



**Marges**  
Revue d'art contemporain  
25 | 2017  
Archives

---

## Des œuvres au dossier ? Une contribution des a/ Archives au geste de l'art

*About Works Of Art In And Out. Of A File. A Contribution Of The a/Archives To  
Art Gesture*

**Clothilde Roullier et Yann Potin**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1309>  
DOI : 10.4000/marges.1309  
ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017  
Pagination : 18-34  
ISBN : 978-2-84292-723-3  
ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Clothilde Roullier et Yann Potin, « Des œuvres au dossier ? Une contribution des a/Archives au geste de l'art », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 08 janvier 2021.  
URL : <http://journals.openedition.org/marges/1309> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1309>

---

© Presses universitaires de Vincennes

# Des œuvres au dossier ?

## Une contribution des a/Archives au geste de l'art

/1 Voir Denise Ogilvie, « Paradoxes de "l'archive" », dans *Sociétés et représentations*, n° 43, 2017, sous presse.

Longtemps les archivistes de métier ont refusé de jouer le jeu de « l'archive ». Terme singulier, s'il en est, car employé à plaisir désormais, au départ peut-être par des philosophes, avant d'inspirer historiens de l'art et esthéticiens. Et pour cause : les premiers n'y voient en effet le plus souvent qu'une méprise terminologique des seconds, reposant sur une confusion organisée entre le concept même de « reste » et de trace matérielle quelle qu'elle soit (du griffonnage au document le plus officiel, en passant par la captation vidéo, plus ou moins sauvage), mise en scène, monumentalisée et, pour finir, consacrée comme « une » archive, d'une part, et le système documentaire, organisé et réglementé juridiquement qui produit « les » archives – d'une personne physique ou morale, d'autre part. En fait de déclinaison, du singulier au pluriel, parlent-ils bien de la même chose ?

Certainement pas. Mais pourquoi ne pas profiter de ce malentendu, et s'en emparer comme un aiguillon ? L'archive n'a que peu de rapport avec les archives telles qu'elles se forment, se transmettent, au gré d'une sélection drastique, et pour finir se donnent à voir et à comprendre/1. Mais sa présence incantatoire dans les représentations et les discours des créateurs et des artistes oblige les « archivistes » à porter un regard autre sur la matière censée définir leur identité professionnelle, y compris le matériau le plus ordinaire et le plus insignifiant que constitue n'importe quel dossier d'archives.

Car le « dossier », le carton ou la liasse constituent à plus d'un titre le mode d'existence banal « des » archives, à contrepenne d'une vision – textuelle, gestuelle, sinon artistique – de « l' » archive. En tant qu'ensemble matériel de documents sédimentés et connectés entre eux selon des logiques associant le hasard de l'accumulation aux nécessités des procédures qui commandent leur formation, tout dossier d'archives peut être ainsi considéré comme une matière héritée, « engendrée, non pas créée », de même nature que l'action qui le commande et qu'ils finissent par incarner. Voilà pourquoi le vocabulaire des archivistes préfère au champ lexical de la création (auctoriale ou scénique) celui de la « production », qu'elle soit administrative ou non. En s'attachant à l'analyse d'un type de dossiers particuliers, en l'occurrence ceux qui sont produits par l'administration des Beaux-Arts en France, nous souhaiterions rester sur le fil du malentendu, entre singulier et pluriel, au miroir de la production documentaire, en l'occurrence d'un État, sinon « artiste », du moins commanditaire ? Auparavant il nous faut cependant dire un mot de la manière dont une certaine esthétique de l'accumulation a pu accompagner le développement des institutions d'archives publiques, à travers un cas spécifique. Dans quelle mesure en effet, en tant que service destiné à recueillir, conserver et communiquer ces « produits » de tout type d'administration publique que sont les archives, les Archives nationales ont-elles aussi eu pour nécessité de se mettre en scène comme une « archive de l'État-nation » héritée du 19<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une mise en scène de l'État s'archivant ?

/2 Krzysztof Pomian,  
*Des saintes reliques  
à l'art moderne*, Paris,  
Gallimard, 2006,  
p. 301-312.

## Bref retour sur la mise en art des documents d'archives

En « mal d'archive »?... L'expression célèbre de Jacques Derrida, employant systématiquement l'archive au singulier, présente l'avantage ambigu de précipiter en un brillant diagnostic ce qui est aussi un symptôme récurrent de l'art de la représentation/2. Entre fonction divinatoire et compensatoire, « l'artification » (selon Heinrich et Schapiro), en tant que dédoublement, détournement ou catafalque du réel, accompagne, le cas échéant, et de longue date, la péremption ou la disparition des objets et des espaces du quotidien. Relevons comme cas typique le triomphe du genre réaliste et bucolique du paysage dans la peinture à partir de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle qui accompagne l'industrialisation et l'urbanisation des sociétés modernes. Art et archives répondent-ils, sur la longue durée, à un principe analogue d'enchâssement et d'encadrement (au sens propre et figuré), dont la logique reposerait alors sur un ressort fondamentalement

**/3** Véronique Dignac, « Les bâtiments des Archives nationales au XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire et Archives*, n° 1, janvier-juin 1997, p. 137-167.

**/4** Pour une approche monographique, voir Christian Hottin, « Bar-le-Duc : 1913, 1969, 2005. Les trois âges du bâtiment d'archives », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 10, 2<sup>e</sup> semestre 2005, p. 45-63.

nostalgique ? Il se trouve, en effet, que l'institution des archives comme service « culturel » et scientifique donnant accès à ce qui se constitue comme un patrimoine collectif, dans le cadre d'une assimilation globale aux monuments historiques de la « nation », au cours du 19<sup>e</sup> siècle, est indissociable d'une part de la mise en scène, voire de la mise en art des documents dans leur masse comme dans leur contenant. À l'instar des « installations » contemporaines, les dépôts d'archives ont emprunté les voies d'une transfiguration esthétique pour justifier leur propre conservation.

En France, dès les années 1840, se met en place une véritable politique nationale et territoriale des archives, dans le cadre du ministère de l'Intérieur. En s'inspirant notamment du projet avorté de Cellierier pour les « archives de l'Empire », entre 1810 et 1814, les architectes des bâtiments civils proposent alors une mise en forme monumentale, visant, par le contenant, à exhausser la valeur du contenu, par le recours progressif à une esthétique spécifique<sup>/3</sup>. Il s'agit donc de faire de la masse des archives un monument, préservé malgré tout, du vandalisme révolutionnaire. Inspirées par un style sépulcral, les Archives nationales déploient ainsi, derrière les façades du Palais Soubise, de nouveaux « grands dépôts », qui signalent la déclinaison monumentale des enclos funéraires de l'architecture classique. Des bâtiments spécifiques sont peu à peu édifiés, dans le Nord en 1844, en Gironde en 1862, puis dans la plupart des départements jusqu'à l'orée du 20<sup>e</sup> siècle<sup>/4</sup>. Il s'agit d'inventer une architecture appropriée, à distance de celle des bibliothèques : l'électricité va permettre de réduire l'emprise des ouvertures, avant de favoriser les murs aveugles. Par-delà la genèse d'une architecture spécifique de la conservation, s'élabore, en parallèle, une autre forme de mise en scène des archives, en tant que masse accumulée, mais aussi en tant qu'esthétique du fragment et de la ruine manuscrite. Elle atteint, à la fin du Second Empire, un point d'orgue avec l'architecture et le décor intérieur des mêmes « grands dépôts » des Archives centrales : la plastique murale des casiers recouvre, du sol au plafond, les salles de conservation, sous l'inspiration explicite d'un *columbarium*. Le monument visuel est complété par une homogénéité dans la forme et dans la graphie des cartonniers contenant les archives. Le recours à des papiers peints en trompe-l'œil complète ce qui apparaît bien comme une installation des archives dans leur propre écrin, visant à confondre contenu et contenant, pour un spectacle réservé à la contemplation des rares personnes admises à visiter ce qui devient de vastes « réserves ». En parallèle, les documents d'archives sont investis d'une nouvelle valeur esthétique, à grande échelle cette fois, soit celle des écritures elles-mêmes. Ici, l'histoire de l'artification des archives rencontre

celle du graphisme. À partir des années 1830, les autographes se collectionnent, et bientôt s'exposent comme curiosités d'autant plus attractives que la sphère de l'imprimé se démultiplie dans les représentations collectives, par la presse et la croissance sans précédent du marché du livre. Les lieux d'archives vont donc aussi devenir des musées de documents. À ce titre, des galeries de vitrines réservées à l'exhibition de ces reliques manuscrites se développent, dès 1867, aux Archives de l'Empire, puis à la Bibliothèque nationale, en 1878. Cette nouvelle forme de médiation du passé par la constitution de nouvelles écritures exposées, non destinées au départ à l'exposition<sup>5</sup>, alimente une petite industrie et un commerce de fac-similés ou de reproductions photographiques. Celui-ci nourrit, en arrière-plan, l'imaginaire des vieux papiers, en résonance avec la pratique bibliophile. Cette esthétique du vestige, relayée également par l'archéologie et l'épigraphie, ne se contente pas d'entretenir une nostalgie des formes graphiques ou artistiques. Elle se charge également de rendre visible, par la ruine, ce qui est invisible dans le quotidien de l'accumulation des papiers, intimes ou officiels. L'attractivité pour cette mise en scène des traces de l'action rejoint celle qui s'élabore pour les traces de la création, au cours du premier 20<sup>e</sup> siècle « moderniste » : les manuscrits d'écrivains vivants et bientôt d'artistes, après leurs écrits épistolaires, connaissent une consécration esthétique au cours des années 1930<sup>6</sup>. Dès lors, la mise en art des archives, plus ou moins justifiée par la mise en scène de la création elle-même, participe de l'exhibition du soubassement des œuvres, tout en témoignant, sans cesse de la porosité et de la confusion incertaine entre geste de l'art et art du geste, écrit ou dessiné. Il faudrait ici croiser la chronologie de l'artificialisation des archives et l'augmentation progressive, dans les expositions et rétrospectives consacrées à l'art et à son histoire, du nombre de documents d'archives, liés de près ou de loin à l'artiste<sup>7</sup>. Cette sourde et presque banale cohabitation entre œuvres et archives des œuvres précède bien entendu le mouvement contemporain de convocation massif, sinon systématique, de l'archive dans la création contemporaine<sup>8</sup> – jusqu'à créer l'illusion d'une symétrie spéculaire entre art de l'archive et archives de l'art.

## Où gisent les archives de l'art ?

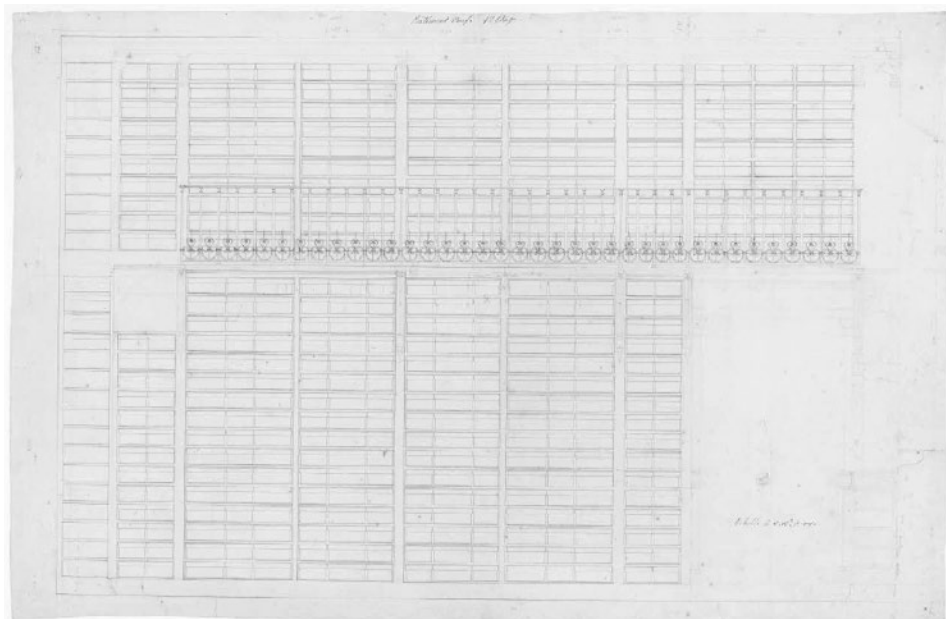
L'expression « archives de l'art » est employée depuis 1851 pour servir de titre à des périodiques, d'abord pour les *Archives de l'art français*, publiées par la société de l'Histoire de l'art français (il s'agit alors de recueils d'études prenant appui sur un travail de recherche conduit à partir de documents d'archives), puis pour les *Archives*

<sup>5</sup> Sur cette notion, voir Béatrice Fraenkel, « Les écritures exposées », *Linx*, n° 31, 1994, p. 99-110.

<sup>6</sup> Voir à cet égard Claire Bustarret et notamment « Quand l'écriture vive devient patrimoine : les manuscrits d'écrivains à l'exposition de 1937 », *Culture et Musées*, n° 16, 2010, p. 159-176.

<sup>7</sup> Voir Pierre Rosenberg, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Cahiers du MNAM*, n° 29, 1989, p. 49-56.

<sup>8</sup> Pour deux approches complémentaires (celle d'un archiviste et celle de critiques d'art) sur cette même thématique toute contemporaine, voir Patrice Marcilloux, *Les Ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, PUR, 2013, p. 156-180 et Anne Benichou (sld.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.



Dessin des rayonnages  
et des casiers des Grands  
dépôts des Archives  
nationales, d'après les  
plans d'Hubert Janniard,  
s.d., vers 1860.  
© Archives nationales, AJ  
54/64/17



Perspective des galeries  
du second étage des  
Grands dépôts des  
Archives nationales, s. d.  
[années 1930].  
© Archives nationales,  
Photothèque, BIC/  
III/A/34

**/9** Ariane Ducrot,  
« Le classement des  
archives de personnes  
et de familles », *Gazette  
des archives*, 3<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>  
trimestres 1998, p. 220.

**/10** Marie-Anne Chabin,  
*Je pense donc j'archive.  
L'archive dans la société  
de l'information*, Paris/  
Montréal, L'Harmattan,  
1999, p. 40.

*de l'art contemporain*, publiées par l'Association internationale des critiques d'art, dans les années 1960, ou encore pour les *Archives de l'art et de l'actualité*, publiées par Robert Morel dans les années 1980. Aux États-Unis, les *Archives of American Art* (« Archives de l'art américain ») désignent une collection fondée dans les années 1950, composée de documents provenant d'artistes, de galeries, de marchands et de collectionneurs. L'institution, dont les centres de recherche se situent à Washington et à New York, publie également une revue appelée *Archives of American Art Journal*, qui met en valeur les collections. Plus récemment, dans les années 2000, l'Institut national d'histoire de l'art a mis en œuvre une base de données intitulée Guide des archives de l'art conservées en France (19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles) – GAAEL, qui signale les archives, manuscrits et correspondances d'artistes, collectionneurs et galeristes présents dans différents centres de ressources en France.

Globalement, les archives de l'art comprennent à la fois les archives des artistes et celles des acteurs entourant leur production : collectionneurs, galeristes, critiques... Pour autant, au regard de la définition des archives et de ses différentes interprétations, l'archiviste est en droit de se demander dans quelle mesure il est véritablement possible de parler d'archives d'artistes, du moins pour la partie qui concerne la genèse des œuvres. Autrement dit, les documents appartenant à l'histoire d'une œuvre sont-ils strictement des archives ? Ariane Ducrot remarque, au sujet des archives d'écrivains, que si ces documents participent bien « de l'activité quotidienne de leurs auteurs », il ne s'agit pas « d'une activité de gestion », mais « bien de création<sup>/9</sup> ». Elle donne ensuite l'exemple du général de Gaulle, qui a décidé de remettre les manuscrits de ses livres à la Bibliothèque nationale et ses archives aux Archives nationales. Notons que l'opposition ici mise en avant entre activité de gestion et création n'est pas reprise telle quelle dans les différentes définitions des archives qui font autorité. En France, la loi sur les archives ne parle que de documents « produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité » (article L 211-1 du code du patrimoine). Mais cette idée que le domaine de la création littéraire ou artistique ne pourrait pas entrer dans les cadres des archives est également formulée de manière plus ferme encore par Marie-Anne Chabin<sup>/10</sup>, qui estime que la caractéristique première de l'archive est d'être « support et preuve matérielle de l'action », s'inscrivant « nécessairement dans un processus dont l'objectif est distinct des outils qui contribuent à son accomplissement. Son contenu est l'expression d'un fait, d'un projet, d'une requête, d'une décision et est indissociable de ce fait, de ce projet, de cette requête,



de cette décision ». Ce en quoi elle s'oppose « aux œuvres littéraires [nous pourrions ajouter « artistiques »] qui sont le produit et la finalité même de l'action de leur auteur. L'œuvre n'a pas vocation à prouver, elle a vocation à faire connaître, à diffuser les idées, la sensibilité, les connaissances qu'un auteur livre à un nombre X de ses concitoyens ou contemporains dont l'identité n'est pas définie à l'avance et est indépendante de l'œuvre elle-même : les lecteurs, les spectateurs [nous pourrions ajouter « les regardeurs »] »/11.

Outre la question de la motivation (gestion versus création) qui préexiste à la production du document, c'est donc aussi celle du destinataire (destinataire avoué versus destinataire virtuel) qui rend l'acceptation de la notion d'archive de l'œuvre d'art délicate aux yeux de l'archiviste. Il existe pourtant des ensembles organiques de documents qui répondent strictement à ces critères de gestion et de destinataire avoué, tout en permettant d'accéder à la genèse des œuvres : il s'agit des dossiers constitués automatiquement/12 par le bureau des Travaux d'art de l'administration des beaux-arts de l'État, au fil de son activité de commandes d'œuvres à des artistes.

## Les Travaux d'art archivés : un ensemble administratif élastique

Le bureau des Travaux d'art est créé en 1882, mais ses fonctions l'ont en réalité précédé/13. Il en va par conséquent de même des dossiers, dont le type a assez peu changé, pour ce qui touche à la commande aux artistes, malgré les fluctuations de l'histoire administrative. En parcourant la vie de ce bureau, on perçoit rapidement à quel point il fut au cœur de la production et des échanges relatifs aux arts plastiques de sa période. Avant 1882, les missions dévolues aux Travaux d'art sont assurées par le bureau des Beaux-Arts, né dès l'an VIII au sein du ministère de l'Intérieur. À partir du 23 août 1870, la division, puis direction des Beaux-Arts, est rattachée avec ses bureaux au ministère de l'Instruction publique, sauf du 14 novembre 1881 au 30 janvier 1882, où elle fait partie d'un éphémère ministère des Arts. Le bureau des Beaux-Arts a dans ses attributions, jusqu'en 1876, les travaux d'art, les musées, l'enseignement des arts et les expositions. En 1878, la direction des Beaux-Arts devient une direction générale, le bureau des Beaux-Arts est scindé en un bureau de l'Encouragement des arts (il a en charge les marbres, les commandes et les achats d'œuvres d'art, la distribution et l'entretien des œuvres, les médailles, les missions artistiques, les expositions des œuvres d'artistes vivants et les récompenses données aux salons), et en un bureau de l'Enseignement des arts ayant aussi dans ses

/11 *ibid.*

/12 Nous renvoyons ici à la définition du dossier donnée dans le *Vocabulaire des archives, archivistique et diplomatique contemporaine* (Paris, Afnor, 1986, p. 45) : « Ensemble de documents automatiquement réunis au cours du traitement d'une affaire ».

/13 Les sources permettant de reconstituer cette généalogie se trouvent dans les almanachs impériaux et nationaux, puis dans les bottins administratifs, dans l'annuaire de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, dans le *Journal officiel*, ainsi que dans l'ouvrage de Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III<sup>e</sup> République, le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, et dans Michèle Dardy-Cretin, Comité d'histoire du ministère de la Culture, *Histoire administrative du ministère de la Culture et de la Communication, 1959-2012*, Paris, La Documentation française, 2012.

attributions les musées, les encouragements et secours, les souscriptions aux ouvrages d'art et les répartitions de ces derniers, la conservation des collections du dépôt légal et l'inventaire général des richesses d'art de la France. La direction générale est remplacée, l'année suivante, par un sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts, dont les services sont remaniés en octobre 1880. Le bureau du Personnel et des Travaux d'art a alors dans ses attributions la décoration d'édifices publics, les commandes et achats d'œuvres d'art et de copies, leur conservation et distribution, les acquisitions et distributions de marbres, les moulages pour les musées et édifices publics, les voyages et missions artistiques, les subventions aux sociétés des beaux-arts des départements, les expositions.

En 1882, la direction générale des Beaux-Arts réapparaît avec un bureau des Travaux d'art, qui a les mêmes attributions qu'en 1880-1881, auxquelles sont ajoutées les bourses de voyage. De 1885 à 1891, le bureau des Travaux d'art s'étoffe : il s'intitule bureau des Travaux d'art et des Manufactures, et les expositions sont également de son ressort. En 1892, le bureau des Travaux d'art, Musées, Expositions apparaît pour la première fois. En 1894, le commissariat des expositions est rattaché au bureau, qui ajoute, en 1896, à ses attributions, l'inspection des beaux-arts, les dépôts d'œuvres d'art appartenant à l'État et, en 1903, le dépôt des gravures commandées par l'État. Après la guerre de 1914-1918, le bureau relève immédiatement de la direction des Beaux-Arts qui a été rétablie par la loi du 21 août 1919, et conserve ses attributions jusqu'en 1940, mais en 1933 on lui adjoint l'enseignement des arts, le Mobilier national et les manufactures. Après la Libération, par une ordonnance du 20 novembre 1944, les services des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation nationale sont scindés en deux directions générales : la direction générale des Arts et des Lettres et la direction générale de l'Architecture. Le bureau des Travaux d'art est placé sous la responsabilité du directeur général des Arts et des Lettres.

Enfin, en 1959, est créé le ministère chargé des Affaires culturelles. Le bureau des Travaux d'art dépend alors du service de l'Enseignement et de la Production artistique et ses missions restent stables. En 1962, il passe sous la responsabilité du service de la Création artistique, nouvellement créé, qui finit par restructurer ses différents bureaux en 1965. Les missions dévolues aux Travaux d'art depuis les origines sont alors réparties en trois bureaux : l'Action artistique (en charge des achats d'œuvres d'art pour l'enrichissement des collections nationales), les Travaux de décoration dans les édifices publics, et l'Action sociale. À partir de cette date, les entités administratives chargées de l'enrichissement des collections nationales

d'une part et de la décoration des édifices publics d'autre part sont définitivement séparées. Ce qui signifie que les affaires ne sont plus traitées par un même ensemble de personnes, que l'archivage n'est plus opéré par un même secrétariat et que les dossiers ne sont plus conservés ensemble. Ceux-ci sont aujourd'hui réunis au sein des Archives nationales, mais dans des fonds d'archives différents.

## Dossiers désœuvrés/lieux seuls des œuvres

Le grand principe de l'archivistique est le fameux « respect des fonds ». L'expression est apparue en France au 19<sup>e</sup> siècle. Formulée de façon réglementaire en 1841 par l'historien et diplomate Natalis de Wailly, elle désigne le principe selon lequel les documents d'archives doivent rester groupés avec ceux qui proviennent du même organisme. C'est ce que l'on a, par la suite et hors de France, également appelé le « respect externe du fonds » ou « respect du principe de provenance ». À ce premier principe est venu s'ajouter le « principe de structure » ou « principe du respect de l'ordre primitif », qui demande que l'organisation originelle des dossiers soit respectée. Ainsi, les archives du bureau des Travaux d'art sont pour la plupart parvenues jusqu'à nous sous la forme de dossiers déjà structurés par affaire. Selon le cas, le dossier porte le nom de l'artiste ou du bâtiment qu'il s'agit de décorer.

Prenons l'exemple du dossier de l'« Observatoire national/14 », autrement dit Observatoire de Paris. Il comporte un sous-dossier consacré à la peinture du plafond de la rotonde est du musée astronomique, demandée par le contre-amiral Ernest Mouchez, successeur d'Urbain Le Verrier à l'Observatoire. L'empilement des pièces dans le dossier permet de comprendre qu'en août 1886, Mouchez écrivit au sous-secrétaire d'État, sous couvert du ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et du Culte, afin d'obtenir une seconde peinture de Dupain, dans le même esprit que celle qu'il avait déjà exécutée pour la rotonde ouest, « représentant de façon allégorique le passage de Vénus devant le soleil ». La nouvelle peinture devait, « comme la première représenter un sujet astronomique ». La découverte de la planète Neptune par Le Verrier étant « l'événement le plus considérable de l'astronomie moderne et qui a fait tant d'honneur à la science française », elle « pourrait en même temps prêter motif à la décoration » et Mouchez en avait déjà entretenu Dupain, qui lui avait remis une esquisse. Cette dernière est jointe à la lettre adressée au ministre. De format 50 x 45 cm, elle a naturellement été pliée en quatre pour entrer dans le dossier... avant d'en être retirée en 1962 par un(e) archiviste, afin de la remettre à plat dans un meuble

ARCHIVES NATIONALES

FICHE DE DEPLACEMENT

Le... 11 octobre..... 1962...

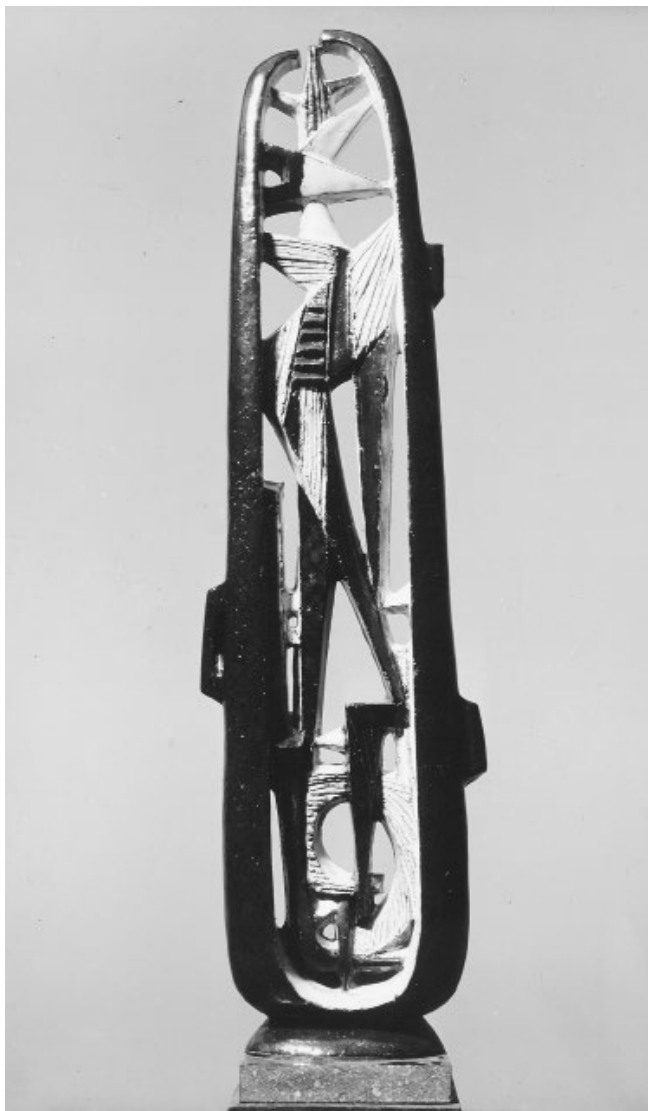
Remis à

Demandeur // M. Section des Plans, Meuble B.

Cote ou titre ~~F21.4402, Observatoire~~ de Paris,  
1 dessin intitulé "Projet de plafond pour la  
tour est à l'Observatoire de Paris" représen-  
tant la découverte de la planète Neptune par  
~~les astronomes de La Voisnie (1846); signé Edmond~~  
DUPAIN, 1886. Il se trouvait annexé à la let-  
tre du Directeur de l'Observatoire adressée au  
Ministre de l'Instruction publique, des Beaux  
Arts et des Cultes, le 27.8.1886, pour demander  
Signature : que la commande soit accordée à l'  
artiste.

~~Réintégration :~~ .....  
→. Dupain

Fiche de déplacement  
insérée dans le dossier  
« Observatoire de Paris »  
de l'article F/21/4402,  
1962. Arch. nat., Pôle  
image.



Maquette du Signal  
d'André Bizette-Lindet  
pour pour le lycée  
technique de jeunes filles  
de Grenoble, 1963.  
Arch. nat., 2002011/12,  
Pôle image.



Projet de *Signal* pour le lycée technique de jeunes filles de Grenoble par André Bizette-Lindet, 1963. Arch. nat., 1988o466/35, Pôle image.

spécifique. Ce faisant, le dossier a été physiquement éclaté (tout en conservant son unité intellectuelle grâce à une cotation commune) et le projet d'œuvre, qui est aussi bien un commencement et un commandement – arkhè en grec, à l'origine du terme « archives » –, s'est retrouvé isolé. Or ce n'est pas le fétichisme de la pièce isolée qui intéresse l'archiviste – ni a priori le chercheur pour lequel il travaille –, mais le document dans son contexte, l'hétérogène, la variété des pièces (dans leur format, leur chronologie et leur fonction) constituant le dossier. La pièce administrative passée par l'atelier de restauration, mise à plat et conservée à part commence à approcher le statut d'œuvre. On ne peut certes nier que l'archiviste est un producteur qui enlève les objets de leur usage ordinaire et de leurs lieux propres, changeant du même coup leur place et leur statut, non seulement par l'effet d'un regard mais encore par une opération technique. Néanmoins, on tentera de cerner de près les effets de cette production qui, contrairement au métier de documentaliste, par exemple, produisant délibérément des dossiers, doit normalement être strictement encadrée. C'est donc la description de l'article dans son ensemble qui permettra de redonner vie au processus administratif. Lorsque l'esquisse a été retirée du dossier, il importe qu'un instrument de recherche rapproche les documents physiquement épars. Même lorsque la pièce a été laissée dans le dossier, notons que le

repérage des documents graphiques est en outre rendu malaisé pour le chercheur du fait que l'information rendant compte de l'existence de ces pièces est portée dans un champ masqué sur la base de données Arcade/<sup>15</sup> – du fait précisément de ce statut hybride.

Si l'on reprend le feuilletage du dossier de l'Observatoire national, on y trouve la lettre de transmission de l'esquisse et de la demande au directeur des Beaux-Arts par le directeur des Bâtiments civils et Palais nationaux. Les pièces maîtresses circulent d'un dossier à l'autre depuis leur contexte de production et l'on voit là se déployer progressivement, pour reprendre les termes de Marie-Anne Chabin, les « cinq niveaux de personnes à qui une archive peut s'adresser : destinataire avoué, induit, potentiel, réel et différé/<sup>16</sup> » et dont nous faisons nous-mêmes partie. L'aventure de cette œuvre en puissance s'achève en réalité à l'automne 1889 : après un report de décision en raison du manque de crédits, les avis de l'architecte de l'Observatoire et de l'inspecteur général des Bâtiments civils donnent un coup d'arrêt au projet, estimant « qu'il serait regrettable de couper par un cadre la voûte en pierre du musée astronomique ». Le directeur du bureau des Travaux d'art avait pourtant écrit au directeur de l'Observatoire, en février 1889, pour demander que Dupain dépose « son esquisse » au bureau, en vue d'une prochaine réunion de la commission consultative des Travaux d'art. L'esquisse en question était donc sans doute plus aboutie que la première envoyée, et il s'agit probablement de celle, aquarellée, qui est aujourd'hui conservée à la bibliothèque de l'Observatoire. L'esquisse initiale, sortie de l'ombre du dossier pour être à nouveau placée dans l'ombre d'un tiroir de meuble à plans, s'approchait davantage de la *macchietta* : petite tache, macule, ébauche encore peu soignée, à l'origine du terme maquette.

<sup>15</sup> La base Arcade, mise en œuvre en 1976 aux Archives nationales, retrace la genèse et l'histoire des œuvres d'art acquises, commandées ou gérées par l'État et les collectivités territoriales, de 1800 à 1969. Sont analysés les dossiers d'achat d'œuvres d'art (peintures, sculptures, objets d'art, estampes...) par l'État, leur distribution dans les musées et dans les édifices publics (mairies, églises, etc.), les albums de photographies des œuvres achetées, principalement aux Salons, et les cahiers d'enregistrement des dépôts de l'État dans les musées. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/> [Consulté le 3 mai 2017].

<sup>16</sup> Marie-Anne Chabin, *op. cit.*, p. 146.

## Maquette pliée, dossier bombé

L'extraction des documents graphiques des dossiers pour en faire des pièces à part – également conservées dans des pièces (au sens d'espaces) séparées, redoublant la mise en pièces – tend à transformer l'archive en art. En parallèle de cette proposition, il est aussi vrai de dire que l'art contribue au geste d'archivage, lorsque les maquettes à la fois sont faites pour être versées aux dossiers de commande (elles s'inscrivent dans un processus d'étapes obligatoires à respecter dans le cadre de procédures réglementaires) et se *plient* au format du dossier. L'esquisse artistique est ici pensée et conçue pour entrer dans le dossier. Nous en voyons l'illustration parfaite à travers la proposition que le sculpteur André Bizette-Lindet avait faite pour la décoration du lycée technique de jeunes filles de Grenoble, en 1963,

**/17** Mis en œuvre en 1951 au ministère de l'Éducation nationale, le 1 % artistique stipule que 1 % des sommes consacrées par l'État pour chaque construction d'établissement scolaire ou universitaire doit financer la réalisation d'une œuvre d'art contemporaine intégrée au projet architectural.

**/18** Archives nationales, 1988o466/4o.

**/19** Maurice Culot, *La Troisième dimension*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 2003, p. 32.

au titre du 1 % artistique/**17** : projet de signal de 9 m de haut en « grès grand feu » se relevant suivant la volonté du regardeur, depuis son socle provisoire de papier devant devenir béton.

Cette procédure par laquelle l'architecte présentait les projets de décoration des artistes choisis par lui donnait alors lieu à une série de validations, en particulier de l'inspection académique, de l'inspection générale du ministère de l'Éducation nationale, de la préfecture départementale, de la direction de l'Architecture du ministère des Affaires culturelles, de la direction de l'Équipement scolaire, universitaire et sportif du ministère de l'Éducation nationale... avant que le dossier arrive devant la commission de la création artistique, qui se réunissait périodiquement à la direction générale des Arts et des Lettres du ministère des Affaires culturelles. La multiplication des instances a sans doute donné lieu à la réalisation de quelques maquettes en plusieurs exemplaires de la part des artistes, mais il n'est pas rare non plus que l'on trouve dans le dossier de commission de la création artistique tenu par le bureau des Travaux d'art les projets portant le tampon de la première instance ayant examiné le projet. Il en va ainsi des esquisses d'André Fougeron pour la décoration de l'école du centre à Stains/**18**, tamponnées de la sorte : « Vu pour être annexé à la délibération du conseil municipal en date du 6 juin 1961 ». Au fil de ces examens successifs, de leur glissement d'un dossier d'instance à l'autre, les maquettes jouent leur devenir à grande échelle, à travers une sorte de performance à répétition, dans le même temps que les membres des commissions, censés contrôler la forme à travers l'usage de leurs sens, participent de l'expression artistique de l'ensemble. En effet, ainsi que le souligne l'architecte Maurice Culot, se référant aux propos de Lévi-Strauss sur le modèle réduit comme « type même de l'œuvre d'art » : « par la seule contemplation de la maquette, le spectateur se sent confusément créateur/**19** ».

Par ailleurs, ne perdons pas de vue que les archives sont déjà elles-mêmes la réduction d'une action, d'une visée à un objet, seul conservable : nous n'avons pas l'idée mais l'encre, pas l'image mais le sel d'argent, pas la voix mais le microsillon, etc. Si la méthode de la description archivistique consiste, autant que possible, à utiliser un vocabulaire contrôlé afin de donner les traits significatifs des archives contenues dans un dossier à partir des caractéristiques concrètes qui constituent son identité, sans attirer l'attention sur la force évocatrice du langage, les dossiers en eux-mêmes renferment, en revanche, des descriptions susceptibles de provoquer le déploiement de l'imaginaire du lecteur, à la manière de l'*ekphrasis* antique, surtout lorsque le texte est le seul support disponible. La composition des dossiers d'archives relatifs à la commande artistique varie et les éléments dits « figurés »



dans le langage archivistique (dessins, plans, photographies...) ne sont pas systématiquement présents. Restent alors les descriptions faites par les artistes, architectes ou rapporteurs.

Les dossiers de commandes d'œuvres à des artistes comportent en réalité (en proportions variables selon les cas) trois types d'évocations de l'œuvre : des maquettes originales, des photographies de maquettes, et des descriptions de maquettes, comportant de légères variantes selon le scripteur (artiste, architecte, rapporteur...)/20.

Les versions de l'œuvre ne sont pas forcément identiques dans ces trois modes d'évocation, dans la mesure où il est arrivé que l'artiste fasse d'emblée plusieurs propositions et/ou que la commission lui demande de revoir son projet, et où chaque proposition n'a pas fait l'objet d'un archivage identique. Ainsi, pour le projet de Bizette-Lindet à Grenoble, nous avons une description d'un premier projet, dans l'avis rendu par l'inspecteur d'académie : « le "Signal", qui vise à symboliser "les éléments de la Recherche Technique au Service de l'Homme", ne me paraît pas convenir à un établissement féminin. Les outils et mécanismes schématisés dans ce signal pourraient illustrer l'activité d'un établissement industriel masculin ; ils semblent déplacés dans un lycée de filles qui comporte surtout des sections commerciales et sociales, une section scientifique (biochimistes), une section ménagère, une section préparant au baccalauréat et une seule section industrielle orientée vers les métiers de la couture ». Le dossier ne comporte pas d'image de ce premier projet. La maquette « pop-up » représentant une figure est visiblement restée sans suite et c'est finalement dans un autre dossier récapitulant toutes les commandes passées à l'artiste/21 que l'on trouve une photographie de la maquette choisie, accompagnée d'une autre montrant le signal installé devant le lycée. C'est avec ce dernier dossier, constitué par le service de la Création artistique, empli de la somme des photographies de maquettes et d'œuvres réalisées de l'artiste, arrondi par l'empilement des différents formats, que l'on revient à l'étymologie du terme qui nous intéresse : dossier a été tiré du bas-latin *dos*, parce que les paperasses forment un paquet bombé que l'on a comparé à un dos. La pensée de l'œuvre se tient dans l'articulation de ces petits monticules d'archives.

/20 À ces trois types nous pourrions en ajouter un quatrième, qui est en réalité une variante du troisième : la description accompagnée de petits dessins, réalisés non pas par l'artiste mais par un inspecteur de la création artistique.

/21 Archives nationales, 20020101/12.

## Conclusion

En proposant, dès le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, une mise en scène, devenue référentielle et banale, des documents d'archives historiques et des autographes, l'institution Archives nationales a participé, à sa façon, à la mise en art des archives. En parallèle, le bureau des Travaux d'Art s'est constitué comme la mise en archives, en temps réel, des arts

**/22** Okwui Enwezor et Willis E. Hartshorn, *Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl Verlag, 2008.

**/23** Le n° 24 de la revue *Gradhiva* porte ce titre.

plastiques soutenus par l'État. Les esquisses des œuvres d'art ayant fait l'objet d'une commande ont en effet vocation initiale à être précisément *versées au* dossier et non à faire œuvre ou même trace de l'œuvre. Ici la production administrative et la production artistique se confondent, sans pour autant se dissoudre en un « dossier d'œuvre » qui, au musée comme chez le galeriste, demeure la part réservée et donc non archivée de l'art et de ses gestes.

Aujourd'hui saisie par une « fièvre » d'archives – le titre en anglais du « mal » d'archive de Derrida ayant donné lieu en 2008 à une imposante rétrospective sur les « usages du document dans l'art contemporain »/**22** –, la création contemporaine n'en finit plus de fréquenter, dans ses attributs, dans ses matériaux comme dans ses discours de justification, des archives, sinon de l'archive ou, mieux encore, de « l'ARTchives/**23** ». La phonétique prend ici le relais du phénomène de mode : esthétique du fragment et fascination de la trace expriment sans doute la nostalgie sous-jacente d'un monde de l'inscription du signe graphique sur un support matériel et pérenne. Tout se passe comme si le monde manuscrit en train de disparaître faisait l'objet d'une sublimation formelle, par un transfert implacable de visibilité : la numérisation, au sens restreint d'une dématérialisation par l'image de la masse des documents et papiers inscrits, accompagne, en un sourd mais violent silence, le chassé-croisé entre l'artificialité des objets d'archives et leur raréfaction effective dans l'environnement matériel immédiat du quotidien. La patrimonialisation croissante, en parallèle, des archives des artistes porte en elle une mission de légitimation de « l'œuvre ». L'intérêt grandissant pour toute la flore documentaire des œuvres est manifeste. Cette prolifération d'archives a pourtant toujours plus ou moins été présente. Seul un regard nouveau porté sur celles-ci les fait advenir comme traces signifiantes et dignes de conservation.

**Clothilde Roullier et Yann Potin**