point central devient l'exploitation même des documents qui varie en fonction du

moment historique qui détermine à la fois l'objet et la subjectivité qui le travaille. (Klein, 2013–2014, p. 217)

Les travaux menés par Annaëlle Winand dans le cadre de ses études doctorales sur l'exploitation des archives par les cinéastes de réemploi démontrent la pertinence d'apporter cette distinction entre archive et archive(s) :

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. (Winand, 2015, Le concept, p. 96)

**8** Pour une vision plus globale du concept d'archive(s), voir les différentes variantes identifiées par Patrice Marcelloux dans son ouvrage *Les ego-archives: traces documentaires et recherche de soi* (2013, p. 54-55).

Ainsi, comme nous le mentionnions (Lemay, 2015, Deuxième, p. 15–16), Annaëlle Winand en vient à distinguer 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<sup>8</sup>. Dans un premier cas, c'est la matérialité des documents, « comme supports physiques et traces physiques du passé » (Winand, 2015, p. 108), qui est privilégiée. 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 » (Winand, 2015, p. 103) que les films de réemploi sont considérés. Dans un troisième cas, « il s'agit de l'archive ou des archives comme institution ». (Winand, 2015, p. 104) 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. » (Winand, 2015, p. 104) 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. » 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. » (Winand, 2015, p. 106–107) 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 », (Winand, 2015, p. 107) plus précisément l'effet-archive.

En opérant une distinction entre les archives et l'archive comme concept et en considérant que l'exploitation des documents d'archives varie selon le moment historique, une vision dialectique des archives permet ainsi de

surmonter ce qui oppose les approches classique et postmoderne de l'archivistique.

### Le cycle de vie

À la suite d'un article publié en 2014 dans la revue *Archivaria* (Lemay et Klein, 2014, Les archives définitives), nous avons traité la question du cycle de vie des archives et de la nécessité dorénavant d'ajouter une 5<sup>e</sup> dimension au modèle du *Records continuum* lors de plusieurs communications. (Lemay, 2014, mai ; Lemay, Klein et Lacombe, 2014, octobre ; Lemay, 2015, septembre)

---

*Comme nous le faisons valoir lors du congrès « Archives et industries culturelles » à Gérone en 2014, notre hypothèse est à l'effet que les critiques formulées à l'égard de la théorie des trois âges, et le modèle du Records continuum proposé comme solution de rechange, n'ont pas assez pris en considération ce moment d'existence fondamental des archives, à savoir leur exploitation par des utilisateurs. (Lemay, Klein et Lacombe, 2014, octobre, p. 10)*

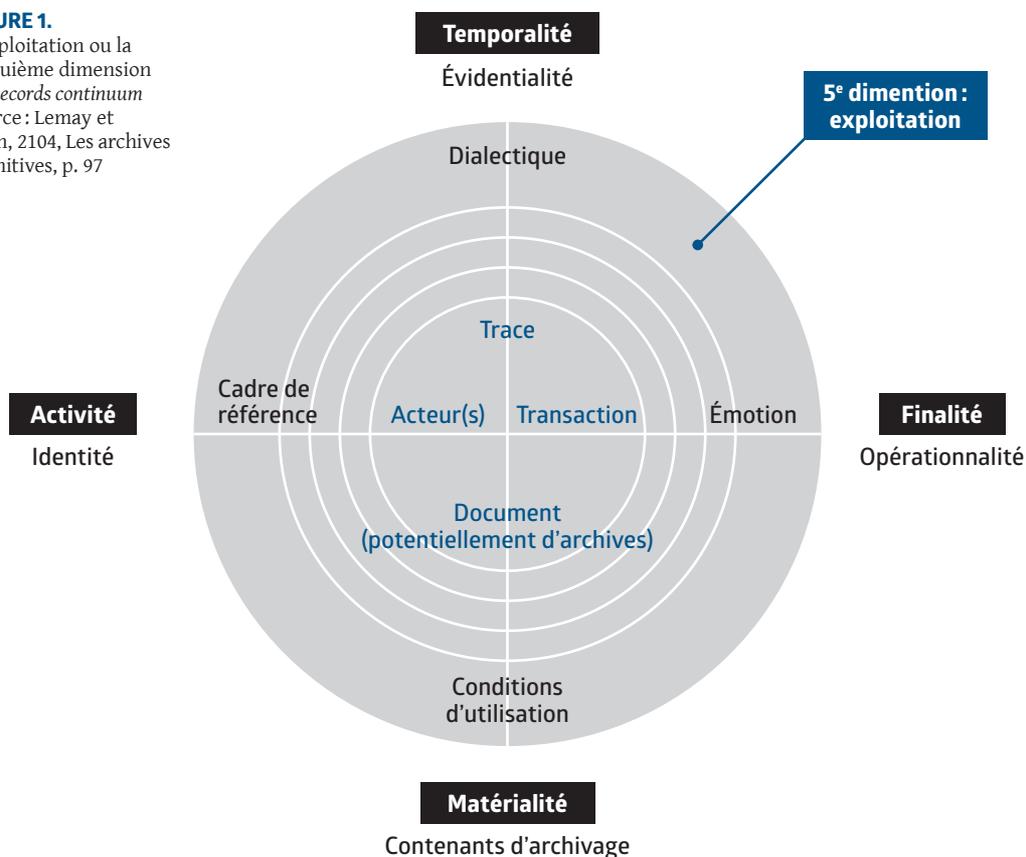
---

En effet, même si le modèle du *Records continuum* reconnaît que les archives « ont de multiples utilités en raison de leur intérêt continu pour un individu, une organisation ou la société » (McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre trad.) et qu'il favorise le passage « de conceptions des archives comme produit final à une conception mettant l'accent sur le processus jamais terminé de l'archivage » (McKemmish, Upward et Reed, 2009, p. 4457, notre trad.), celui-ci n'inclut pas en tant que tel d'élément spécifique rendant compte de ces deux aspects fondamentaux des documents d'archives. En fait, rien dans le modèle n'indique comment les archives deviennent justement des archives par leurs utilisations. La quatrième dimension du modèle, tout comme l'étape des archives définitives dans la théorie des trois âges, nous laisse finalement sur le seuil.

Or, lorsque l'on élargit le point de vue sur le modèle (*Figure 1*), on constate que l'axe de l'identité permet de considérer les activités auxquelles les documents sont liés, soit le cadre de référence, plutôt que l'identité des acteurs. L'axe de l'identité se voit de la sorte transformé en axe de l'activité. Quant à l'axe de l'opérationnalité, du point de vue de l'exploitation, il se change en axe de la finalité des documents, c'est-à-dire des fonctions qu'ils sont amenés à satisfaire, y compris celles à des fins émotives. En ce qui a trait à l'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, il évolue en axe de la matérialité des documents, à savoir les conditions d'utilisation auxquelles les archives doivent satisfaire. Enfin, l'axe de l'évidentialité devient un axe de la temporalité puisque dans le document sont inscrits

**FIGURE 1.**

L'exploitation ou la cinquième dimension du *Records continuum*  
Source : Lemay et Klein, 2104, *Les archives définitives*, p. 97



le passé du geste posé lors de la création, le présent de l'exploitation ainsi que ses potentialités signifiantes futures. En d'autres termes, l'archive surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur. Elle est le résultat d'une relation dialectique entre « le Maintenant » de leur utilisation et « l'Autrefois » de leur création.

C'est donc dire que :

L'exploitation revêt une dimension critique face à une vision trop souvent essentialiste des archives et ainsi permet de redécouvrir un aspect sous-jacent à l'ensemble des conceptions archivistiques, mais largement négligé. En effet, ce qui justifie la conservation des archives est leur utilisation dans le cadre d'activités les plus variées. Autrement dit, par définition, [...] l'exploitation est reconnue comme partie intégrante des archives, elle-même au cœur de toute pratique archivistique et de toute pensée des archives. (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 262)

Au final, tous les aspects au programme auront été abordés conformément au premier objectif. Évidemment, les travaux menés dans le cadre du projet sont loin d'avoir épuisé chacun des aspects. Néanmoins, l'état actuel des recherches offre la possibilité, tel que nous le verrons dans la deuxième partie, de jeter un tout autre éclairage sur la discipline archivistique.

### *Deuxième objectif*

Le deuxième objectif visait à montrer qu'à l'ère du numérique l'utilisation des documents d'archives connaît une évolution majeure permettant de comprendre que 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 leurs utilisations présentes. (Lemay, 2013–2014, p. 151)

Plusieurs contributions dans le cadre du projet de recherche viendront en faire la démonstration de manière éloquente (Côté-Lapointe, 2015 ; Nimis, 2015 ; Scarpulla, 2015 ; Winand, 2015, avril). Ce deuxième objectif sera cependant moins développé que prévu, principalement pour deux raisons.

9 « 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. » (Bednarz et Widmer, 2015, p. 118)

D'une part, nous n'avons pas réalisé que l'atteinte de cet objectif nécessitait au préalable le développement d'une vision différente des archives, à savoir que les documents d'archives sont conservés en vue justement d'être exploités. En effet, remarque Anne Klein, l'exploitation permet de résoudre plusieurs obstacles qui, dans le contexte numérique, empêchent les archivistes d'accomplir leur mission de mise à disposition des documents auprès des utilisateurs. Se saisir de la notion d'exploitation constitue un moyen d'ouvrir les services et les archives pour les rendre présents dans l'espace social. Elle favorise par ailleurs une redéfinition du rôle des archivistes<sup>9</sup> en fonction de deux notions centrales de la société numérique, celles de communauté et d'économie du partage. Enfin, elle permet de repenser les pratiques liées à la mise à disposition des documents à la lumière de la médiation plutôt qu'en termes de médiatisation. (Klein, 2015, avril)

D'autre part, en distinguant la fonction de diffusion de l'exploitation comme finalité des archives, il est possible de jeter un tout autre regard sur la réalité des archives dans l'univers numérique et de contribuer à renouveler le discours des archivistes qui, jusqu'à maintenant, a été principalement axé sur les conditions de création des archives et les moyens de garantir leur authenticité. Des considérations qui, en définitive, traduisent une conception classique des archives en tant qu'objet statique clos sur lui-même. Or, le numérique est un espace de nature essentiellement dynamique où les objets, d'une grande malléabilité, n'ont pas d'état stable, original, définitif et sont souvent intégrés à des ensembles plus vastes.

Un état de fait qui nous semble justement mieux correspondre à, et traduire, ce que sont les archives en regard de leur exploitation : des documents dont la valeur est dans l'usage, dans leur rencontre avec les utilisateurs.

---

*Bref, écrit Anne Klein, « Les développements d'une culture numérique, dotée de ses objets, de ses pratiques et de ses théories propres, semble imposer [...] un regard différent sur les archives. Ce regard pourrait être celui des utilisateurs puisque cette culture met justement ceux-ci au centre de toute réflexion et de toute pratique numérique. » (Klein, 2015, Archive(s), p. 276)*

---

Par ailleurs, les considérations de Walter Benjamin sur la photographie et le cinéma, en tant qu'arts reproductibles :

Ouvre[nt] des pistes pour penser la reproductibilité numérique des archives. La première réside dans l'abolition de l'authenticité qui doit permettre un renouvellement de la pensée de l'objet reproductible. La seconde piste proposée par Benjamin est celle de la médiation qui interdit l'appréhension directe des objets reproductibles. Cette introduction de la médiation – dans la légende et dans le montage – appelle un regard critique qui est le corollaire de la transformation radicale de l'art sous l'impact du cinéma [...]. C'est précisément en ceci que les modes de production et d'appropriation des objets reproductibles sont transformés. (Klein et Lemay, 2014, Les archives à l'ère, p. 49)

Par conséquent, compte tenu de la relation du deuxième objectif avec le développement d'une vision différente des archives, et de la distinction à opérer dorénavant entre la diffusion et l'exploitation des archives, celui-ci fera l'objet d'une réflexion plus poussée dans le cadre d'un nouveau projet de recherche, comme nous le verrons dans la troisième partie.

### *Troisième objectif*

Le troisième objectif était de produire une synthèse qui favorise un renouvellement des connaissances dans le domaine archivistique, tout particulièrement en matière de diffusion des archives.

Dans leur ouvrage *L'archivistique à l'ère du numérique*, Carol Couture et Marcel Lajeunesse soulignaient que l'objectif principal du type de recherche que nous menons sur les archives et la création est de contribuer à « enrichir les perspectives du champ archivistique ». (Couture et Lajeunesse, 2014, p. 220)

Ils voyaient juste. En effet, nos travaux visent d'abord et avant tout à enrichir l'archivistique et à rendre la notion d'archives encore plus

englobante, c'est-à-dire à montrer l'importance de l'utilisation des archives à des fins de création et à faire prendre conscience des nouvelles perspectives que ce phénomène représente sur le plan archivistique, à commencer par le fait que les archives ne servent pas uniquement à prouver, à témoigner ou à informer mais aussi à créer, à imaginer et à émouvoir et qu'elles sont produites et, le cas échéant, conservées afin de satisfaire à divers besoins et donc en vue d'être exploitées. (Lemay, 2015, Préparer, p. 300)

---

*Élargir les finalités, enrichir les valeurs et fonctions, éclaircir la relation que les archives entretiennent avec la mémoire, soutenir une vision dialectique des documents d'archives,*

---

voilà autant d'éléments permettant d'envisager l'archivistique autrement, selon une vision plus large, mieux à même d'étendre les frontières de la discipline, de faire valoir la diversité des utilités et de mettre en évidence la nature particulière des archives à partir du moment où l'on considère l'exploitation comme un moment constitutif des archives. (Lemay, 2013–2014, p. 154)

C'est ce que nous ferons valoir plus en détail, à partir des conclusions de la thèse de doctorat d'Anne Klein, dans la section Nouvelles perspectives : « Revisiter l'archivistique ». Il est à noter toutefois que cet objectif n'est plus lié, contrairement à ce que nous avons prévu initialement, à la fonction de diffusion des archives en tant que telle mais plutôt à la dimension de l'exploitation, compte tenu de la distinction à opérer dorénavant entre ces deux notions.

### **Le plan de mobilisation des connaissances**

Dans le cadre du projet de recherche, le plan de mobilisation des connaissances comprenait quatre principaux objectifs :

- 1) Faire valoir les nouvelles perspectives sur la discipline archivistique auprès de la communauté scientifique et professionnelle ;
- 2) Permettre un renouvellement de la pratique professionnelle et un enrichissement de la formation des étudiants ;
- 3) Encourager la participation d'autres chercheurs à la thématique de la recherche ;
- 4) Renouveler l'image du domaine des archives auprès du grand public.

Ainsi différentes activités (*Tableau 1*) étaient prévues au cours des trois années du projet afin de satisfaire à chacun de ces objectifs.

**TABLEAU 1.**

Activités découlant du plan de mobilisation des connaissances

	An 1 (2013–2014)	An 2 (2014–2015)	An 3 (2015–2016)
<b>Objectif 1</b>	Communications, articles	Communications, articles	Communications, articles
<b>Objectif 2</b>		Ateliers, cours	Ateliers, cours
<b>Objectif 3</b>	Colloque	Actes (publication)	Formation d'une équipe de recherche
<b>Objectif 4</b>		Ouvrage (planification)	Ouvrage (réalisation)

**10** Selon les références figurant dans la bibliographie du présent cahier mise à jour en novembre 2016.

**11** Ce nombre ne comprend pas celles effectuées lors d'activités (ex. : colloque, journées de formation) dont nous avons assuré l'organisation.

**12** Dont 24 d'entre eux ont été regroupés dans trois cahiers de recherche, comme nous le verrons.

**13** Il s'agit de la thèse d'Annaëlle Winand qui s'intitule « Entre archives et archive : exploitation archivistique du cinéma de réemploi ».

**14** Voir *Figure 3*.

Pour ce qui est du premier objectif visant à faire valoir les nouvelles perspectives sur la discipline archivistique, les principaux moyens envisagés étaient la présentation de communications et la publication d'articles. Depuis 2013<sup>10</sup>, à titre personnel, en collaboration ou sous notre direction, 24 communications<sup>11</sup> ont été présentées et 40 articles ou textes de présentation ainsi que trois comptes rendus ont été publiés<sup>12</sup>. De plus, une thèse de doctorat a été complétée et est maintenant disponible dans Papyrus (Klein, Archive(s), 2015) et une autre thèse est en cours de réalisation depuis l'automne 2014<sup>13</sup>. À propos des communications et des publications, la dimension internationale de plusieurs d'entre elles doit être soulignée. Au total, 13 ont été présentées ou publiées aussi bien en Belgique, au Brésil ou en Croatie qu'en Espagne, aux États-Unis, en France ou en Norvège.

Afin de répondre au deuxième objectif, nous avons prévu offrir des ateliers dans le milieu professionnel et, au plan académique, introduire de nouveaux éléments dans le contenu des cours offerts au premier et au deuxième cycle. Ainsi, en collaboration avec Anne Klein, alors professeure assistante en archivistique à l'Université Laval et Juliette Delrieu, archiviste aux Musées de la civilisation, a été organisée une journée de formation sur les archives et l'émotion en février 2014 au Musée de l'Amérique francophone à Québec (Samson, 2014). En mai 2014, lors de la tenue du 43<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec à Laval, nous avons conçu, toujours en collaboration avec Anne Klein, une journée de formation précongrès sur les archives et la création<sup>14</sup>. Comme il était précisé au programme :

Ainsi, par le biais de différentes activités (p. ex. : conférence, rencontre, atelier, exposition), les participants auront l'occasion au cours de cette journée de formation de se familiariser avec l'exploitation des archives

**15** En plus de neuf étudiants de 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cycles, nous avons également fait appel à deux archivistes professionnels, une chargée de cours et un chercheur indépendant.

**16** Il est à noter que la demande de subvention que nous avons soumise au concours d'octobre 2015 des subventions Savoir du CRSH n'a pas été retenue par le comité de sélection. Nous avons donc retravaillé le projet et présenté une nouvelle demande au concours d'octobre 2016.

dans des domaines comme les arts visuels, la littérature, la musique et les arts textiles. (AAQ, 2014)

Quant au contenu des cours sous notre responsabilité à l'EBSI, nous avons été en mesure d'introduire et de sensibiliser les étudiants à la dimension de l'émotion dans le cours ARV1056 Diffusion, communication et exploitation au certificat en archivistique ainsi que dans le cours SCI6112 Évaluation des archives à la maîtrise en sciences de l'information. Par ailleurs, dans un autre cours à la maîtrise, SCI6111 Politique de gestion des archives, nous avons inclus dans la mise en contexte actuel du milieu des archives l'exploitation à des fins de création.

Comme le troisième objectif visait à favoriser la participation d'autres chercheurs à la thématique de recherche, nous avons prévu dès la première année la tenue d'un colloque sur l'archivistique à la lumière de l'exploitation des archives à des fins de création. Et, à la suite de la publication des actes au cours de l'année suivante, notre intention était de mettre sur pied une équipe de recherche et d'effectuer des demandes de subvention afin de développer un programme de recherche et de permettre la réalisation de différents projets.

Le colloque « Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique » s'est tenu en mai 2014 lors du 82<sup>e</sup> du Congrès de l'Acfas à l'Université Concordia. Il se voulait :

[U]ne journée d'échanges entre archivistes, artistes, historiens de l'art et historiens autour de la question des archives dans le champ artistique. La journée s'est déployée selon quatre axes réunissant onze conférenciers : le renouvellement de la discipline archivistique, la remobilisation des archives par la création, les témoignages d'artistes et les pratiques d'auto-archivage comme alternative à l'archivistique classique. (Klein, Lessard et Lacombe, 2014, p. 169)

Contrairement à ce qui avait été envisagé, les actes n'ont pas été publiés en tant que tels. Une synthèse de l'évènement (Klein, Lessard et Lacombe, 2014) ainsi que plusieurs des textes présentés lors du colloque ont plutôt été intégrés au premier cahier de recherche (dont nous ferons état au prochain point). Quant à la formation d'une équipe de recherche, là aussi les choses ont évolué différemment. Dans la mesure où nous avons choisi de faire appel à la collaboration d'étudiants gradués, de chercheurs et de professionnels<sup>15</sup>, la formation en bonne et due forme d'une équipe devenait moins pertinente. Par ailleurs, en ce qui concerne la demande de subvention, nous avons fait une demande auprès du CRSH, en collaboration avec Anne Klein, dont le programme vient s'inscrire dans la continuité du présent projet, comme nous le verrons plus en détail<sup>16</sup>.

Enfin, il nous apparaissait essentiel, dans le but de renouveler l'image du domaine des archives, que la diffusion des connaissances puisse se propager au-delà des milieux scientifique et professionnel et atteindre un public plus large. À cette fin, notre quatrième objectif visait à produire un ouvrage collectif faisant appel à des jeunes diplômés, des archivistes chevronnés et à des collègues d'ici et d'ailleurs qui, à partir de suggestions d'œuvres et d'artistes, seraient appelés à produire de courts textes faisant état de l'un ou l'autre de ces nouveaux aspects qui viennent jeter un tout autre éclairage sur la discipline. Regroupés en fonction d'une typologie reflétant les diverses avenues de l'exploitation des archives à des fins de création, ces textes seraient accompagnés de références permettant d'en savoir davantage et d'une synthèse faisant état de l'ensemble des avancées que le phénomène représente au plan archivistique.

Là encore, dans les faits, l'objectif s'est réalisé différemment. Compte tenu de l'approche collaborative privilégiée dans le projet, la production d'un ouvrage collectif a été délaissée au profit d'une autre formule mieux à même de rendre les travaux réalisés plus facilement et rapidement accessibles. Ainsi, l'idée de réunir les textes dans un cahier de recherche, diffusé par l'entremise de Papyrus, le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal, nous est apparue la solution toute désignée. De plus, le fait que les métadonnées de Papyrus soient intégrées à Atrium, le catalogue des Bibliothèques de l'Université de Montréal, ainsi qu'à WorldCat, « le plus grand catalogue de bibliothèques au monde », représentait une option des plus favorables quant aux possibilités de repérage. (Lemay et Klein, 2014, p. 4)

Comprenant 18 textes ainsi qu'une bibliographie, le contenu des deux premiers cahiers de recherche s'avère des plus diversifiés (*Figure 2*). Les archives sonores, les arts textiles, les arts visuels, le cinéma de réemploi, la création musicale et visuelle, la danse contemporaine et le spectacle multimédia y sont traités tout comme l'indexation, les émotions, les valeurs, usages et usagers ou l'exploitation notamment.

Et comme il est possible de le constater, le contenu du troisième cahier qui regroupe les travaux menés au cours de la dernière année du projet (2015-2016) l'est tout autant. Il y est question entre autres : d'expérimentation avec des artistes aux Archives publiques de l'État, lors de la 3<sup>e</sup> Biennale de Bahia, au Brésil en 2014, du travail du cinéaste Karl Lemieux, des archives au théâtre, d'une performance littéraire sur la gestion des archives et des démarches de diffusion faisant suite à un projet de création à partir d'archives audiovisuelles.

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

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

**FIGURE 2.** Table des matières du Cahier 1 (à gauche) et du Cahier 2 (à droite)

**17** Pour les statistiques de l'EBSI, voir <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/559/statistics;jsessionid=84AE208969B08BD31BA6EE3A7134E023>

**18** Pour le premier cahier, le 7 novembre 2016, les 15 premiers pays d'où provenaient les téléchargements du document étaient (dans l'ordre décroissant) : États-Unis (917), France (739), Canada (684), Allemagne (326), Brésil (100), Chine (91), Espagne (79), Suisse (53), Tunisie (36), Belgique (33), Portugal (30), Côte d'Ivoire (25), Royaume-Uni (24), Italie (22), Maroc (21)

---

*Si l'on se fie aux données d'utilisation, la formule retenue a atteint son but. Selon les statistiques compilées dans Papyrus depuis 2009, le premier cahier de recherche (déposé en décembre 2014) se classe parmi les 15 documents les plus téléchargés dans les collections de l'EBSI<sup>17</sup>. Et il en est de même du deuxième cahier déposé en septembre 2015.*

---

Par ailleurs, comme les données incluent le pays des utilisateurs<sup>18</sup>, cela démontre l'intérêt et l'impact de nos travaux à l'échelle internationale<sup>19</sup>.

### Les résultats escomptés

Les résultats escomptés dans le cadre du projet de recherche étaient les suivants. Premièrement, sur le plan scientifique, en lien avec le troisième objectif du projet, il s'agissait d'apporter une contribution à l'avancement des connaissances. À ce titre, nous l'avons souligné, les travaux qui ont été réalisés représentent une contribution des plus significatives. En fait, considérer l'archivistique depuis l'exploitation des archives permet de dépasser les approches classique et postmoderne et d'enrichir la discipline

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11324/statistics> À la même date, pour le deuxième cahier, les 15 premiers pays d'où provenaient les téléchargements du document étaient : États-Unis (1007), Canada (640), France (428), Brésil (47), Belgique (46), Allemagne (40), Chine (30), Suisse (23), Espagne (19), Pologne (18), Irlande (17), Ukraine (14), Royaume-Uni (12), Liban (12), Slovaquie (12) <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12267/statistics>

**19** Il est à noter que des billets de blogue, comme ceux signalant l'article d'Érika Nimis dans le 2<sup>e</sup> cahier de recherche (Art africain contemporain, 2015, décembre ; FOTOTA, 2015, octobre), vont jouer un rôle important dans leur rayonnement.

**20** À noter également la présentation d'une séance sur les archives et la création au congrès de l'Association canadienne des archivistes (ACA) à Montréal en juin 2016. (ACA, 2016)

de toutes nouvelles considérations. C'est ce que nous ferons valoir dans la prochaine partie.



9 H À 16 H 30

MOI

**ARCHIVES ET CRÉATION**

**ANIMATION:**  
**Yvon Lemay, Université de Montréal**  
**Anne Klein, Université Laval**

Dans le cadre du projet de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, programme Savoir), la journée de formation précongrès vise à :

- + *Sensibiliser les archivistes au fait que les documents d'archives servent non seulement à témoigner et à informer, mais aussi à favoriser la créativité;*
- + *Faire découvrir aux archivistes l'exploitation des archives à des fins de création dans différents domaines artistiques;*
- + *Mettre les archivistes en contact avec des créateurs afin qu'ils puissent être à même de mieux comprendre leur démarche et leur intérêt pour les archives.*

**FIGURE 3.**

Journée de formation précongrès « Archives et création ». Détail  
Source : AAQ, 2014

Deuxièmement, dans la mesure où l'archivistique est à la fois une discipline et une profession, les résultats du projet de recherche représenteront également un enrichissement sur le plan de la pratique des archivistes qui œuvrent sur le terrain, tout particulièrement en ce qui concerne les fonctions d'évaluation et de diffusion des archives. En effet, les journées de formation qui ont été organisées en collaboration avec l'Association des archivistes du Québec (AAQ) sur les archives et l'émotion (Monette, 2014; Samson, 2014) ainsi que sur les archives et la création (AAQ, 2014) auront permis de sensibiliser les archivistes à ces considérations dans leur pratique<sup>20</sup> (Figure 3). De plus, les réflexions d'artistes et d'archivistes tels qu'Hélène Brousseau (2014, 2015) ou Simon Côté-Lapointe (2014, 2015) sur leur propre démarche artistique représentent non seulement le moyen de mieux comprendre les motivations de ceux et celles qui utilisent les archives à des fins de création mais aussi elles mettent en évidence les différents problèmes auxquels ils ont à faire face dans les circonstances (ex. : outils de recherche, description, indexation, coûts, qualité de la numérisation, droit d'auteur, etc.). Bref, il s'agit là d'informations des plus pertinentes quant aux changements d'ordre pratique à apporter par les archivistes afin de mieux

**21** Cependant, contrairement à nos prévisions, les liens avec la pratique ont peu touché la fonction d'évaluation, sauf dans le cadre du cours SCI6112 tel que mentionné.

**22** Au sujet de travaux de création de Simon Côté-Lapointe et de leur contribution au renouvellement de l'image du milieu des archives, voir également : Benony (2016, avril), Causse (2016, mars), CMTRA (2016, janvier) et Leroy (2016, août).

**23** « Ces expositions [en faisant référence à celles produites par des artistes dans des services d'archives] permettent aussi de dépoussiérer la vision que l'on a encore parfois des archives, d'offrir un côté beaucoup plus actuel et d'apporter un regard neuf. » (J. Ursch cité dans Urbani, 2012–2013, p. 69)

**24** Il est à souligner que lors du 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), qui se tenait à Québec en juin 2016, l'un des quatre axes de la programmation était « Arts et archives ». Ainsi, en plus de deux tables rondes dont nous avons assumé la présidence, trois conférences, une exposition et différentes performances artistiques étaient au programme du congrès. (AAQ, 2016; Mathieu, 2016, juillet)

servir ce type de clientèle<sup>21</sup>. D'ailleurs, dans le troisième cahier de recherche, Simon Côté-Lapointe :

À la lumière des enjeux soulevés par [son] expérience et du contexte québécois actuel, des idées et perspectives futures sur la diffusion des archives, [propose] sous la forme de la Plateforme *Archivoscope*, un projet de plateforme multimédia, collaborative et interdisciplinaire, un espace de rencontre, de référence et d'échange dédié à la création à partir d'archives.

Troisièmement, en favorisant l'élargissement du cadre de référence axé principalement sur les domaines de l'administration et de la recherche à des fins scientifiques ou patrimoniales, les résultats qui seront obtenus contribueront à « dépoussiérer » le domaine des archives, à faire émerger une nouvelle image de ce milieu. Comme le remarquait Nicolas Bednarz dans un billet de blogue à propos de l'un des vidéos réalisés par Simon Côté-Lapointe (2015)<sup>22</sup> :

Nous sommes donc heureux de voir que le travail effectué sur notre plateforme Web actuelle permet non seulement de communiquer notre patrimoine, mais également de faire en sorte que ce patrimoine soit réutilisé, engendrant ainsi une création dynamique de nouveaux contenus. Nous souhaitons souligner aujourd'hui la parution de l'œuvre audiovisuelle *Montréal et la Grande Guerre*, entièrement basée sur les archives de la Ville de Montréal et du Musée McCord. Compositeur, créateur sonore et vidéaste, Simon-Côté Lapointe mène depuis 2014 une démarche de création visant à produire plusieurs vidéos expérimentales à partir d'archives d'institutions québécoises. [...] Recontextualisées, utilisées en fonction de leurs qualités esthétiques, transformées, les archives prennent un sens nouveau alors qu'elles sont exploitées à des fins artistiques<sup>23</sup>. (Bednarz, 2015, mai)

---

*Aussi, il nous apparaît évident que, de par leur contenu, les cahiers de recherche contribuent à faire émerger une nouvelle image des archives<sup>24</sup> et font prendre conscience des avantages que constituent le fait de reconnaître un potentiel créatif aux archives.*

---

Quatrièmement, et d'une certaine manière nous jugions qu'il s'agissait là de la retombée la plus significative du projet de recherche, en plus de favoriser l'avancement des connaissances, l'enrichissement de la pratique et le renouvellement de l'image du domaine, les résultats escomptés changeront la vision courante quant au rapport qui est établi entre les archives et le public. Évidemment, ce dernier résultat s'avère un travail de longue haleine qui déborde la durée du projet.



**FIGURE 4.**

Simon Côté-Lapointe, Archives et création : liste de lecture des huit vidéos en ligne. Détail  
 Source : [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYjr12lMxEcc](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYjr12lMxEcc)

**25** À noter que le spectacle a été présenté à nouveau au Musée McCord les 20 et 21 octobre 2016.



**FIGURE 5.**

Programme du spectacle « Archives au pluriel : Le Montréal de 1914–1918 »<sup>25</sup>. Recto  
 Source : Musée McCord

Néanmoins, vouloir changer la vision des choses exige de poser des actions au présent et, à ce titre, nous osons croire qu'un projet de création comme celui de Simon Côté-Lapointe (2015) visant à produire des vidéomusiques à partir de matériel d'archives (Figure 4) ou qu'un spectacle multidisciplinaire tel que « Archives au pluriel : le Montréal de 1914–1918 » (Figure 5) conçu par

**26** Tout comme le spectacle *Les gestes de nos mémoires* présenté à Québec en mars 2016 et dont fait état Mattia Scarpulla dans le présent cahier.

**27** Voir à ce propos le projet de Simon Côté-Lapointe quant à « L'Archivoscope : une plateforme dédiée à la création à partir d'archives ». (Culture pour tous, s. d.)

Nicolas Bednarz et Céline Widmer (2015) représentent des gestes significatifs à cet égard<sup>26</sup>, d'autant plus que l'environnement numérique en facilite l'accès et que les nouveaux outils de communication<sup>27</sup> en assurent la promotion (Bednarz, 2015 mai).

Et si l'on se fie à la publication d'un article dans le cahier *Culture du quotidien Le Devoir* à propos des archives et de l'art en novembre 2014, l'image habituelle des archives auprès du public est effectivement en cours de changement. (Baillargeon, 2014)

### Les stratégies de formation des étudiants

En matière de formation, notre objectif consistait à familiariser les étudiants avec le cycle complet de la recherche. Autrement dit, nous visions à ce qu'ils puissent non seulement participer aux tâches les plus élémentaires et répétitives que la recherche rend nécessaire, mais qu'ils soient aussi en mesure de prendre une part active à l'analyse et à la diffusion des résultats en leur offrant la possibilité de présenter des conférences et de produire des articles, sans oublier, par ailleurs, de les impliquer dans l'organisation d'évènements à caractère scientifique ou professionnel de même que dans le processus de la publication des travaux.

82e du Congrès de l'Acfas

## Colloque 319 - Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique

Jeudi 15 mai de 08 h 00 à 16 h 50.

retour



22



26



Imprimer avec les résumés | Imprimer sans les résumés

#### Responsable(s)

Anne KLEIN *Université Laval*, Yvon LEMAY *Université de Montréal*, Anne-Marie LACOMBE *Université Concordia*

#### FIGURE 6.

Programme du Colloque 319, 82<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas. Détail

Source : Acfas, 2014

Comme nous l'avons mentionné en introduction, nous avons fait part, dans l'ouvrage *Archivistes de 2030. Réflexions prospectives* (Lemay, 2015, Préparer), de l'approche collaborative qui a été adoptée dans le cadre du projet, notamment avec les étudiants gradués.

**28** Voir Lemay et Klein (2014, Cahier 1, p. 179–182) ; Lemay et Klein (2015, Cahier 2, p. 191–196).

Ainsi, telle qu'en témoigne la bibliographie incluse dans chacun des cahiers de recherche<sup>28</sup>, les étudiants gradués ont eu la possibilité de participer à de nombreux congrès ou colloques non seulement au Québec et au Canada (ex. : Côté-Lapointe, 2015, juin) mais également à l'étranger (ex. : Winand, 2015, avril). Sur les 24 textes publiés dans les trois cahiers de recherche, quatorze ont été produits par des étudiants gradués. Par ailleurs, deux étudiantes ont participé à l'organisation d'un colloque (*Figure 6*). Enfin, parmi nos nombreuses collaborations (communications, articles, journées de formation) avec Anne Klein, d'abord comme étudiante au doctorat et par la suite à titre de professeure assistante puis adjointe aux Département des sciences historiques de l'Université Laval, soulignons la codirection des cahiers de recherche diffusés dans Papyrus.

## **2. NOUVELLES PERSPECTIVES : « REVISITER L'ARCHIVISTIQUE »**

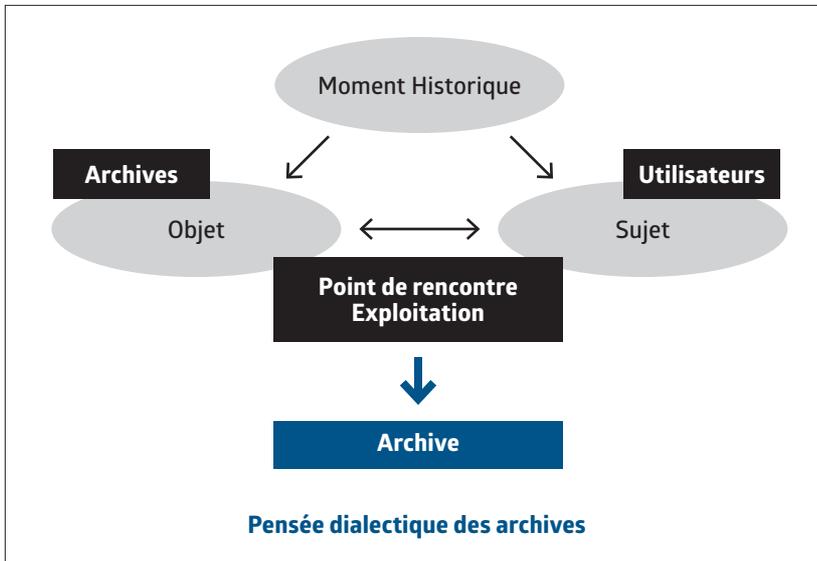
Dans la conclusion de sa thèse de doctorat, Anne Klein effectue une synthèse de ces nouvelles perspectives sur la discipline faisant leur apparition à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création et qui permettent de « revisiter l'archivistique » depuis l'exploitation. Nous en re prenons ici des extraits :

---

*Si notre hypothèse de recherche était que l'archive est une résultante de la rencontre entre un matériel documentaire et une subjectivité, notre thèse tient en ceci que l'archivistique doit être pensée depuis l'exploitation des archives (Figure 7) plutôt que depuis leur production dans la mesure où celle-ci ne peut produire qu'une pensée fragmentaire et lacunaire en oubliant les raisons d'être tant de la pratique professionnelle que de la discipline et de leur objet.*

---

En effet, seul un recentrage sur l'exploitation permet de considérer l'ensemble des conditions d'existence des archives et d'en comprendre toutes les implications. Les conséquences d'un tel renversement de perspective sont donc multiples. Nous les présenterons ici selon trois ordres : théorique, méthodologique et pratique. (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 273)



**FIGURE 7.**  
Pensée dialectique  
des archives  
Source : Klein, 2013-  
2014, p. 217

**29** « [L]’authenticité relève d’une mise en relation d’éléments extérieurs aux documents tels que le contexte d’utilisation, le dispositif au sein duquel sont inscrits les documents, le regard et l’esprit critique du spectateur. » (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 217)

Concevoir les archives depuis leur exploitation nous a permis de mettre en évidence plusieurs aspects (caractère lacunaire, rôle essentiel du contexte d’utilisation dans l’établissement de l’authenticité<sup>29</sup>, fonctions mémorielle et narrative, dimensions cognitive et poétique) qui ouvrent des perspectives quant à la définition même des archives. On a vu que les définitions sont construites autour du processus de production et des finalités, mais que ces dernières tiennent finalement une place mineure dans la réflexion des archivistes. Nous avons montré que l’ensemble des contextes doivent être pris en compte pour pouvoir comprendre les archives dans toutes leurs dimensions. Les conditions d’utilisation s’avèrent alors aussi importantes que les conditions de production puisque si ces dernières déterminent l’existence des documents, les premières déterminent leur existence en tant qu’archives. Ce qui apparaît ici, c’est qu’une distinction [...] doit être faite entre documents, archives et archive. Partant ici de l’affirmation des archivistes postmodernes, selon [lesquels] le geste archivistique transforme les documents en archives, il nous apparaît cependant qu’un troisième geste doit être considéré : la constitution des archives en archive par l’utilisation. Par la mise en jeu de documents constitués en archives par leur inscription dans un contexte différent de celui de leur production et dans un dispositif particulier visant à établir une représentation du producteur grâce à une mise en récit spécifique des documents, l’exploitation consiste toujours en une forme d’inscription de soi – individuelle ou collective – dans le temps, c’est-à-dire qu’elle

consiste toujours en l'établissement d'une archive. (Klein, 2015, Archive(s), p. 273-274)

**30** Voir dans la première partie, la section sur Les conditions d'utilisation.

Les conséquences méthodologiques de ce recentrage de la réflexion sont doubles. D'abord, nous avons montré l'efficacité et la pertinence de la grille d'analyse proposée par Lemay<sup>30</sup> et constituée par les conditions d'utilisation. En effet, en prenant en compte à des degrés divers le contexte d'utilisation, la matérialité des documents, le dispositif au sein duquel ceux-ci sont inscrits et le rôle assigné au public, il a été possible de fournir une lecture proprement archivistique de l'exploitation artistique des archives. Nous avons aussi, au passage, montré que la pratique archivistique elle-même peut être lue au prisme de cette grille. La conséquence de cette lecture étant que la pratique archivistique peut être considérée comme une forme d'exploitation des documents parmi d'autres, bien qu'elle ait une portée plus importante que les autres puisqu'elle les détermine en proposant une première mise en récit des événements représentés dans les archives. En effet, si l'on admet que la mise en archives constitue un moment de production au même titre que la production administrative, alors il faut conclure à la nécessité d'analyser ce geste au même titre que toute forme d'exploitation, c'est-à-dire au prisme des conditions d'utilisation qui permettent, comme on l'a vu, de dégager le discours latent, inconscient, porté par les archives. Car, finalement, ce que permettent les conditions d'utilisation, c'est de mettre en lumière la manière dont les archives procèdent d'une forme d'inconscient collectif. En analysant les pratiques qui se sédimentent autour des documents, on peut restituer la constellation en laquelle ils s'inscrivent pour faire archive. (Klein, 2015, Archive(s), p. 274)

**31** Voir Figure 1.

En outre, il a été possible d'intégrer le moment de l'exploitation au modèle du *Records continuum* de manière à produire une représentation plus complète de la trajectoire documentaire. En effet, en prenant en charge l'exploitation des archives, en tant que modalités sociales de leur existence, il apparaît que l'archivistique dans son ensemble est transformée. En incluant les différents aspects de l'exploitation, nous avons pu mettre en évidence que les quatre axes du modèle peuvent prendre en charge tant les divers domaines d'activités liés aux archives, que leurs finalités, leur matérialité ou encore leur temporalité. Il est donc possible d'élever d'un plan le niveau d'abstraction du modèle incluant le cadre de référence, les fonctions et dimensions des archives jusqu'ici occultées (émotion et récit) ou considérées comme une évidence (mémoire et connaissance), les conditions d'utilisation, et l'archive.<sup>31</sup> (Klein, 2015, Archive(s), p. 275)

Du point de vue de la pratique, tant le cadre théorique que les outils méthodologiques que nous proposons offrent la possibilité d'étendre la représentation temporelle des archives à une trajectoire documentaire plus complète. Ainsi, il est possible aux archivistes, en tenant compte des différents éléments proposés (finalités, matérialité, activité et temporalité), de formaliser davantage leur pratique en termes de conservation et de diffusion des archives définitives. En effet, s'ils considéraient l'exploitation comme moment central de leur pratique, les archivistes pourraient certainement être plus présents dans l'espace public et leur rôle en serait probablement plus valorisé. La profession gagnerait en visibilité en même temps que les archives sortiraient des dépôts et des services. L'environnement numérique est d'ailleurs propice à un recentrage de la pratique professionnelle puisqu'il offre de nombreuses opportunités tant de réflexion quant à la mise à disposition des documents que de collaboration avec les utilisateurs. (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 275)

### **3. DE LA DIFFUSION À L'EXPLOITATION**

Dans ces conditions, et en lien avec le troisième objectif du projet de recherche, nous orienterons la suite de nos travaux sur la problématique de la diffusion des archives. Voyons pourquoi.

Avec l'apparition du web et le déploiement de l'environnement numérique, la diffusion des archives a connu au Québec comme ailleurs de nombreux développements. Sites web, expositions virtuelles, collections numériques, catalogues collectifs, moteurs de recherche fédérée, services de référence à distance, plateformes de partage, portails bibliothèques-archives-musées, portails de données ouvertes, pratiques collaboratives, projets de production participative, flux RSS, blogues, micro-blogues, réseaux sociaux, wikis, applications composites, applications mobiles, données ouvertes liées, etc. Sans compter, par ailleurs, l'apparition d'autres moyens ou outils qui ne sont pas directement reliés au numérique comme les déclarations (québécoise et universelle) des archives, les lectures publiques ou les programmes d'artistes en résidence, pour n'en nommer que les principaux.

En fait :

Jamais n'avons-nous vu autant de documents d'archives en circulation. Nous assistons présentement à une transformation de la finalité de la diffusion et de la mise en valeur des archives. Nous passons de la simple consultation des archives à une diffusion tous azimuts grâce entre autres aux nouveaux moyens d'accès aux documents (téléphones

intelligents, tablettes, etc.). Ce sont autant de nouveaux outils et de nouvelles manières pour les archivistes de mettre les documents en valeur. (David, 2015, p. 27)

Comment rendre compte de tous ces nouveaux moyens, ces nouveaux lieux, ces nouveaux rapports et ces nouvelles pratiques apparus dans le domaine de la diffusion des archives au cours des vingt dernières années, notamment en lien avec le numérique? Une abondante littérature abordant l'une ou l'autre des différentes facettes de la diffusion des archives telles que la communication (l'accès aux documents), la valorisation (les activités éducatives et culturelles), la référence (l'aide aux chercheurs) ou la promotion (autant des fonds et des services d'archives que de l'archivistique) s'est développée au fil des ans. Toutefois cette littérature n'a pas cherché, face à toutes ces nouveautés, à questionner la fonction même de la diffusion des archives, encore moins la conception de l'archivistique et la vision des archives sur lesquelles elle repose. Or, à la lumière des travaux menés dans le cadre du projet de recherche sur les archives et la création, une telle réflexion apparaît plus que jamais nécessaire, tout particulièrement au Québec.

**32** La valeur archivistique, signifiant : « Importance historique ou utilité continue pour la société ». (BVG, 2014, Chapitre 7, p. 1)

Depuis la publication de l'ouvrage *Les archives au XX<sup>e</sup> siècle* en 1982, une grande attention a été accordée à la diffusion dans la pratique archivistique québécoise, au point de considérer cette fonction comme une véritable mission ou finalité de la discipline. « L'objectif ultime de l'archiviste est de rendre accessible et de préparer à une diffusion les informations qu'elles renferment. » (Couture, Rousseau *et al.*, 1982, p. 257) Dans la pratique québécoise, la diffusion des archives est considérée comme l'une des « finalités les plus importantes de l'archivistique ». (Couture *et al.*, 1999, p. 22) Mais en envisageant la fonction de diffusion comme une finalité de l'archivistique, cela a eu comme effet de masquer ce qui est la véritable finalité des archives. « La diffusion, la valorisation et la référence visent un même objectif général : l'exploitation des archives. » (Cardin, 2012, p. 40) En effet, 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 archivistique<sup>32</sup>. » (Walne, 1984, p. 25) En d'autres termes, l'exploitation est une partie constitutive des archives.

---

*C'est donc dire que non seulement une distinction s'impose entre la diffusion et l'exploitation mais c'est à la lumière de cette dernière que la diffusion doit être considérée dorénavant.*

---

Comme nous le ferons valoir en conclusion par le biais de diverses propositions, lorsque l'on considère l'exploitation comme un moment

constitutif des archives, il est alors possible d'envisager l'archivistique autrement. De plus, repenser l'archivistique depuis l'exploitation représente non seulement une occasion sans pareille de renouvellement mais aussi de développement dans l'environnement numérique. En effet, tel que souligné, cela permet d'ouvrir les centres et services d'archives, de redéfinir le rôle des archivistes et de mieux mettre à profit la nature dynamique des archives.

**33** Une version plus élaborée de cette troisième partie a été produite, puis révisée par Anne Klein en vue d'une demande de subvention, sous sa direction, en 2016 auprès du CRSH dans le cadre du programme Savoir.

La démarche que nous envisageons de suivre pour parvenir à effectuer ce passage de la diffusion à l'exploitation des archives comprendra les aspects suivants (à noter que l'ordre de présentation n'est pas significatif). Premièrement, il s'agira de procéder à une forme d'archéologie de la fonction de diffusion au Québec, c'est-à-dire d'identifier les assises de cette fonction archivistique développée à la confluence des pratiques américaines et européennes en matière de valorisation et de communication des archives. Deuxièmement, de montrer les limites respectives des approches classique et postmoderne de l'archivistique et du besoin de mettre de l'avant une troisième voie, une approche dialectique permettant de considérer tant le contexte de production que le contexte d'exploitation des archives. Troisièmement, dans la mesure où l'exploitation vient prolonger la trajectoire documentaire des archives et que le modèle du *Records continuum* se voit enrichi d'une 5<sup>e</sup> dimension, il est alors nécessaire de poursuivre la réflexion, au plan théorique et pratique, sur les quatre nouveaux axes qui font ainsi leur apparition. Quatrièmement, les propriétés que l'on accorde aux archives doivent être reconsidérées dans la perspective de leur exploitation, notamment leur fonction mémorielle, leur dimension poétique et leur caractère lacunaire. Enfin, cinquièmement, il faut poursuivre la réflexion sur l'environnement numérique et considérer les avancées de ces nouvelles conditions ainsi offertes aux archives depuis leur exploitation<sup>33</sup>.

## CONCLUSION

Alors que le financement du projet de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » vient à échéance, il nous apparaissait important de revenir sur la présentation initiale du projet afin de mesurer le chemin parcouru depuis 2013 et, ainsi, être mieux à même d'entrevoir les suites de la recherche.

Le rappel des objectifs du projet, du plan de mobilisation des connaissances, des résultats escomptés et des stratégies en matière de formation nous aurons permis de faire le point sur nos travaux, tant sur le plan du fond et de la forme qu'en ce qui concerne l'approche adoptée. D'ailleurs, la démarche nous a fait réaliser à quel point l'adéquation entre ces trois aspects s'avère essentielle au processus de la recherche.

Sur le plan du fond, c'est-à-dire de ces nouvelles perspectives sur l'archivistique apparaissant à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création dans de nombreux domaines, nous sommes conscients que, malgré l'avancée des travaux, il reste encore beaucoup à faire avant qu'elles ne puissent s'intégrer aussi bien au discours archivistique qu'à la pratique des archivistes. Bien sûr, d'une part, la réflexion entourant ces nouveaux aspects exige des développements plus soutenus. Mais, d'autre part, le développement de ces perspectives appelle surtout des changements majeurs au sein du milieu archivistique : les visions, les rôles, les structures, les missions doivent nécessairement évoluer. Des changements qui cependant pourraient être largement favorisés par le fait que l'image des archives auprès du public change, en raison de leur présence accrue sur la scène artistique et culturelle, notamment grâce à l'apport des technologies. Il est à espérer que les archivistes sauront tirer profit de ces changements.

Sur le plan de la forme, en l'occurrence les moyens de diffusion utilisés, ce rappel nous aura permis à nouveau de réaliser comment le fait d'avoir réuni les travaux réalisés annuellement au sein d'une publication accessible gratuitement dans le dépôt institutionnel de notre université s'est avéré un choix déterminant. De plus, nous n'avions pas envisagé l'impact qu'un tel type de publication aurait sur la diffusion de nos travaux aussi bien au Canada, aux États-Unis, en France que dans plusieurs autres pays, comme en témoignent les données d'utilisation dans Papyrus. Rendre ainsi accessible les résultats de nos travaux dans un dépôt institutionnel a non seulement facilité et accéléré le processus de diffusion mais il nous a également permis d'inscrire notre démarche dans la philosophie du libre accès, c'est-à-dire « l'idée selon laquelle les produits de la recherche [...] doivent être mis à la disposition du public gratuitement et sans restriction ». (CRSH, 2015)

**34** Il est à noter qu'Anne Klein procède actuellement à la révision de sa thèse en vue de sa publication.

Toutefois, même s'ils ont permis de rendre compte de la diversité des pratiques artistiques reliées aux archives, tout comme des multiples questionnements archivistiques qui en découlent, les cahiers de recherche ne sont pas sans faiblesses pour autant. Entre autres, les résultats y étant présentés de manière plus éparse, il est plus difficile d'en dégager une vue d'ensemble, une vision plus synthétique. Il faut souligner par contre que la thèse de doctorat d'Anne Klein vient largement combler cette lacune et qu'elle représente une excellente synthèse des résultats obtenus dans le cadre du projet, les extraits de sa conclusion cités précédemment en faisant foi<sup>34</sup>.

Enfin, il faut reconnaître que l'approche collaborative qui a été adoptée dans le cadre du projet de recherche constitue un élément-clé dans sa réussite. Sans la collaboration d'étudiants gradués, de professionnels et de

chercheurs, il aurait été impossible de couvrir autant de facettes, de faire valoir autant de points de vue ou d'aspects qui souvent d'ailleurs n'avaient pas été envisagés initialement. Sans leur contribution, il aurait été impensable d'obtenir une visibilité de cette ampleur. Bref, il s'agit là, pour nous, d'un enseignement de première importance quant à la conduite d'un futur projet de recherche.

**35** Dix propositions dont nous avons fait état dans une conférence lors du congrès de l'Association canadienne des archivistes (ACA) qui se tenait à Montréal en 2016. (Lemay et Klein, 2016, juin)

---

*Que peut-on retenir de ce parcours, de cette incursion au sein de cette autre facette des archives, dans ce qui les rend particulièrement attirantes pour les artistes? En quelques mots, nous dirions que cela nous donne la possibilité aujourd'hui de voir les choses différemment, de considérer la discipline archivistique d'un autre point de vue. En somme, comme le disait Anne Klein dans sa thèse, de « Revisiter l'archivistique ». Une autre façon de voir, que l'on pourrait résumer par les dix propositions suivantes<sup>35</sup> :*

---

- L'exploitation fait partie intégrante des archives. En effet, comme le précise leur définition, les archives sont conservées dans le but justement d'être utilisées. En d'autres termes, il s'agit d'une dimension tout à fait essentielle à la définition même des archives et dont, manifestement, toutes les implications n'ont pas été considérées à juste titre par les tenants tant d'une approche classique que postmoderne de l'archivistique ;
- L'archive comme concept doit être distinguée des archives en tant que documents. D'une part, afin de mieux couvrir les différentes visions et utilisations des archives selon les domaines et discours autres qu'archivistique et, d'autre part, afin de mieux rendre compte de cette rencontre, historiquement déterminée, entre un objet (les archives) et un utilisateur permettant à ce dernier de s'inscrire dans le temps ;
- Une nouvelle phase, celle de l'exploitation, vient prolonger la trajectoire documentaire des archives. Par conséquent, le modèle du *Records continuum* se voit ainsi enrichi d'une 5<sup>e</sup> dimension. Aux quatre axes existants dans le modèle viennent s'ajouter ceux de : l'activité, la finalité, la matérialité et la temporalité ;
- Les domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence qui sert aux archivistes à justifier la conservation des archives doit être revu et augmenté afin d'y inclure leur utilisation à des fins de création. Dorénavant, faire la promotion des archives, c'est aussi vanter leur capacité à favoriser l'imagination et à soutenir la créativité ;

- La finalité des archives est multiple. C'est donc dire que les archives possèdent une dimension autant cognitive que poétique, qu'elles peuvent être utilisées aussi bien pour leur capacité d'appropriation, en tant que moyen de connaissance, que pour leur capacité d'évocation ;
- La matérialité des archives, soit l'étude de leurs conditions d'utilisation, permet de réaliser qu'il ne peut y avoir d'usage ou d'exploitation des archives sans nécessairement les inscrire comme objet, dans un contexte donné, selon un dispositif particulier et en fonction d'un certain rôle joué par le public. Des conditions qui s'appliquent peu importe que les archives soient utilisées à titre de preuve, d'information, de témoignage ou pour leur part d'émotions ;
- Témoigner de la particularité de la temporalité des archives. Dans la mesure où la rencontre entre un document et un utilisateur est historiquement déterminée, la temporalité des archives a ceci de particulier : elle est le « lieu d'entrecroisement des temps » (Klein, 2015, *Archive(s)*, p. 225), à savoir celui de leur création (l'Autrefois) et celui de leur actualisation (le Maintenant) capable d'en faire la lecture ;
- Les archives sont à même de remplir leur fonction mémorielle. En effet, dans la mesure où une mise en récit, une fonction narrative accompagne le processus de dévoilement de la mémoire involontaire dont elles témoignent. En d'autres termes, une rencontre, une mise en récit au présent doit s'effectuer pour que le passé en latence dans les archives puisse être libéré ;
- Les archivistes doivent réaliser que souvent ce qui fait l'intérêt des artistes pour les archives réside dans leur manque, leur caractère lacunaire. Les caractéristiques pouvant être attribuées aux archives ne sont pas, de ce fait, que positives ;
- Repenser l'archivistique depuis l'exploitation. À la lumière de nouvelles perspectives faisant leur apparition dans la discipline, l'exploitation représente pour les archivistes, tout comme pour les centres, services et institutions et l'ensemble des acteurs du réseau des archives, une occasion sans pareille de renouvellement et, par conséquent, de développement dans l'environnement numérique.

L'artiste et archiviste Denis Lessard ne pouvait si bien dire, lorsqu'il écrivait : « 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)

Il ne tient donc qu'à nous d'être attentifs à ce qui se déroule en marge des utilisations les plus courantes des archives et de ne pas en sous-estimer l'importance.

---

## Bibliographie

- AAQ (Association des archivistes du Québec). (2016, juin). *Actes 2016*. Actes du 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Québec, Québec. Repéré à <http://congres.archivistes.qc.ca/actes-2016/>
- AAQ. (2014, mai). *Archiviste : connecter, collaborer, valoriser*. Programme du 43<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Laval, Québec. Repéré à <http://congres.archivistes.qc.ca/actes-2014/>
- ACA (Association canadienne des archivistes). (2016, juin). *ACA 2016 Futur proche : Archives & innovation*. Programme du Congrès de l'Association canadienne des archivistes, Montréal, Québec. Repéré à [http://archivists.ca/sites/default/files/Attachments/professional\\_development/Conference\\_docs/2016\\_Montreal/aca\\_16\\_conference\\_at\\_a\\_glance.pdf](http://archivists.ca/sites/default/files/Attachments/professional_development/Conference_docs/2016_Montreal/aca_16_conference_at_a_glance.pdf)
- Acfas. (2014, mai). *Colloque 319 Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique*. Programme du colloque présenté lors du 82<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas, Université Concordia, Montréal, Québec.
- Art africain contemporain. (2015, 16 décembre). Comblent les silences de l'histoire africaine [Billet de blogue]. Repéré à <http://www.scoop.it/t/art-africain-contemporain/?tag=Erika+Nimis>
- Baillargeon, S. (2014, 8 novembre). La mémoire de l'art. Comment les artistes contemporains manipulent et recyclent les archives artistiques. *Le Devoir*, p. E1, E8. Repéré à <http://www.ledevoir.com/societe/medias/423285/la-memoire-de-l-art>
- 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. et Widmer, C. (2015). « Archives au pluriel : le Montréal de 1914-1918 ». L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*. *Cahier 2* (p. 112-142). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Benony, L. (2016, 29 avril). Découvrir l'art par les archives, expérimenter les archives par l'art [Billet de blogue]. Repéré à <http://blog.naoned.fr/decouvrir-lart-par-les-archives-experimenter-les-archives-par-lart/>
- Bertrand, A. (2014). Valeurs, usages et usagers des archives. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*. *Cahier 1* (p. 121-150). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- 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. (2015). L'utilisation d'archives dans les arts visuels : dialogue entre une artiste et une archiviste. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*. *Cahier 2* (p. 43-58). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

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>

BVG (Bureau du vérificateur général du Canada). (2014). *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](http://www.oag-bvg.gc.ca/internet/Francais/parl_oag_201411_07_f_39965.html)

Cardin, M. (2012). La valorisation des archives. Pourquoi? Pour qui? Comment? Dans F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels* (p. 33–49). Actes des 10<sup>e</sup> Journées des Archives, Université catholique de Louvain, 25–26 mars 2010. Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia.

Causse, C. (2016, 6 mars). Archives et création font-elles bon ménage? [Billet de blogue]. Repéré à <http://caos.blogs.liberation.fr/2016/03/06/archives-et-creation-font-ils-bon-menage/>

CMTRA (Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes). (2016, 27 janvier). Archives sonores et création [Billet de blogue]. Repéré à <http://cmtra.hypotheses.org/318>

Côté-Lapointe, S. (2015). Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 59–95). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

Côté-Lapointe, S. (2015, 27 novembre) Archives et création [Liste de lecture des huit vidéos en ligne]. Repéré à [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2LMxEcc](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2LMxEcc)

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. (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>

Couture, C. et Lajeunesse, M. (2014). *L'archivistique à l'ère du numérique : les éléments fondamentaux de la discipline*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

Couture, C. et Rousseau, J.-Y. (dir.). (1982). *Les archives au XX<sup>e</sup> siècle. Une réponse aux besoins de l'administration et de la recherche*. Montréal, QC : Université de Montréal, Secrétariat général, Service des archives.

Couture, C. et al. (1999). *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Sainte-Foy, QC : Presses de l'Université du Québec.

CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines). (2015). Libre accès. Repéré à [http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au\\_sujet/policies-politiques/open\\_access-libre\\_acces/index-fra.aspx](http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/policies-politiques/open_access-libre_acces/index-fra.aspx)

Culture pour tous. (s. d.). Lab culturel : Cinéma et vidéo : L'Archivoscope : une plateforme dédiée à la création à partir d'archives. Repéré à <http://planculturelnumerique.culturepourtous.ca/bac-a-idees/categorie1/archivoscope-plateforme-multimedia-de-creation-darchives>

David, F. (2015). L'explosion de la cyberculture. Connaître nos usagers pour mieux les servir. À *rayons ouverts*, (98), 27. Repéré à [https://www.banq.qc.ca/documents/a\\_propos\\_banq/nos\\_publications/a\\_rayons\\_ouverts/ARO\\_98.pdf](https://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/a_rayons_ouverts/ARO_98.pdf)

FOTOTA (Perspectives africaines en photographie). (2015, 24 octobre). Deux publications sur les relations entre art et archive [Billet de blogue]. Repéré à <http://fotota.hypotheses.org/2370>

ICA (Conseil international des archives). (2016). Déclaration universelle sur les archives. Repéré à <http://www.ica.org/fr/d%C3%A9claration-universelle-des-archives>

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>

Klein, A. (2016). Lullaby to my father. L'archive d'Amos Gitai. *Hors champ*. Repéré à <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article630>

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. (2015, avril). Archives, communauté et partage : L'archiviste dans la société numérique. Dans P. Servais (dir.), *Les archivistes dans quinze ans. Nouvelles attentes, nouvelles responsabilités, nouveaux défis* (p. 53–66). Actes des 15<sup>e</sup> Journées des archives, Université catholique de Louvain-la-Neuve. Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia-L'Harmattan-s.a.

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). 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. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/1026487ar>

Klein, A. et Lemay, Y. (2014). L'exploitation des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, (233), 47–59.

Klein, A., Lessard, D. et Lacombe, A.-M. (2014). Archives et mise en archives dans le champ culturel. Synthèse du colloque « Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique ». Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 169–178). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>

Lacombe, A.-M. (2014). Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 20–59). 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. (2017). L'émotion ou la poétique de l'archive. *Cap-aux-Diamants*, (130). Numéro thématique spécial à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'AAQ. [À paraître]

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 de la discipline et de la profession ; mélanges offerts à Carol Couture* (p. 95–111). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

Lemay, Y. (2015). Deuxième cahier de recherche : présentation. Dans Y. Lemay et A. Klein, (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 6–26). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

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. (2015, septembre). *Art and Archives: new archival perspectives*. Communication présentée au IV International Seminar Museum Archives and Research, São Paulo, Brésil.

Lemay, Y. (2014, mai). *Revisiter le cycle de vie*. Communication présentée au colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique, 82<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas, Montréal, Québec.

Lemay, Y. (2013-2014). Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. *Archives*, 45(1), 147–158.

Lemay, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais, F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations, Actes des 9<sup>e</sup> Journées des archives* (p. 223–240), 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](http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf)

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](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf)

Lemay, Y. et Klein, A. (2016, juin). *Archives et création : troisième cahier de recherche*. Communication présentée au congrès de l'Association of Canadian Archivists (ACA), séance 10c, Montréal, Québec.

Lemay, Y. et Klein, A. (2015). Quartiers disparus : l'envers du décor. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 174–190). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

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). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

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. (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. (2013). La diffusion des archives à l'ère du numérique. *Les cahiers du numérique*, 8(3), 15–48.

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). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5–16.

Lemay, Y. et Klein, A. (2012). La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 15–48.

Lemay, Y. et Klein, A. (2012). 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 au congrès 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.
- Leroy, S. (2016, 18 août). Archives et création sonore : quelles modalités d'associations? Dans *Actualités Labo Micro-sillons*. Repéré à <http://micro-sillons.fr/archives-creation-sonore/>
- 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.
- McKemmish, S., Upward, F. H. et Reed, B. (2009). Records continuum model. Dans *Encyclopedia of Library and Information Sciences* (3<sup>e</sup> édition, p. 4447–4459). New York, NY : Taylor and Francis.
- Marcilloux, P. (2013). *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes.
- Mathieu, M.-E. (2016, 11 juillet). Retour sur le congrès 2016 : les archivistes face à l'art de l'archive [Billet de blogue]. Repéré à <https://archivistesqc.wordpress.com/2016/07/11/retour-congres-2016-archivistes-art-archieve/>
- Monette, J. (2014). Les archives et émotions : Journée de formation. La Chronique. *Bulletin de l'Association des archivistes du Québec*, XLIII(1), 14–15.
- Nimis, E. (2015). 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. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 27–42). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Piégay-Gros, N. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski, QC : Tangence Éditeur.
- 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.
- Scarpulla, M. (2015). La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 143–173). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Urbani, A. (2012–2013). *Art contemporain et archives. Les résidences d'artistes dans les services publics d'archives en France dans les années 2000* (Mémoire de Master 1, Université d'Angers). Repéré à <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20125631/20132MHD1098/fichier/1098F.pdf>
- Walne, P. (dir.). (1984). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Munich, Allemagne : K. G. Saur.
- Winand, A. (2016, juin). *Expérimentation, décomposition et geste mémoriel : regard archivistique sur le travail du cinéaste Bill Morrison*. Communication présentée au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.
- Winand, A. (2015). Le concept d'archive(s) et les films de réemploi. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 96–111). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Winand, A. (2015, avril). *The monstrous archive. Aesthetics of decay and horror in found footage films*. Communication présentée à une table ronde du congrès Popular Culture Association/ American Culture Association (PCA/ACA), Nouvelle-Orléans, États-Unis. Repéré dans <http://hdl.handle.net/1866/12135>

# BIBLIOGRAPHIE

## TRAVAUX DE RECHERCHE SUR LES ARCHIVES ET LA CRÉATION (2007-2016)

### 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.). (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). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>

Lemay, Y. et Klein, A. Préface (p. 4-5)

Lemay, Y. Deuxième cahier de recherche: présentation (p. 6-26)

Nimis, E. Combler 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 (p. 27-42)

Brousseau, H. L'utilisation d'archives dans les arts visuels: dialogue entre une artiste et une archiviste (p. 43-58)

Côté-Lapointe, S. Créer à partir d'archives: bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire (p. 59-95)

Winand, A. Le concept d'archive(s) et les films de réemploi (p. 96-111)

Bednarz, N. et Widmer, C. Archives au pluriel: le Montréal de 1914-1918. L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire (p. 112-142)

Scarpulla, M. La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements (p. 143-173)

Lemay, Y. et Klein, A. Quartiers disparus: l'envers du décor (p. 174-190)

Bibliographie: travaux de recherche sur les archives et la création (2007-2015) (p. 191-196)

Les auteurs (p. 197)

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<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Victoriaville, Québec. Repéré à [http://www.archivistes.qc.ca/congres2010/actes2010/S3\\_boucher\\_lemay.html](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](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. (2016, juin). *Archives et création: la diffusion d'un projet de création à partir d'archives*. Communication présentée au 41<sup>e</sup> Congrès de l'Association of Canadian Archivists (ACA), Montréal, Québec.

Côté-Lapointe, S. (2016, juin). *Enjeux d'accès et de diffusion en archivistique : points de vue d'un chercheur-créateur*. Communication présentée au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec. Repéré à [http://congres.archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2016/08/Enjeux\\_acces\\_diffusion.pdf](http://congres.archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2016/08/Enjeux_acces_diffusion.pdf)

David, J. (2016, 6 juillet). Retour sur le congrès 2016 : les archives au cœur du processus de création artistique [Billet de blogue]. Repéré à <https://archivistesqc.wordpress.com/2016/07/06/retour-congres-2016-archives-creation-artistique/>

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.

Côté-Lapointe, S. (s. d.). *Projet Archivoscope, archives et création*. Repéré à [http://simoncotelapointe.com/?page\\_id=22](http://simoncotelapointe.com/?page_id=22)

Côté-Lapointe, S. et Lemay, Y. (2016, mars). *Les archives métamorphosées : bilan d'un projet de création à partir d'archives*. Communication présentée à la 2<sup>e</sup> édition du Forum des archivistes, meta/morphoses – les archives, bouillons de culture numérique, Troyes, France.

Causse, C. (2016, 6 mars). Archives et création font-elles bon ménage? [Billet de blogue]. Repéré à <http://caos.blogs.liberation.fr/2016/03/06/archives-et-creation-font-ils-bon-menage/>

Benony, L. (2016, 29 avril). Découvrir l'art par les archives, expérimenter les archives par l'art [Billet de blogue]. Repéré à <http://blog.naoned.fr/decouvrir-lart-par-les-archives-experimenter-les-archives-par-lart/>

Côté-Lapointe, S. et Lemay, Y. (2015, novembre). *L'Archivoscope : les archives transformées*. Communication présentée au Congrès des milieux documentaires, Montréal, Québec, atelier 39.

Klein, A. (2016). Lullaby to my father: L'archive d'Amos Gitaï. *Hors Champ*. Repéré à <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article630>

Klein, A. (2016, avril). *Poétique de l'archive : art, archives et temporalité*. Communication présentée à la Journée Archive(s) et constitution d'archive(s). Perspectives historiques et anthropologiques, École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et Institut des mondes africains (IMAF), Paris, France.

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). 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). 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 de la discipline et de la profession : mélanges offerts à Carol Couture* (p. 95-111). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

Lemay, Y. (2015). Diffuser la recherche dans Papyrus : un choix judicieux. *En direct de l'EBSI*, (27), 6. Repéré à [http://www.ebsi.umontreal.ca/notre-ecole/en-direct-de-l-ebsi/pdf/endirect\\_no27.pdf](http://www.ebsi.umontreal.ca/notre-ecole/en-direct-de-l-ebsi/pdf/endirect_no27.pdf)

Lemay, Y. (2015). Préparer aujourd'hui les voix de l'avenir. Dans P. Servais et F. Mirguet (dir.), *Archivistes de 2030. Réflexions prospectives* (p. 285-304). Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia-L'Harmattan-s.a.

Lemay, Y. (2015, décembre). *Archives et création : deuxième cahier de recherche*. Communication présentée aux étudiants en Master Professionnel Métiers des Archives et Bibliothèques, Département d'histoire, Université d'Angers, France.

Lemay, Y. (2015, septembre). *Art and Archives: new archival perspectives*. Communication présentée au IV International Seminar Museum Archives and Research, São Paulo, Brésil.

Lemay, Y. (2014, mai). *Revisiter le cycle de vie*. Communication présentée au colloque Archives et création, regards croisés : tournant archivistique, courant artistique, 82<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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, F. Hiraux et F. Mirguet (dir.), *Les maltraitances archivistiques : falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-240). Actes des 9<sup>e</sup> 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](http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf)

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. (2009, mai). *Art, archives et archivistique*. Communication présentée au 77<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS, Ottawa, Ontario.

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/revuearchives/vol40\\_1/40\\_1\\_lemay.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol40_1/40_1_lemay.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](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](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<sup>e</sup> 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](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<sup>e</sup> 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](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](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<sup>e</sup> symposium du GIRA, Congrès des milieux documentaires du Québec, Montréal, Québec.

Lemay, Y. et Klein, A. (2016, juin). *Archives et création : troisième cahier de recherche*. Communication présentée au 41<sup>e</sup> Congrès de l'Association of Canadian Archivists (ACA), Montréal, Québec, séance 10c.

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 au congrès Archives et industries culturelles, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>
- Lemay, Y., Klein, A., Brousseau, H., Côté-Lapointe, S. et Winand, A. (2015, octobre). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2*. Communication présentée dans le cadre des Conférences midi, EBSI, Montréal, Québec.
- 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. (2016). Archives et réemploi dans les films expérimentaux. *Archives*, 46(1), 35-45.
- Winand, A. (2016, décembre). *Analyse archivistique du cinéma de réemploi. Présentation d'un projet de recherche*. Communication présentée dans le cours ARV1050 Introduction à l'archivistique, Université de Montréal, Québec.
- Winand, A. (2016, novembre). *Recherches à la périphérie des archives. Étude archivistique du cinéma de réemploi*. Communication présentée dans le cours SCI6111 Politique de gestion des archives, Université de Montréal, Québec.

Winand, A. (2016, juin). *Expérimentation, décomposition et geste mémoriel : regard archivistique sur le travail du cinéaste Bill Morrison*. Communication présentée au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec. Repéré à [http://congres.archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2016/08/aaq2016\\_awinand\\_actes.pdf](http://congres.archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2016/08/aaq2016_awinand_actes.pdf)

Compte rendu : David, J. (2016, 6 juillet). Retour sur le congrès 2016 : les archives au cœur du processus de création artistique [Billet de blogue]. Repéré à <https://archivistesqc.wordpress.com/2016/07/06/retour-congres-2016-archives-creation-artistique/>

Winand, A. (2016, juin). *Matériau temporel et images tactiles : l'archive dans Western Sunburn de Karl Lemieux*. Communication présentée au 41<sup>e</sup> Congrès de l'Association of Canadian Archivists (ACA), Montréal, Québec, séance 9c.

Winand, A. (2016, mars). *The body, the film, the archive and the monster*. Communication présentée à la table ronde The Exquisite Corpus: Film Heritage and Found Footage Films. Passing Through/Across Medias and Film Bodies, XIV MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School, Gorizia, Italie. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/13388>

Winand, A. (2015). Compte rendu : Pisano, G. (dir.). L'archive-forme. Création, mémoire, histoire. Paris, France : 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 et F. Mirguet (dir.), *Les archivistes dans quinze ans. Nouvelles attentes, nouvelles responsabilités, nouveaux défis* (p. 67-77). Actes des 15<sup>e</sup> Journées des archives, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2015. Louvain-la-Neuve, Belgique : Éditions Academia-L'Harmattan.

Winand, A. (2015, octobre). *The use of archives in experimental found footage films and videos: A view on the archives and creation project*. Présentation dans le cadre du NORDQUÉBEC Joint Research Workshop, Université de Bergen, Norvège.

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<sup>e</sup> 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 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 1<sup>er</sup> cycle – Publications, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/3526>

### **Journées de formation, colloques, tables rondes :**

Klein, A., Lacombe, M.-A. et Lemay, Y. (dir.). (2014, mai). *Archives et création, regards croisés sur les archives : tournant archivistique, courant artistique*. Colloque tenu lors du 82<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS, Montréal, Québec.

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.

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. (2016, juin). Les archivistes face à l'art de l'archive. Animation d'une table ronde au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.

Mathieu, M.-E. (2016, 11 juillet). Retour sur le congrès 2016 : les archivistes face à l'art de l'archive [Billet de blogue]. Repéré à <https://archivistesqc.wordpress.com/2016/07/11/retour-congres-2016-archivistes-art-archiver/>

Lemay, Y. (2016, juin). Les artistes et les archives. Animation d'une table ronde au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.

Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2014, mai). *Archives et création*. Journée de formation précongrès tenue lors du 43<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Laval, Québec.

Association des archivistes du Québec (AAQ). (2014, mai). *Archiviste : connecter, collaborer, valoriser*. Actes du 43<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec, Laval, Québec. Repéré à <http://congres.archivistes.qc.ca/actes-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, Québec.

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, Québec.

Monette, J. (2014). Les archives et émotions : Journée de formation. *La Chronique. Bulletin de l'Association des archivistes du Québec*, XLIII(1), 14-15.

**Installation, programmation :**

Côté-Lapointe, S. (2016, juin). *Images d'archives avant et après leur transformation*. Installation présentée au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.

Winand, A. (2016, juin). *Les archives à la rencontre de l'archive. Réemplois cinématographiques et perspectives archivistiques*. Programme de films et vidéos expérimentaux présenté au 45<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (AAQ), Québec, Québec.

# LES AUTEURS

**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 professeur adjoint 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.

**Ana Pato** is curator and a PhD candidate at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo and has a FAPESP fellowship. She was the chief curator of the 3<sup>rd</sup> Bahia Biennale (2014) and project director of the Associação Cultural Videobrasil (2000-2012). She is the author of the book *Expanded Literature: archive and quotation in the work of Dominique Gonzalez-Foerster* (2012).

**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 cotutelle avec l'Università degli Studi di Torino, et un Master 1 en Métiers des Archives et Technologies Appliquées de l'Université de Picardie.

**Annaëlle Winand** est doctorante en sciences de l'information à l'Université de Montréal ainsi que programmatrice de films pour le Festival des Films Underground de Montréal (Montreal Underground Film Festival).



