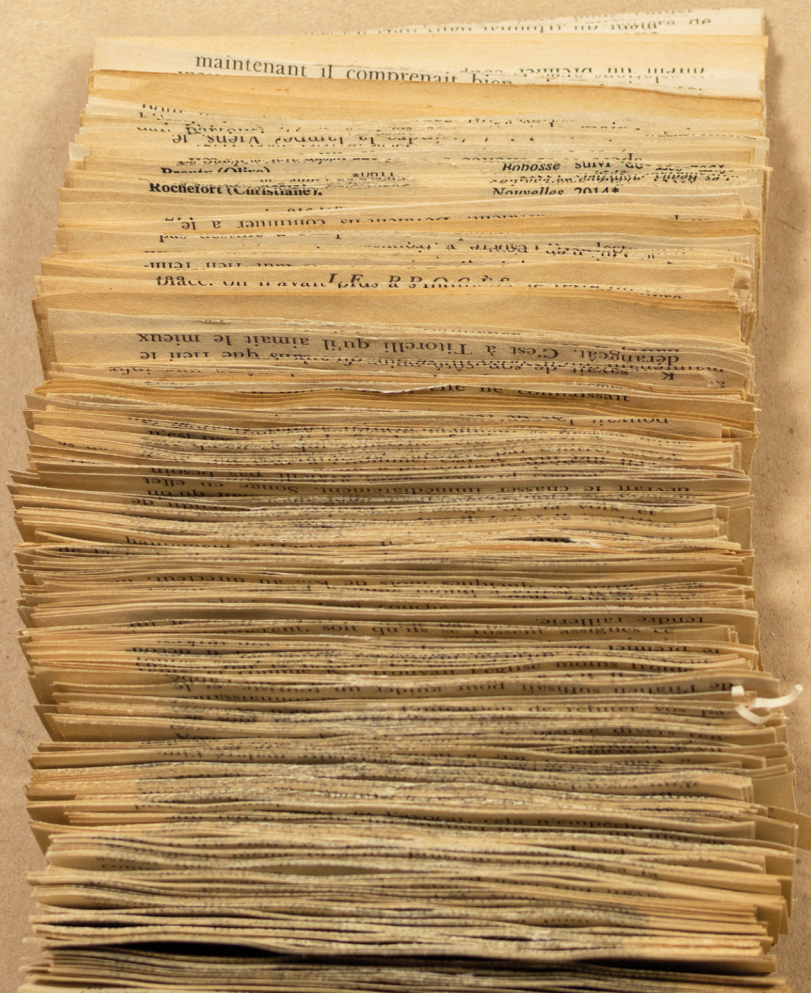


Anne Klein

Archive(s) mémoire art



Éléments pour une archivistique critique



ARCHIVE(S), MÉMOIRE, ART

Éléments pour
une archivistique critique

ARCHIVE(S), MÉMOIRE, ART

Éléments pour
une archivistique critique

ANNE KLEIN



Presses de
l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC

Québec 

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Danielle Motard

ISBN: 978-2-7637-4611-1

ISBN pdf: 9782763746128

© Les Presses de l'Université Laval

Tous droits réservés.

Imprimé au Canada

Dépôt légal 4^e trimestre 2019

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
---------------------	----------

ARCHIVISTIQUE : DEPUIS DE WAILLY JUSQU'À DERRIDA

LES ARCHIVES DÉFINITIVES SELON LA VISION TRADITIONNELLE	9
Archivistique et histoire traditionnelles : à la source des « archives historiques »	10
La constitution des archives publiques et les archives historiques	10
L'école méthodique et la vérité historique	13
Vers la caractérisation des archives : questions de définitions	16
De la diversité à l'universalité	17
Origine et finalité des documents : les spécificités des archives	21
Le principe de respect des fonds : les archives, un objet naturel, fini et impartial	30
Nature organique : les archives, un objet naturel	33
Clôture de l'archive : les archives, un « reflet fidèle » du passé	38
Les trois âges : les archives définitives et leurs usages	43
L'approche des trois âges : les archives définitives, le « troisième âge » des documents	45
Les valeurs secondaires, témoignage et information	48
Un cadre de référence restreint	52
LA PENSÉE POSTMODERNE EN ARCHIVISTIQUE	59
Historiographie nouvelle et documents	62
L'École des Annales et l'écriture de l'histoire	62
Histoire nouvelle et archives	66

Histoire et mémoire: renouvellement de la relation	71
Caractéristiques des archives	80
Construction sociale de la réalité	81
Incomplétude et devenir	87
Mémoire et archives	93
La mémoire, les mémoires	95
Les archives comme moyens de mémoire	101
Le modèle du <i>records continuum</i>	104

PROPOSITIONS: THÉORIE DE L'HISTOIRE, ART ET ARCHIVES

LA PENSÉE BENJAMINIENNE	115
Benjamin et l'historicisme	117
La temporalité de l'archive	122
L'image dialectique	122
Historicité et renversement copernicien	126
Aura et constellation	130
Mémoires et archives	134
La mémoire, de Bergson à Proust	135
Freud, Proust, Benjamin	141
Expérience, narration et transmission du passé	146
ART ET ARCHIVE(S)	153
Les archives depuis l'art	154
L'archive	156
L'art de l'archive	158
Archive(s), art et archivistique	161
Les artistes, usagers des services d'archives, producteurs de documents et archivistes	161
Les conditions d'utilisation	165
Ce que l'art nous dit des archives	171
Mémoire et archives: entre identité et temporalité	172
Authenticité des archives et vérité de l'archive	177
L'archive comme modalité d'appropriation du monde	184
Poétique de l'archive: dimensions émotive et évocatrice des archives	189

DES ARCHIVES À L'ARCHIVE : MATÉRIALISME HISTORIQUE ET EXPLOITATION ARTISTIQUE

TEMPORALITÉS ARCHIVISTIQUES	201
De la diffusion à l'exploitation	201
Le matérialisme historique et la dialectique appliqués aux archives	204
Les temps des archives : production des documents et mise en archives	205
Le temps de l'archive : l'exploitation	208
Nouvelles perspectives : retour sur l'exploitation artistique	211
Lacune et authenticité : caractéristiques essentielles des archives	212
Le cadre de référence : fonctions des archives	216
Nouvel outil d'analyse : les conditions d'utilisation	223
Nouvelle vision de la trajectoire documentaire	226
Bibliographie	233
Liste des artistes et œuvres cités	249

INTRODUCTION

En 2003 se tenait, en France, un colloque intitulé *L'archivistique est-elle une science?* Des archivistes français parmi les plus importants tels que Bruno Delmas, Françoise Bannat-Berger et Bruno Galland se sont succédé pour répondre à cette question. La majeure partie des professionnels présents semble s'être accordée sur le fait que « le caractère autonome d'une science archivistique n'est plus vraiment contesté » pour reprendre la formulation de Léopold Auer¹. Ce consensus est repris, un an plus tard, par le Québécois Marcel Caya qui revenait sur ce colloque dans son introduction à une conférence de l'École des chartes à Paris :

[...] nous nous sommes interrogés sur certains fondements de notre profession et avons conclu, entre autres, qu'un savoir comme l'archivistique a grandement besoin de recherche et de chercheurs pour étayer les bases scientifiques de ses pratiques. [...] La recherche en archivistique ne semble pas vraiment poser problème aujourd'hui parce qu'il ne manque pas de problèmes dans nos concepts et nos pratiques².

Malgré l'assurance des archivistes quant à leur discipline, ce même colloque a suscité des réactions beaucoup moins unanimes. Ainsi, hors du champ archivistique, les historiens Étienne Anheim et Olivier Poncet proposent :

[...] une réflexion collective sur le statut épistémologique des archives et leur place dans la construction du savoir historique. [Ils veulent aussi mettre en place] un dialogue entre *deux professions*,

-
1. Marie-Françoise Liard, « L'archivistique est-elle une science? » *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 3 (2003), p. 99.
 2. Marcel Caya, « La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin? » *ÉLEC, École nationale des chartes* (2004). <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya>.

*les archivistes et les universitaires*³, et restaurer une distance critique à l'égard des enjeux politico-judiciaires afin de développer une réflexion scientifique autonome sur les archives⁴.

Cette volonté de rappeler « que le problème qui se trouve au cœur de toute la réflexion archivistique est celui de la définition même des archives⁵ », d'une part, et de distinguer l'archivistique des disciplines universitaires, d'autre part, semble faire écho aux remarques de l'archiviste français Christian Hottin qui regrette que, lors du colloque de 2003 :

L'archive semble aller de soi et cette évidence n'est jamais remise en cause, pas plus que ne sont questionnés la nature et le contexte d'élaboration des pratiques normatives et sélectives mises en œuvre dans les institutions archivistiques. [...] comme si l'observation des phénomènes archivistiques ne pouvait être conduite dans une intention purement spéculative, sans but pratique ou didactique [...]⁶.

Ces propos ne peuvent laisser indifférent. La position des archivistes dans le champ universitaire et la recherche en archivistique sont en effet incertaines si on les envisage dans une perspective autre qu'appliquée. Cet état de fait se traduit par les définitions que la discipline donne d'elle-même. Ainsi, si les différents glossaires établis par les institutions professionnelles⁷ reconnaissent l'existence d'un volet théorique à l'archivistique, et si la discipline produit une riche littérature démontrant qu'une réflexion existe bel et bien, celle-ci reste fortement ancrée dans les pratiques professionnelles sans lesquelles l'archivistique n'aurait pas lieu d'être. Il apparaît cependant que celle-ci se doit de poursuivre les travaux entrepris par les archivistes des 19^e et 20^e siècles qui ont posé les fondements théoriques de la discipline. En effet, une réflexion sur l'archive – en tant que concept – et sur les archives – en tant que matériel documentaire – paraît aujourd'hui nécessaire dans la mesure où ces dernières tiennent une place inédite dans les sociétés occidentales.

3. Nous soulignons.

4. Étienne Anheim et Olivier Poncet, « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », *Revue de synthèse* 125, n° 1 (2004), p. 1.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. Christian Hottin, « L'archivistique est-elle une science ? » *Labyrinthe*, n° 16 (2003), p. 101. <http://labyrinthe.revues.org/323>.

7. Notamment ceux de la Direction des Archives de France, de la Society of American Archivists et de l'*Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition.

Effectivement, l'intérêt marqué pour les archives en philosophie ou en histoire de l'art⁸ est le corollaire d'une présence de plus en plus marquée des archives dans l'ensemble de la société. D'une part, cette visibilité s'explique en partie par son contexte d'émergence, la postmodernité comme moment historique marqué, notamment, par un rapport particulier d'une société à son passé⁹. D'autre part, la visibilité des archives se manifeste, depuis une dizaine d'années particulièrement, par un déploiement et une diversification des utilisations. En effet, depuis les expositions virtuelles jusqu'aux *archives à voix haute* en passant par les médias sociaux, les industries culturelles et l'art contemporain, les documents d'archives sont mis en jeu dans des productions, des milieux et auprès de publics de plus en plus variés. Ainsi, les archives se retrouvent sur des sites web d'hébergement ou de partage tandis que de grandes institutions du milieu de la télévision, du cinéma ou des télécommunications ont investi le domaine des archives. Ces nouveaux lieux de présence des archives ont engendré de nouvelles pratiques ou amplifié celles qui existaient. Ce contexte appelle une redéfinition du domaine des archives qui n'est possible qu'en comprenant ces nouvelles utilisations. Parmi celles-ci, les utilisations qui ont pour finalité l'expression culturelle et artistique sont certainement les plus remarquables par leur diversité, l'originalité des démarches et l'ampleur des discours qu'elles engendrent ou sous-tendent.

L'utilisation des archives à des fins de création est devenue courante et les pratiques artistiques mettant les archives en jeu permettent de mettre en lumière *Le goût de l'archive*, l'émotion suscitée par le contact des archives, décrit par Arlette Farge dès 1989. En outre, en considérant la création comme forme d'exploitation légitime des archives, le paysage archivistique change. D'abord, de manière générale, la pensée de l'archive peut être renouvelée et circonscrite, et la conception du cycle de vie des documents se transforme; ensuite, de manière plus spécifique, s'étoffent à la fois les valeurs et les fonctions assignées aux archives définitives, ainsi que le cadre de référence qui justifie leur existence – les domaines d'activité auxquels elles sont associées. Finalement, la prise

8. Pensons ici à Michel de Certeau, Jacques Derrida, Michel Foucault ou Paul Ricœur, qui constituent des références majeures pour de nombreuses réflexions autour des archives ou de l'archive telles que celles des historiens de l'art Hal Foster, Anne Bénichou, Sylvie Mokhtari ou encore Sven Spieker.

9. À cet égard, voir les différents écrits de Fredric Jameson.

en considération de l'exploitation artistique des archives offre un nouvel éclairage sur la discipline archivistique.

Il s'agira donc moins ici d'une réflexion sur les pratiques et outils professionnels que sur l'objet même de ces pratiques : une réflexion sur l'archive comme concept et sur les archives comme matériel documentaire. La théorie de l'archive est aujourd'hui essentiellement le fait d'acteurs extra-disciplinaires, il paraît donc important d'investir ce champ en dehors duquel l'archivistique ne saurait trouver sa place en tant que discipline universitaire. Pour cela des pistes seront proposées pour renouveler, depuis l'intérieur de la discipline, la pensée de l'archive. Cette réflexion prend pour point de départ l'exploitation des archives définitives, plutôt que les usagers des services et prend appui sur des textes archivistiques, historiographiques et philosophiques relatifs à la question des archives et de l'archive ainsi que sur la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin. Il s'agit d'envisager les archives comme objet historique au même titre que tout objet social et de montrer que leur place, leur rôle et leur définition sont étroitement liés au moment historique duquel elles participent.

Pour cela, le matérialisme dialectique, à la fois pensée et méthode, permet d'envisager les archives comme des processus constitués par l'histoire de leur propre évolution, au lieu de les considérer de manière statique et fixe, hors de leurs conditions de développement. Les archives sont alors considérées comme des réalités se déployant dans des contextes toujours particuliers qui en déterminent les possibilités d'existence. Dans la mesure où ces contextes évoluent dans le temps, il s'agit de prendre en compte cette évolution et de l'envisager comme participant de l'existence même de l'objet. Il s'agira donc de proposer une lecture partant de la matérialité qui offre un accès privilégié aux temps dans lesquels les archives s'inscrivent tout autant que ceux qui les marquent : moment de leur création comme documents, moment de leur « mise à l'écart » comme une représentation et moments des actualisations diverses des passés dont elles sont chargées.

De cette manière, de nouvelles perspectives archivistiques peuvent être proposées et la définition des archives définitives peut être précisée à partir d'une analyse des conceptions développées tant dans les discours que dans les pratiques des archivistes et des utilisateurs. Il devient alors possible d'établir que l'archive en tant que concept surgit au point

de rencontre d'un document et d'un utilisateur, tout autant que les archives en tant que matériel documentaire sont le résultat concret d'une action posée par leur producteur (documents) puis par les archivistes (archives). La réflexion est structurée autour de deux axes : la temporalité des archives d'une part, et les conditions sociales d'existence des archives d'autre part. Quels éléments pourraient constituer une pensée dialectique des archives ? Les modèles de cycle de vie des documents permettent-ils de prendre en charge les archives définitives ? Quelles sont les valeurs et fonctions des archives définitives ? Quelles activités justifient l'existence des archives définitives ? Voici les questions principales auxquelles cet ouvrage propose de répondre. Dans une première partie, l'analyse de la littérature historiographique et philosophique liée aux problématiques archivistiques permettra de mettre en lumière une forme d'épistémologie des archives. Dans une deuxième partie, à partir de la théorie de l'histoire et de la connaissance de Walter Benjamin, d'une part, et de l'étude d'œuvres relevant de l'art de l'archive, d'autre part, il sera possible de faire des propositions relatives à la relation des archives. Finalement, nous dégagerons les conclusions archivistiques relatives à la pensée de l'archive et à la nature des archives, au cycle de vie des documents, aux valeurs et fonctions des archives définitives ainsi qu'à leur cadre de référence.

**ARCHIVISTIQUE:
DEPUIS DE WAILLY
JUSQU'À DERRIDA**

LES ARCHIVES DÉFINITIVES SELON LA VISION TRADITIONNELLE

Le principe de respect des fonds et le modèle de cycle de vie selon l'approche des « trois âges » distinguent l'archivistique des autres disciplines documentaires tout en impliquant, au sein même de la discipline, une vision singulière de ce que sont les archives définitives. Cette vision particulière est d'abord le fait des textes fondateurs de la discipline en Occident : la circulaire de 1841 imposant la méthode de classement des archives départementales françaises, d'abord ; les manuels des Hollandais Samuel Muller, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin, du Britannique Hilary Jenkinson, et de l'Américain Theodore R. Schellenberg, ensuite ; les propositions du français Yves Pérotin, enfin. Cette conception est ensuite maintenue, à certains égards, par des archivistes contemporains qui réfèrent à ces textes et auteurs, tels que Jean-Yves Rousseau et Carol Couture au Québec, Luciana Duranti et Terry Eastwood au Canada anglophone, ou encore Michel Duchein en France.

Ce socle permet de comprendre comment, au cours des siècles et en lien étroit avec l'évolution de l'historiographie, l'archivistique est devenue une discipline dotée de principes et de méthodes qui lui sont propres. Ainsi, les définitions des archives et du principe de respect des fonds mettent en lumière le fait que les documents sont archivés du fait de leur origine et de leur finalité, tandis que l'approche des trois âges et le modèle de cycle de vie des documents sont sous-tendus par une compréhension des archives fondées sur des valeurs et des fonctions particulières. Au final, trois aspects des archives définitives prédominent dans l'archivistique traditionnelle : leur nature d'abord – leur caractère naturel et fini ; leur temporalité ensuite – leur rapport au passé ; leurs valeurs et fonctions enfin – preuve, témoignage, administration, recherche et patrimoine.

ARCHIVISTIQUE ET HISTOIRE TRADITIONNELLES : À LA SOURCE DES « ARCHIVES HISTORIQUES »

Le lien entre archives et histoire, bien qu'il ne s'affirme qu'au 19^e siècle, est essentiel pour comprendre la manière dont les archivistes ont pu, au cours de ce même siècle, développer une discipline à part entière établie sur des bases rationnelles voulues scientifiques. Les archives sont d'abord et avant tout un moyen de faire valoir ses droits et privilèges et de protéger son patrimoine. C'est pourquoi les souverains ont de tout temps fait protéger leurs archives et que des législations voient le jour dès le 14^e siècle. Et si depuis Philippe Le Bel, des instructions ont été dictées pour la conservation des archives, tant dans le Royaume de France que dans ceux de Naples ou d'Espagne, à compter du 17^e siècle de (vaines) tentatives sont menées pour contraindre les grands administrateurs à remettre leurs papiers à leur sortie de charge. Dans le même temps, une première formalisation des pratiques se met en place.

La constitution des archives publiques et les archives historiques

Les premiers traités relatifs au traitement des archives et à la formalisation des pratiques datent de la Renaissance et concernent tant les papiers contemporains que les archives anciennes. Ces premiers ouvrages proposent des méthodes de classement et d'inventaires des chartriers et sont liés à l'apparition de la diplomatique dont le traité de Dom Mabillon, paru en 1681, constitue une étape majeure. Méthode de critique des sources visant à établir une forme de vérité historique, la diplomatique dégage les documents de leur utilité immédiate pour les constituer en témoins authentiques et fiables du passé, comme l'indiquait Arthur Giry en 1925 dans son *Manuel de diplomatique*. Ce faisant, la diplomatique répond à la recommandation que faisait, dès 1566 dans sa *Méthode de l'histoire*, Jean Bodin (1530-1596), qui voulait que l'historien commence par évaluer ses sources et ne soit ni « trop crédule, ni tout à fait incrédule¹ ».

1. Jean Bodin, « La Méthode de l'histoire, 1566 », dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, p. 74-83. (Paris : Larousse, 1994), p. 76.

Si la diplomatie est fondée pour des raisons d'ordre historique, les premiers pas de l'archivistique moderne sont, eux, initiés par les pouvoirs publics qui fixent aussi la plupart des principes fondamentaux de la discipline en même temps qu'ils établissent les archives comme institution. Ainsi, en France par exemple, la fonction de « garde des Archives » est établie par édit royal en 1708 du fait qu'il est « très important que les titres et actes concernant l'administration de la justice soient conservés avec exactitude, afin que nos officiers [du Roi] puissent y avoir accès quand il est nécessaire pour l'observation des règlements² ». Quarante ans plus tard, un arrêt du Conseil d'État du Roi ordonne « que le récolement des titres, papiers et autres actes étant au greffe et dans les Archives des Villes et Communautés du royaume sera fait annuellement³ ». C'est aussi au milieu du 18^e siècle que sont définies plus précisément les archives publiques qui sont déterminées par un lieu (le dépôt d'archives), un état (l'authenticité) et une responsabilité (l'archiviste). En effet, « il y a trois caractères [...] aux Archives publiques. Le premier, qu'elles soient placées dans un lieu public, c'est-à-dire qui appartient à l'État; le second, qu'on ne reçoive dans ce lieu que des écritures authentiques; le troisième, qu'elles soient confiées à la garde d'un officier public⁴ ».

Accompagnant ce mouvement d'institutionnalisation, de rationalisation et d'encadrement législatif de l'administration des archives, Antoine d'Estienne publie en 1778 une seconde édition de sa brochure intitulée *Méthode précise pour arranger les archives* dans laquelle il décrit le mode de classement pour les archives autres que les archives de l'État. Il s'agit de classer les papiers et registres par « classes » et par dates après en avoir fait le tri et éliminé les éléments « inutiles » puisque « l'arrangement consiste autant à élaguer les papiers qui ne sont pas nécessaires, qu'à donner l'ordre à ceux qui peuvent être utiles⁵ ».

C'est sur les bases du traitement méthodique des archives royales et locales existantes que l'Assemblée constituante instaure les Archives nationales en 1790 puis les archives départementales en 1796. Les lois

2. Les édits et arrêts d'Ancien Régime sont reproduits dans Aimé Champollion-Figeac, *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*, (Paris : Imprimerie et librairie administrative de Paul Dupont, 1860), p. lii.

3. *Ibid.*, p. xv.

4. *Ibid.*, p. lxviii.

5. Antoine D'Estienne, *L'archiviste citoyen, méthode précise pour arranger les archives*, (Aix : Chez André Adibert, Imprimeur du Roi, vis-à-vis le Collège, 1778), p. 5.

révolutionnaires marquent le début d'une longue période de centralisation des archives publiques et de mise en place de réseaux archivistiques dans l'ensemble des pays européens. Bien que cette centralisation ait pour finalité première de faciliter l'administration et la gestion des différents services, la Révolution française proclame un des fondements des archives modernes : elles sont destinées à l'ensemble des citoyens. Dans le même temps, un processus similaire est enclenché en Grande-Bretagne où le Stationery Office de sa Majesté, créé en 1786, est chargé de conserver les actes du Parlement et responsable des droits d'auteur royaux. Le Public Record Office, archives nationales d'Angleterre, du Pays de Galles et du gouvernement britannique, est constitué en 1838 tandis que la Royal Commission on Historical Manuscripts est instituée en 1869 par mandat royal et a pour mission de localiser, d'identifier et de rendre compte du contenu des papiers privés d'intérêt historique. Les institutions créées aux 18^e et 19^e siècles visent donc à améliorer l'administration des documents administratifs et légaux tout en réunissant les documents d'intérêt pour l'histoire officielle.

Parallèlement à ces développements, dans la première moitié du 19^e siècle sont créées, dans toute l'Europe, les grandes écoles de diplomatique : l'École des chartes à Paris en 1821, l'Institut für Österreichische Geschichtsforschung à Vienne en 1854, l'Escuela de diplomática à Madrid en 1856, ou encore la Scuola di Paleografia e Diplomatica à Florence en 1857. Ces écoles sont animées par des archivistes historiens. Cette période est aussi le moment de la consolidation des pratiques et de l'élaboration d'une forme de théorie propre aux archives avec, particulièrement, l'établissement du principe de respect des fonds imposé aux archives départementales par voie réglementaire en France en 1841.

La constitution des archives historiques est avant tout liée à la volonté de documenter l'activité de l'État et de conserver de manière systématique les documents qu'il produit. Cette même préoccupation contribue, au cours du 19^e siècle, à doter l'administration des archives de principes et de méthodes propres qui la constituent en discipline. Mais, c'est aussi à ce moment que les archives sont envisagées, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, comme source première des historiens et que la discipline historique est réinterrogée. L'élaboration de ces deux disciplines est désormais intimement liée comme le suggère le fait que les historiens sont les premiers à avoir porté le titre d'archiviste – plutôt que Garde des archives – et à avoir pensé les principes archivistiques.

L'école méthodique et la vérité historique

Déjà l'histoire érudite française des 17^e et 18^e siècles avait, avec Le Nain de Tillemont (1637-1698), posé les bases d'une conception moderne de l'histoire en proposant des procédures (citations et notes) visant à établir « la vérité des faits et des temps, avec toute la fidélité, l'exactitude et l'application dont il a été capable, et à l'exprimer de la manière la plus simple et la plus nette⁶ ». À partir du milieu du 19^e siècle, la méthode historique s'affermir et affirme sa scientificité. Un groupe d'historiens, connu sous le nom d'école méthodique et qui a dominé la discipline jusqu'à la moitié du 20^e siècle au moins, se réunit au sein de la *Revue historique* fondée autour de Gabriel Monod (1844-1912) en 1876. Parmi les cinquante-trois membres fondateurs, on compte dix-neuf archivistes et bibliothécaires, soulignant ainsi le lien profond entre disciplines documentaires et histoire. Ce renforcement disciplinaire et méthodologique est nettement lisible dans l'annonce de la ligne éditoriale de la revue :

Sans être un recueil de pure érudition, notre revue n'admettra que des travaux originaux et de première main [...] mais, tout en réclamant de nos collaborateurs des procédés d'exposition strictement scientifiques, où chaque affirmation soit accompagnée de preuves, de renvois aux sources et de citations, tout en excluant les généralités vagues et les développements oratoires, nous conserverons à la *Revue historique* un caractère littéraire⁷.

Et encore, plus nettement formulé, on peut, sous la plume de Fustel de Coulanges (1830-1889), lire que « l'histoire est une science; elle n'imagine pas; elle voit seulement; et pour qu'elle puisse voir juste, il faut lui donner des documents certains⁸ ». Ces documents certains sont les lois, les chartes, les formules, les chroniques et les histoires, qu'il faut lire dans leur ensemble et non isolément de manière à pouvoir « dire en toute sûreté, non seulement quelles choses sont dans les textes, mais encore quelles choses n'y sont pas⁹ », ce qui permet de rompre avec la tradition

6. Louis Sébastien Le Nain de Tillemont, *Histoire des empereurs*, (Paris, Charles Robustel, 1690), p. v.

7. Gabriel Monod et Gustave Fagniez, « Avant-propos », *La revue historique* 1, n° 1 (1876), p. 2.

8. Numa Denis Fustel de Coulanges, *Histoire des institutions politiques de la France ancienne*. Tome III, La monarchie franque, 1888, (Paris: Hachette, 1905), p. 1.

9. *Ibid.*, p. 30.

érudite et littéraire de l'histoire. Le passé est observable au travers des documents au même titre que n'importe quel objet de science.

Cette scientificité trouve son fondement dans « la mise en œuvre des documents », selon les mots de Charles-Victor Langlois (1863-1929) et Charles Seignobos (1854-1942), représentants de l'école méthodique. En effet, si l'importance des documents originaux est reconnue depuis fort longtemps, ce n'est qu'au 19^e siècle que la distinction entre les archives et les autres formes documentaires apparaît pleinement, faisant de ces dernières les sources privilégiées (voire uniques) de l'histoire. Jusque-là, tous les types de documents étaient considérés comme sources potentielles par les historiens. Mais, pour Langlois et Seignobos :

L'histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois. Parmi les pensées et les actes des hommes, il en est très peu qui laissent des traces visibles et ces traces lorsqu'il s'en produit sont rarement durables ; il suffit d'un accident pour les effacer. Or toute pensée et tout acte qui n'a pas laissé de traces, directes ou indirectes, ou dont les traces visibles ont disparu, est perdu pour l'histoire. [...] Car rien ne supplée aux documents : pas de documents, pas d'histoire¹⁰.

C'est pourquoi « l'histoire dispose d'un stock de documents limité¹¹ » et « chercher, recueillir les documents est donc une partie, logiquement la première, et une des parties principales du métier d'historien¹² ». Ils réfèrent ici à l'heuristique, soit la partie de la discipline historique vouée à la recherche des documents. L'inspiration méthodologique leur vient de la tradition allemande. L'historien allemand Leopold von Ranke (1795-1886) a établi certains postulats théoriques fondant l'objectivité en histoire. Selon lui, « l'histoire élève, sanctifie et donne un sens au monde phénoménal, dans et par lui-même, en raison de ce qu'il contient. Elle consacre ses efforts au concret, pas seulement à l'abstrait qui pourrait y résider¹³ ». L'histoire est donc une science de l'observation

10. Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, 1898, (Paris : Éditions Kimé, 1992), p. 13.

11. *Ibid.*, p. 175.

12. *Ibid.*, p. 13.

13. Leopold von Ranke, *The Theory and Practice of History*, 1830, (New York : Routledge, 2011), p. 12, trad. (Lorsqu'elles sont indiquées, les traductions sont de l'auteure.)

de phénomènes concrets, les faits historiques. Les postulats et principes de von Ranke sont résumés¹⁴ par Guy Bourdé et Hervé Martin¹⁵.

D'abord, selon von Ranke, l'historien n'a pas pour tâche de « juger le passé ni d'instruire ses contemporains, mais simplement de rendre compte de ce qui s'est réellement passé¹⁶ ». Ceci implique nécessairement que l'historien et le fait historique sont absolument indépendants l'un de l'autre, autrement dit l'objet de la connaissance est dissocié du sujet connaissant : l'histoire existe objectivement et est directement observable, accessible à la connaissance. Von Ranke postule ensuite que le sujet connaissant est lui-même autonome par rapport à son environnement social. Ainsi, l'historien peut être impartial et objectif dans l'observation qu'il fait des faits historiques. Son rôle consiste à enregistrer les faits historiques « comme le miroir reflète l'image d'un objet¹⁷ ». Finalement, les documents sont eux-mêmes l'enregistrement des faits historiques que l'historien a pour tâche de rassembler afin d'en « rendre compte ».

Par ailleurs, Fustel de Coulanges donne sa conception de l'histoire en l'opposant à la méthode subjective, il s'inscrit en partie dans la pensée de von Ranke :

[L'histoire] n'est pas un art, elle est science pure. Elle ne consiste pas à raconter avec agrément ou à disserter avec profondeur. Elle consiste comme toutes les sciences à constater les faits, à les analyser, à les rapprocher, à en marquer un lien. Il se peut sans doute qu'une certaine philosophie se dégage de cette histoire scientifique ; mais il faut qu'elle s'en dégage naturellement, d'elle-même, presque en [sic] dehors de la volonté de l'historien... L'unique habileté de l'historien consiste à tirer des documents tout ce qu'ils contiennent et à ne rien ajouter de ce qu'ils ne contiennent pas. Le meilleur des historiens est celui qui se tient le plus près des textes, qui les interprète avec le plus de justesse ; qui n'écrit et même ne pense que d'après eux¹⁸.

14. Et largement simplifiés.

15. Guy Bourdé et Hervé Martin, *Les écoles historiques*, (Paris : Seuil, 1989).

16. *Ibid.*, p. 208.

17. *Ibid.*

18. Fustel de Coulanges, *Histoire des institutions politiques de la France ancienne*, p. 32-33.

Pour les historiens du 19^e siècle, l'histoire est une discipline qui trouve son fondement scientifique dans les documents, les sources. Ce premier point explique la montée en puissance des archives durant cette période de construction des identités nationales. Les archives, comprises comme les documents officiels publics, constituent en outre l'assise d'une science qui se veut objective tant dans son objet (les faits historiques, le passé comme phénomène observable, c'est-à-dire comme donné) que dans ses méthodes (l'observation impartiale et neutre de ce donné). De ce fait, l'historiographie a un impact majeur sur l'évolution de la conception et de la gestion des archives, sur l'émergence même de l'archivistique comme science dont l'objet est les principes et les méthodes appliquées à l'ensemble des activités permettant la prise en charge des archives (acquisition, traitement, diffusion). En effet, les caractéristiques des archives et de l'archivistique traditionnelles telles que comprises ici constituent une forme de parallèle à la conception de l'histoire et du métier d'historien. Les textes archivistiques montrent bien ce lien en définissant les documents d'archives d'abord comme un objet naturel – généré organiquement ; et ensuite comme un donné objectif dont la signification est close – traces ou reflets des événements passés, ils sont une totalité.

VERS LA CARACTÉRISATION DES ARCHIVES : QUESTIONS DE DÉFINITIONS

Si des manuels destinés à former les archivistes ou à les soutenir dans leur pratique ont paru depuis au moins la fin du 18^e siècle, les premières définitions formelles et structurées, donc comparables, apparaissent au 19^e siècle. Les textes qui ont participé à fonder la discipline archivistique ont été publiés en Europe d'abord puis, à la fin du 20^e siècle, en Amérique du Nord (États-Unis et Canada). Les textes légaux, autant si ce n'est plus que les manuels, concourent à établir une définition des archives qui se veut universelle. Le déploiement chronologique des différentes définitions permet de comprendre la manière dont les archivistes envisagent leur objet et de faire ressortir leurs attributs essentiels au regard de ceux qui établissent les fondements de la discipline puis les diffusent.

De la diversité à l'universalité

En France pour commencer, les textes législatifs et réglementaires constituent l'essentiel des références, aujourd'hui encore, pour les archivistes. Cependant, des ouvrages existent tels que le *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices* d'Aimé Champollion-Figeac, paru en 1860, qui recense les différents textes législatifs et réglementaires régissant les archives de ces institutions. Dans l'introduction historique, certaines caractéristiques des archives ainsi que leurs finalités sont présentées :

[...] les Archives sont en quelque sorte la collection des preuves des histoires locales; elles renferment les titres authentiques des concessions de franchises municipales, les origines des institutions de l'industrie, c'est-à-dire les précieux matériaux dont se composera le grand recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers-État¹⁹.

On peut extraire de ce passage des termes qui constituent en fait certains des éléments déterminants pour l'établissement des définitions à venir : « preuves », « authentiques », « origines », « matériaux ». Bien que l'articulation de ces termes évolue par la suite, ces notions sont au cœur de la conception que les archivistes ont de leur objet : les archives sont des documents « authentiques » qui font « preuves », dont l'« origine » est essentielle et qui servent de « matériau » pour diverses finalités.

Le manuel des Hollandais Samuel Muller, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin, paru en 1898 et traduit en français en 1910, est cependant l'un des premiers qui définit son objet au regard de la particularité documentaire des archives. Bien qu'il ait été l'objet d'une critique vantant sa qualité et son importance pour les archivistes dans la *Bibliothèque de l'école des chartes* en 1913, l'archivistique francophone semble ignorer largement cet ouvrage. En revanche, traduit en anglais en 1940 et réédité en 2003, le « manuel hollandais » est très souvent cité par les auteurs anglo-saxons s'intéressant à l'histoire de l'archivistique. Il est considéré, dans

19. Duchâtel, cité dans Champollion-Figeac, *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*, p. XXXI-XXXII.

le monde anglophone, comme l'un des fondements de la discipline²⁰. Ainsi, pour Ridener et Cook, le manuel constitue la première théorie archivistique moderne du fait qu'il pose formellement les bases de la description et du classement des archives historiques. La définition qu'il donne des archives est la suivante : elles sont « l'ensemble des documents [...] reçus ou rédigés officiellement par une administration ou un de ses fonctionnaires, autant du moins que ces documents étaient destinés à rester déposés dans cette administration ou chez ce fonctionnaire²¹ ». Si les raisons qui président à la conservation des archives n'apparaissent pas ici, l'importance des modalités administratives de leur mise en tutelle²² est d'ores et déjà soulignée.

La diffusion du manuel hollandais est suivie de nouvelles définitions formelles avant une uniformisation à la fin du 20^e siècle. Aux États-Unis d'abord, en 1915, dans les actes du cinquième congrès des archivistes américains et dans le cadre de la promotion des méthodes européennes de traitement des archives, Charles M. Andrews (1863-1943), historien et président de l'American Historical Association, propose une définition qui insiste sur l'origine, la mise en tutelle et le traitement des documents :

À proprement parler, les archives sont les documents, parchemins, papiers, journaux, grands livres et registres publics qui ont été accumulés dans le cadre des affaires ordinaires et extraordinaires d'un gouvernement et qui contiennent un enregistrement de son activité légale et administrative. [...] Les véritables archives sont les seuls documents gouvernementaux, préservés entre des mains officielles et classés selon leurs conditions d'origine²³.

Une dizaine d'années plus tard, en 1922, est publié le manuel de l'archiviste britannique Hilary Jenkinson (1882-1961), *A Manual of Archives*

-
20. Terry Cook, « What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift », *Archivaria*, n° 43 (1997), 17-63; Terry Eastwood et Heather MacNeil, dir., *Currents of Archival Thinking*, (Santa Barbara: Libraries Unlimited, 2010); John Ridener, *From Polders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*, (Duluth: Litwin Books, 2010), p. 21.
 21. Samuel Muller, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, (La Haye: De Jager, 1910), p. 1.
 22. Faute de mieux, l'expression « mise en tutelle » est employée pour renvoyer à l'idée que recouvre le terme anglais « custody ».
 23. Charles M. Andrews, « Proceedings of the Fifth Annual Conference of Archivists », dans *Annual Report of the American Historical Association for the Year 1913, vol. 1*, (Washington: American Historical Association, 1915), p. 262-263, trad.

Administration. Dans le cadre de la mission du Public Record Office, qui est de conserver les documents publics en sécurité, et dans le contexte d'une commission d'enquête formée, entre 1910 et 1919, pour pallier le manque de procédures de versement des documents aux archives, la question de Jenkinson est de savoir quelles règles devraient être fixées pour assurer l'administration des archives. Il s'agit donc d'interroger « les positions relatives de l'archiviste et du producteur d'archives, et la constitution des archives en général²⁴ ». Pour lui, est document d'archives tout document qui « a été établi ou utilisé dans le cours d'une transaction administrative ou de direction (qu'elle soit publique ou privée) dont il fait lui-même partie et qui est ensuite conservé par les personnes responsables de la transaction et ses successeurs légitimes pour leur propre information²⁵ ». Jenkinson propose la première définition complète en ce qu'elle est orientée tant sur l'origine que sur les finalités des documents. Ces deux aspects resteront, pour longtemps, ce qui détermine les archives par rapport aux autres matériels documentaires : le processus de production et les raisons de la conservation des documents.

En Italie, quelques années plus tard, une autre définition apparaît sous la plume d'Eugenio Casanova (1867-1951). Confrontant les différentes définitions disponibles et les trouvant toutes lacunaires d'une manière ou d'une autre, il propose une conception plus large : « les archives sont la collection ordonnée des actes d'une entité ou d'un particulier, constituée dans le cadre de ses activités et conservée pour la réalisation des objectifs politiques, juridiques et culturels de cette entité ou de cet individu²⁶ ». La particularité de la définition de Casanova est d'étendre à la politique et à la culture, au sens le plus large de ces termes, les raisons qui motivent la conservation des documents.

Finalement, en 1956, dans le contexte de la production massive de documents par les administrations modernes aux États-Unis, Theodore R. Schellenberg (1903-1970) publie *Modern Archives: Principles and Techniques*, qui se veut une rupture avec la conception de Jenkinson. Pour lui, les archives sont « les documents de toute institution, publique ou privée,

24. Hilary Jenkinson, *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*, (Oxford: The Clarendon Press, 1922), p. xii, trad.

25. *Ibid.*, p. 11, trad.

26. Eugenio Casanova, *Archivistica*, (Siena: Stab. Arti Grafiche Lazzeeri, 1928), p. 19, trad.

jugés dignes d'être conservés de manière permanente comme source ou pour des objectifs de recherche et qui ont été déposés ou sélectionnés pour être déposés dans des archives (institution)²⁷ ». Sa définition rejoint cependant celle de Jenkinson malgré la rupture qu'il souhaite établir.

Depuis les années 1970, en même temps que des législations propres aux archives apparaissent et que la formation en archivistique se déploie hors des grandes écoles de diplomatique et hors des programmes universitaires en histoire, la discipline s'affirme parallèlement au champ historique, les manuels se multiplient et la définition des archives tend à s'universaliser. En France, le *Manuel d'archivistique* est édité par la Direction des Archives de France en 1970. Cependant, c'est en 1979 que la *Loi sur les archives* impose une définition unique et normée :

Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité.

La conservation de ces documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche²⁸.

Aux États-Unis, le *Public Records Act*²⁹ indique que :

Par « documents d'archives », il faut entendre tous les livres, papiers, cartes, photographies, documents sur support informatique et autres matériels documentaires, quels qu'en soient la forme physique ou les caractéristiques, produits ou reçus par une administration du gouvernement des États-Unis d'Amérique en application de la loi fédérale ou à l'occasion de la conduite d'affaires publiques, et conservés ou propres à être conservés par cette administration ou son successeur légitime en raison de leur valeur de témoignage sur l'organisation, les fonctions, les politiques, les décisions, les procédures, les opérations ou d'autres activités du

27. Theodore R. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, (Melbourne: F. W. Cheshire, 1956), p. 16, trad.

28. Gouvernement français, *Code du patrimoine, livre II, Archives*, article L211-1, (2008).

29. Gouvernement des États-Unis, *44 USC § 3301: Definition of records*, (1968).

gouvernement, ou encore en raison de la valeur d'information des données qu'ils contiennent³⁰.

Au Canada, le premier manuel, *Les archives au 20^e siècle* de Jean-Yves Rousseau et Carol Couture, date de 1982 et précède la loi québécoise qui, l'année suivante, donne les archives pour « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale³¹ ». Au Canada anglophone, les textes fondamentaux sont le plus souvent des articles de fond qui paraissent dans la revue *Archivaria* avant d'être publiés sous forme d'ouvrage. Ainsi, en 1992 paraît, à partir d'une série d'articles, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, de Luciana Duranti, qui propose d'appliquer la diplomatique aux documents électroniques. En 2002, Duranti offre une définition des documents d'archives adaptée à l'environnement numérique et qui rompt d'une certaine manière avec les précédentes : « On peut définir un document d'archives comme tout document créé par une personne physique ou juridique dans le cours d'une activité pratique, comme instrument ou comme produit de cette activité³². » Duranti ne retient en effet que l'origine des documents comme signe distinctif des archives, ignorant leurs finalités.

Ces différentes définitions ont des traits communs tout en se distinguant aussi par certains aspects. Ainsi, les archives y sont caractérisées par plusieurs éléments dont le premier est la typologie des archives, le second est relatif au créateur des documents et le dernier est lié à la fonction que les documents d'archives sont amenés à remplir.

Origine et finalité des documents : les spécificités des archives

D'emblée, les archivistes se distinguent des historiens dans leur conception des documents d'archives. En effet, si pour les tenants de l'histoire scientifique du 19^e siècle les documents sont avant tout, voire exclusivement, les documents écrits, pour les archivistes, les documents

30. Eric Ketelaar, *Législation et réglementation en matière d'archives et de gestion des documents: Étude RAMP, accompagnée de principes directeurs*, (Paris: UNESCO, 1986), p. 5.

31. Gouvernement du Québec, *Loi sur les archives*, LRQ, c A-21.1, (1983).

32. Luciana Duranti, Terry Eastwood et Heather MacNeil, *Preservation of the Integrity of Electronic Records*, (Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 2002), p. 11, trad.

d'archives recourent très tôt une typologie beaucoup plus variée. Ainsi, lorsqu'en 1834 François Guizot (1787-1874), ministre de l'Instruction publique, forme un comité historique chargé de rechercher et de publier les documents relatifs à l'histoire de France, la tâche qui lui est confiée consiste à :

[...] recueillir, examiner, et publier s'il y a lieu, tous les documents inédits importants qui offrent un caractère historique, tels que manuscrits, chartes, diplômes, chroniques, mémoires, correspondances, *œuvres, même de philosophie, de littérature ou d'art*³³, pourvu qu'elles révèlent quelque face ignorée de notre histoire³⁴.

Au fil du temps, cette typologie des archives évolue et se généralise tant avec l'apparition de nouvelles techniques qu'au gré des variations dans la conception même des archives par les archivistes. Ainsi, pour les Hollandais Muller, Feith et Fruin, les archives sont « l'ensemble des documents écrits, dessinés et imprimés³⁵ », tandis que pour Andrews, elles regroupent « les documents, parchemins, papiers, journaux, grands livres et registres publics [...] »³⁶. Pour Jenkinson, elles sont « tout manuscrit, quel que soit le matériel dont il est fait, tout écrit produit par des machines à écrire et tout écrit reproduit mécaniquement [...] qu'il contienne ou non des signes alphabétiques ou numériques³⁷ », et, pour Schellenberg, la typologie recouvre les « livres, papiers, cartes, photographies ou autre matériel documentaire³⁸ ». Cette dernière typologie est reprise par l'*American Record Act*, qui y ajoute les « documents sur support informatique³⁹ ». Les lois française et québécoise ne précisent pas la typologie documentaire puisque les archives sont « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support⁴⁰ » et « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature⁴¹ ».

33. Nous soulignons.

34. Guizot, 1854, cité dans Champollion-Figeac, *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*, p. xvii.

35. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 1. Nous soulignons.

36. Andrews, « Proceedings of the Fifth Annual Conference of Archivists », p. 262, trad.

37. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 6-7, trad.

38. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 16, trad.

39. Ketelaar, *Législation et réglementation en matière d'archives et de gestion des documents*, p. 5.

40. Gouvernement français, *Code du patrimoine, livre II, Archives*, article L211-1.

41. Gouvernement du Québec, *Loi sur les archives*, LRQ, c A-21.1.

Duranti, en 2002, ne stipule pas non plus la typologie documentaire et, finalement, le Conseil canadien des archives, en 2008, s'aligne sur les définitions française et québécoise.

Manuscrits ou imprimés ; écrits, dessinés, photographiés ou filmés ; les documents d'archives se distinguent, aux yeux des archivistes, par d'autres critères que leur typologie. Un des caractères qui fonde la définition des archives réside en fait dans leur origine : les modalités de leur production et la nature de leur producteur. Cet élément est d'une importance majeure et est au cœur de ce qui distingue les archives des autres ressources documentaires. Plusieurs conceptions se distinguent ici. Une première perspective considère que ne sont archives que les documents produits par les institutions publiques quand une autre intègre les institutions ou organisations privées dans une vision élargie des producteurs d'archives. Par ailleurs, les archives incluent, pour certains, les documents de personnes physiques privées alors que pour d'autres, il ne s'agit que de documents administratifs. La reconnaissance de documents personnels comme archives ne va pas de soi pour la plupart des archivistes comme le montre la distinction qui est faite aux États-Unis entre les *archives* et les *manuscripts* :

[Les archives] diffèrent des manuscrits historiques en cela qu'elles ne sont pas une masse de papiers et de parchemins fortuitement réunie et classée uniquement au regard de leur importance thématique et chronologique. [...] Toutes les archives sont des manuscrits historiques, mais tous les manuscrits historiques ne sont pas des archives⁴².

Au fil du temps, les *manuscripts* sont devenus les archives privées, conservées hors des services d'archives et le plus souvent dans les bibliothèques⁴³. Leur distinction a donné lieu, dans les années 1980 et 1990, à un débat opposant les défenseurs d'une vision large des archives incluant les *manuscripts* aux tenants d'une conception plus administrative de l'archivistique. L'assimilation des archives personnelles est, dans un premier temps, particulière à la tradition française.

42. Andrews, « Proceedings of the Fifth Annual Conference of Archivists », p. 262-263, trad.

43. Lester J. Cappon, « Historical Manuscripts as Archives : Some Definitions and Their Application », *The American Archivist* 19, n° 2 (1956), p. 101-110, traduit dans Peter Walne, *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents*, (Paris : UNESCO, 1985).

Ainsi, la circulaire de 1841 imposant la méthode de classement des archives départementales françaises indique que les archives regroupent les documents « qui proviennent d'un corps, d'un établissement, d'une famille ou d'un individu [...] »⁴⁴. En effet, lors de la réorganisation révolutionnaire des archives, les papiers des émigrés et des institutions religieuses ont été en partie intégrés aux Archives nationales, ainsi des archives privées sont adjointes aux archives publiques. Par ailleurs, en 1883, Gabriel Richou donne une définition large des producteurs d'archives : « Les familles, les établissements privés peuvent, comme les administrations publiques, en réunissant leurs titres et papiers particuliers, se constituer de véritables archives. »⁴⁵

En Italie, Casanova estime que les définitions existantes oublient ou bien les archives privées, ou bien les archives non administratives. Aussi, il propose une définition incluant les documents des particuliers⁴⁶ qui se rapproche en cela de la définition française des archives. Il précise qu'en révisant certains éléments particuliers de la définition, elle gagne en complétude et est ainsi plus adaptée aux « archives publiques, générales ou spécialisées, aussi bien qu'aux archives privées »⁴⁷. Selon Casanova :

Si tous conviennent que les administrations publiques ont des archives, tous doivent aussi admettre que, quelles que soient les familles, les entreprises commerciales, les congrégations, etc., ces entités sont intéressantes à long terme, ou bien qu'elles ont une portée importante, il doit être pris soin de leurs documents qui doivent donc être conservés dans des archives plus ou moins étendues. Il a existé, et il existe encore, des personnalités qui ont appliqué leur attention et leur talent à des intérêts et des objets généraux et qui ont parfois excellé à rassembler autour d'eux une quantité considérable d'écrits et ainsi à constituer des archives personnelles réelles⁴⁸.

44. Ministère français de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, « Instruction pour la mise en ordre et le classement des archives départementales et communales du 24 avril 1841 », dans *Lois et règlements relatifs aux archives départementales, communales et hospitalières*, (Paris : H. Champollion Librairie, 1884), p. 17.

45. Gabriel Richou, *Traité théorique et pratique des archives publiques*, (Paris : Société d'imprimerie et librairies administratives et des chemins de fer Paul Dupont, 1883), p. 3.

46. Casanova, *Archivistica*, p. 32, trad.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 20.

Écrivant en 1928, Casanova se réfère à plusieurs définitions des archives données depuis le 17^e siècle en Allemagne, en France, en Italie, en Grande-Bretagne et aux Pays-Bas. Il revient notamment sur la définition donnée par Muller, Feith et Fruin, pour qui les archives sont les documents « reçus ou rédigés officiellement par une administration ou un de ses fonctionnaires, autant du moins que ces documents étaient destinés à rester déposés dans cette administration ou chez ce fonctionnaire⁴⁹ ». On peut ajouter que, si les archivistes hollandais reconnaissent la possibilité pour des organisations privées de produire des archives, ils précisent que :

On ne doit pas y comprendre les archives de famille, qui ne sont, en effet, généralement qu'un assemblage de papiers et de pièces reçus et conservés par les divers membres d'une famille (ou par les divers occupants d'une maison ou d'un château), en tant que personnes privées ou dans des fonctions diverses; parfois même ce ne sont que des collectionneurs. Les pièces d'archives de famille ne forment pas un tout, elles ont été réunies très souvent de la manière la plus étrange [...]. Les règles pour les archives ordinaires ne peuvent par conséquent pas être appliquées aux archives d'une famille ou d'un château⁵⁰.

Dans la même perspective et plus radicalement, en 1915, Charles M. Andrews estime pour sa part que « les archives sont les seuls documents gouvernementaux [...] »⁵¹.

Jenkinson définit quant à lui les archives comme les documents qui participent d'une transaction officielle et qui sont préservés comme tels. S'il reconnaît les documents d'origine non étatique comme archives, celles-ci sont en revanche uniquement des documents administratifs. En effet, est document d'archives tout document qui « a été établi ou utilisé dans le cours d'une transaction administrative ou de direction (qu'elle soit publique ou privée) dont il fait lui-même partie⁵² ». Cette conception est partagée par Schellenberg, pour qui les archives regroupent « les documents de toute institution, publique ou privée [...] »⁵³. Le terme

49. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 1.

50. *Ibid.*, p. 6.

51. Andrews, « Proceedings of the Fifth Annual Conference of Archivists », p. 263, trad.

52. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 11, trad.

53. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 16, trad.

« institution », sous la plume de Schellenberg, est applicable à tout type d'organisation, quelle que soit sa taille ou sa fonction sociale, incluant les familles⁵⁴. Par cette reconnaissance, réaffirmée dans le *Public Records Act* américain, les archives américaines élargissent leur conception des archives sans pour autant que les individus ne soient considérés comme producteurs d'archives.

Dès les années 1950, il semble acquis que les archives peuvent aussi bien être des documents publics que privés. La nature du producteur, en revanche, est moins claire. Une personne physique n'est pas toujours considérée comme producteur potentiel d'archives. Cependant, il faut rester prudent dans la mesure où les textes majeurs en archivistique, les manuels et traités, sont essentiellement pensés au regard des archives publiques et nationales. En effet, jusqu'à la fin du 20^e siècle, les archivistes sont avant tout formés pour administrer les documents de l'État et des administrations.

Par ailleurs, les archives sont caractérisées par leurs finalités, c'est-à-dire les raisons de leur conservation. La Commission temporaire des arts voyait, en l'An II de la République, dans les « documents retra[çant] ce que furent les hommes et les peuples⁵⁵ » un moyen d'éducation. Ces documents qui, jusque-là, étaient utilisés pour imposer le respect au peuple « serviront à l'instruction publique; [...] à former des législateurs philosophes, des magistrats éclairés, des agriculteurs instruits, des artistes [...], des professeurs qui n'enseigneront que ce qui est utile; des instituteurs, enfin, qui [...] prépareront de robustes défenseurs à la République et d'impitoyables ennemis aux tyrans⁵⁶ ». Cette finalité pédagogique disparaît rapidement des textes archivistiques même si elle reste présente en filigrane dans certaines définitions. Ainsi, tout au long du 19^e siècle, la fonction des archives comme source de l'histoire nationale rejoint cette finalité d'éducation populaire. On a vu que Champollion-Figeac y voyait des preuves de l'histoire. Il ajoute que « ces collections diverses, dans leur ensemble, peuvent donc offrir d'immenses ressources pour [les] historiens [...] et d'inépuisables matériaux pour la conservation des droits utiles ou honorifiques de l'État,

54. *Ibid.*

55. Cité dans Champollion-Figeac, *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*, p. LXI.

56. *Ibid.*

des départements, des communes et même des familles⁵⁷ ». Dans son optique, les archives constituent ainsi tout autant une source pour les historiens qu'une preuve administrative.

C'est dans une autre perspective que Jenkinson voit dans les archives des « *preuves matérielles*⁵⁸ ». Tout document d'archives est alors « conservé par les personnes responsables de la transaction [dont le document est le produit] et ses successeurs légitimes pour *leur propre information* [...]»⁵⁹ ». Ou encore : « Les archives sont des documents qui font partie d'une transaction officielle et qui sont conservés pour servir de *référence officielle*⁶⁰. » L'archiviste britannique reconnaît l'utilité des archives pour la pratique historique, mais n'en fait pas la finalité première. Selon lui, les archives servent des fins qui n'ont pas été envisagées par leurs créateurs⁶¹ et qui n'ont pas été à l'origine de leur conservation. Dès lors, si les historiens peuvent y trouver un matériel de première nécessité, c'est justement du fait que « les archives n'ont pas été constituées dans l'intérêt de la postérité ou pour l'informer⁶² ». Et c'est pourquoi les archives constituent une source essentielle pour les chercheurs : « Pourvu donc que le chercheur comprenne leur importance administrative, elles ne peuvent rien lui dire que la vérité⁶³. »

Schellenberg s'inscrit en partie dans la lignée de Jenkinson puisque, selon lui, les documents sont « conservés ou considérés comme dignes d'être conservés par [l'institution productrice] ou par ses successeurs légitimes comme preuve de ses fonctions, de ses politiques, de ses décisions, de ses procédures, de ses opérations ou de ses autres activités⁶⁴ ». Cependant, l'archiviste américain va plus loin en admettant que les archives sont aussi conservées « pour la valeur informationnelle des données que ce matériel contient⁶⁵ ». En effet, si, pour Jenkinson et les archivistes précédents, la conservation des documents est liée au rapport

57. *Ibid.* p. XLII.

58. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 6-7, trad.

59. *Ibid.*, p. 11, trad.

60. *Ibid.*, p. 4, trad.

61. *Ibid.*, p. 12, trad.

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 16, trad.

65. *Ibid.*

qu'ils entretiennent avec le passé, Schellenberg introduit une démarche prospective très large. Les archives « *doivent* avoir de la valeur pour des objectifs autres que ceux pour lesquels ils ont été créés ou accumulés⁶⁶ ». Si Jenkinson reconnaît aux archives des finalités autres que celles de la production des documents, ces finalités n'ont pas à être prises en considération par l'archiviste ; en revanche, pour Schellenberg, elles deviennent une composante des archives. C'est tout le sens de la valeur informationnelle. Sa réflexion autour de la double valeur des archives, primaires et secondaires, le conduit à explorer les diverses utilisations des documents d'archives plus précisément que ne l'avaient fait ses prédécesseurs. Il érige d'ailleurs l'étude de ces utilisations au rang des tâches ordinaires des archivistes fédéraux américains⁶⁷. Finalement, les documents destinés à devenir archives sont sélectionnés « en vertu de leur importance pour l'ensemble de la documentation d'un objet particulier ou d'une activité ou encore, plus largement, pour la documentation d'une unité ou d'un gouvernement ou même d'une société à un certain stade de son développement⁶⁸ ».

Casanova a, pour sa part, une conception singulière des fonctions que les archives sont amenées à remplir. L'originalité de sa perspective réside dans le caractère culturel qu'il assigne aux archives. Selon lui, elles ont pour visée « l'accomplissement des buts politiques, juridiques et culturels [...] »⁶⁹. Cet élargissement des finalités assignées aux archives par l'archiviste italien préfigure la conception défendue ici selon laquelle la fonction culturelle des archives consiste à faire lien entre le passé et l'avenir :

L'individu conserve ses actes [...] pour se guider, pour se défendre, pour assurer sa propre existence ; il les conserve en autant qu'ils peuvent défendre ses droits ; il les conserve en tout ce qu'ils contribuent à lui rappeler le passé et à préparer l'avenir. Dans le premier cas, il les conserve pour un usage juridique, dans le second pour un usage culturel⁷⁰.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*, p. 32, trad.

68. *Ibid.*, p. 114-115, trad.

69. Casanova, *Archivistica*, p. 32, trad.

70. *Ibid.*, p. 428-429, trad.

La fonction culturelle que Casanova assigne aux archives rejoint, d'une certaine manière, le rôle pédagogique envisagé en France. En effet, l'éducation populaire recouvre, pour les archivistes et les gouvernants français, l'écriture et la transmission de l'histoire nationale qui vise à constituer l'identité républicaine. Il s'agit de préparer l'avenir par la connaissance du passé en formant les citoyens et en leur permettant de se reconnaître dans la Nation.

Les finalités reconnues aux archives depuis le 19^e siècle sont administratives, juridiques, historiques et informationnelles. On les retrouve dans les différentes définitions légales qui ont été élaborées à la fin du 20^e et au début du 21^e siècle : en France « la conservation des archives est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche⁷¹ » ; aux États-Unis, les archives sont conservées « en raison de leur valeur de témoignage sur l'organisation, les fonctions, les politiques ; les décisions, les procédures, les opérations ou d'autres activités du gouvernement, ou encore en raison de la valeur d'information des données qu'elles contiennent⁷² » ; en Grande-Bretagne, les National Archives conservent les documents de manière à :

Soutenir l'ouverture et la transparence, et aider à assurer que le gouvernement soit responsable de ses actes ; agir comme archive officielle du gouvernement du Royaume-Uni ainsi que pour l'Angleterre et le Pays de Galles, en conservant un enregistrement des actions et des décisions passées et en agissant comme mémoire à long terme pour le gouvernement ; soutenir la recherche en répondant aux besoins des universitaires et des communautés de chercheurs autant qu'à ceux du grand public⁷³.

Au Québec, la finalité reconnue aux archives est plus large puisque les documents sont « conservés pour leur valeur d'information générale⁷⁴ ». Aucune définition légale ne reprend à son compte l'élément, pourtant

71. Gouvernement français, *Code du patrimoine, livre II, Archives*, article L211-1.

72. Ketelaar, *Législation et réglementation en matière d'archives et de gestion des documents*, p. 5.

73. The National Archives, « Records collection policy », (novembre 2012), p. 4, trad. <http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/records-collection-policy-2012.pdf>.

74. Gouvernement du Québec, *Loi sur les archives*, LRQ, c A-21.1.

majeur, souligné par Casanova et qui révèle la dimension culturelle, au sens le plus large du terme – l'inscription de soi dans le temps –, des archives.

Finalement, les différentes définitions proposées par les archivistes sont le signe de la prise d'autonomie de l'archivistique par rapport à l'histoire. Leur conception des archives, en s'affirmant, recouvre l'ensemble des domaines connexes. Leurs préoccupations sont autant d'ordre administratif, lorsqu'ils réfléchissent à la nature du producteur de documents, qu'historique, ou patrimonial, lorsqu'ils interrogent – ou s'y refusent – les finalités des documents qui leur sont confiés. Ainsi, si les archivistes ne reconnaissent pas de spécificité documentaire aux archives, leur réflexion aux 19^e et 20^e siècles aboutit à un accord sur le fait que les archives sont caractérisées par la manière dont elles sont générées plutôt que par la personne qui les produit⁷⁵ d'une part et, d'autre part, par les fonctions qu'elles sont amenées à remplir et qui sont d'ordres administratif, historique et culturel. Toutefois, il faut noter que les finalités des archives restent un point problématique pour les pères de l'archivistique contemporaine et que, si leurs fonctions administratives semblent inhérentes aux archives, les usages historiques et culturels apparaissent à certains, comme à Jenkinson, un simple corollaire plutôt qu'une raison d'être. Bien que ces définitions énoncent clairement certains aspects qui caractérisent les archives, d'autres éléments sont moins manifestes, mais tout aussi significatifs, si ce n'est plus, quant à la vision que les archivistes ont de leur objet. Ainsi, les notions de fonds et de provenance, qui imposent une pratique professionnelle spécifique, induisent aussi une compréhension particulière de la nature des archives.

LE PRINCIPE DE RESPECT DES FONDS: LES ARCHIVES, UN OBJET NATUREL, FINI ET IMPARTIAL

Les archives définitives sont présentées par les textes établissant la base de la pratique archivistique comme possédant cinq principales caractéristiques établies en lien avec les principes fondamentaux de la discipline. D'abord, le principe de respect des fonds permet d'affirmer (1) la nature

75. Même si la nature du producteur, personne physique ou personne morale, reste une question dans certains pays comme aux États-Unis, il est généralement admis que les documents de personnes physiques peuvent être versés à un service d'archives.

organique des archives définitives et leur constitution en ensemble clos du point de vue de la signification, et (2) leur caractère de « reflet fidèle » du passé. Ensuite, le modèle de cycle de vie des documents soutient que les archives définitives sont (3) l'étape finale du cycle, (4) conservées en vertu de leur valeur secondaire, et enfin (5) déterminées en fonction d'un cadre de référence limité à l'administration et à l'histoire.

L'énonciation des caractéristiques majeures des archives est directement issue des problèmes posés par la pratique professionnelle. Ainsi, dès 1778, D'Estienne⁷⁶ propose un mode de classement et des modalités de gestion des archives. Les papiers sont triés, sélectionnés en fonction de leur utilité, conservés pour une certaine durée et classés par types puis de manière chronologique. Le classement est déjà effectué en partie par provenance : Édits du Roi, Déclarations envoyées à la Communauté, comptes des Trésoriers, cahiers d'Assemblée de la Province, correspondance par destinataire (l'Intendant, les Procureurs du Pays), etc. Chaque type de documents émanant d'un producteur particulier est rassemblé en une liasse qui est précisément cotée, décrite et répertoriée dans un inventaire général. L'ouvrage de D'Estienne semble donc constituer une prémisse à l'archivistique contemporaine. Mais ce n'est qu'au milieu du 19^e siècle, avec la circulaire française de 1841, que les fondements de la pratique archivistique sont établis : la notion de fonds devient essentielle, la provenance est le point zéro de tout traitement archivistique et, plus tard, le cycle de vie des documents est formulé comme étant la base de toute gestion rationnelle des archives.

Le principe de respect des fonds, tel qu'il est formulé au 20^e siècle, indique d'abord que « chaque document du fonds doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place d'origine [...] »⁷⁷. Il recouvre trois aspects distincts : le respect de la provenance préconise de laisser groupés les documents d'archives d'un créateur sans les mélanger à d'autres, ce qui impose que les documents qui le composent ne peuvent en être extraits, ni des documents étrangers y être intégrés. Le classement établi par le créateur, en outre, doit être maintenu ou rétabli dans la mesure du possible, de manière à respecter l'ordre primitif ou originel.

76. D'Estienne, *L'archiviste citoyen*.

77. Conseil international des archives, 1964, cité dans Carol Couture, « Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives », dans *Les fondements de la discipline archivistique*, Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et al. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 1994), p. 64.

Ces énoncés recouvrent les deux aspects de la structure du fonds d'archives tels que Terry Eastwood les a formulés :

D'une part, les documents sont réunis en un système en fonction de la façon dont leur créateur organise ou structure ses activités. Cette **structure externe** de la provenance permet de reconnaître et d'expliquer les divers rapports d'ordre administratif qui régissent le mode d'organisation suivant lequel organismes et personnes physiques exercent leurs activités. Le mode d'organisation régit à son tour le mode de création et de conservation des documents d'archives. D'autre part, chaque fonds d'archives présente une « structure documentaire » correspondant à l'ordre que son créateur attribue aux documents dans l'exercice de son activité. Cette **structure interne** de la provenance permet de reconnaître les liens existants entre les documents tels qu'organisés par celui qui les a accumulés⁷⁸.

Pour Duranti, cette structure interne est le « lien archivistique ». Elle en fait le cœur de l'archivistique comme discipline⁷⁹. Le « lien archivistique » est « la relation qui unit chaque document au précédent et au suivant [...] »⁸⁰. Ce lien est original (il apparaît lorsque le document est créé), nécessaire (il existe pour tous les documents), déterminé (il est qualifié par la fonction du document au sein de l'ensemble)⁸¹.

Le principe de respect des fonds insiste donc sur le lien entre le document et le (processus) producteur puisque c'est ce lien entre les documents qui permet de leur donner un sens, d'en maintenir les caractéristiques et d'en assurer la qualité archivistique. Le respect des fonds reflète la nature même des archives : leur organicité, leur unicité et leur caractère interrelationnel garantissant ainsi leur authenticité et leur impartialité⁸². Ce principe n'est cependant pas compris partout de la même manière,

78. Terry Eastwood, « Introduction générale », dans *The Archival Fonds: From Theory to Practice/Le fonds d'archives: de la théorie à la pratique*, sous la direction de Terry Eastwood (Ottawa: Bureau canadien des archives (BCA), 1992), p. 18.

79. Duranti, Eastwood et MacNeil, *Preservation of the Integrity of Electronic Records*, p. 11.

80. Luciana Duranti, « The impact of digital technology on archival science », *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 44, trad.

81. Duranti, Eastwood et MacNeil, *Preservation of the Integrity of Electronic Records*, p. 11.

82. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 12-13; Heather MacNeil, « The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description », dans *The Archival Fonds: From Theory to Practice/Le fonds*

et la notion de fonds n'est pas universellement reconnue comme fondement de la provenance. Malgré tout, deux premières caractéristiques ressortent de ce principe qui sont reconnues par les archivistes comme essentielles : les archives sont un objet naturel et leur signification est close.

Nature organique : les archives, un objet naturel

En 1841, Natalis de Wailly (1805-1886) « fut appelé par le ministre de l'Intérieur, le comte Duchâtel, au sein de la commission chargée de ce travail [l'organisation des archives départementales], et il y fit admettre un principe qui, de l'aveu de tous les juges compétents, a été le salut de ces dépôts : le principe de l'intégrité des fonds⁸³ ». La circulaire qui émane de ce travail établit que le classement des archives doit être fonctionnel plutôt que chronologique ou thématique. Ainsi, « l'expérience a fait reconnaître que le classement ne doit pas être subordonné principalement [...] à ces divisions fondées sur des époques politiques, et qu'il faut surtout chercher à le disposer d'après un ordre puisé, non dans les temps, mais dans la nature même des documents et l'enchaînement réel des affaires⁸⁴ ».

La circulaire ne définit pas directement le fonds, mais précise que « ce mode de classement consiste à réunir tous les titres qui étaient la propriété d'un même établissement, d'un même corps ou d'une même famille, et que les actes qui y ont seulement rapport ne doivent pas être confondus avec le fonds de cet établissement, de ce corps, de cette famille⁸⁵ ». La circulaire affirme ainsi la distinction d'un fonds d'archives par rapport aux autres fonds. Le fonds devient alors l'unité de base du traitement archivistique et il est compris comme une totalité au sens où il rassemble l'ensemble des documents d'un producteur. Le fonds permet

d'archives : de la théorie à la pratique, sous la direction de Terry Eastwood (Ottawa : Bureau canadien des archives (BCA), 1992), p. 201.

83. Henri Wallon, *Notice sur la vie et les travaux de M. Joseph-Natalis de Wailly*, (Paris : Bibliothèque de l'École des chartes, 1888), p. 13.

84. Ministère français de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, « Instruction pour la mise en ordre et le classement des archives départementales et communales du 24 avril 1841 », p. 17.

85. *Ibid.*, p. 18.

alors d'avoir une connaissance complète de ce dernier. Finalement, la circulaire impose à l'ensemble des archives départementales de :

1° Rassembler les différents documents par *fonds*, c'est-à-dire former collection de tous les titres qui proviennent d'un corps, d'un établissement, d'une famille ou d'un individu, et disposer d'après un certain ordre les différents fonds ;

2° Classer dans chaque fonds les documents suivant les matières en assignant à chacune un rang particulier ;

3° Coordonner les matières, selon les cas, d'après l'ordre chronologique, topographique ou simplement alphabétique⁸⁶.

Selon Natalis de Wailly :

Le classement général par fonds est le seul vraiment propre à assurer le prompt accomplissement d'un ordre régulier et uniforme [...]. Si, au lieu de cette méthode, qu'on peut dire fondée sur la nature des choses, on propose un ordre théorique [...], les archives tomberont dans un désordre auquel il sera difficile de remédier [...] Dans tout autre classement que celui par fonds, on court grand risque de ne savoir où retrouver un document⁸⁷.

Ce n'est cependant qu'au tournant du 20^e siècle que « le principe de l'intégrité des fonds⁸⁸ » est reconnu, en Europe, comme principe fondamental de l'archivistique et ainsi l'existence de l'unité de base de l'archivistique traditionnelle : le fonds d'archives. Ni Champollion-Figeac en 1860, ni Richou en 1883 n'y font d'ailleurs référence, bien que Richou semble tenir le principe pour évident. Il emploie en effet le terme « fonds » à de nombreuses reprises et conteste le déplacement des fonds historiques hors de leur dépôt d'origine⁸⁹.

Il en va autrement de l'ouvrage de Muller, Feith et Fruin qui, dès le deuxième paragraphe, donne une définition et annonce qu'« un fonds d'archives est un tout organique [...] ⁹⁰ ». L'ordre naturel des archives est aussi

86. *Ibid.*, p. 17.

87. Cité dans Michel Duchemin, « Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques », *La Gazette des archives*, n° 97 (1977), p. 91.

88. Wallon, *Notice sur la vie et les travaux de M. Joseph-Natalis de Wailly*, p. 13.

89. Richou, *Traité théorique et pratique des archives publiques*, p. 4-5

90. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 5.

ce que Natalis de Wailly mettait en avant pour défendre sa méthode de classement face à diverses résistances. En effet, si pour de Wailly « cette méthode, qu'on peut dire fondée sur la nature des choses⁹¹ » est la seule qui puisse permettre d'ordonner les archives de manière à retrouver les documents, pour les Hollandais, cette « nature des choses » devient, au-delà d'un simple mode de classement, un principe fondamental de l'archivistique moderne. Ainsi, « un fonds d'archives est un tout organique, un organisme vivant qui s'accroît suivant des règles fixes, se forme et se transforme⁹² ».

Jenkinson, qui traduit *fonds* par le terme d'*archive group*, le définit comme « les archives résultant du travail d'une administration qui fut un tout organique, complet en soi, capable de traiter de manière indépendante, sans aucune autorité supplémentaire ou externe, avec tous les aspects des activités qui sont de sa compétence⁹³ ». Il est intéressant de noter que, en 1922, pour l'archiviste britannique, le tout organique renvoie d'abord au producteur, non aux archives elles-mêmes. « Nous avons des documents qui sont la survivance matérielle de transactions administratives ou exécutives passées [...] : une preuve immédiate du fait qu'ils sont une partie réelle du corpus, des faits en cause⁹⁴. » Survivance d'actions posées, les archives ne sont pourtant pas encore ici l'objet d'une analogie biologique, et Jenkinson ne souligne nulle part dans son manuel que les archives puissent avoir un caractère naturel.

En revanche, en 1947, dans « The English Archivist: A New Profession », le caractère naturel des archives devient central. Il écrit que « [les archives] sont réunies et ont atteint leur classification finale par un processus naturel : elles ont une croissance, pour ainsi dire, presque comme

91. Cité dans Duchein, « Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques », p. 91.

92. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 5. Il est à noter que Léon de Laborde utilise, dès 1867 dans *Les archives de la France, leurs vicissitudes pendant la Révolution, leur régénération sous l'Empire* (Paris, Librairie Veuve Renouard), la métaphore organique pour distinguer les bibliothèques des archives : « une bibliothèque est quelque chose, des archives sont quelqu'un. [...] ce quelqu'un qui vit & respire; ne le démembrer pas; il serait par trop cruel de lui prendre la tête pour la mettre dans cette salle, de lui arracher bras & jambes pour les disséminer ailleurs, car le cœur ne palpiterait qu'à la condition qu'on respectera le corps entier. »

93. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 84, trad.

94. *Ibid.*, p. 4, trad.

un organisme, comme un arbre ou un animal⁹⁵ ». Le principe est donc le moyen de préserver les archives en tant qu'archives, c'est-à-dire que pour Jenkinson ce qui distingue les documents d'archives des autres est qu'ils « s'accumulent naturellement ». Les archives ne sont pas collectées [...]. Elles ne sont pas là [...] du fait qu'on les a rassemblées avec l'idée qu'elles pourraient servir aux chercheurs du futur ou qu'elles pourraient prouver un point particulier ou illustrer une théorie⁹⁶ ».

En ce qui concerne Schellenberg, tout en reconnaissant leur caractère organique, il affirme aussi, et par contraste, que « les archives modernes sont des *matériaux sélectionnés*. Elles sont choisies pour leurs valeurs probante ou informationnelle au sein d'une grande masse de documents [...] »⁹⁷. Cette apparente contradiction s'explique par le fait que l'unité de base de l'archivistique américaine est, depuis 1941, le *record group* : « une unité archivistique majeure établie *quelque peu arbitrairement* avec le respect dû au principe de provenance et à la volonté de constituer une unité de taille et de caractère commodes pour le classement et la description, mais aussi pour la publication d'inventaires⁹⁸. »

Schellenberg souligne d'une part la différence entre *archive group* et *record group* qui réside dans le fait que l'*archive group* tel que le définit Jenkinson ne regroupe que les documents produits par une administration qui n'est plus en exercice⁹⁹, alors que le *record group* réunit avant tout les documents d'une entité active. D'autre part, le *record group* ne correspond pas non plus au fonds tel qu'il est défini en France puisque ce dernier « représente les documents de types d'institutions similaires¹⁰⁰ ». L'unité qui est comparable au fonds aux États-Unis est en fait le *collective record group* (le groupe de documents collectif) qui regroupe « les documents de plusieurs entités (comme les comités et commissions

95. Hilary Jenkinson, « The English Archivist: A New Profession, 1947 », dans *Selected Writings of Sir Hilary Jenkinson*, présenté par Roger H. Ellis et Peter Walne, (Gloucester: Alan Sutton Publishing Limited, 1980), p. 238, trad.

96. *Ibid.*

97. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 114-115, trad. Nous soulignons.

98. American National Archives, cité dans Schellenberg, *ibid.*, p. 181, trad.

99. Schellenberg note l'usage du passé pour qualifier l'administration : « d'une administration qui fut un tout organique [...] »

100. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 182, trad.

du Congrès) qui ont certaines caractéristiques communes¹⁰¹ ». Si cette explication reste peu convaincante au regard de la notion stricte de fonds et renvoie, en quelque sorte, à la question des conceptions maximalistes et minimalistes, la définition d'un *record group* est cependant fondée sur certains critères dont « le premier, et le plus important, est la provenance des documents. Les limites ou contours des *record groups*, en un mot, devraient être définies sur la base de leurs origines au sein d'une entité publique¹⁰² ». La provenance est ici comprise au sens strict d'origine: il s'agit d'assurer que les documents proviennent bien d'un producteur. Elle ne recouvre donc que la structure externe du fonds, la relation des documents à leur contexte de production. Le fonds devient alors un outil de gestion de la masse documentaire.

Une autre métaphore biologique employée pour définir le fonds d'archives est celle de la sédimentation: « Un fonds d'archives naît spontanément comme résultat d'une sédimentation documentaire¹⁰³. » On retrouve cette idée jusque chez Eastwood, Duranti et MacNeil, en 2002, qui parlent d'agrégation de documents pour qualifier les archives en tant que type documentaire particulier. D'ailleurs, MacNeil, alors qu'il présente en 1992 les qualités qui déterminent les archives définitives, y inclut le caractère naturel (*naturalness*) des archives, lié au fait qu'elles résultent du cours naturel des transactions. Finalement, aujourd'hui encore le fonds est défini par le Conseil canadien des archives comme un « ensemble de documents de toute nature réunis *automatiquement et organiquement*, créés et/ou accumulés et utilisés par une personne physique ou morale ou par une famille dans l'exercice de ses activités ou de ses fonctions¹⁰⁴ » et « la classification est l'identification des accumulations naturelles de documents qui prennent forme durant le processus de leur production¹⁰⁵ ».

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*, p. 187, trad.

103. Lodolini, 1984, cité dans Michel Duchein, « Archives, archivistes, archivistique. Définitions et problématique », dans *La pratique archivistique française*, sous la direction de Jean Favier (Paris: Direction des Archives nationales, 1993), p. 23.

104. BCA (Bureau canadien des archivistes, Comité de planification sur les normes de description), *Règles pour la description des documents d'archives* (Ottawa, Bureau canadien des archivistes, 2008), p. D-5. Repéré à <http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>. Nous soulignons.

105. Terry Eastwood, « Putting the Parts of the Whole Together: Systematic Arrangement of Archives », *Archivaria*, n° 50 (2000), p. 94, trad.

L'ensemble de ces définitions du fonds d'archives – d'abord comme méthode de classement, puis comme structure relationnelle fondamentale dans l'établissement des archives comme objet documentaire particulier et, finalement, comme outil de gestion de la masse documentaire – participent à établir le respect des fonds comme principe premier de l'archivistique contemporaine. Elles soutiennent toutes l'idée que la caractéristique essentielle des documents d'archives réside dans le fait qu'ils résultent d'un processus naturel qui leur confère une structure particulière dont le maintien est seul capable de préserver les qualités archivistiques des documents.

L'analogie biologique fait sens dans le contexte du scientisme et de l'historisme du 19^e siècle. En effet, en promouvant les archives au statut d'« organisme vivant », les archivistes font accéder leur discipline, et l'histoire dans le même mouvement, au statut de science. Ainsi, comme l'affirmait von Ranke, si les historiens visent à « rendre compte de ce qui s'est réellement passé » à partir des faits et donc des documents qu'il s'agit simplement de « mettre en œuvre », selon les mots de Langlois et Seignobos, du point de vue de l'archivistique, la nature organique des archives implique que l'archiviste « ne peut qu'étudier l'organisme et constater d'après quelles règles il s'est formé¹⁰⁶ ». Ainsi, l'objectivité et l'impartialité de l'archiviste sont rendues possibles au même titre que celles de l'historien comme le conçoivent von Ranke, Fustel de Coulanges et les historiens de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle.

Clôture de l'archive : les archives, un « reflet fidèle » du passé

La notion de fonds d'archives est donc avant tout affaire de relation entre les documents et l'origine des documents est primordiale en ce qu'elle est unique et permet ainsi de distinguer un fonds d'un autre. Dans cette perspective, les archives tirent toute leur signification des relations entre les documents qui composent un fonds. Directement lié au caractère organique des archives, le principe de respect de l'ordre primitif, ou originel, corollaire du principe de respect des fonds, est réaffirmé par Muller, Feith et Fruin :

En effet, cette organisation primitive du fonds d'archives ne s'est pas créée arbitrairement ; elle n'est pas un effet du hasard, mais la

106. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 5.

conséquence logique de l'organisation administrative dont le fonds d'archives représente le dépôt documentaire. [...] De cette façon, les archives d'une administration refléteront nécessairement dans ses grandes lignes la composition de cette administration¹⁰⁷.

Unité formée de l'ensemble des documents d'un créateur, le fonds d'archives est déterminé par l'interdépendance des parties qui le constituent. Jenkinson, en 1947, y insiste particulièrement. Par opposition à la constitution artificielle d'une collection, « [les archives] ont donc une structure, une articulation et une relation naturelle entre leurs parties qui sont essentielles pour leur signification [...]. La qualité archivistique ne survit intacte qu'en autant que cette forme et cette relation naturelles sont maintenues¹⁰⁸ ».

Pour Schellenberg, bien qu'on ait vu que les archives sont un matériel sélectionné, il n'en reste pas moins que « le principe [de provenance] aide à révéler la signification des documents; la thématique de documents individuels ne peut être complètement comprise que dans le contexte associé aux documents¹⁰⁹ ». Le contexte est l'élément qui confère aux documents leur pleine signification en tant que preuve documentaire puisque :

Le document d'archives – à la différence de l'objet de collection ou du dossier de documentation constitué de pièces hétérogènes de provenances diverses – n'a donc de raison d'être que dans la mesure où il appartient à un ensemble.

Il se situe au sein d'un processus fonctionnel, dont il constitue lui-même un élément, si minime soit-il. Le document d'archives n'est jamais conçu, au départ, comme un élément isolé. Il a toujours un caractère utilitaire qui ne peut apparaître clairement que s'il a gardé sa place dans l'ensemble des autres documents qui l'accompagnent¹¹⁰.

C'est là l'importance du respect de l'ordre primitif selon lequel « chaque document du fonds doit être placé dans le fonds dont il provient et,

107. *Ibid.*, p. 36.

108. Jenkinson, « The English Archivist: A New Profession », p. 238-239, trad.

109. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 187, trad.

110. Duchein, « Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques », p. 75.

dans ce fonds, à sa place d'origine [...]»¹¹¹. Ainsi, Schellenberg écrit qu'«une grande partie de la signification [des archives] dépend de leur relation organique à l'entité [productrice] et de celle qui existe entre les documents»¹¹². Jenkinson, lui aussi, souligne l'importance de la relation entre les documents pour leur signification. Selon lui, «la connexion dans laquelle ils ont été préservés [est] une connexion qui dans neuf cas sur dix est importante, sinon vitale, pour la pleine compréhension de leur signification»¹¹³. Le fonds d'archives est alors considéré comme une totalité du point de vue de sa signification dans la mesure où il est

essentiel, pour l'appréciation d'un document quel qu'il soit, de [connaître son contexte de création]. Une telle connaissance n'est possible que dans la mesure où l'ensemble des documents qui l'accompagne a été conservé intact, bien individualisé et sans confusion possible avec des documents d'autres provenances, même si ceux-ci sont relatifs au même objet¹¹⁴.

MacNeil, en 1992, pour présenter les *Règles pour la description des documents d'archives*, recourt aussi à la notion de contexte: «La définition du fonds est inséparable du principe de respect des fonds qui, à son tour, est fondé sur une prise en compte du contexte de création et du contexte documentaire dans lesquels les documents sont produits et/ou accumulés»¹¹⁵. Bref, «le contexte est cette réalité qui donne tout son sens au contenu des documents [...]»¹¹⁶. Il peut être établi grâce à la conservation de l'ensemble des liens réunissant les divers documents du fonds. Ces relations permettent à l'archiviste de garantir que, devenant archives définitives, les documents du fonds seront le témoignage, la trace de l'activité qui les a créés¹¹⁷.

111. Conseil international des archives, 1964, cité dans Couture, «Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives», p. 64.

112. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 17, trad.

113. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 42, trad.

114. Duchéin, «Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques», p. 73.

115. MacNeil, «The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description», p. 200, trad.

116. Carol Couture *et al.* (sous la dir. de), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, (Québec: Presses de l'Université du Québec, 1999), p. 115.

117. Couture, «Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives», p. 61-65.

Car en effet, le respect de l'ordre primitif des documents a pour objectif de permettre de retracer les actes posés par le créateur, ce qui constitue la garantie de l'unicité, l'authenticité et l'intégrité des documents. La classification des documents, depuis le manuel hollandais, se veut le reflet de l'organisation du producteur. Ainsi, « le système de classement doit être fondé sur l'organisation primitive du fonds d'archives qui correspond, dans ses grandes lignes, avec l'organisation de l'administration dont il provient¹¹⁸ ».

Comme l'indique Heather MacNeil en 1992 en s'appuyant sur Hilary Jenkinson, les archives constituent « une certaine connaissance qui n'existe sous la même forme nulle part ailleurs¹¹⁹ ». Elles sont uniques au sens où chaque document d'archives est situé dans une relation particulière par rapport à l'ensemble des documents créés ou accumulés de manière organique¹²⁰. Cette caractéristique confère aux archives leur valeur de preuve telle qu'elle est définie par Terry Eastwood, soit : « la capacité générale des documents en tant qu'enregistrement de ce qui s'est passé et de la manière dont cela s'est passé dans le contexte dans lequel cela a eu lieu¹²¹. »

Ensuite, le respect de la structure interne du fonds assure l'authenticité des archives, qui sont alors « capables de soutenir le témoignage authentique des actions, des processus et des procédures qui les ont produites, ou d'avoir le caractère et l'autorité d'un original¹²² ».

En outre, « le principe [de respect des fonds] protège l'intégrité des documents dans le sens où leurs origines et le processus par lequel ils sont créés sont reflétés par la classification¹²³ ». L'intégrité doit être comprise au sens de totalité, c'est-à-dire les documents en tant qu'ensemble. Selon Schellenberg, les documents d'une organisation sont accumulés en fonction des activités de cette organisation qui sont liées entre elles. Les documents sont donc mieux compris s'ils sont conservés ensemble

118. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 32.

119. Jenkinson cité dans MacNeil, « The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description », p. 200, trad.

120. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*; MacNeil, *Ibid.*, p. 201.

121. Terry Eastwood, « How Goes it with Appraisal? », *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 115, trad.

122. MacNeil, « The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description », p. 202, trad.

123. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 187, trad.

sous l'identité de l'unité qui les a générés et dans l'ordre global qui leur a été donné par l'unité plutôt que s'ils sont appréhendés isolément selon une classification thématique.

Finalement, dans cette perspective :

Les documents d'archives saisissent un moment dans le temps, le fixent et le gèlent tel qu'il était en quelque sorte, de manière à en préserver une certaine idée pour références ultérieures; une certaine idée du caractère unique des actions et événements desquels les documents résultent¹²⁴.

Le fonds « est toujours le reflet des fonctions de cette administration ou de ses employés. On ne crée donc pas arbitrairement un fonds d'archives¹²⁵ ». Les archives sont alors comprises comme « le reflet fidèle des activités d'une personne physique ou morale, [comme] une mémoire officielle témoignant autant du passé que du présent et [comme] une source d'information organique, authentique et probante [...]»¹²⁶.

En résumé, la notion de fonds et le principe de provenance sous-tendent une vision du passé très proche de celle des historiens rationalistes du 19^e siècle et on peut affirmer qu'ils en découlent au moins partiellement. Le caractère naturel, d'un côté, et la nature spéculaire, de l'autre, des archives sont immédiatement liés à une conception de l'histoire et du passé qui veut que ces derniers soient fixes et finis. Les historiens contemporains des archivistes qui ont établi les fondements de l'archivistique – fondements dont on a vu qu'ils ne formaient en fait qu'un – avaient besoin de documents fiables pour pouvoir affirmer la scientificité de leur propre discipline. La notion de fonds et le principe de provenance viennent répondre à ce besoin en offrant tant aux administrateurs qu'aux historiens des documents dont le traitement assure l'authenticité et l'impartialité. En effet, dans cette perspective, les archives de par le traitement spécifique qu'elles subissent sont maintenues au plus près de leur état d'origine. C'est en fait la pratique archivistique, adossée au principe de respect des fonds, qui en fait des documents authentiques et impartiaux. Finalement, les archives constituent une forme de cristallisation d'un passé que l'on peut, dès lors, observer objectivement. Le

124. Eastwood, « How Goes it with Appraisal? », p. 112, trad.

125. Muller, Feith et Fruin, *Manuel pour le classement et la description des archives*, p. 5.

126. Jean-Yves Rousseau, « L'utilisation des archives à des fins de recherche : Une source première et authentique d'informations », *Archives* 25, n° 3 (1994), p. 30.

fonds, du fait de sa structure interne, soutient ainsi la possibilité d'une pleine connaissance du passé. En tant qu'unité déterminée par les liens entre les documents, le fonds d'archives porte en lui-même sa propre signification.

Toutefois, les archives ne sont jamais complètement conservées. Après que les vicissitudes de l'histoire aient, pendant longtemps, décidé du sort des documents, les archivistes ont intégré à leur pratique des méthodes permettant de conserver les documents considérés comme étant les plus importants et significatifs. C'est au 20^e siècle, une fois admis et assimilé le principe de respect des fonds, qu'ont été instaurés le cycle de vie des documents et l'approche dite « des trois âges ». Parallèlement, le besoin s'est fait sentir de réfléchir de manière plus approfondie aux valeurs et fonctions des archives.

LES TROIS ÂGES : LES ARCHIVES DÉFINITIVES ET LEURS USAGES

En élaguant des Archives les papiers inutiles ; on les rend moins volumineuses, & on se débarrasse de ces papiers qui ne servent à autre chose qu'à attirer des vers & des insectes qui les rongent ; mais il faut lire tous ces papiers pour connoître ceux qui font inutiles, afin de ne pas tomber dans le cas de rejeter ceux qui pourroient être utiles, & de conserver ceux qui ne le sont pas. Voilà pourquoi il faut avoir travaillé à des Archives, & avoir acquis fur cette partie des connoissances précises & fondées fur l'expérience. [...] J'observe de mettre dans ces comptes, l'état des pensions & des paiements ; je poursuis de même jusques à ce que je fois à l'époque de trente années, qui est celle fixée par la Loi, jusques à laquelle on peut recourir d'un compte de Trésorier¹²⁷.

Comme le notait D'Estienne dès 1778, l'accroissement et la durée de conservation des documents comptent parmi les problèmes pratiques que posent les archives et qui conduisent les archivistes à établir des méthodes de gestion adaptées à leur objet. Un siècle et demi plus tard, en 1922, Jenkinson présente, dans la quatrième partie de son manuel, la manière de constituer les archives à partir des documents administratifs. Il y décrit en fait un mode de gestion des archives en fonction de l'utilisation qui est faite des documents et il préconise l'utilisation

127. D'Estienne, *L'archiviste citoyen*, p. 7-8.

de registres permettant d'indiquer le sort des documents : destruction ou conservation permanente¹²⁸. Il y aborde aussi la question de savoir « combien de temps les documents peuvent être considérés comme relevant d'un usage courant¹²⁹ ». Il propose alors de créer une catégorie de documents, « les archives probatoires », dont le sort est révisé jusqu'à ce qu'une décision finale soit prise. On peut voir là une prémisse au calendrier de conservation et une première énonciation du cycle de vie des documents.

En 1947, Jenkinson explicite davantage les trois « phases » qu'il reconnaît dans l'évolution des archives :

Les archives passent normalement par trois phases. Dans la première, elles sont les dossiers courants (pour utiliser une phraséologie moderne) dont on peut avoir besoin à tout moment pour s'y référer : à cette phase, l'Archive n'a pas, en principe, atteint sa pleine importance – le document est écrit, mais pas mis en place. Dans la seconde phase, les dossiers peuvent toujours être demandés à l'occasion mais à des fins de jurisprudence et en raison du contexte historique du travail de l'entité plutôt que pour une référence immédiate : elles sont moralement reléguées (physiquement aussi si leur volume est très important) dans une sorte de limbes où elles reposent à moitié oubliées et parfois – puisque l'espace d'entreposage et le personnel coûtent cher – totalement négligées. Finalement, si elles survivent, elles atteignent la troisième phase dans laquelle leur valeur à des fins de recherche est reconnue et devient un facteur déterminant pour leur préservation¹³⁰.

La transformation des qualités des documents au fil du temps est donc reconnue relativement tôt par les archivistes. Cependant, le modèle de cycle de vie des documents d'archives date des années 1940 et a été introduit par Philip C. Brooks sous l'appellation de « *life history* » des documents¹³¹. Sa définition a été confirmée officiellement en 1948 dans l'un des rapports de la Commission Hoover, relatif à l'organisation et au fonctionnement de l'administration fédérale des États-Unis, puis développée en 1961 par le Français Yves Pérotin (1922-1981). Le modèle

128. Jenkinson, *A Manual of Archive Administration*, p. 155.

129. *Ibid.*, p. 156, trad.

130. Jenkinson, « The English Archivist: A New Profession », p. 240, trad.

131. Charles M. Dollar, « Archivists and Records Managers in the Information Age », *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 39.

du cycle de vie est la manifestation pratique de l'approche dite des « trois âges », largement promue par les Québécois Jean-Yves Rousseau et Carol Couture puisqu'elle est au fondement même de l'archivistique intégrée telle qu'elle est mise en œuvre au Québec. Cette approche repose d'une part sur l'idée que « tout document d'archives passe par une ou plusieurs périodes caractérisées par la fréquence de son utilisation et par le type d'utilisation qui en est faite¹³² », et d'autre part sur les valeurs archivistiques.

Le cycle de vie des documents et l'approche des « trois âges » constituent la pierre angulaire de l'archivistique traditionnelle, notamment québécoise, et impose la définition des archives définitives qui :

regroupent les documents ne présentant plus de valeur primaire, de manière prévisible du moins, et qui sont conservés de façon permanente par une personne physique ou morale parce qu'ils ont acquis une valeur secondaire de témoignage ou d'information générale ou parce qu'ils peuvent servir à la recherche¹³³.

L'approche des trois âges : les archives définitives, le « troisième âge » des documents

Les développements de Pérotin pour justifier le bien-fondé de la théorie auprès de la communauté archivistique française dans les années 1960 permettent de bien comprendre ce qui motive ce découpage en trois temps :

L'observateur le moins averti reconnaît deux âges dans la « vie » des archives publiques. D'abord celui des documents administratifs : les bureaux conservent à leur disposition leurs papiers récents (registres et dossiers bien constitués, utiles, pratiques en même temps que banals et prosaïques). Ensuite, l'âge des documents historiques : les Archives conservent dans leurs magasins les

132. Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », dans *Les fondements de la discipline archivistique*, Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et al. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 1994), p. 95.

133. Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et al., *Les fondements de la discipline archivistique*, (Québec : Presses de l'Université du Québec, 1994), p. 280.

papiers anciens, plus ou moins parcheminés, recouverts de cette fine couche de poussière qui habille les grands crus¹³⁴.

Mais, ajoute-t-il, si l'on interroge cet observateur peu informé sur le passage d'un stade à un autre, il a tôt fait de découvrir :

qu'il existe un stade intermédiaire entre l'ordre (apparent) des dossiers des bureaux et l'ordre (apparent) des cartons des archives. Il reconnaîtra vite que, si les papiers conservés aux archives ne sortent pas directement des classeurs administratifs, il faut bien qu'ils proviennent de ces entassements que l'on entrevoit dans les couloirs des directions et sur les armoires des bureaux ou que l'on cache dans des réduits, des cagibis que visite parfois le feu, ou encore dans des greniers et des caves que l'eau – qu'elle vienne du ciel ou des rivières et des égouts – n'épargne pas toujours. Ainsi se révèle l'âge intermédiaire, l'âge ingrat des archives, celui des « tas », fâcheuse transition entre l'Administration et l'Histoire¹³⁵.

La théorie des trois âges, et les distinctions qu'elle introduit dans la temporalité des documents d'archives, vise donc à assurer une meilleure gestion du processus de formation des archives depuis leur création dans les administrations jusqu'à leur conservation, le cas échéant, dans les services d'archives ; plus particulièrement « le second âge » qui est, comme le souligne Pérotin, « le plus scabreux¹³⁶ » durant lequel ont lieu « les pertes, les naufrages.¹³⁷ » Pour sortir de cette situation, il faut créer des dépôts intermédiaires groupant par grands immeubles administratifs tout ce qui est de l'usage immédiat des bureaux tout en devant encore être conservé à leur portée¹³⁸ ».

Les Québécois Carol Couture et Jean-Yves Rousseau reprennent et prolongent les développements de Pérotin :

Le concept de cycle de vie transforme un ensemble de documents quantitativement toujours trop important, démesuré par rapport aux moyens dont on dispose pour y faire face, en sous-ensembles présentant des caractéristiques différentes. Ceci facilite

134. Yves Pérotin, « L'administration et les trois âges des archives », *Seine et Paris*, n° 20 (1961), p. 363.

135. *Ibid.*

136. *Ibid.*, p. 364.

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*

une redistribution des documents qui composent l'ensemble et laisse entrevoir une problématique à laquelle il est alors possible de s'attaquer avec pragmatisme et quelque chance de réussite¹³⁹.

Ainsi, le cycle de vie a avant tout une portée pratique. Il vise à fournir à l'archiviste les moyens qui lui permettront d'assumer pleinement la gestion des documents d'archives, et ce, tant dans l'espace que dans le temps. Loin de constituer un véritable cadre théorique permettant d'expliquer et de représenter l'évolution temporelle des archives, l'approche des trois âges traduit surtout ce qui est le propre de deux fonctions archivistiques : l'accroissement et l'évaluation, c'est-à-dire l'augmentation graduelle du volume des archives qu'un service a sous sa garde et la nécessité d'être en mesure d'assigner une valeur aux documents que l'on s'apprête à verser ou à acquérir, ou les deux, selon la mission du service d'archives.

Selon cette approche, les documents « actifs » désignent les documents (les archives courantes) indispensables à l'activité quotidienne d'une organisation qui répondent aux fonctions pour lesquelles ils ont été créés ; les documents « semi-actifs » (les archives intermédiaires) sont conservés à des fins administratives, légales ou financières et répondent encore aux fonctions pour lesquelles ils ont été créés ; et les documents « inactifs » (les archives définitives) « n'ont plus de valeur prévisible pour l'organisme qui les a produits [...] »¹⁴⁰. Les archives définitives ne répondent donc plus nécessairement aux fonctions pour lesquelles elles ont été créées. Cette dernière étape pose plusieurs questions.

Au regard de l'approche des trois âges, l'inactivité des documents pour leur créateur est l'une des caractéristiques majeures des archives définitives. En effet, pensée pour la gestion des archives courantes et intermédiaires, l'approche conçoit les archives définitives comme l'étape finale du cycle de vie des archives : leur troisième âge en quelque sorte. Le terme « documents inactifs » est d'ailleurs révélateur de cette conception. En 1994, Carol Couture affirmait :

Il semble [...] justifié d'affirmer qu'il y a une période d'inactivité au cours de laquelle les documents n'ont plus de valeur prévisible pour le producteur. Les documents de cette période sont des

139. Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », p. 95.

140. *Ibid.*, p. 100.

documents inactifs dont certains sont éliminés n'ayant plus de raison d'être gardés alors que d'autres sont conservés pour leur valeur de témoignage¹⁴¹.

Les valeurs secondaires¹⁴², témoignage et information

Si les archives définitives sont « ces documents de toute institution, publique ou privée, jugés dignes d'être conservés de manière permanente¹⁴³ », encore faut-il être capable de les distinguer des documents à détruire. Les valeurs énoncées par Schellenberg constituent l'outil permettant de déterminer les qualités des documents d'archives qui « ont donc deux types de valeurs : les valeurs primaires pour l'unité d'origine et les valeurs secondaires pour les autres entités et les utilisateurs non gouvernementaux¹⁴⁴ ». Les valeurs sont par conséquent assignées en fonction du type d'utilisateurs¹⁴⁵ des documents : les utilisateurs internes et les utilisateurs externes.

Les valeurs primaires sont déterminées par les raisons qui conduisent à la production des documents. Ainsi, nous dit Schellenberg : « Les documents publics sont créés pour atteindre les finalités pour lesquelles une agence a été créée – administratives, fiscales, juridiques et opérationnelles. Ces utilisations sont évidemment de première importance¹⁴⁶. » Les

141. *Ibid.*, p. 98.

142. Dans l'ensemble de ses textes, Schellenberg parle bien des valeurs primaires et secondaires, au pluriel, la traduction française opère un passage au singulier et parle de la valeur primaire et de la valeur secondaire. Le pluriel rend mieux compte de la complexité et la multiplicité des fonctions et valeurs assignées aux archives. Cela reflète aussi la possibilité de coprésence des valeurs telle que le faisait valoir Martine Cardin, en 1994, pour qui « les archivistes doivent considérer les valeurs des archives comme vivantes, plurielles, concurrentes » dans « Information, preuve et témoignage ou le triple pouvoir des archives », dans *Les valeurs archivistiques. Théorie et pratique*, Actes du colloque organisé par la Division des archives et les Programmes d'archivistique, Université Laval, 11 novembre 1993 (Québec : Université Laval), p. 21.

143. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 16, trad.

144. *Ibid.*

145. Plutôt que relativement aux fonctions assumées par les documents d'archives comme on peut le lire dans Carol Couture, « Les fondements théoriques de l'évaluation des archives », dans *L'évaluation des archives : des nécessités de la gestion aux exigences du témoignage*, 3^e Symposium en archivistique, Université de Montréal, 27 mars 1998, 7-26. (Montréal : GIRA, 1998), p. 12.

146. Theodore R. Schellenberg, « The Appraisal of Modern Records : introduction », version web (1999) basée sur « The Appraisal of Modern Records », *Bulletins of the*

valeurs primaires sont, comme l'indique Couture¹⁴⁷, liées aux besoins immédiats des producteurs des documents. Elles sont administratives, ce qui recouvre pour Couture l'aspect opérationnel de Schellenberg, légales et financières.

Les valeurs secondaires, quant à elles, sont déterminées par les raisons qui conduisent à la conservation des documents. Ainsi, « les documents sont *conservés* dans un service d'archives [à titre d'archives définitives] pour des valeurs qui existeront longtemps après qu'ils aient cessé d'être d'utilisation courante et parce que leurs valeurs seront reconnues par d'autres que les utilisateurs courants¹⁴⁸ ». Le problème posé par la détermination des valeurs des documents apparaît avec la décision de les conserver ou de les détruire.

Les valeurs secondaires trouvent alors, selon Schellenberg, leur fondement dans deux types d'utilités, réelles ou supposées, qui constituent par là même la raison d'être des archives définitives. Il affirme d'abord que « pour être des archives [définitives], les documents doivent être conservés pour des raisons différentes de celles qui ont conduit à leur création ou accumulation. Ces raisons peuvent être officielles et culturelles¹⁴⁹ ». Les archives définitives peuvent être susceptibles d'assumer les mêmes fonctions que les archives courantes et intermédiaires et être utilisées pour leur caractère officiel. Dans le même temps, les archives définitives doivent répondre aux besoins plus larges, culturels, d'utilisateurs externes.

Il ressort de ces différents éléments que les valeurs des archives sont concurrentes et non successives. Les valeurs primaires sont en fait les valeurs initiales des documents, elles sont liées à leur origine. Les valeurs secondaires sont concomitantes aux valeurs initiales. Les valeurs des documents d'archives sont en effet parallèles et complémentaires, plutôt que successives et exclusives. Les valeurs secondaires concomitantes sont le plus souvent une « valeur ajoutée » aux documents, plutôt qu'une valeur se substituant à la valeur initiale.

National Archives n° 8 (octobre 1956), trad. <http://www.archives.gov/research/alic/reference/archives-resources/appraisal-of-records.html>.

147. Couture, « Les fondements théoriques de l'évaluation des archives », p. 13.

148. Schellenberg, « The Appraisal of Modern Records: introduction », trad.

149. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 13, trad.

Schellenberg définit finalement les valeurs secondaires par leur lien au témoignage et à l'information :

Les valeurs secondaires des documents publics peuvent être établies plus facilement si elles sont envisagées en lien avec deux types de questions : (1) le témoignage qu'ils contiennent quant à l'organisation et au fonctionnement du corps gouvernemental qui les a produits, et (2) l'information qu'ils contiennent sur des personnes, des organismes, des objets, des problèmes, des conditions et autres, auprès desquels le gouvernement est impliqué¹⁵⁰.

La valeur, ou fonction chez Couture¹⁵¹, de témoignage résulte directement de leurs valeurs initiales ; elle dépend du lien des documents à leur producteur puisque « les documents d'une entité qui ont une valeur de "témoignage" sont ceux qui sont nécessaires pour fournir une documentation authentique et adéquate de leur organisation et de son fonctionnement¹⁵² ».

C'est ce qui fait dire à Couture que :

Au premier chef, ce qui justifie ou ce sur quoi se fonde le traitement des archives à des fins culturelles, patrimoniales ou de recherche, c'est leur qualité de témoin. Ces documents prouvent l'existence de l'objet de toute reconstitution et la fidélité de celle-ci par rapport à la réalité évoquée. [... Les documents d'archives] rappellent de manière objective et authentique les activités d'une personne physique ou morale¹⁵³.

Par « valeur de témoignage », Schellenberg entend « une valeur qui dépend de l'importance de ce dont témoignent les documents, c'est-à-dire l'organisation et le fonctionnement de l'entité qui a produit les documents¹⁵⁴ ». Il se distancie ici de la conception de Jenkinson qui emploie le terme « *evidence* » au sens de *preuve*, c'est-à-dire au sens de « ce qui établit la vérité d'une proposition, d'un fait¹⁵⁵ ». L'archiviste américain y voit un sens plus large dont la traduction par « témoignage »

150. Schellenberg, « The Appraisal of Modern Records: introduction », trad.

151. Couture, « Les fondements théoriques de l'évaluation des archives », p. 14.

152. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 140, trad.

153. Couture, « Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives », p. 107-108.

154. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 139, trad.

155. CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), *Portail lexical*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/>.

semble rendre mieux compte : « qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu¹⁵⁶. » Le témoignage implique un *a posteriori* que la preuve, qui peut concerner un fait présent, ne suppose pas nécessairement. En cela on peut, comme le fait Couture¹⁵⁷, distinguer la preuve archivistique, qui concerne les valeurs primaires et les utilisations immédiates des documents, du témoignage qui a partie liée avec les valeurs secondaires et les utilisations postérieures à l'activité dont résultent les documents. Martine Cardin montre bien la nuance entre preuve juridique et preuve scientifique et fait valoir que « preuve et témoignage, au sens de preuve scientifique, ne sont pas synonymes car ils réfèrent à des finalités culturelles différentes. La première a pour but d'établir la vérité délivrée du doute et de l'incertitude, alors que la seconde correspond à l'entendement de cette vérité par l'entremise d'un expert-chercheur dont les compétences sont reconnues¹⁵⁸ ».

La « valeur d'information », quant à elle, résulte du contenu des documents. Ici, le lien avec le producteur n'importe plus, il est évacué au profit de l'information générale « sur les questions qui relèvent des affaires que traitent les organismes publics, non pas de l'information sur les organismes publics eux-mêmes¹⁵⁹ ». Les éléments qui déterminent l'intérêt des documents au regard de la valeur d'information sont le caractère unique, la forme et l'importance de l'information contenue. Unique, l'information « ne doit pas exister, sous une forme aussi complète et utilisable, dans d'autres sources documentaires¹⁶⁰ ». Il ne s'agit donc pas du caractère unique des documents d'archives tel que compris au regard du respect des fonds, mais bien d'une conception informationnelle qui relève d'une démarche de documentation qui nécessite une connaissance précise des utilisations qui seront faites des documents.

C'est pourquoi, « l'archiviste [...] suppose que son premier devoir est de conserver des documents contenant des informations qui sauront satisfaire les besoins du gouvernement lui-même, et après cela, aussi indéfinissables ces besoins soient-ils, ceux des chercheurs privés et du

156. *Ibid.*

157. Couture, « Les fondements théoriques de l'évaluation des archives », p. 14.

158. Martine Cardin, « Information, preuve et témoignage ou le triple pouvoir des archives », p. 12.

159. Schellenberg, *Modern Archives: Principles and Techniques*, p. 148, trad.

160. Schellenberg, « The Appraisal of Modern Records: introduction », trad.

public en général¹⁶¹ ». Cette conception informationnelle des archives a nettement marqué la pratique archivistique contemporaine et explique en partie l'importance accordée aux études d'usagers¹⁶² depuis la fin du 20^e siècle¹⁶³.

Un cadre de référence restreint

Ainsi, un dernier élément est à prendre en compte pour comprendre ce que sont les archives définitives dans la vision traditionnelle. Cet élément renvoie aux utilisateurs et aux utilisations des documents et constitue le cadre de référence qui pourrait être défini comme l'ensemble des domaines d'activités auxquels les archivistes se réfèrent pour assigner, ou non, une valeur secondaire aux documents. Il s'agit en fait des fonctions assignées aux archives telles qu'on les a présentées plus haut. On peut le distinguer des champs d'existence des archives qui sont, pour leur part, les domaines d'activité qui utilisent effectivement les archives en lien ou non avec le travail des archivistes. Les champs d'existence révèlent la vision que la société dans son ensemble a des archives tandis que le cadre de référence permet d'établir la vision des archivistes. Bien que ces derniers s'accordent sur le fait que, comme l'affirmait Schellenberg, « les archives contemporaines sont précieuses pour de nombreux usages¹⁶⁴ », le cadre de référence est en fait essentiellement déterminé par rapport à la recherche à des fins administratives ou scientifiques.

161. *Ibid.*

162. Il faut noter que l'intérêt porté aux usagers dans la perspective traditionnelle est largement inspiré par les pratiques de la bibliothéconomie et des sciences de l'information.

163. On peut nommer ici les études suivantes : Paul Conway, « Facts and Frameworks : An Approach to Studying the Users of Archives », *The American Archivist* 49, n° 4 (1986), p. 93-407 ; Barbara L. Craig, « Old Myths in New Clothes : Expectations of Archives Users », *Archivaria*, n° 45 (1998), p. 118-126 ; Bruce W. Dearstyne, « What Is the Use of Archives ? A Challenge for the Profession », *The American Archivist* 50, n° 1 (1987), p. 76-87 et « Archival Reference and Outreach : Toward a New Paradigm », *The Reference Librarian* 26, n° 56 (1997), p. 185-202 ; Gérard Ermisse, « L'étude sur les publics des Archives de France », *Comma*, n°s 2-3 (2003), p. 67-73 ; Louise Gagnon-Arguin, « Les questions de recherche comme matériau d'études des usagers en vue du traitement des archives », *Archivaria*, n° 46 (1998), p. 86-102 ; Julie Roy, « Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers », *Archives* 38, n° 2 (2007), p. 119-142.

164. Schellenberg, *Modern Archives : Principles and Techniques*, p. 115, trad.

En effet, il apparaît que le cadre de référence privilégié pour déterminer les valeurs secondaires des documents est l'histoire du fait de la relation privilégiée des archives au passé. Couture et Rousseau utilisent les termes de « reconstitution entendue au sens large d'un état d'origine¹⁶⁵ » et de « recherche rétrospective¹⁶⁶ » pour qualifier ce à quoi les archives doivent servir d'outil. Couture précise que, appliquée aux archives :

La définition du mot « recherche » fait référence à tout effort pour trouver quelque chose. Dans le cas qui nous intéresse, ce quelque chose recouvre une réalité très vaste allant de la connaissance d'événements à la connaissance d'une civilisation, en passant par celle de personnages, d'organismes, d'institutions¹⁶⁷.

La reconstitution est alors le moyen d'atteindre l'objectif. On note que, quelle que soit la discipline à laquelle la recherche s'applique, celle-ci n'en reste pas moins historique et tournée vers le passé dans l'esprit des auteurs. Les archives constituent une source pour la reconstitution historique en ce qu'elles permettent d'investiguer et d'actualiser le passé¹⁶⁸.

Cette conception de l'utilité des archives est tout à fait conforme à celles qui ont précédé. Ainsi, on a vu plus haut que Schellenberg assignait de nombreuses activités à l'utilisation des archives. En reprenant la liste établie par l'archiviste américain, on peut les regrouper en trois différents domaines :

- L'administration et la justice : l'administration publique, la démographie, les relations entre citoyens et gouvernement (titres de propriété, dossiers de naturalisation, etc.), les citoyens qui ont des problèmes légaux avec le gouvernement (respect des droits d'auteur, du droit du travail, etc.), les activités administratives (traitement de plaintes, jurisprudence, etc.);
- La recherche historique : l'histoire diplomatique, l'histoire nationale, la biographie et la généalogie;
- Les sciences : les sciences physiques, la technologie.

165. Carol Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », p. 109.

166. Rousseau, « L'utilisation des archives à des fins de recherche », p. 24.

167. Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », p. 109.

168. *Ibid.*, p. 109-110.

Jenkinson considère quant à lui que les archives définitives sont disponibles pour l'étude au sens le plus large du terme¹⁶⁹. Car les archives définitives sont caractérisées, pour l'archiviste britannique, par le fait que « la raison pour laquelle elles sont utilisées n'est pas une fois sur cent [...] la raison pour laquelle elles ont été originellement réunies et conservées¹⁷⁰ ». Ce qui explique le peu d'intérêt que Jenkinson porte aux utilisations et aux utilisateurs des documents. Celles-ci ne sont pas à prendre en compte par l'archiviste puisqu'elles ne peuvent pas être anticipées.

C'est cependant dans cette perspective que les archives définitives fournissent un témoignage qu'on dit être :

privilegié parce que le document d'archives a été créé au moment précis de la tenue de l'activité dont il est le soutien et dont il témoigne. On le dit aussi objectif parce qu'à l'origine le document n'a pas été constitué pour permettre de juger positivement ou négativement d'un fait, mais uniquement pour en attester¹⁷¹.

Cette qualité des archives, l'impartialité, mise en lien avec le cycle de vie des documents a été d'abord établie par Jenkinson. Il explique que :

c'est l'indifférence du dépositaire officiel à l'égard des intérêts pour lesquels ses documents seront utilisés qui confère aux Archives correctement conservées une de leurs caractéristiques remarquables – leur qualité objective: il n'y a pas à remettre en question l'impartialité d'un témoin qui ne sait rien ni du point, ni de son importance, que son témoignage servira; d'un témoin qui a fait une déclaration pour un propos totalement différent [de celui qui sera tenu *a posteriori*]¹⁷².

C'est pour cette qualité qu'elles sont finalement considérées comme un « matériel de laboratoire » utile aux ingénieurs, architectes, historiens, sociologues, politologues, médecins, cinéastes, etc., au même titre que les physiciens ou biologistes ont besoin d'un laboratoire pour mener leurs travaux à bien¹⁷³.

169. Jenkinson, « The English Archivist: A New Profession », p. 241.

170. *Ibid.*, p. 241, trad.

171. Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », p. 114

172. Jenkinson, « The English Archivist: A New Profession », p. 241, trad.

173. Couture, « Le cycle de vie des documents d'archives », p. 110-111.

Cependant, l'évolution des technologies numériques conduisait Barbara Craig à envisager, dès 1998, et dans une perspective informationnelle inspirée des bibliothèques, l'existence d'usagers potentiels comme, « par exemple, les personnes travaillant dans les médias et les nouvelles industries culturelles¹⁷⁴ ». Selon elle, l'informatisation est une opportunité permettant d'élargir la clientèle des services d'archives et de positionner les archives dans l'univers de l'information. Sa préoccupation est représentative de l'ensemble des études d'usagers qui, depuis les années 1980, tentent « d'améliorer les services au public ou [d']adapter et évaluer le traitement accordé aux archives¹⁷⁵ ». Les archivistes se perçoivent alors comme étant au service d'un public dont il est nécessaire de mieux connaître les besoins informationnels. L'objectif de ces études est d'accroître et de faciliter l'utilisation des documents, mais aussi de rendre compte de l'importance des archives dans une perspective de gestion. De ce point de vue, « tous les usagers ne devraient pas être considérés de la même manière car certaines utilisations, évaluées à l'aune de la mission du programme archivistique et en termes d'utilité de l'information issue des utilisations, peuvent être plus importantes que d'autres¹⁷⁶ ». Dès lors, une plus grande importance est accordée aux usagers indirects pour justifier l'existence des services d'archives¹⁷⁷. En effet, en s'appuyant sur le retentissement de l'information issue des recherches effectuées à partir de matériel d'archives, les archivistes tentent de rendre compte des incidences sociales larges de leur activité.

Cependant, la multiplication des études, l'introduction de la notion d'usagers indirects ou l'intégration des archives à la sphère informationnelle, si elles permettent peut-être de mieux connaître les champs d'existence des archives, n'aboutissent finalement pas à une transformation du cadre de référence. Ainsi, par exemple, l'étude menée par la Direction des Archives de France en 2003 reste essentiellement descriptive et montre que les principales raisons qui conduisent dans un centre d'archives restent :

-
174. Craig, « Old Myths in New Clothes: Expectations of Archives Users », p. 122, trad.
 175. Gagnon-Arguin, « Les questions de recherche comme matériau d'études des usagers en vue du traitement des archives », p. 87.
 176. Dearstyne, « What Is the Use of Archives? A Challenge for the Profession », p. 80, trad.
 177. Roy, « Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers ».

La recherche de documents juridiques ou administratifs pour faire valoir un droit ;

Les recherches d'archives en vue de poursuivre des études et des recherches d'ordre scientifique ou de documenter une activité professionnelle ;

Enfin, et c'est la majorité, les recherches menées dans le cadre des loisirs, liées strictement à un centre d'intérêt personnel¹⁷⁸.

Gérard Ermissé répartit les usagers en trois catégories : les « citoyens » ont des besoins d'ordre administratif, les « historiens » ont des besoins en matière de recherche scientifique professionnelle ou amateur, et les « généalogistes » fréquentent les services d'archives pour leurs loisirs. En outre, les diverses études d'usages et d'usagers des archives définitives menées depuis une dizaine d'années tendent à s'intéresser essentiellement aux historiens et généalogistes¹⁷⁹. Ainsi, comme l'indique Roy « les études d'usagers, qui ont connu un essor considérable depuis les années 1980, comportent encore peu de données permettant de mesurer l'utilité des archives et leurs retombées dans la société¹⁸⁰ ». Ces études ne permettent pas non plus de comprendre la relation de la société aux archives.

Finalement, l'approche des trois âges, d'une part, et l'évaluation des archives en fonction de leurs utilisations telle que la préconise Schellenberg, d'autre part, amorcent un mouvement qui aboutit à l'intégration de l'archivistique dans la sphère informationnelle et oriente les préoccupations des archivistes en matière d'archives définitives vers les utilisateurs. Les valeurs sont assignées aux archives en fonction du témoignage qu'elles portent et de l'information qu'elles contiennent sur le producteur des documents en vue de satisfaire les besoins d'usagers réels ou potentiels. Les différentes études d'usagers montrent cependant que ceux-ci restent cantonnés aux champs restreints de l'histoire et de l'administration et que les notions d'usagers potentiels et d'usagers

178. Ermissé, « L'étude sur les publics des Archives de France », p. 68.

179. Wendy Duff, Barbara Craig et Joan Cherry, « Finding and Using Archival Resources : A Cross-Canada Survey of Historians Studying Canadian History », *Archivaria*, n° 58 (2004), p. 51-80 ; Donghee Sinn, « Room for archives ? Use of archival materials in *No Gun Ri* research », *Archival Science* 10, n° 2 (2010), p. 117-140.

180. Roy, « Les usagers indirects des archives », p. 119.

indirects ne permettent pas d'élargir le cadre de référence ni d'explorer les champs d'existence des archives définitives.

Au final, si les archives ont longtemps constitué un moyen d'administration au service des États, au fil du temps leur utilité en matière d'écriture de l'histoire s'est révélée, en regard de la construction des identités nationales, tout aussi importante. Ce changement de statut des archives est perceptible au travers des acteurs qui ont impulsé les progrès de l'archivistique. Les souverains européens, d'abord, ont commencé très tôt à encadrer la conservation des documents qui leur semblaient essentiels à l'exercice du pouvoir. Plus tard, au 19^e siècle, les historiens ont été les premiers, dans le mouvement de rationalisation et d'élévation de leur discipline au rang de science, à mettre en question le statut de leurs sources en interrogeant les méthodes et les pratiques d'administration des archives. Les réflexions historiographiques montrent à quel point les documents d'archives sont devenus centraux pour l'histoire rationaliste. Elles révèlent aussi la manière dont la scientificité historique a eu pour corollaire l'établissement d'une conception particulière des archives et de l'archivistique.

Et en effet, depuis le 19^e siècle, les définitions des archives se sont multipliées. Les auteurs de manuels tout comme les législateurs ont voulu baliser leur objet. Ces définitions affirment assez rapidement une autonomisation du champ archivistique face à l'histoire. Leur lecture comparative révèle des préoccupations d'ordre administratif en même temps qu'historique ou culturel. Les archivistes s'accordent sur l'absence de spécificité documentaire des archives – elles recouvrent tous les types de documents existants – ainsi que sur le fait que le processus de création caractérise les documents d'archives – ils sont produits au cours de l'activité d'une personne morale ou physique. En revanche, les différentes définitions, tout en permettant de mettre au jour les finalités multiples des archives, n'en demeurent pas moins révélatrices de la diversité des points de vue en la matière. Ainsi, bien que leurs finalités administratives, historiques, voire culturelles soient reconnues par tous, ces dernières ne sont pas toujours considérées comme une de leurs spécificités mais plutôt comme une forme de corollaire.

Toutefois, ces définitions révèlent aussi, de manière plus indirecte, une conception traditionnelle des archives essentiellement fondée sur la production des documents puisque les archives se distinguent des autres

matériels documentaires avant tout par le processus qui les génère. En outre, le principe de respect des fonds met au centre de l'archivistique la question de l'organicité des archives et leur caractère spéculaire. Ainsi, la conception des archives comme produit organique d'une activité dont elles témoignent est centrée sur la question de l'origine des documents plutôt que sur leur destination. Un autre aspect, leur capacité à être significatives en soi, ne peut être envisagé que si l'on articule leur définition autour de leur contexte de création. C'est ce qui permet aux archivistes traditionnels d'affirmer la nature nécessairement authentique des archives qui fonctionnent alors comme « reflet fidèle » du passé, compris comme étant l'action posée à un moment donné par leur créateur. Par ailleurs, nous avons souligné le fait que les archives définitives apparaissent de manière formelle au moment de l'établissement du cycle de vie des documents dont elles constituent l'étape finale. Il faut noter ici que le cycle de vie, sous la forme de l'approche des trois âges, est d'abord pensé au prisme du producteur dans la mesure où la valeur centrale des documents est attribuée en fonction de l'utilisation qu'il en fait et à leur fonction de preuve des gestes posés par celui-ci. En revanche, en introduisant l'idée que les archives définitives sont caractérisées par les fins qu'elles doivent servir au-delà de leurs fonctions administratives et probantes, Schellenberg amorce un mouvement tourné vers les utilisateurs bien que les valeurs secondaires, et donc les archives définitives, soient liées à un cadre de référence qui reste limité. En effet, quoique les champs d'existence des archives, leurs utilisations effectives, soient très diversifiés, le cadre de référence des archivistes est, lui, limité à l'administration et à la recherche rétrospective. Les archives restent définies dans leur rapport au passé du producteur des documents.

Si l'historiographie rationaliste du 19^e siècle a fortement influencé une vision des archives aujourd'hui encore dominante, les historiens réunis autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale*, fondée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch, ont en partie contribué à l'évolution de la pensée archivistique en opérant un tournant majeur dans la conception de l'histoire.

LA PENSÉE POSTMODERNE EN ARCHIVISTIQUE

Le passage d'une archivistique administrative à une archivistique historique tel qu'il s'est effectué au 19^e siècle en Europe a largement été remis en cause au cours du 20^e siècle sous l'impulsion des changements de pratiques rendus nécessaires par la bureaucratisation des États et, à la fin du siècle, par l'introduction du numérique dans la production documentaire. Largement promu par les archivistes américains, un changement de fonction et de conception des archives et des archivistes se fait jour qui revitalise l'archiviste administrateur de l'époque moderne sous l'appellation de *records manager*. L'archiviste devient alors gestionnaire, et les documents sont compris comme de l'information. Cette forme de retour à l'administration des archives est cependant largement interrogée à partir des années 1980, notamment au Canada anglophone.

En effet, dans les années 1980, les avancées inédites de l'informatique engendrent de nouvelles préoccupations archivistiques et imposent de nouveaux enjeux. Les documents numériques, du fait de leur instabilité notamment, exigent une révision du rôle de l'archiviste qui ne peut plus demeurer le simple gardien de documents reçus depuis les services producteurs. Dès lors que les archives sont envisagées comme un objet informationnel soumis au nouveau moyen de communication qu'est l'informatique, la question se pose de la place que devraient tenir, d'une part, l'archiviste en regard des administrations et, d'autre part, l'archivistique en regard des sciences de l'information.

Dans ce contexte, le texte *From Information to Knowledge* de l'archiviste canadien Terry Cook, paru en 1985, marque un point de renouvellement de la pensée archivistique depuis la place de l'archiviste. Il argumente – contre l'idée d'un archiviste gestionnaire et administrateur – en faveur d'un archiviste indépendant, « gardien des documents essentiels d'une

civilisation¹ » et d'institutions centrales garantes de la neutralité des archives. Dans le cadre du Canada, le rôle assumé par les archives est, selon lui, avant tout culturel et patrimonial. Se tourner vers une archivistique administrative « maison » mettrait en péril cette fonction majeure en concentrant l'attention sur les aspects administratifs et juridiques, sur la valeur de preuve des documents. Le risque réside dans la potentielle mainmise de l'administration sur la sélection des documents à conserver². Pour Cook, la réorientation vers une archivistique essentiellement administrative telle qu'elle est proposée par Taylor³ revient à confondre les moyens (gestion documentaire, compétences technologiques, diplomatique, etc.) et les finalités (culturelles et historiques) de l'archivistique. Selon Cook, la « dérive historique » du 19^e siècle dont parle encore Taylor n'en est pas une, mais ce mouvement constitue bien le cœur de la discipline qui permet à l'archivistique d'apporter sa contribution culturelle à la société dans son ensemble. Cette contribution se retrouve dans trois champs qui constituent la discipline et la profession archivistiques : l'étude des documents au sein de l'agrégat (principe de respect des fonds, connaissance de la provenance et de l'ordre originel) ; l'évaluation, la description et la conservation des documents individuels (évaluation de la valeur informationnelle) ; le développement d'une théorie archivistique au sein des sciences humaines et sociales⁴.

Quelques années plus tard, Cook trouve dans le postmodernisme une assise théorique à ses premières réflexions. Selon lui, le postmodernisme est le courant dominant de cette période, c'est pourquoi il est nécessaire d'en tenir compte. Sa conception du postmodernisme est ancrée dans les études de Linda Hutcheon, professeure de littérature et de littérature comparée à l'Université de Toronto, pour qui le postmodernisme se distingue du postmoderne en ce que le premier concerne l'expression culturelle quand le second qualifie le monde qui nous est contemporain. C'est donc pour ancrer l'archivistique dans le champ de la culture que Cook recourt à la notion de postmodernisme.

-
1. Terry Cook, « From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives », *Archivaria*, n° 19 (1985), p. 31, trad.
 2. *Ibid.*, p. 32.
 3. Hugh Taylor, « Information Ecology and the Archives of the 1980's », *Archivaria*, n° 18 (1984), p. 25-37.
 4. Cook, « From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives », p. 40-48.

Les postmodernistes essaient de dé-naturaliser ce que la société prend, de manière certaine, pour naturel ; ce qu'elle a reconnu depuis des générations, voire des siècles, comme normal, naturel, rationnel, éprouvé [...]. Le postmoderniste prend tel phénomène « naturel » – qu'il s'agisse du patriarcat, du capitalisme, du canon occidental de la grande littérature ou des archives – et le déclare « non naturel », « culturel », « construit » ou « artificiel » [...]⁵.

L'implication majeure de cette pensée est la remise en question de la possibilité de neutralité du texte car « aucun texte n'est le résultat innocent d'une action, comme l'affirmait Jenkinson, mais plutôt un produit consciemment construit⁶ ». Parmi les nombreux phénomènes sociaux que le postmodernisme permet de revisiter, Cook inclut évidemment les archives puisqu'« une série ou une collection de documents ne constitue pas un récit, mais de nombreux récits, des histoires, servant divers objectifs pour des publics variés à travers le temps et l'espace⁷ ». De ce fait, la lecture même du passé et les possibilités d'écriture de l'histoire changent radicalement. En effet, « tous les documents ou objets ne sont pas des preuves neutres pour la reconstruction des phénomènes censés avoir une existence indépendante d'eux. Tous les documents contiennent de l'information, et la manière dont ils le font est elle-même un fait historique qui limite la conception documentaire du savoir historique⁸ ».

Cependant, comme le souligne l'archiviste néerlandaise Rachel Hardiman, les travaux des archivistes se référant au postmodernisme ne présentent « pas de dénominateur commun autre que le désir d'examiner, d'explorer et d'interroger les principes existants tant théoriques que pratiques, de dénaturer ce qui a été considéré jusqu'ici comme "donné" dans les disciplines liées à la gestion documentaire⁹ ». La postmodernité est le lieu de l'inachèvement, du multiple et du fragmentaire ; en cela elle tend à résister à la synthèse et à l'analyse. Et, lorsque les archivistes répondent au programme proposé par Cook en 1985, ils le font depuis des sources et des positions multiples. Pourtant, les grands

5. Terry Cook, « Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts », *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 7-8, trad.

6. *Ibid.*, p. 7, trad.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 9, trad.

9. Rachel Hardiman, « En mal d'archive : Postmodernist Theory and Recordkeeping », *Journal of the Society of Archivists* 30, n° 1 (2009), p. 31, trad.

thèmes qu'ils abordent recourent les points énoncés par Cook dans ce texte programmatique. Leurs textes repensent les notions de provenance et de contexte; de nature et de signification; le rapport des archives au pouvoir, à la mémoire et au politique pour renouveler les principes fondamentaux de la discipline ainsi que ses méthodes et proposer une assise théorique renouvelée.

Par ailleurs, les historiens, un peu plus tôt, mais avec les mêmes types de préoccupations, revoient leur objet et leur matériau. Dès les années 1930, ils redéfinissent la fonction de l'histoire en centrant leur pratique sur la compréhension des activités humaines passées et introduisent la notion de subjectivité dans l'écriture de l'histoire. Ce tournant les conduit à élargir la typologie de leurs sources et la notion de document pour aboutir à une réévaluation de leur rapport à la mémoire.

Ces mutations historiographiques ont modifié la conception des archives tout autant que le postmodernisme a transformé les caractéristiques assignées aux archives par les archivistes en induisant un renouvellement du regard porté sur la relation entre archives et mémoire ainsi qu'un nouveau modèle permettant de penser les documents dans le temps : le *records continuum*.

HISTORIOGRAPHIE NOUVELLE ET DOCUMENTS

Au cours du 20^e siècle, la discipline historique a subi de profondes transformations qui nous semblent être une prémisse à celles qui ont eu lieu en archivistique depuis vingt ans. En effet, les historiens des *Annales* ont ouvert la voie à une conception de l'histoire assumant la part de subjectivité nécessairement à l'œuvre dans le travail historique et imposant un nouveau rapport aux sources et au passé.

L'École des Annales et l'écriture de l'histoire

Fondée en 1929, la revue *Annales d'histoire économique et sociale* remet en question la plupart des idées imposées par l'École méthodique depuis Monod. Elle réunit « des travailleurs d'origines et de spécialités différentes, mais tous animés d'un même esprit d'exacte impartialité qui exposeront le résultat de leurs recherches sur des sujets de leur

compétence et de leur choix¹⁰ » dans une visée pluridisciplinaire. Le comité de la revue regroupe, autour de ses fondateurs Lucien Febvre et Marc Bloch, des historiens comme Henri Pirenne, un sociologue (Maurice Halbwachs), un politologue (André Siegfried) et un géographe (Albert Demangeon). Ce choix éditorial s'explique par la conception que les fondateurs ont de l'histoire et de son écriture.

La première des oppositions de Febvre et Bloch à l'histoire méthodique concerne la nature des documents auxquels l'historien peut puiser sa connaissance du passé. Selon eux, l'histoire n'est pas affaire d'événements à replacer sur une ligne chronologique, mais plutôt de structures sociales, l'objet de l'histoire n'est pas le passé, mais « les hommes dans le temps¹¹ ». C'est pourquoi les archives ne peuvent constituer à elles seules les sources de la connaissance historique et « tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme¹² » doit être mis à profit dans la recherche de cette connaissance. Ou encore, « la diversité des témoignages historiques est presque infinie. Tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fabrique, tout ce qu'il touche peut et doit renseigner sur lui¹³ ».

Le privilège accordé aux archives par l'histoire rationaliste était dû à leur caractère de témoignage volontaire, à leur véracité quant aux événements. Or, c'est justement ce caractère volontaire que les historiens des *Annales* reprochent aux archives qui deviennent, à l'aune de leurs réflexions, les traces de préoccupations particulières, d'intentionnalités quant à la postérité. En ce sens, les archives deviennent suspectes et les historiens leur préfèrent les traces involontaires de l'activité humaine puisque, finalement, « jusque dans les témoignages les plus résolument volontaires, ce que le texte nous dit expressément a cessé aujourd'hui d'être l'objet préféré de notre attention. Nous nous attachons ordinairement avec bien plus d'ardeur à ce qu'il nous laisse entendre, sans avoir souhaité le dire¹⁴ ».

10. Lucien Febvre et Marc Bloch, « À nos lecteurs », *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 1 (1929), p. 2.

11. Marc Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien, 1949 », *Cahier des Annales*, n° 3, (Paris : Armand Colin, 1952), p. 4.

12. Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, 1952, (Paris : Armand Colin, 1992), p. 427.

13. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 27.

14. *Ibid.*, p. 25.

Un autre point sur lequel reviennent les historiens des *Annales* est l'authenticité même des faits rapportés par les documents. Bloch pose la question de l'existence même des documents :

Leur présence ou leur absence, dans tel fonds d'archives, dans telle bibliothèque, dans tel sol, relèvent de causes humaines qui n'échappent nullement à l'analyse, et les problèmes que pose leur transmission, loin d'avoir seulement la portée d'exercices de techniciens, touchent eux-mêmes au plus intime de la vie du passé, car ce qui se trouve ainsi mis en jeu n'est rien de moins que le passage du souvenir à travers les générations¹⁵.

Et, s'il n'est jamais fait mention des personnes qui permettent la transmission des objets historiques (archivistes, bibliothécaires, archéologues), le rôle de l'historien quant à la sélection et à la construction de ses sources est, en revanche, réexaminé.

Il s'agit d'une autre objection faite à l'école méthodique qui voyait dans l'histoire la science de l'établissement des faits. À ceci, Febvre répond : « Établir des faits, mettre les faits établis en œuvre : mais qu'entendent-ils par faits ? Comment conçoivent-ils le fait historique ? On s'aperçoit bien vite que, pour la plupart d'entre eux, il demeure un donné. Brut. Qu'il soit construit en réalité par eux-mêmes sans qu'ils veuillent s'en rendre compte, ils refusent de le penser¹⁶ ». C'est depuis les documents compris comme reflet du passé que les faits étaient à établir. Dans la perspective des *Annales*, « l'historien choisit et trie. En un mot, il analyse. Et d'abord, il découvre, pour les rapprocher, les semblables¹⁷ ». Et Febvre d'ajouter : « En fait, l'histoire est un choix. Arbitraire, non. Préconçu, oui. [...] sans théorie préalable, sans théorie préconçue, pas de travail scientifique possible. Construction de l'esprit qui répond à notre besoin de comprendre, la théorie est l'expérience même de la science. D'une science qui n'a pas pour ultime objet de découvrir des lois, mais de nous permettre de comprendre¹⁸. » Il n'est possible de retracer les activités humaines dans le temps que par leur réorganisation depuis « l'enchevêtrement même où nous les présente chaque document [qui ne correspond pas] à l'ordre véritable du réel – qui est fait de naturelles affinités

15. *Ibid.*, p. 29-30.

16. Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 430.

17. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 72.

18. Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 116.

et de liaisons profondes – mais à l'ordre purement apparent du synchronisme¹⁹». En outre, la mise en œuvre des documents telle que la préconisaient Langlois et Seignobos s'avère problématique « car les textes, ou les documents archéologiques, fût-ce les plus clairs en apparence et les plus complaisants, ne parlent que lorsqu'on sait les interroger²⁰ ». Il faut donc faire une distinction entre la lecture et la sollicitation des textes. Febvre remarque à ce propos que « décrire ce qu'on voit, passe encore, mais voir ce qu'on doit décrire, voilà le redoutable²¹ ! »

Finalement, c'est la visée de l'histoire qui est renouvelée : il s'agit désormais de comprendre plutôt que de prouver. S'il s'agissait auparavant pour l'historien d'être impartial et objectif dans son observation des faits historiques, pour Febvre et Bloch la question de l'impartialité se pose tout à fait différemment. Pour Bloch, l'impartialité en histoire est similaire à celle du juge qui écoute des témoins, établit des faits et porte un jugement sur ces faits en fonction d'une grille d'analyse préétablie : les lois. Cette forme de pratique ne fait qu'élever « à l'absolu les critères, tout relatifs, d'un individu, d'un parti ou d'une génération²² » qui sont utilisés pour émettre le jugement. Elle ne permet finalement pas à l'historien d'atteindre à l'impartialité ou à l'objectivité. En effet, la grille d'analyse employée, pour n'être pas explicite n'en est pas moins relative à une société donnée. À cette pratique, Bloch et Febvre opposent la compréhension des activités humaines au travers d'un problème : « poser un problème, c'est précisément le commencement et la fin de toute histoire. Pas de problèmes, pas d'histoire²³. » Or, poser un problème, formuler une hypothèse revient à construire son objet de recherche et à introduire, en l'assumant cette fois, une forme de subjectivité dans le processus de l'écriture de l'histoire. « Car toutes les sciences fabriquent leur objet²⁴ » et « nous n'avons d'autre machine à remonter le temps que celle qui fonctionne dans notre cerveau, avec des matériaux fournis par les générations passées²⁵ ». Avec les *Annales*, l'interprétation des documents prend le pas sur leur observation.

19. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 73.

20. *Ibid.*, p. 26.

21. Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 115.

22. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 70.

23. Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 21.

24. *Ibid.*, p. 116.

25. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 22.

Histoire nouvelle et archives

Ainsi, l'histoire n'est plus le compte rendu « de ce qui s'est réellement passé » comme l'affirmait von Ranke, elle est désormais « l'étude, scientifiquement conduite, des diverses créations des hommes d'autrefois, saisis à leur date, dans le cadre des sociétés extrêmement variées et cependant comparables les unes aux autres [...], dont ils ont rempli la surface de la terre et la succession des âges²⁶ ». Or, pour saisir « les hommes dans leur temps », selon les mots de Bloch, un changement de méthode devient nécessaire et les archives ne sont plus considérées qu'avec une certaine suspicion quant à la véracité des propos qu'elles portent comme le montre le troisième chapitre de Bloch relatif à la critique des sources :

[...] il y a beau temps qu'on s'est avisé de ne pas accepter aveuglément tous les témoignages historiques. Une expérience, vieille presque comme l'humanité, nous l'a appris : plus d'un texte se donne pour d'une autre époque ou d'une autre provenance qu'il ne l'est réellement ; tous les récits ne sont pas véridiques et les traces matérielles, elles aussi, peuvent être truquées²⁷.

À la suite de Febvre et Bloch, les historiens remettent en question les pratiques traditionnelles et repensent leur approche. Georges Duby partageant, en 1991, l'expérience de sa recherche doctorale durant les années 1940, montre bien l'évolution de sa conception de l'histoire.

Si j'en étais resté aux événements, si je m'étais contenté de reconstituer des intrigues, d'enchaîner des « petits faits », j'aurais pu partager l'optimisme des historiens positivistes d'il y a cent ans, qui se croyaient capables d'atteindre, scientifiquement, à la vérité. [...] Mais si, historien de la société féodale, [...] je cherche à comprendre ce qu'était une bataille, la paix, la guerre, l'honneur pour les combattants qui la livrèrent, il ne me suffit pas de mettre en avant les « faits ». Je dois m'efforcer de regarder les choses avec les yeux de ces guerriers, je dois m'identifier à eux, qui ne sont plus que des ombres, et cet effort d'incorporation imaginaire, cette revitalisation exigent de moi que je « mette du mien », comme on dit. Du subjectif²⁸.

26. Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 19.

27. Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », p. 48.

28. Georges Duby, *L'histoire continue*, 1991, (Paris : Odile Jacob, 2001), p. 76-77.

Commençant sa recherche avec l'idée que les documents devaient être fiables, il distinguait alors les actes des « autres "sources" que nous disons narratives, des textes encore, ceux-ci rédigés non par des notaires, mais par des écrivains et dans un tout autre dessein, celui de divertir, de convaincre, d'exposer une certaine conception du monde, documents moins laconiques mais aussi beaucoup moins fiables [...] je ne pouvais compter beaucoup sur elles²⁹ ». La recherche de la réalité historique se trouve alors limitée à des « éclats fugitifs » dans les actes officiels « quant à la déceler sous le couvert du fantastique ou dans les interstices du non-dit, je n'y songeais pas. Les historiens, à l'époque, n'avaient pas encore découvert l'intérêt d'interroger de cette façon les témoignages de ce type³⁰ ». L'approche de l'histoire, Duby la faisait « en [s]'appuyant sur le sens extérieur, apparent du document, et sans [se] douter qu'il pouvait en receler d'autres³¹ ».

Il aboutit rapidement à « mesur[er] la distance entre cette vérité que l'historien pourchasse, et qui toujours se dérobe, et ce que livrent les témoins qu'il est en mesure d'interroger³² ». Les sources se font alors « écran » entre cette vérité et l'historien non pas du fait qu'elles manquent nécessairement d'authenticité au sens diplomatique du terme, mais par l'action du temps d'une part, et des conditions de production d'autre part. Le temps joue sur les documents en ce que, pour les plus anciens, seules des copies nous parviennent qui sont l'objet d'erreurs de transcription : « un document, notamment un texte, a pu au cours des âges subir des manipulations d'apparence scientifique qui ont en fait oblitéré l'original³³. » Mais aussi, les archives sont toujours incomplètes notamment du fait de leurs conditions de production qui travaillent le contenu des documents. D'une part, comme l'explique Duby³⁴, les textes ne peuvent jamais rendre réellement compte des actions ni même des paroles, et le geste d'écriture à des fins d'enregistrement d'une action nécessite des transformations formelles de langage³⁵ qui engagent la connaissance

29. *Ibid.*, p. 37-38.

30. *Ibid.*, p. 39-40.

31. *Ibid.*, p. 40.

32. *Ibid.*, p. 43.

33. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, (Paris: Éditions Gallimard, 1988), p. 303.

34. Duby, *L'histoire continue*, p. 45-55.

35. Duby prend pour exemple la transcription des différents actes officiels (don, contrat, établissement d'un droit, etc.) qui recourent à une langue qui ne peut être celle

possible du passé. L'événement n'est pas inscrit dans le document, il n'est pas « saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents et des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces³⁶ ». Le document comme trace suppose que l'on ne connaît du passé que « ce qu'il est encore possible d'en savoir³⁷ » et donc « l'illusion de reconstitution intégrale vient de ce que les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les réponses; [...] non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore ils nous laissent ignorer que nous les ignorons³⁸ ».

Ce caractère essentiellement indirect et lacunaire de la connaissance historique est notamment dû au contexte de production des documents utilisés comme sources qui demande une attention particulière.

En effet, les structures de pouvoir d'une société comprennent le pouvoir des catégories sociales et des groupes dominants de laisser volontairement ou involontairement des témoignages susceptibles d'orienter l'historiographie dans tel ou tel sens. Le pouvoir sur la mémoire future, le pouvoir de la perpétuation doit être reconnu et désamorcé par l'historien. Aucun document n'est innocent³⁹.

Les documents qui nous parviennent ne sont plus envisagés pour les faits qu'ils rapportent, mais plutôt pour la manière dont ils les ont rapportés, et l'événement devient « un révélateur⁴⁰ » qui n'existe pas en soi mais « se détache sur fond d'uniformité⁴¹ ». De ce point de vue, « l'histoire s'intéresse moins à des faits qu'à des relations⁴² ».

Dans une autre perspective – celle de l'histoire quantitative – François Furet, en 1975, faisant écho au « Pas de problème, pas d'histoire » de Febvre, résume les transformations de la pratique historique en quatre points. D'abord, l'historien « construit son objet d'étude en délimitant non seulement la période, l'ensemble des événements, mais aussi les

employée lors de l'action au même titre que les actes notariés contemporains ne sont pas rédigés dans le langage courant.

36. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, 1971, (Paris: Gallimard, 1996), p. 15.

37. *Ibid.*, p. 26.

38. *Ibid.*

39. Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 303-304.

40. Duby, *L'histoire continue*, p. 153.

41. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, p. 16.

42. Duby, *L'histoire continue*, p. 77.

problèmes posés par cette période et ces événements [...]»⁴³. Ensuite, son matériau change : l'histoire devient quantitative, les objets de son travail se multiplient et sont intégrés à un réseau de significations. Plus important pour notre propos, le troisième changement opéré concerne les sources :

[...] l'historien a également à « inventer » ses sources [...]. Il peut arriver bien sûr qu'il mette la main sur tel paquet d'archives qui non seulement sera utilisable tel quel, mais encore le conduira à des idées, à une conceptualisation nouvelle ou plus riche. [...] Mais il arrive plus fréquemment l'inverse. Or, l'historien [...] doit trouver les matériaux pertinents, les organiser et les rendre comparables, permutables, de façon à pouvoir décrire et interpréter le phénomène étudié [...]»⁴⁴.

La dernière transformation concerne les résultats du travail historique ainsi mené qui « sont de moins en moins séparables des procédures de vérification qui les sous-tendent [...]»⁴⁵. Les méthodes employées étant celles de la statistique, les conclusions sont donc soumises à la qualité des données recueillies.

Quant aux raisons de ces mutations, Furet les explique en partie par la généralisation de l'informatique. Ce nouvel outil disponible pour l'histoire introduit, parallèlement aux nouvelles méthodes, un nouveau vocabulaire. Notamment, le terme « données » apparaît dans les textes des historiens : « L'archive sur laquelle on écrit l'histoire, de collection de documents est devenue construction sérielle de données⁴⁶. » Il revient aussi sur le caractère lacunaire des sources, voire sur leur absence, qui distinguerait l'histoire des autres sciences sociales (sociologie, démographie, économie, etc.). Or, le changement de pratique dont il se fait l'écho montre bien que les matériaux d'archives « n'ont pas été constitués une fois pour toutes au XIX^e siècle avec les dépôts publics d'archives : ils sont d'une élasticité quasi indéfinie, et bien souvent, c'est la curiosité de l'historien qui révèle leur existence⁴⁷ ». Il prend ici l'exemple des registres

43. François Furet, « De l'histoire-récit à l'histoire-problème, 1975 », dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch (Paris : Larousse, 1994), p. 298.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 299.

47. *Ibid.*, p. 299-300.

paroissiaux qui sont devenus une source essentielle au 20^e siècle seulement, avec l'apparition de l'histoire sérielle. En outre, l'historien peut utiliser indirectement les données disponibles après en avoir effectué le traitement.

Michel de Certeau, au même moment, s'intéresse lui aussi à « la relation du présent au passé – en tant que celui-ci n'est pas un “donné” mais produit⁴⁸ ». Il distingue les productions sociales – dont les archives – des objets d'histoire, les unes devenant les autres sous le coup d'une traduction, d'un déplacement, dans un langage culturel différent. Ce déplacement consiste en une réorganisation d'objets qui les constitue en documents :

En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler [...]. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. [...] Bien loin d'accepter des “données”, [ce geste] les constitue⁴⁹.

Les origines des archives (en tant qu'institution) sont, selon de Certeau, l'effet d'un tel déplacement : « la combinaison d'un *groupe* (les érudits), de *lieux* (les “bibliothèques”) et de *pratiques* (de copiage, d'impression, de communication, de classement, etc.)⁵⁰. » L'apparition du numérique comme nouvelle technique permet de révéler des changements majeurs en matière d'écriture de l'histoire. Notamment, l'historien construit son objet depuis une quantité quasi infinie d'unités organisées en un système. Dès lors que le premier déplacement est opéré dans le cadre des archives qui participent en fait de l'organisation de cette cohérence initiale, « la transformation de l'“archivistique” est le départ et la condition d'une nouvelle histoire⁵¹ ».

Finalement, comme l'exprime Le Goff :

[...] de même qu'on fait au 20^e siècle la critique de la notion de fait historique qui n'est pas un objet donné car il résulte de la construction de l'historien, de même fait-on aujourd'hui la critique de la

48. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 1975, (Paris : Gallimard, 2007), p. 100.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*, p. 101.

51. *Ibid.*, p. 104.

notion de document qui n'est pas un matériau brut, objectif et innocent, mais qui exprime le pouvoir de la société du passé sur la mémoire et sur l'avenir [...]. En même temps, le domaine des documents s'est élargi. [...] Aujourd'hui les documents s'étendent à la parole, à l'image, aux gestes. Il se constitue des *archives orales*, on récolte des *ethnotextes*⁵².

Histoire et mémoire: renouvellement de la relation

Dans les années 1960, les historiens français commencent à s'intéresser à l'histoire de groupes sociaux jusqu'alors inexistantes dans le discours historique: la vie quotidienne, les femmes, les ouvriers, les paysans, l'immigration et la colonisation, les cultures régionales, etc. Ces objets et groupes n'étant généralement pas représentés dans les archives, les historiens empruntent les méthodes de la sociologie, de la statistique, de la démographie, mais surtout de l'ethnologie et de l'anthropologie pour les étudier. L'histoire se fait alors productrice de ses sources notamment par l'établissement d'archives orales collectées lors d'enquêtes faisant appel à la mémoire des groupes étudiés. À travers le témoignage oral, c'est la mémoire des individus et des groupes qui est au cœur de l'écriture de l'histoire. Philippe Joutard, figure prédominante de l'histoire orale française, explique la percée de cette forme historique par l'émergence d'une « civilisation de l'oral » et une nostalgie du « monde que nous avons perdu⁵³ ». Si cette méthode historique a connu son essor aux États-Unis, c'est, selon Joutard, que les émigrants et les Afro-Américains, après avoir oublié leurs origines, se sont tournés vers leur passé et que « chacun part à la découverte du passé de sa famille⁵⁴ ». Il s'agit donc pour les historiens d'investir le champ des mémoires populaires.

Les historiens inversent ainsi le rapport entre histoire et mémoire collective puisque, là où les historiens du 19^e siècle et du début du 20^e siècle participaient de l'établissement de la mémoire collective à partir des archives et par l'écriture d'une histoire officielle, les historiens de la fin du 20^e siècle prennent la mémoire collective comme objet et comme

52. Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 20.

53. Philippe Joutard, « Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire, 1979 », dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, (Paris: Larousse, 1994), p. 313.

54. *Ibid.*

source. Ce renversement impose aux historiens de repenser les relations entre histoire et mémoire. Ce nouveau rapport pose problème quant à la mémoire elle-même puisque, comme l'indique Joutard, « de multiples influences conduisent l'informateur à substituer un discours stéréotypé et extérieur à son propre témoignage⁵⁵ ».

Un des points de départ pour cette réflexion sur la mémoire et sa relation à l'histoire réside dans les textes du sociologue Maurice Halbwachs. Membre du comité de rédaction de la revue des *Annales*, Halbwachs commence à s'intéresser à la mémoire collective durant l'entre-deux-guerres. Si ses travaux ont suscité la critique des historiens lors de leur publication⁵⁶, ils ont été redécouverts dans les années 1970 notamment par Pierre Nora⁵⁷. Pour Halbwachs, « il faut [...] renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles [...]; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé⁵⁸ ». Selon lui en effet, la mémoire individuelle n'est possible qu'à la condition de s'appuyer sur des points de repère collectifs – les cadres sociaux de la mémoire – que les individus s'approprient. Ainsi, « la mémoire est une fonction collective⁵⁹ » :

L'individu évoque ses souvenirs en s'aidant des cadres de la mémoire sociale. En d'autres termes, les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de *reconstruire leur passé*. Mais, [...] *le plus souvent*, en même temps qu'ils le reconstruisent, ils le déforment. Certes, il y a bien des faits, bien des détails de certains faits, que l'individu oublierait, si les autres n'en gardaient point le souvenir pour lui. Mais, d'autre part, la société ne peut vivre que si, entre *les individus* et *les groupes* qui la composent, il existe une suffisante unité de vues⁶⁰.

55. *Ibid.*, p. 315.

56. Notamment celle de Marc Bloch, « Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent », *Revue de synthèse historique* XL, n° 118-120 (1925), p. 73-83.

57. Pierre Nora, « Mémoire collective », dans *La nouvelle histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff *et al.*, (Paris: Retz, 1978), p. 398-401.

58. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, (Paris: Félix Alcan, 1925), p. 199.

59. *Ibid.*, p. 207.

60. *Ibid.*, p. 206.

En outre, Halbwachs introduit l'idée que la temporalité de la mémoire est toujours le présent, en cela la mémoire s'oppose à l'histoire. L'histoire est une reconstruction fragmentée du passé quand la mémoire est reconstruite de manière continue depuis le présent, le passé n'existe plus dans la mémoire puisque :

[...] dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire, mais seulement des limites irrégulières et incertaines. Le présent (entendu comme s'étendant sur une certaine durée, celle qui intéresse la société d'aujourd'hui) ne s'oppose pas au passé comme se distinguent deux périodes historiques voisines⁶¹.

Finalement, pour le sociologue, la mémoire correspond au fait de « retrouver le passé dans le présent⁶² ». Au contraire, l'histoire est ce qui fait lien entre passé et présent ; elle commence là où la mémoire finit⁶³. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'historien a besoin de documents qui sont les seules traces de ce passé disparu pour les groupes actuels⁶⁴.

Un autre texte fondamental pour penser le rapport entre histoire et mémoire est la somme que Pierre Nora consacre, entre 1984 et 1993, aux *Lieux de mémoire* et où il constate une mutation culturelle qui conduit de la continuité d'une histoire nationale à l'éclatement des mémoires des groupes. Reprenant pour partie les thèses de Halbwachs, Nora « renvoie au bout du compte à une nouvelle manière de faire de l'histoire, qui prenne en considération le conflit des interprétations, la relativité de la connaissance en histoire et les usages politiques du passé⁶⁵ ». Cette conception conduit à une nouvelle branche de l'histoire : l'histoire des représentations dont l'objet est à la fois le passé et ses usages.

Si les propositions de Nora quant à la relation entre mémoire et histoire diffèrent de celles d'Halbwachs, c'est qu'il parle après la mutation historiographique des années 1970. Ainsi, il affirme que l'histoire ne peut plus, sous le coup des transformations qu'elle a subies au cours du

61. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, (Paris : Presses universitaires de France, 1950), p. 47.

62. *Ibid.*, p. 104.

63. *Ibid.*, p. 45.

64. *Ibid.*, p. 66.

65. Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7 (2000), p. 49.

20^e siècle, être résolument distincte de la mémoire, mais que la mémoire elle-même change de statut. « L'arsenal scientifique dont l'histoire s'est dotée au siècle dernier n'a fait que puissamment renforcer l'établissement critique d'une mémoire vraie. Tous les grands remaniements historiques ont consisté à élargir l'assiette de la mémoire collective⁶⁶. » Et, par conséquent : « Tout ce que l'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire, mais déjà de l'histoire. [...] Le besoin de mémoire est un besoin d'histoire⁶⁷. »

Pour Nora, la mémoire dont l'histoire fait son objet n'est pourtant pas l'expérience vivante des groupes. Il rejoint ici Halbwachs qui distinguait histoire et mémoire en suggérant que l'histoire est une réification de la mémoire. Nora revient lui aussi sur le rapport de la mémoire et de l'histoire à la temporalité. « [...] Notre rapport au passé [...] est tout autre que celui que l'on attend de la mémoire. Non plus une continuité rétrospective, mais la mise en lumière de la discontinuité⁶⁸. » C'est bien ce rapport au temps qui distingue mémoire et histoire, comme déjà chez Halbwachs mais de manière quelque peu différente, et qui transforme aussi l'historiographie. L'historien rationaliste, nous dit Nora, considérerait que le passé était actualisable par la remémoration et « qu'il n'était pas vraiment passé⁶⁹ ». Cette histoire était guidée par l'idée de progrès, de linéarité du temps qui impliquait une succession continue d'événements⁷⁰. En cela, cette histoire est qualifiée par Nora d'histoire-mémoire, donnant à la mémoire le sens que lui conférait Halbwachs. L'histoire, après les mutations du 20^e siècle, est soumise à la discontinuité entre présent et passé, à la distance entre ce que nous étions et ce que nous sommes. Cette distance radicale qui nous sépare d'un passé perdu est couverte par notre mémoire. Finalement, la nouvelle histoire ne prétend plus faire revivre le passé mais en donner des représentations multiples qui sont fonction de la subjectivité de l'historien. L'histoire n'est plus mémoire, mais en revanche la mémoire se fait histoire.

66. Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire : La République*, tome 1, (Paris : Gallimard, 1984), p. xx.

67. *Ibid.*, p. xxv.

68. *Ibid.*, p. xxxi.

69. *Ibid.*, p. xxxi.

70. On notera que Nora ne tient pas ici compte de la remarque d'Halbwachs quant au découpage du temps en périodes par l'opération historiographique et qui justifiait la distinction entre histoire et mémoire. Pour Nora, la continuité se présente davantage sous la forme de la succession.

En effet, la mémoire dont Nora se préoccupe est « la mémoire transformée en histoire » qui s'oppose à « la mémoire vraie⁷¹ ». Cette « mémoire saisie par l'histoire⁷² » s'oppose terme à terme avec la « mémoire vraie » qui correspond à la proposition d'Halbwachs (immédiate, spontanée, sociale et collective). Cette mémoire transformée :

C'est d'abord une mémoire [...] archivistique [qui] s'appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image. [...] Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain [...]. Aucune époque n'a été aussi volontairement productrice d'archives que la nôtre, non seulement par le volume que secrète spontanément la société moderne, non seulement par les moyens techniques de reproduction et de conservation dont elle dispose, mais par la superstition et le respect de la trace⁷³.

Et, dans ces conditions, le statut même des archives se transforme. La production d'archives telle qu'elle se pratique dans la société contemporaine ne donne plus lieu à un « reliquat plus ou moins intentionnel d'une mémoire vécue, mais [à une] sécrétion volontaire et organisée d'une mémoire perdue⁷⁴ ». Les archives sont désormais comprises comme un objet construit et non plus comme un donné.

Un dernier auteur est incontournable en termes de mémoire et d'écriture de l'histoire. Il s'agit du philosophe Paul Ricoeur, dont les ouvrages sur le temps et sur la mémoire sont une forme de réponse aux vides laissés par Halbwachs et Nora – à qui il ne réfère jamais, proposant plutôt un contrepoint de leur conception de la mémoire. Sa principale contribution à une pensée de la mémoire est *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁷⁵, publié en 2000, qui se donne comme problématique « la phénoménologie de la mémoire, l'épistémologie de l'histoire et l'herméneutique de la

71. *Ibid.*, p. xxv.

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*, p. xxvi-xxvii.

74. *Ibid.*, p. xxviii.

75. Nous ne référerons pas ici au tome 3 de *Temps et récit* (1985), qui propose pourtant un passage sur « Archives, document, trace ». Les archives y sont traitées en tant que motif pour une réflexion sur la trace dans son rapport au temps et au récit historique qui ne rejoint pas notre propos.

condition historique : celle de la représentation du passé⁷⁶ ». Le philosophe se dit, dès l'avertissement, « troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et de l'oubli. L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de [ses] thèmes civiques avoués⁷⁷ ». Car, si la plupart des historiens s'intéressent, comme on l'a vu, depuis les années 1980 à la mémoire, ils en oublient souvent la question de l'oubli qui lui est corrélative. Le philosophe se propose alors de penser la relation entre ces deux phénomènes. Ce qui nous retiendra ici, cependant, concerne les passages que Ricœur consacre au témoignage, à l'archive⁷⁸ et à la preuve documentaire en tant qu'ils sont au fondement de la première phase de l'opération historiographique⁷⁹. Sa réflexion est guidée par son intérêt pour « la transition de la mémoire vive à la position "extrinsèque" de la connaissance historique⁸⁰ ». Le premier geste de cette transition réside dans l'inscription puisqu'« avec le témoignage s'ouvre un procès qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire⁸¹ ».

Mais qu'est-ce que l'archive pour Ricœur ? « Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée⁸². » Cependant, avant de pouvoir être sollicitée, l'archive doit être produite. Ricœur s'attache, dans le prolongement de la proposition de de Certeau concernant l'établissement des sources⁸³, à établir « une analyse de l'acte de mise en archive, d'archivage, susceptible d'être situé sur une chaîne d'opérations véridatives, avec pour terme provisoire l'établissement de la preuve documentaire⁸⁴ ».

76. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Paris : Seuil, 2000), p. 11.

77. *Ibid.*, p. 1.

78. Le singulier est employé par Ricœur tant pour désigner le document d'archives que l'institution ou encore le lieu social qu'elle constitue. On notera d'ailleurs que dans *Temps et récit*, il utilise le pluriel pour désigner les mêmes phénomènes que dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

79. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 169.

80. *Ibid.*, p. 191.

81. *Ibid.*, p. 201.

82. *Ibid.*, p. 209.

83. De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 100.

84. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 211.

Toutefois, là où de Certeau conférait à l'historien le rôle premier⁸⁵, pour Ricœur « ce geste de mettre à part, de rassembler, de collecter fait l'objet d'une discipline distincte, l'archivistique, à laquelle l'épistémologie de l'opération historique est redevable quant à la description des traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au ouï-dire du témoignage oral⁸⁶ ». Ce sont sur ces traits distinctifs que le philosophe s'arrête et sur l'opération de mise en archive qui comporte trois plans : d'abord, l'intention du producteur de « préserver les traces de sa propre activité [...] inaugure l'acte de faire de l'histoire⁸⁷ ». Le deuxième moment est celui de l'organisation du fonds. Ces deux opérations sont mises au service du troisième moment : « la consultation du fonds dans les limites de règles autorisant l'accès. »⁸⁸ Le témoignage change ainsi de statut du fait de sa constitution en archive par l'acte d'inscription en vue d'une préservation et d'une consultation. Cette mutation du témoignage constitue le premier trait distinctif de l'archive, la scripturalité qui permet la conservation.

Le témoignage mis en archive se voit alors attribuer la caractéristique commune à tout écrit, celle de n'avoir pas de destinataire spécifique. La consignation délivre en effet le texte de l'interlocuteur nécessaire à toute oralité. En contrepartie, « le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin ; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont "enfantés" ; ils sont soumis aux soins de qui a compétence pour les interroger et ainsi les défendre, leur porter secours et assistance⁸⁹ ». Il s'agit là d'un retournement, une « révolution documentaire » nous dit Ricœur⁹⁰, puisque là où l'historien rationaliste prenait appui sur le témoignage écrit pour asseoir sa scientificité, l'historien d'aujourd'hui constitue le document qui est institué en preuve documentaire par le questionnement que celui-ci lui impose⁹¹. Ricœur suggère que ce retournement correspond à un renversement dans la détention de l'autorité : « l'archive a pris autorité sur

85. De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 100.

86. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 211.

87. *Ibid.*, p. 212.

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*, p. 213.

90. *Ibid.*

91. *Ibid.*, p. 226.

qui la consulte [...]»⁹². Finalement, la question de la preuve documentaire – c'est-à-dire « la part de vérité historique accessible à cette étape de l'opération historiographique⁹³ » – fait de l'historien le destinataire privilégié des archives « dans la mesure où des traces ont été conservées par une institution en vue d'être consultées par qui y est habilité, selon les règles concernant le droit d'accès, les délais de consultation variant suivant la catégorie de documents⁹⁴ ». Ici, Ricoeur fait du travail de l'historien le dernier moment de l'archivage puisque « si un rôle de preuve peut être attaché aux documents consultés, c'est parce que l'historien vient aux archives avec des questions⁹⁵ ». En cela, le document d'archives s'éloigne définitivement du témoignage oral pour devenir une « mémoire archivée, documentée⁹⁶ ». L'archive, par l'opération qui la constitue, n'a pas pour objet une mémoire vive puisque ce qui faisait preuve dans le témoignage oral – le « j'y étais, je l'ai vécu » du témoin – disparaît au profit d'un « faisceau de questions⁹⁷ » qui permet l'établissement d'un fait historique⁹⁸.

Néanmoins, si l'archive diffère du témoignage et, en cela, distancie l'histoire de la mémoire, ces dernières ne peuvent être séparées comme le conçoivent Halbwachs et Nora. Pour Ricoeur, l'histoire ne peut s'écrire qu'au regard de la mémoire. Selon lui, l'histoire a toujours été, et reste, « une rectification de la mémoire commune⁹⁹ », et le lien entre histoire et mémoire doit être maintenu sous peine de voir disparaître la signification même de l'histoire : « dès lors que l'idée d'une dette à l'égard des morts, à l'égard des hommes de chair à qui quelque chose est réellement arrivé dans le passé, cesse de donner à la recherche documentaire sa finalité première, l'histoire perd sa signification¹⁰⁰. »

En conclusion, si les évolutions historiographiques ne sont pas la référence principale des archivistes postmodernes, elles ont pourtant

92. *Ibid.*, p. 213.

93. *Ibid.*, p. 224.

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*, p. 225.

96. *Ibid.*, p. 226.

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*, p. 227.

99. Paul Ricoeur, *Temps et récit* : Tome 3, (Paris : Seuil, 1985), p. 175.

100. *Ibid.*

impliqué un changement dans l'utilisation des archives définitives – avec l'apparition des histoires économique, sociale, sérielle, intellectuelle, des représentations, etc. – et dans les besoins des historiens en termes de sources. Les *Annales* ont élargi le champ de l'histoire, tant en intégrant de nouveaux documents à leurs sources qu'en imposant l'idée que le travail de l'historien est avant tout d'interroger les traces d'un passé à reconstruire. Ce faisant, ils ont été les premiers à remettre en question la vision traditionnelle des archives en interrogeant jusqu'à l'authenticité des faits relatés par les documents officiels ; en établissant l'incomplétude des archives ; en mettant au jour le caractère construit de leurs conditions de production ; et en affirmant le rôle essentiel de la subjectivité de l'historien dans la compréhension et l'écriture de l'histoire.

Par ailleurs, ces mutations dans le champ historique ont conduit à réévaluer le rapport entre histoire et mémoire. Une distinction entre les deux phénomènes est affirmée tout au long du 20^e siècle : la mémoire est une expérience vécue tandis que l'histoire est une opération de réification. La première s'inscrit dans un temps continu tandis que la seconde opère une rupture dans la temporalité. L'archive tient une place particulière dans ce renouvellement de position de l'histoire face à la mémoire. Si, pour l'historien rationaliste, le document d'archives était un donné comparable à une mémoire prothétique, il devient pour l'historien de la fin du 20^e siècle une construction résultant de son propre travail (et de celui de l'archiviste chez Ricoeur) à partir de la volonté du producteur des documents de faire mémoire. Ainsi, la perception que les historiens ont de ce rapport s'inverse en ce que l'histoire de productrice de mémoire collective devient elle-même mémoire¹⁰¹.

Finalement, les changements dans la définition que les historiens se donnent de leur objet et de leur matériau au cours du 20^e siècle ont un impact certain sur la manière dont les archivistes perçoivent le leur depuis deux décennies, et les différents points mis en question par les historiens se retrouvent dans les réflexions archivistiques.

101. Sauf pour Ricoeur, comme on l'a évoqué.

CARACTÉRISTIQUES DES ARCHIVES

C'est, en effet, sur les bases d'une conception du rapport au passé similaire par certains aspects à celle des historiens que les archivistes repensent leur propre objet. À partir de l'idée que la réalité est une construction sociale et que tout est l'objet d'un mouvement permanent, les archivistes postmodernes établissent que les archives, loin d'être un objet concret dont la signification est cristallisée dans les documents, sont un objet abstrait socialement déterminé, dont les potentialités signifiantes sont infinies et liées aux diverses subjectivités qui les travaillent. Ainsi, Cook propose :

un déplacement de la conception des documents compris comme objets physiques statiques vers une nouvelle compréhension des documents comme concepts virtuels dynamiques, des documents comme produits passifs de l'activité humaine ou administrative aux documents comme agents eux-mêmes actifs dans la formation de la mémoire humaine et organisationnelle ; un déplacement aussi dans la conception du contexte de création des documents en tant qu'il reposait sur des organisations hiérarchiques stables au fait de situer les documents au sein des réseaux horizontaux et fluides de la fonctionnalité de flux de travail. [...] Autrement dit, le discours théorique archivistique glisse du produit au processus, de la structure à la fonction, du document au contexte d'enregistrement, du résidu « naturel » ou sous-produit « passif » de l'activité administrative à une « archivation » consciemment construite et activement médiatisée de la mémoire sociale¹⁰².

Ces nouvelles perspectives s'opposent quasiment terme à terme avec l'archivistique classique. Là où cette dernière voyait dans les archives un objet naturel reflet d'une réalité passée, l'archivistique postmoderne y voit une construction sociale et la représentation des rapports de pouvoir au sein d'une société donnée. La signification des documents n'est plus unique, stable et close, mais multiple, fluide et ouverte. Finalement, les archives sont moins des traces du passé que des portes ouvertes sur l'avenir.

102. Cook, « Archival Science and Postmodernism : New Formulations for Old Concepts », p. 4, trad.

Construction sociale de la réalité

Contre la vision des archives comme produit naturel et « fidèle reflet » des activités du producteur et la conception des documents comme image objective et transparente des événements ayant conduit à leur création, Terry Cook, Brien Brothman ou Eric Ketelaar, pour les plus importants, considèrent que les archives sont le fruit d'une construction sociale et que l'acte de mise en archives constitue l'événement plutôt qu'il ne l'enregistre passivement. Ils estiment que, si les documents d'archives sont créés de manière organique, les archives en tant qu'ensemble sont constituées essentiellement par les interventions des archivistes, l'*archivation*¹⁰³. En effet, plusieurs actions doivent être menées entre le moment de leur création et celui où elles seront mises à la disposition des chercheurs.

Les notions de provenance et de contexte sont mises au cœur de ces réflexions. Alors que l'archivistique classique concevait la provenance comme le seul producteur, la seule origine possible des documents et le contexte comme les liens unissant les documents au sein du fonds et en déterminant la signification, l'archivistique postmoderne en propose une redéfinition qui opère une fusion entre les deux notions. La provenance recouvre alors le contexte compris dans un sens plus large puisqu'il devient l'ensemble des agents et des processus qui ont un lien avec les documents et leur mode de production. La provenance est alors liée à une fonction et une activité plutôt qu'à une structure et une place. Ainsi, « le simple acte de production des documents ne définit pas nécessairement le fonds. Le contexte administratif au sein duquel a lieu la production, la nature de la fonction performée par les documents produits et le contrôle exercé sur les systèmes archivistiques sont d'autres facteurs pertinents¹⁰⁴ ». La provenance est déterminée par le contexte social et culturel de production des documents. Le contexte, en effet, prend une dimension nouvelle sous l'impulsion du postmodernisme. Il devient une manière d'historiciser la trajectoire documentaire dans le temps et dans l'espace social. Le contexte ne consiste plus seulement dans les liens entre les documents et entre les documents et leur producteur unique,

103. Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, (Paris: Galilée, 1995), p. 34.

104. Terry Cook, « The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions », *Archivaria*, n° 35 (1993), p. 42, trad.

mais il est l'ensemble des éléments qui influent sur le(s) producteur(s) et l'activité qui génère les documents.

Brothman met l'accent sur l'idée que l'ordre original et la provenance ne sont pas naturels car il n'y a rien de naturel. Ils sont plutôt un ordre sociohistoriquement imposé¹⁰⁵. C'est dans cette perspective que Laura Millar propose une extension de la notion de provenance « de manière à ce qu'elle recouvre non seulement la création des documents, mais aussi leur histoire à travers le temps et notre rôle [aux archivistes] dans leur gestion¹⁰⁶ ». Elle propose de concevoir la provenance comme l'histoire du créateur, celle des documents et celle de la conservation. L'histoire du créateur est selon Millar le contexte large de la production des documents qui s'étend dans le temps puisque « les documents peuvent avoir plusieurs producteurs dans le temps et dans l'espace¹⁰⁷ ». L'histoire des documents, quant à elle, est « l'histoire de la gestion et du mouvement physiques des documents dans le temps¹⁰⁸ ». L'histoire de la conservation, enfin, est « l'explication du transfert de propriété ou de tutelle des documents de leur producteur ou tuteur initial à la tutelle d'une institution d'archives ainsi que leur conservation postérieure au transfert¹⁰⁹ ».

Ce dernier aspect de la provenance revisitée par Millar rejoint le fait que, pour Brothman, l'évaluation et la classification sont les gestes les plus parlants en termes d'impact sociohistorique sur l'ordre des archives puisqu'elles conduisent l'archiviste à décider quels documents doivent être conservés, détruits ou acquis. De ce fait, conclut Millar, « les archivistes gèrent les résidus, pas l'ensemble ; les restes, pas la totalité¹¹⁰ ». Cette position semble pourtant contradictoire avec le nouveau rôle assigné à l'archiviste par Cook qui affirme que « les archivistes ne peuvent plus se permettre d'être, ni d'être perçus comme, des tuteurs, des gardiens¹¹¹ ».

105. Brien Brothman, « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice », *Archivaria*, n° 32 (1991), p. 85.

106. Laura Millar, « The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time », *Archivaria*, n° 53 (2002), p. 12, trad.

107. *Ibid.*

108. *Ibid.*, p. 13, trad.

109. *Ibid.*

110. *Ibid.*, p. 6, trad.

111. Terry Cook, « Electronic Paper, Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era, 1994 », *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1, n° 0 (2007), p. 400, trad.

L'archiviste dès lors ne se contente plus de recevoir les documents mais est un agent de leur constitution, ce que Millar ne semble pas prendre en compte. Dès 1985, en effet, Cook proposait que l'archiviste affirme son rôle culturel de médiateur entre passé et avenir¹¹², rôle qui se concrétise dans les choix posés par l'archiviste. L'environnement numérique transforme singulièrement l'archivistique en ce que le document physique disparaît au profit des « séries de vues » qui reflètent la combinaison et la recombinaison des données à un moment précis¹¹³. C'est en ce sens que l'archivistique doit changer de perspective et se concentrer sur les processus plutôt que sur les objets et l'archiviste doit agir dès la création des documents, voire en amont de celle-ci¹¹⁴, et non seulement lors de leur versement aux archives définitives.

Les réflexions de Cook quant à la place de l'archiviste trouvent un écho particulier chez Brien Brothman et Eric Ketelaar. Le premier explicite le rôle actif de l'archiviste dans la production des archives en regard de la construction du sens. La vision classique de l'archivistique soulève trois questions selon Brothman. D'abord, la création d'un fonds permet-elle réellement la préservation de la structure? Ensuite, les structures perçues par les archivistes sont-elles celles qui captent le mieux la réalité de l'histoire structurelle/organisationnelle? Enfin, cette vision est-elle la meilleure manière de concevoir l'information historique? En fait, « l'organisation archivale simplifie la réalité [...] ; elle produit une version de l'univers informationnel parmi d'autres possibles. Ce faisant, elle voile aussi la complexité du contexte et de la classification informationnels [...] »¹¹⁵. Réfléchissant depuis Derrida sur la relation entre archives, récit et histoire, il affirme plus radicalement que les archivistes sont « complices » de l'apparente objectivité des archives en ce que la pratique archivistique participe de l'écriture de l'histoire puisque ce qui est « capturé » dans les archives n'est que des formes d'écriture du réel¹¹⁶.

112. Cook, « From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives », p. 49.

113. Cook, « Electronic Paper, Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era », p. 423.

114. Eric Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », *Archival Science* 1, n° 2 (2001), p. 131-141.

115. Brothman, « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice », p. 84, trad.

116. Brien Brothman, « The Limit of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution », *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 214.

Finalement, sa lecture de *Mal d'archive* le conduit à penser qu'« il n'y a jamais eu nulle part aucun document original, aucune couche primitive de l'intégrité de l'inscription : il y a seulement des traces laissant des traces¹¹⁷ ». Les archives dans leur conception classique sont donc une aporie.

Eric Ketelaar propose une analyse du processus de décisions archivistiques et aboutit à l'énonciation d'une étape particulière dans la constitution des archives : l'*archivalisation*¹¹⁸. Il prend comme point d'appui le substantif « *archivation* » forgé par Derrida pour distinguer l'archivage, qui tiendrait davantage du stockage, de l'action tant intellectuelle que sociale de constitution des archives. Ketelaar propose que la mise en archive comporte trois phases¹¹⁹. L'une est l'*archivation*, qui inclut la phase de création des documents avant leur captation, c'est-à-dire leur acceptation par le système. L'archivage au sens informatique du terme serait, quant à lui, l'activité qui suit la création d'un document et qui consiste à collecter ou déposer des documents dans une institution d'archives. L'*archivalisation*, enfin, néologisme de Ketelaar, désigne « le choix conscient ou inconscient (déterminé par des facteurs sociaux et culturels) de considérer que quelque chose mérite d'être archivé¹²⁰ ». Cette phase précède l'archivation et l'archivage et constitue une forme d'inspection, de repérage préalable. C'est cette sélection initiale, qui implique le caractère construit des archives et le rôle de l'archiviste comme agent actif dans la constitution des archives.

Du point de vue méthodologique, cette conception des archives comme construction sociale et de la provenance comme recouvrant l'ensemble des contextes de production des documents conduit d'abord Cook à proposer un nouveau modèle pour l'évaluation qui se concentre sur les fonctions sociales du producteur plutôt que sur les documents eux-mêmes¹²¹. La macro-évaluation se veut une approche plus complète que

117. Brian Brothman, « Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* », *Archivaria*, n° 43 (1997), p. 191, trad.

118. Eric Ketelaar, « Archivalization and Archiving », *Archives and Manuscripts*, n° 27 (1999), p. 54-61.

119. Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », p. 132-133.

120. *Ibid.*, p. 133.

121. Terry Cook, « Building an Archives: Appraisal Theory for Architectural Records », *The American Archivist* 59, n° 2 (1996), p. 136-143 ; et *Méthodologie d'évaluation: macro-évaluation et analyse fonctionnelle, Partie A: concepts et théorie* (Ottawa, Archives nationales du Canada, Direction des documents gouvernementaux, 2000).

l'approche classique puisqu'elle embrasse en fait les trois aspects de la provenance proposés par Millar : l'histoire des producteurs, la trajectoire des documents et l'action des archivistes. En outre, la description est, elle aussi, revue au regard de ces réflexions. Notamment, Wendy Duff et Verne Harris proposent une déconstruction de la description archivistique dans le but d'aboutir à une pratique qui rendrait explicites les contingences dans lesquelles est pris l'archiviste¹²². Il s'agirait alors de documenter les contextes plutôt que les documents comme le propose aussi Millar¹²³.

Si les actions des archivistes sont aussi déterminantes dans la constitution des archives que celles liées au contexte de l'entité productrice, il apparaît pour certains que « le bouleversement le plus fondamental de l'ordre original [...] réside dans le retrait des documents de leur site d'origine et dans leur placement dans les archives [comme institution]¹²⁴ ». Ainsi, « l'ordre créé par les archives à partir de l'information qu'elles traitent est un ordre qui incarne les valeurs sociales¹²⁵ ». C'est à partir de *Les mots et les choses* de Michel Foucault que Brothman en arrive à penser que les archives comme institution incarneraient la vocation sociale à créer un espace spécifique au sein duquel un certain ordre de valeurs prévaudrait et qui serait reflété par l'espace des services d'archives : depuis la façade jusqu'à la configuration intérieure en passant par les contenus humains, technologiques et informationnels ainsi que leur distribution¹²⁶. En effet, Foucault montre que les documents qui ont permis l'établissement d'une nouvelle pratique de l'histoire à l'âge classique – l'histoire naturelle d'abord, l'histoire rationaliste ensuite – ne sont pas des mots ou des textes mais :

des espaces clairs où les choses se juxtaposent ; le lieu de cette histoire c'est un rectangle intemporel, où, dépouillés de tout

<https://www.bac-lac.gc.ca/fra/services/gestion-ressources-documentaires-gouvernement/disposition/Documents/Macro-evaluation-partieA.pdf>.

122. Wendy M. Duff et Verne Harris, « Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings », *Archival Science* 2, n° 3-4 (2002), p. 284.
123. Millar, « The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time ».
124. Brothman, « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice », p. 85, trad.
125. *Ibid.*, p. 81, trad.
126. *Ibid.*, p. 82.

commentaire, de langage d'alentour, les êtres se présentent les uns à côté des autres, avec leurs surfaces visibles, rapprochés selon leurs traits communs, et par là déjà virtuellement analysés, et porteurs de leur seul nom¹²⁷.

En ce sens, les archives participeraient d'un mouvement de réification du vivant, et la position jenkinsonienne prônant la neutralité de l'archiviste à l'égard de leur constitution serait improbable au même titre que l'est l'objectivité de l'historien telle qu'elle est voulue par l'école rationaliste. Brothman affirme en effet qu'il est aussi problématique pour les archives de conserver ce qui subsiste en restant fidèle à l'ordre original que pour l'historien d'affirmer que son travail capte et représente le passé, c'est-à-dire le rend à nouveau présent¹²⁸.

Dans la même perspective, Tom Nesmith présente les archives comme un système de légitimation. Il explique que la transformation des archives courantes et intermédiaires en archives définitives est le fait d'un processus de création de signification. Ainsi, selon lui, « ces documents sont placés dans une proximité particulière avec d'autres documents déjà désignés comme archives définitives et, finalement, avec de nombreux autres documents non encore placés dans un dépôt¹²⁹ ». Cette transformation est opérée par l'établissement d'un nouveau rapport, une « proximité spéciale » entre ces documents et des archives préexistantes. Tom Nesmith utilise la notion de piédestal pour qualifier la manière dont l'archiviste détermine la mémoire collective. Il compare la transformation des documents en archives définitives à celui posé par les institutions artistiques lorsqu'elles installent un objet sur un socle le définissant ainsi en tant qu'œuvre d'art. Cette transformation ne peut se faire qu'en altérant le contexte et la signification des documents, en créant une nouvelle signification¹³⁰.

Bref, sous des dehors de neutralité et d'objectivité, les archives sont en fait le fruit d'un processus de construction de la réalité. Leur production

127. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, (Paris: Éditions Gallimard, 1966), p. 143.

128. Brothman, « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice », p. 83.

129. Tom Nesmith, « Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives », *The American Archivist* 65, n° 1 (2002), p. 34, trad.

130. Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », p. 136; Nesmith, *Ibid.*, p. 34; et Verne Harris, « Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa », *Archivaria*, n° 44 (1997), p. 132-141.

n'est pas le résultat d'un processus naturel ou automatique mais bien la résultante de choix et de décisions déterminés par des contextes toujours singuliers.

Incomplétude et devenir

Du fait de ces différents contextes de production, les archives définitives posent la question de leur existence comme ensembles autosuffisants sur le plan de la signification. En effet, les archives considérées comme outil de gestion ou comme gardiennes d'un passé révolu interdisent leur compréhension comme objet culturel polymorphe. Ainsi, si Eric Ketelaar estime que « les archives reflètent la réalité telle que perçue par les "archiveurs"¹³¹ », Millar, de son côté, nie jusqu'à la possibilité même du fonds comme totalité dans la mesure où aucun ensemble archivistique n'est jamais complet puisque les documents sont perdus, détruits, transférés, etc., avant d'intégrer les archives¹³².

Au-delà de ces conséquences, une fois les archives constituées, leur signification est instable et les sens qui leur sont assignés sont multiples. En effet, dans la perspective postmoderne, « le document n'est plus un objet passif, "l'enregistrement" d'un témoignage, mais un agent actif jouant un rôle interactif constant dans la vie des individus, des organisations, des sociétés¹³³ ». Le document n'est plus l'origine de la signification, mais « un réceptacle de significations [...] dont certaines peuvent être lues dans le document ou inférées de l'intertextualité qui le connecte à d'autres documents, cependant les autres sens doivent être déduits du contexte de production et d'utilisation des documents [...]»¹³⁴. La signification n'est pas inhérente aux documents, elle est assignée par le sujet qui les lit. Pour Harris et Duff, les archives sont un objet en devenir :

Les documents sont toujours en cours de constitution, [...] « leurs » histoires sont sans fin et [...] les histoires de ceux qui, conventionnellement, sont nommés producteurs des documents,

131. Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », p. 133, trad.

132. Millar, « The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time », p. 6.

133. Cook, « Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts », p. 22, trad.

134. Eric Ketelaar, « Cultivating Archives: Meanings and Identities », *Archival Science* 12, n° 1 (2012), p. 23, trad.

gestionnaires de documents, archivistes, usagers, etc. participent d'histoires plus larges uniquement compréhensibles dans le contexte toujours changeant de la société¹³⁵.

C'est en ce sens que les archivistes postmodernes affirment que les archives ne sont jamais véritablement complètes puisque, une fois la sélection des documents opérée, « chaque interaction, intervention, interrogation et interprétation par le créateur, l'utilisateur et l'archiviste est une activation du document. L'archive est une activation infinie du document. Chaque activation laisse des empreintes qui sont des attributs de la signification infinie de l'archive¹³⁶ ». La question de l'actualisation du récit porté par les archives se retrouve chez Verne Harris, selon qui « les documents d'archives ne parlent pas par eux-mêmes. Ils parlent à travers des voix¹³⁷ » et notamment :

[...] la voix des chercheurs qui utilisent le dossier. Chacun apporte à la lecture une perspective unique, et chacun ajoute sa propre voix aux nombreuses autres à travers lesquelles le dossier parle. Alors, il ne peut pas y avoir de fermeture du dossier, de fermeture de l'archive. Chaque nouvel utilisateur exprime en effet seulement la possibilité d'une nouvelle voix qui la gardera ouverte comme, bien entendu, le fera le contexte archivistique changeant constamment¹³⁸.

Cette ouverture de l'archive, due à la multiplicité de ses significations, est au cœur de la réflexion d'Eric Ketelaar qui est certainement celui qui explicite le mieux cette question. Il nomme cette signification issue de la lecture des documents le « récit tacite ». Il développe l'idée que la transformation des documents en archives participe de la construction de la société autant qu'elles sont, elles-mêmes, une construction sociale. Appuyant son propos sur les notions foucaldienne de surveillance et lyotardienne de récit, Ketelaar propose une vision de l'archivistique en tant qu'elle a partie liée avec le *storytelling*. En effet, selon lui, l'archiviste, et non seulement l'utilisateur, effectue une certaine lecture influencée consciemment ou non par des facteurs sociaux ou culturels,

135. Duff et Harris, « Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings », p. 265, trad.

136. Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », p. 137, trad.

137. Harris, « Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa », p. 135, trad.

138. *Ibid.*, p. 136, trad.

qu'il transmet malgré lui à travers l'ensemble de ses actions professionnelles. Selon Ketelaar :

[...] le sens d'un document [...] doit être compris de deux manières différentes – d'abord le sens *du* document et ensuite, le sens *pour* quelqu'un ou *en* une occasion. La première considère « le » sens d'un document, en termes objectifs, comme une Idée (au sens platonicien) du document qui peut être déduite du document par quiconque approche le document. La seconde reconnaît, en termes subjectifs, « que les ressources informationnelles n'"ont" pas de significations mais que différentes significations sont assignées à la même ressource par différentes personnes à des moments différents et que "le" sens conventionnel d'une ressource donnée est une affaire de consensus intersubjectif¹³⁹ ».

Cette conception de la signification en tant qu'elle est relative au sujet explique la difficulté de la description archivistique et la possibilité pour les utilisateurs de trouver des significations que ni le producteur ni un conservateur ne pouvaient imaginer. C'est d'ailleurs par cette assignation de sens que le sujet établit son identité en regard des archives. Ainsi, selon Ketelaar, « [...] les utilisateurs *trouvent* une signification et *fabriquent* un sens dans une archive ou un document, et ces significations l'aident à structurer et à restructurer sa relation au monde et ainsi la formation de son identité¹⁴⁰ ». C'est pourquoi, les archives ayant différentes significations pour différentes personnes au fil du temps et de l'espace, les identités affirmées depuis un même héritage archivistique peuvent différer.

Cette assignation de sens est une forme d'appropriation des archives par le sujet qui active les documents et en fait un objet dynamique à la signification fluide. Les archives perdent la fixité que voulaient y voir les archivistes classiques, ce qui, plutôt que les dénaturer, leur confère un pouvoir :

[...] l'archive comme « dépôt de significations », les sens à couches et à facettes multiples qui sont sous-jacents à l'archivage et à l'archivage, qui peuvent être déconstruits et reconstruits puis interprétés et utilisés par les universitaires encore et encore. Nous

139. Ketelaar, « Cultivating Archives: Meanings and Identities », p. 23, trad.

140. *Ibid.*, p. 27, trad.

lisons aujourd'hui dans l'archive d'autres choses que ce que lira la prochaine génération, et ainsi *ad infinitum*¹⁴¹.

Ce pouvoir de narration a pour corollaire la nécessité, pour l'archiviste, de documenter ces différents récits possibles. Cet acte de documentation concerne l'histoire de la production, celle de la conservation, celle de l'utilisation, celle de l'évaluation, etc. Il s'agit de retracer la généalogie, la trajectoire, des documents conservés dans les archives comme le propose Millar. Étant donnée la multiplicité des significations et des récits portés par les archives, « les archivistes devraient être vigilants et veiller à ce que l'appropriation des archives par un groupe particulier ou pour une cause particulière ne menace pas l'intégrité des archives et les droits des autres utilisateurs, maintenant et dans l'avenir¹⁴² ».

Finalement, en tant qu'objet ouvert à de multiples interprétations et appropriations, les archives et les récits qu'elles permettent sont un objet politique :

L'assignation de sens et de valeurs aux archives – et donc la construction et la reconstruction de l'héritage archivistique – est un acte politique, un acte de politique mémorielle. L'archiviste ne peut pas prétendre être hors des politiques mémorielles : il est un des acteurs qui, dans les mots de Derrida, « doivent pratiquer une politique mémorielle et simultanément, dans le même mouvement, une critique des politiques mémorielles [...]»¹⁴³.

Cette condition politique des archives implique, pour les archivistes postmodernes, une nouvelle temporalité de l'archive. Se détournant du passé, l'archive est avant tout, désormais, affaire d'avenir :

La question de l'archive n'est pas [...] une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas *déjà* au sujet du *passé*, un *concept archivable de l'archive*. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse, d'une responsabilité pour demain¹⁴⁴.

141. Ketelaar, « Tacit Narratives : The Meanings of Archives », p. 139, trad.

142. Ketelaar, « Cultivating Archives : Meanings and Identities », p. 30, trad.

143. *Ibid.*, p. 30, trad.

144. Derrida, *Mal d'archive*, p. 60.

En effet, l'interprétation comme extension de l'archive en fait un objet ouvert sur l'avenir, une anticipation, puisque ce que l'archiviste retient pour « construire la provenance » participe de la constitution du sens des documents et qu'un objet ne peut être connu qu'à travers le temps, à travers ces processus de contextualisation et de recontextualisation. C'est donc la pratique archivistique de conservation permanente des documents retenus comme archives qui inscrit les documents dans une nouvelle temporalité : la temporalité archivistique (*archival time*). Cette temporalité est infinie, tournée vers les nouvelles générations et les usagers, elle assure la recréation multiple des documents¹⁴⁵. Les archives sont alors une manière de différer le moment de donner un nom, un sens, aux événements. Ce report ouvre les documents à de nouveaux sens et de nouvelles pertinences en fonction des circonstances.

En effet, « l'archive n'est jamais close¹⁴⁶ » et « l'archivage, donc, ne concerne pas l'histoire mais l'avenir¹⁴⁷ ». Et, selon Osborne, « l'archive est là [...] pour être utile mais, pour ce faire, ses finalités sont nécessairement indéterminées. Elle est déposée pour plusieurs raisons, mais une de ses potentialités est d'être dans l'attente de représentant ou d'un public dont les limites sont nécessairement inconnues¹⁴⁸ ». En conséquence, les « archives n'ont pas qu'une seule signification mais plutôt plusieurs qui peuvent être en conflit les unes avec les autres¹⁴⁹ ». Bref, « les documents élevés au statut d'archives deviennent alors l'objet de construction de sens ou d'un processus interprétatif qui, en retour, les crée et recrée¹⁵⁰ ».

-
145. Nesmith, « Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives », p. 35-36
146. Eric Ketelaar, « Archives as Spaces of Memory », *Journal of the Society of Archivists* 29, n° 1 (2008), p. 12, trad.
147. Eric Ketelaar, « The Archive as a Time Machine », dans *Proceedings of the DLM-Forum 2002. @ccess and Preservation of Electronic Information: Best Practices and Solutions*, Barcelone, 6-8 mai, INSAR European Archives News, Supplement VII, (Luxembourg 2002), p. 3, trad.
148. Thomas Osborne, « The Ordinarity of the Archive », *History of the Human Sciences* 12, n° 2 (1999), p. 55, trad.
149. Barbara L. Craig, « Looking at Archives from a Bird's Eye View: Flights of Fancy, Recreation or Re-creation ? » *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 196, trad.
150. Nesmith, « Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives », p. 34, trad.

Dans la mesure où il est admis que chaque lecture est une écriture comme l'énonce Derrida¹⁵¹, il est possible de revoir aussi le rapport aux usagers puisque «les archives ne parlent pas. Elles répondent à des questions. L'enjeu est donc de poser les bonnes questions [...]»¹⁵². En effet, remarque Angelika Menne-Haritz :

[...] les réponses et toutes les informations obtenues des archives sont trouvées par les usagers eux-mêmes. Leurs recherches, leurs interprétations, leurs combinaisons produisent de l'information sous la forme d'un nouveau savoir qui répond à leurs questions. Les archives ne peuvent pas être lues. Elles doivent être comprises. Les archives fournissent des possibilités au plan informationnel, non l'information elle-même¹⁵³.

La pratique archivistique est alors transformée et :

La référence ne consiste [plus] tant à aider les usagers à retrouver des documents et une connaissance qui existe déjà, qui sont gelés dans le temps, mais à assister les utilisateurs pour créer à nouveau cette connaissance en les guidant par des descriptions du contexte de création des documents [...] et en dégageant des contributions des chercheurs une compréhension de ce contexte¹⁵⁴.

Mais aussi, comme l'indique d'une autre manière Angelika Menne-Haritz, «l'évaluation et la description archivistiques ferment les archives pour le travail administratif et les ouvrent en même temps pour le public¹⁵⁵». Ouvertes pour le public, les archives sont donc ouvertes sur l'avenir plutôt qu'ancrées dans le passé.

En résumé, les archivistes postmodernes proposent une vision des archives en tant qu'elles sont le fruit d'une construction sociale, plutôt qu'un objet naturel constituant un héritage prédéfini. De ce fait, elles ne peuvent fonctionner comme un «reflet» du passé et elles participent aussi de la construction de la société. De plus, l'interprétation des archives tant par les archivistes, lors de l'archivage, que par les

151. Derrida, *Mal d'archive*, p. 37.

152. Marie-Anne Chabin, *Archiver, et après ?*, (Paris: Djakarta, 2007), p. 113.

153. Angelika Menne-Haritz, « Access — the reformulation of an archival paradigm », *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 61, trad.

154. Nesmith, Tom, « Reopening Archives: Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice », *Archivaria*, n° 60 (2005), p. 266, trad.

155. Angelika Menne-Haritz, « An Archival System with old Traditions in a Time of Change », *Archival Science* 3, n° 4 (2003), p. 323-324, trad.

utilisateurs, lors de l'utilisation, contribue à la construction de leur signification. Les archives sont ici un objet ouvert. De cette incomplétude de l'archive résulte leur lien privilégié avec l'avenir plutôt qu'avec le passé.

Dans cette perspective, les archives sont comprises comme un moyen de transmission d'un héritage. Cependant, il est essentiel de noter que, du point de vue postmoderne, un héritage n'est jamais reçu, il est seulement toujours construit et reconstruit puisque, selon Derrida, « hériter, c'est sélectionner, trier, mettre en lumière, réactiver¹⁵⁶ ». Ce qui impose à l'archiviste un rôle de médiateur temporel. Prenant l'historien Jacques Le Goff en référence quant à l'histoire des archives, Cook propose que les archives soient considérées comme une expression du pouvoir exercé sur l'avenir, que ce pouvoir soit passé ou présent : « D'abord la création puis le contrôle de la mémoire conduit au contrôle de l'histoire et par conséquent de la mythologie et finalement du pouvoir¹⁵⁷. » Ce pouvoir est aussi celui d'ouvrir un espace pour les voix et les récits réprimés ou mis au silence¹⁵⁸, il est lié à la mémoire.

MÉMOIRE ET ARCHIVES

Loin d'être uniquement des gardiens, les archivistes « créent littéralement l'archive. [Ils] décident ce dont on se rappellera et ce qui sera oublié, qui dans la société sera visible et qui va demeurer invisible, qui a une voix et qui n'en a pas¹⁵⁹ ». Cette conception des archives et du rôle de l'archiviste comme agent de constitution des archives et médiateur temporel appelle une réflexion sur la relation entre mémoire et archives. Car, comme le souligne Barbara Craig, « la métaphore mémorielle est une approche conceptuelle puissante pour considérer les archives

156. Derrida cité dans Verne Harris, « Jacques Derrida Meets Nelson Mandela : Archival Ethics at the Endgame », *Archival Science* 11, n^{os} 1-2 (2010), p. 113-124, trad.

157. Cook, « Archival Science and Postmodernism : New Formulations for Old Concepts », p. 8, trad.

158. Harris, « Jacques Derrida Meets Nelson Mandela : Archival Ethics at the Endgame ».

159. Terry Cook, « Remembering the Future : Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory », dans *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory : Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, (Ann Harbor : University of Michigan Press, 2006), p. 169, trad.

tant comme documents qu'en tant qu'institutions¹⁶⁰ ». En effet, parce qu'elles constituent un héritage et permettent l'écriture de l'histoire, les archives sont souvent associées à la mémoire collective et, comme le note Brothman :

L'emploi du terme « mémoire » est monnaie courante dans le discours du domaine archivistique. Les archivistes l'utilisent de différentes façons afin de transmettre aux autres l'idée que leur travail a quelque chose à voir avec le passé. Jusqu'à récemment toutefois, le choix de ce terme par les archivistes est demeuré dans une large mesure non critiqué. Maintenant, balayé par un intérêt très répandu, aussi bien académique que populaire, pour la nature de la mémoire qui a émergé au cours des vingt dernières années, un certain nombre d'archivistes a finalement commencé à sonder la richesse conceptuelle du terme. Ils explorent actuellement la complexité croissante de la mémoire et les différentes perspectives multidisciplinaires quant à sa signification, son fonctionnement et ses répercussions sur les programmes archivistiques¹⁶¹.

Cook a été, encore une fois, l'un des premiers à soulever la question de la mémoire dans un contexte archivistique. S'il ne propose pas une réflexion spécifiquement dédiée à la mémoire, il en fait une problématique centrale dans le renouvellement de l'archivistique sous l'impulsion du numérique et du postmodernisme. Parmi les principaux archivistes à s'être intéressés à la question, nous retiendrons essentiellement Brien Brothman, Barbara Craig, Verne Harris, Margaret Hedstrom, Randall C. Jimerson, Eric Ketelaar et Laura Millar. L'idée centrale de leurs réflexions est que les archives créent de la mémoire plutôt qu'elles ne la stockent et que, sous leurs dehors de neutralité et d'objectivité, elles participent de la création de la réalité plutôt que de simplement la décrire.

La mémoire est alors l'objet d'une réflexion de la part des archivistes qui cherchent à comprendre le phénomène pour mieux mettre en perspective leur nouvelle conception des archives dans la mesure où la mémoire n'est pas un objet ni un lieu, mais un processus¹⁶². La possibilité de

160. Barbara L. Craig, « Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives », *The American Archivist* 65, n° 2 (2002), p. 280-281, trad.

161. Brothman, « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice », p. 50, trad.

162. Laura Millar, « Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives », *Archivaria*, n° 61 (2006), p. 121.

relation entre mémoire et archives est pensée en regard de certaines théories de la mémoire, notamment celle de Derrida, appliquées à la réflexion archivistique. En outre, le renouvellement des caractéristiques assignées aux archives permet de repenser la métaphore des archives comme mémoire.

La mémoire, les mémoires

D'abord, il faut noter que la parution de *Mal d'archive* de Derrida constitue un moment marquant pour l'archivistique. L'œuvre du philosophe français est en effet une interrogation de l'écriture, de la trace et de la mise en extériorité de l'appareil psychique dans un dialogue avec Sigmund Freud ininterrompu depuis *L'écriture et la différence*, en 1967. Il introduit le terme « archive » à sa réflexion à l'occasion d'un colloque d'histoire de la psychanalyse sur la thématique des archives et de la mémoire. Il s'agit plus d'un motif lui permettant de développer ses théories que d'une préoccupation centrale. L'archive derridienne est en effet intimement liée à la déconstruction de la psychanalyse comme théorie de la mémoire trouvant son fondement dans la parole. Tout entière parcourue par la pensée d'une certaine archive, l'archive au singulier, l'archive psychanalytique.

L'archive derridienne est donc une archive psychique. Elle est « cette production reproductible, itérable et conservatrice de la mémoire, [...] cette mise en réserve objectivable¹⁶³ », il s'agit de l'extériorisation du contenu du psychisme. Pour Derrida, l'archive est écriture au sens d'extériorité : « Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors¹⁶⁴. » L'archive est « déposée sur un support stable et à la disposition de l'autorité herméneutique¹⁶⁵ ». L'archivation, quant à elle, est « une certaine expérience hypomnésique et prothétique du support technique¹⁶⁶ » qui s'incarne le mieux, selon Derrida, dans l'imprimerie. Celle-ci est essentielle pour le philosophe en ce qu'elle radicalise la mise en extériorité constitutive de l'archivation en rendant le contenu de l'archive public *via*

163. Derrida, *Mal d'archive*, p. 47.

164. *Ibid.*, p. 26.

165. *Ibid.*, p. 14.

166. *Ibid.*, p. 47.

le livre. « Quel doit être [...] le rapport entre le psychique, l'écriture et l'espace pour qu'un tel passage métaphorique soit possible [...] dans l'histoire du psychisme, du texte, de la technique¹⁶⁷ ? » Tout le problème de Derrida se situe dans la relation possible entre système psychique comme système de mémoire, technique et texte.

Depuis la lecture de Derrida, les archivistes proposent une nouvelle relation entre mémoire et archives. Ils s'intéressent aux différents modèles de communication qui constituent un point de départ majeur d'une nouvelle conception des archives et de leur rapport à la mémoire. Ils retiennent alors que le message n'est pas seulement le contenu informationnel transmis, mais une interaction entre un émetteur, un récepteur et un contexte, mais surtout que le message est déterminé par les moyens de communication employés pour le créer et le transmettre. Tom Nesmith affirme alors que « notre compréhension n'est pas seulement affectée par les moyens de communication, mais elle en est un produit¹⁶⁸ ». C'est dans la même perspective que la mémoire est mise en question par Brothman :

[...] l'image de la mémoire comme traitement de l'information datant des années 1960, en tant qu'entrées-sorties symétriques d'informations stables d'une base de données, est inappropriée. La stupéfiante complexité, la plasticité et l'évolution constante de la mémoire expliquent pourquoi ses qualités imaginatives, interprétatives et constructives sont encore mystérieuses et merveilleuses. Une des découvertes majeures des récentes années réside dans le fait que le contenu et les structures de la mémoire sont en constant changement puisque le cerveau ingère continuellement de nouvelles informations¹⁶⁹.

En fait, « la formation de la mémoire implique la construction active de savoirs présents à partir de matériaux informationnels en constante évolution associés à l'élaboration de données liées rassemblées dans le passé¹⁷⁰ ». La mémoire est donc un objet toujours en construction. Cependant, cette conception de la mémoire comme processus tou-

167. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, (Paris: Édition du Seuil, 1967), p. 297.

168. Nesmith, « Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives », p. 26, trad.

169. Brien Brothman, « The Past that Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records », *Archivaria*, n° 51 (2001), p. 70, trad.

170. *Ibid.*, p. 71, trad.

jours en mouvement, même si elle établit une certaine analogie avec les archives en tant qu'elles ne sont plus un objet statique, mais un objet en devenir, ne permet pas encore tout à fait de comprendre le rapport entre un phénomène psychique et un objet social.

C'est en passant par la question de la diversité des mémoires et notamment par celle de la mémoire collective qu'une réponse se fait jour. D'abord, la mémoire est essentiellement plurielle puisque chaque individu, chaque institution, chaque groupe social, chaque région, chaque nation, etc., possède sa propre mémoire et « il y a autant de mémoires collectives que de groupes sociaux¹⁷¹ ».

Jimerson propose d'ailleurs une typologie des mémoires dans un cadre de réflexion propre aux archives : la mémoire personnelle, la mémoire collective (sociale), la mémoire historique et la mémoire archivistique. Ces quatre types de mémoire « interagissent de manière complexe et parfois déconcertante pour nous permettre de comprendre le passé et d'en tirer des leçons. Toutefois, chaque type de mémoire est distinct et nous offre de précieux moyens d'examiner le passé¹⁷² ». La mémoire personnelle, celle des individus, est sujette à des évolutions constantes. Nous la transformons continuellement en fonction de notre besoin de redéfinir notre identité¹⁷³. C'est aussi ce que dit Ketelaar, en 2012, à propos de l'appropriation des archives qui permet la reconstruction constante des identités.

La mémoire collective [, quant à elle,] contribue à la formation de l'identité propre aux groupes sociaux [...]. Elle comprend les histoires relatives au passé du groupe et, en conservant pieusement des événements et des expériences comme passé commun, elle incarne les valeurs, les rituels et les orientations pour de futures actions¹⁷⁴.

Entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, la frontière est poreuse puisque la mémoire collective possède un double aspect. D'une part, elle correspond aux croyances et idées qui permettent la solidarité et la communauté entre des individus. D'autre part, elle implique que

171. Ketelaar, « The Archive as a Time Machine », p. 3, trad.

172. Randall C. Jimerson, « Archives and memory », *OCLC Systems & Services* 19, n° 3 (2003), p. 89, trad.

173. *Ibid.*, p. 90.

174. *Ibid.*, p. 89, trad.

des individus et des organisations agissent collectivement pour préserver des traces du passé.

Pour ce qui est de la mémoire archivistique, sa particularité, selon Jimerson, est la suivante : « Parce que la mémoire est fragile et malléable, nous avons créé des substituts qui peuvent lier la mémoire à des formes stables. De ce besoin humain pour des preuves d'interactions impartiales, allant d'ententes légales à des transactions financières en passant par des représentations culturelles, a grandi le concept d'archives en tant que dépôts de la mémoire¹⁷⁵. » Sans le mentionner, Jimerson rejoint ici la conception derridienne de l'archive hypomnésique et prothétique. L'idée des archives comme extériorisation de la mémoire assimile en fait ces premières à une forme de technique permettant d'éviter la perte.

La mémoire historique, enfin, est liée à la fois à la mémoire archivistique et à la mémoire individuelle et collective. Elle cherche, à travers l'écriture de l'histoire basée sur les sources et leur analyse, à contrebalancer la mémoire collective. Cependant, la lecture des historiens reste empreinte de subjectivité et consiste malgré tout en une construction largement déterminée par leur mémoire individuelle¹⁷⁶. Cette idée est plus précise chez Ricœur, selon qui l'historien peut se donner ces mémoires – individuelles et collectives – comme « vis-à-vis » dans la mesure où elles sont « enchevêtrées le plus souvent l'une à l'autre comme dans les fêtes, les commémorations et autres célébrations¹⁷⁷ ». Les différentes mémoires deviennent ainsi, par leur nécessaire entrecroisement, un objet légitime pour faire histoire. De processus exclusivement psychique, la mémoire devient un phénomène psychosocial qui se déploie dans ce que Jimerson nomme la *mémoire historique*.

En fait, les archivistes postmodernes cherchent chez les philosophes, les historiens, les sociologues et les anthropologues le moyen de montrer que le phénomène mémoriel n'est pas mécanique et que « nous ne copions pas simplement les expériences à une place dans notre esprit pour les rappeler plus tard dans leur entièreté¹⁷⁸ ». Si elle n'est pas liée à

175. *Ibid.*, p. 90, trad.

176. *Ibid.*, p. 90-91.

177. Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, sciences sociales* 55, n° 4 (2000), p. 735.

178. Millar, « Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives », p. 112, trad.

une place, « la mémoire n'est pas non plus affaire de passé. La mémoire implique de diminuer "la passéité du passé" et de modeler le matériel informationnel existant pour les besoins présents¹⁷⁹ ». La mémoire est d'abord et avant tout un processus ancré dans le présent ce qui devient problématique quant à sa relation avec l'histoire et le passé.

La relation entre mémoire, histoire et passé détermine la possibilité de mémoire collective et de pensée des archives comme mémoire. Il importe alors de comprendre la manière dont les postmodernes envisagent cette relation. Selon Brothman, « la mémoire, contrairement à l'histoire, devrait être comprise comme n'ayant rien à voir avec le passé, du moins à la manière dont les historiens le conçoivent¹⁸⁰ ». En fait, précise-t-il, « la mémoire colonise – c'est-à-dire construit continuellement – le passé en tant que composante intégrale d'un perpétuel présent¹⁸¹ ». En effet, si la signification est assignée aux documents par le sujet, le présent joue nécessairement un rôle déterminant dans le processus mémoriel.

Contre l'idée rationaliste que le passé existe de manière autonome, les postmodernes affirment qu'il est, comme tout autre objet, une construction. Ainsi, Steedman déclare que « l'historien façonne la matière du passé dans une structure, un fait, un événement ou une chose au travers de leurs activités réflexives et d'écriture [...]»¹⁸². Par conséquent, « il y a un double néant dans l'écriture et l'analyse de l'histoire : on y traite de quelque chose qui ne s'est jamais produit de la manière dont il est représenté (le fait existe dans le récit ou le texte) ; et elles sont élaborées à partir de matériaux qui ne sont pas présents, dans les archives ou nulle part ailleurs¹⁸³ ». Cook, prenant l'exemple de Michel Foucault et de son rapport au document et à l'écriture de l'histoire, remarque que

[...] les postmodernistes sont profondément ambivalents face au document. Alors qu'ils doutent de la vérité en histoire, qu'ils

179. Brothman, « The Past that Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records », p. 79, trad.

180. *Ibid.*, p. 57, trad.

181. *Ibid.*, p. 63, trad.

182. Carolyn Steedman, « Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust (Or, in the Archives with Michelet and Derrida) », dans *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg (Ann Harbor: University of Michigan Press, 2006), p. 15, trad.

183. *Ibid.*, p. 15, trad.

considèrent plus les archives comme les traces d'univers de documents et d'activités aujourd'hui manquantes ou détruites, qu'ils voient les documents eux-mêmes comme des miroirs déformant les faits et les réalités passées au profit des objectifs narratifs de l'auteur/lecteur, ils recourent pourtant, paradoxalement, à l'analyse historique¹⁸⁴.

Dans le cadre d'une réflexion autour du mythe et de son rapport à la réalité, à l'histoire et aux archives, Brothman parlait de l'idée que « en dépit de l'archive – en raison de l'archive – rien, aucune présence, n'arrive jamais à sa destination [...] »¹⁸⁵. Cependant, malgré cette impossibilité de transmission dans le temps, malgré l'aporie qu'est la communication elle-même :

Les archives tentent continuellement de trouver une position confortable, déterminée, une position médiane, un terrain, une présence du présent, une entente entre le passé du présent et l'avenir du présent : un autre mode de communication, de destination (*destining*). Toutes ses stratégies [à l'archiviste], tactiques, techniques et technologies – qu'elles concernent l'évaluation, les normes de description, la conservation ou la recherche – reviennent à concevoir un dispositif de communication, une institution de destination, un moyen de transmission de la connaissance du/sur le passé/présent. Les archives comme institution sont pleinement engagées dans le projet herméneutique de l'envoi d'un « don de présence » – le « présent » que la tradition nous fait... la philosophie du sens – de transmission, de communication, de conservation et d'enrichissement du sens. C'est le contrat auquel les archives sont assignées. Comme l'histoire cependant, les archives sont aussi inévitablement engagées dans un tango de diachronie et de synchronie, de temps et d'espace, de présence et d'absence, de genèse et de structure, de tradition et de force, de préservation et de création¹⁸⁶.

En 2002, Verne Harris montre bien l'étroite relation entre constitution des archives, écriture de l'histoire et élaboration de la mémoire dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. Ainsi, il explique que le programme

184. Cook, « Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts », p. 9, trad.

185. Brothman, « The Limit of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution », p. 211, trad.

186. *Ibid.*, p. 212-213, trad.

d'évaluation du Service des archives d'État sud-africaines¹⁸⁷ a été largement influencé par l'historiographie révisionniste dans la mesure où les documents conservés reflétaient essentiellement les structures dominantes de la société. Les expériences des populations noires, des opposants au régime, etc. n'étaient aucunement représentées dans les archives d'État ni n'étaient l'objet d'études historiques. Et, si « la caractérisation du système archivistique d'apartheid en tant que système administré par les blancs, préservant des documents créés par les blancs et fournissant des services aux blancs est une sur-simplification [...] elle reflète néanmoins le caractère essentiel du système¹⁸⁸ ».

En cela, si les archives constituent une mémoire, elles ne le font que sous l'influence des rapports de pouvoir qui organisent la société. Elles ne peuvent donc pas constituer un simple dépôt ni refléter le passé au sens rationaliste du terme et « le document d'archives, comme tout entrepôt de mémoire, est une extraordinaire création de souvenir, d'oubli et d'imagination¹⁸⁹ ». De ce point de vue, la mémoire, au même titre que les archives, est une construction toujours en devenir du passé.

Les archives comme moyens de mémoire

Partant de « l'idée de la mémoire comme construction ou comme “travail en cours” et non comme chose reçue¹⁹⁰ », le document d'archives est moins un véhicule de la mémoire que « [plus largement] une participation dans le processus de formation de la mémoire¹⁹¹ ». Pour certains cependant, la métaphore qui consiste à faire des archives une forme de mémoire est une démarche « aussi simpliste et presque aussi comique que celle qui consiste à utiliser des analogies telles qu'un gramophone, les pièces d'une maison, une boîte à rebuts, une passoire percée, un tapis roulant, une poubelle ou un hologramme pour décrire la mémoire

187. Le Service des archives d'État, institution d'archives nationales durant l'apartheid, a été remplacé en 1996 par le Service des archives nationales.

188. Verne Harris, « The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa », *Archival Science* 2, n^{os} 1-2 (2002), p. 74, trad.

189. *Ibid.*, p. 85, trad.

190. Craig, « Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives », p. 285, trad.

191. Harris, « Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa », p. 133, trad.

humaine¹⁹²». En effet, les archives sont constituées très différemment de la mémoire dans la mesure où les éléments qui les composent sont consciemment sélectionnés, organisés et conservés :

[...] une Archive ressemble peu à la mémoire humaine et elle n'a rien à voir avec l'inconscient humain. Une archive peut en effet recevoir du matériel hétérogène, indifférencié... textes, documents, données... et les mettre en ordre selon des principes d'unification et de classification. Ce matériel, réordonné, refait, émerge ensuite – certains diraient comme une mémoire – quand quelqu'un a besoin de le trouver ou en a simplement besoin pour un usage courant ou nouveau¹⁹³.

De plus, « rien n'arrive au matériel dans une Archive. [...] Il demeure là jusqu'à ce qu'il soit lu, utilisé et mis en récit¹⁹⁴ ». C'est, pour certains, l'appropriation et l'interprétation des documents tant par les archivistes que par les usagers, qui constituent réellement la mémoire et non les archives elles-mêmes. La métaphore des archives comme mémoire est, par conséquent, sans fondement.

Cependant, d'autres affirment qu'il est possible de conserver l'analogie avec la mémoire en changeant de perspective sur les archives elles-mêmes. Les archives sont alors considérées comme des « véhicules de la mémoire », comme l'exprime Millar, ou encore des « machines à remonter le temps », selon Ketelaar, mettant ainsi la notion de mouvement – dans l'espace comme dans le temps – au cœur de la réflexion. En effet, le seul stockage des documents ne permet pas aux archives de faire mémoire. « C'est plutôt leur sélection, leur conservation et leur articulation [par un sujet] qui leur permettent d'être socialement utiles en tant qu'indices pour la mémoire et le savoir¹⁹⁵. » Malgré tout, pour Millar, le processus de remémoration individuel est comparable au processus de mise en archive puisque « tout comme nous captions, emmagasinons et

192. Margaret Hedstrom, « Archives, Memory, and Interfaces with the Past », *Archival Science* 2, n^{os} 1-2 (2002), p. 31, trad.

193. Carolyn Steedman, « The Space of Memory: In an Archive », *History of the Human Sciences* 11, n^o 4 (1998), p. 66, trad.

194. *Ibid.*, p. 67, trad.

195. Millar, « Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives », p. 121, trad.

retrouvons des souvenirs, nous acquérons, préservons et rendons disponibles des archives¹⁹⁶ ».

Ketelaar quant à lui, rejoignant d'une certaine manière Steedman, souligne que « la mémoire humaine n'emmagasine pas une reproduction exacte mais filtre l'information reçue qui est codée en une représentation de la réalité¹⁹⁷ ». Si les archives diffèrent de la mémoire puisque « les documents et les archives ne sont pas des souvenirs et, par eux-mêmes, ils ne nous imprègnent pas de connaissance [, i]ls sont, en revanche, des moyens grâce auxquels nous pouvons acquérir une connaissance de nous-mêmes et de notre société¹⁹⁸ ». Du fait de cette qualité des archives, Millar affirme que nous produisons d'ailleurs souvent des documents dans le but de disposer d'une trace, d'un témoignage qui nous permettra de nous remémorer un événement, voire même pour faire mémoire dans l'avenir de manière consciente, selon Nesmith.

À la lumière des travaux des archivistes qui, à partir de la fin des années 1990, ont examiné la problématique dans une perspective postmoderne, la mémoire est comprise comme un phénomène complexe, tant par la diversité de ses manifestations que par les mécanismes qu'elle met en œuvre pour se matérialiser. Non assimilable à une chose ni au passé, la mémoire est de l'ordre d'un processus qui est à la fois interprétatif et en perpétuelle reconfiguration. En fait, les réflexions relatives à l'analogie entre les archives et la mémoire ne permettent pas de rendre compte de la nature de leur relation. Elles constituent davantage des tentatives de compréhension du phénomène mémoriel en regard des archives qu'une explication du rapport que celles-ci entretiennent. Cette relation n'en est pas moins étroite pour autant et l'analogie les associant est transformée du fait des changements de définition de l'une et des autres.

Dès lors, si la question n'est pas celle d'un concept ancré dans le passé, mais d'une notion fluide dont la compréhension est directement liée au futur de l'archive, et, partant, que l'incomplétude de l'archive est partiellement comblée par les utilisateurs, la question reste de savoir si les archives définitives représentent la fin du cycle de vie des documents d'archives ou si elles marquent le début d'une nouvelle étape qu'il serait

196. *Ibid.*, p. 111, trad.

197. Ketelaar, « The Archive as a Time Machine », p. 3, trad.

198. Millar, « Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives », p. 119, trad.

bon de mieux connaître. S'inscrivant dans ce même cadre de pensée et proposant une conception fluide de la temporalité et des fonctions sociales assumées par les archives, le modèle du *records continuum* se présente comme un moyen de prendre en considération les archives comme objet en devenir.

LE MODÈLE DU RECORDS CONTINUUM

Comme le remarque David Rajotte dans un bilan historique de la pensée archivistique en regard du numérique¹⁹⁹, ce nouveau contexte a suscité de nombreuses réflexions relatives au modèle du cycle de vie des documents. La nécessité d'évaluer et d'adapter le modèle classique s'est fait sentir, mais sans pour autant le remettre complètement en question. Ainsi, au Québec notamment, dans certains guides de gestion des archives tels que le *Guide de gestion des archives de maisons d'édition*²⁰⁰ ou le *Guide de gestion des archives d'entreprises*²⁰¹, les stades actifs et semi-actifs ont été fusionnés. Et certains, les archivistes australiens particulièrement, ont été particulièrement critiques, allant jusqu'à proposer un nouveau modèle.

Au cours des années 1990 en Australie, rappellent McKemmish, Upward et Reed en 2009²⁰², confrontés aux défis que posent les documents numériques, les archivistes se sont intéressés à des modèles d'implantation élaborés dans les années 1960 et 1970 qui visaient à assurer une plus grande continuité dans les archives produites par les administrations publiques depuis la mise en place de systèmes de gestion efficaces jusqu'à leur conservation en tant que « produit culturel final ». Leur

199. David Rajotte, « La réflexion archivistique à l'ère du document numérique : un bilan historique », *Archives* 42, n° 2 (2011), p. 82.

200. Bibliothèque nationale du Québec et Archives nationales du Québec, *Guide de gestion des archives de maisons d'édition*, (Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 2005). http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/nos_publications_a_z/guide_gestion_archives.pdf.

201. Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Réseau des services d'archives du Québec, *Le guide de gestion des archives d'entreprises*, édition précédente par André Gareau. (Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Réseau des services d'archives du Québec, 2009).

202. Sue McKemmish, Franklyn Herbert Upward et Barbara Reed, « Records Continuum Model », dans *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition, (New York : Taylor and Francis, publié en ligne, 2009).

principal objectif est alors de mieux assumer la trajectoire selon laquelle évoluent les archives dans le contexte numérique en assurant un « continuum des responsabilités » entre les gestionnaires de documents et les archivistes. La réflexion sur le concept de continuum en remplacement du cycle de vie s'inscrit dans une volonté de pratiquer une approche intégrée de l'archivistique, c'est-à-dire la prise en charge des documents analogiques et numériques depuis leur création jusqu'à la disposition finale.

Depuis la « métaphore pour exprimer les continuités entre le travail des gestionnaires de documents et celui des archivistes²⁰³ » formulée initialement jusqu'à la création du modèle de Frank Upward en 1996, qui en est devenu la représentation « officielle », le concept de *records continuum* se distingue de l'approche des trois âges de la vision classique de trois manières différentes.

D'abord, à la différence de l'approche classique, le *records continuum* se veut non linéaire, et les initiateurs australiens de l'idée de continuum

ont répudié la linéarité de la métaphore du cycle de vie traditionnel comme étant inappropriée pour les archives, particulièrement depuis que les régimes technologiques d'information électronique ont été reconnus comme les principaux moyens de créer, de transmettre, d'entreposer et de préserver les documents d'archives²⁰⁴.

Ensuite, le *records continuum* est une formule ouverte qui se donne pour visée de favoriser différentes interprétations possibles des documents. Le modèle australien veut rendre compte de la nature multidimensionnelle des archives. La pensée du continuum vise à mettre l'accent sur la triple nature des documents d'archives : les archives comme preuve, comme soutien à une transaction et comme objet contextuel. Le modèle répond à la conception proposée par Ketelaar en matière de création des archives puisqu'il prend en compte « le contexte social et organisationnel de l'activité [qui renvoie à l'*archivalisation* tandis que l']inclusion [des documents] dans des systèmes d'archivage [et] leur organisation au sein du cadre d'archives personnelles ou organisationnelles²⁰⁵ » correspond à

203. Sue McKemmish, « Placing Records Continuum Theory and Practice », *Archival Science* 1, n° 4 (2001), p. 339, trad.

204. Brothman, « The Past that Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records », p. 56, trad.

205. McKemmish, « Placing Records Continuum Theory and Practice », p. 335, trad.

l'archivage en tant que captation et archivage. Cependant, le modèle va plus loin puisqu'il considère aussi « leur pluralisation en tant qu'archives collectives [...] »²⁰⁶. Il est pensé pour refléter la nature dynamique, fluide et ouverte des archives.

Finalement, à la différence de la théorie des trois âges, le *records continuum* vise à satisfaire des usages les plus divers – dans les domaines de l'éducation, de la recherche, de la pratique professionnelle, etc. Ainsi, le modèle élaboré par Frank Upward est en quelque sorte une carte conceptuelle structurée de manière à favoriser différentes lectures. Il comprend 16 concepts qui ne sont pas définis précisément puisque « les définitions personnelles que les archivistes donnent aux mots sont particulièrement dépendantes sur le plan spatiotemporel, et le modèle [du *records continuum*] est censé fournir un outil permettant de comparer et de faire ressortir les similarités et les différences clés dans de telles définitions et non de résoudre toute controverse²⁰⁷ ». Ces concepts sont répartis en fonction de quatre dimensions et quatre axes (Figure 1).

D'abord, chacune des quatre dimensions est liée à quatre éléments. La dimension de la création²⁰⁸ concerne les acteurs, leurs actions, les documents générés dans ce cadre ainsi que les traces de ces activités conçues comme la représentation des actions. La deuxième dimension concerne la captation, c'est-à-dire les systèmes d'archivage au sein desquels les documents d'archives sont créés ou déposés de manière à assurer leur fonction de preuve des activités des unités productrices et responsables. La dimension suivante, l'organisation, a trait aux processus d'archivage, c'est-à-dire la manière dont le producteur des documents définit l'organisation des documents d'archives en constituant son fonds en tant que mémoire de ses fonctions. Finalement, la quatrième dimension permet de modéliser l'introduction des archives dans un cadre social plus large et leur constitution en mémoire collective selon les objectifs et les fonctions institutionnalisés qui les rendent socialement utiles.

206. *Ibid.*

207. Frank Upward, « The Records Continuum », dans *Archives: Recordkeeping in Society*, sous la direction de Sue McKemmish *et al.*, (Wagga Wagga, New South Wales : Centre for Information Studies, 2005), p. 204, trad.

208. Dans la première dimension du modèle, les crochets indiquent la possibilité, pour tous les documents de devenir des documents d'archives.

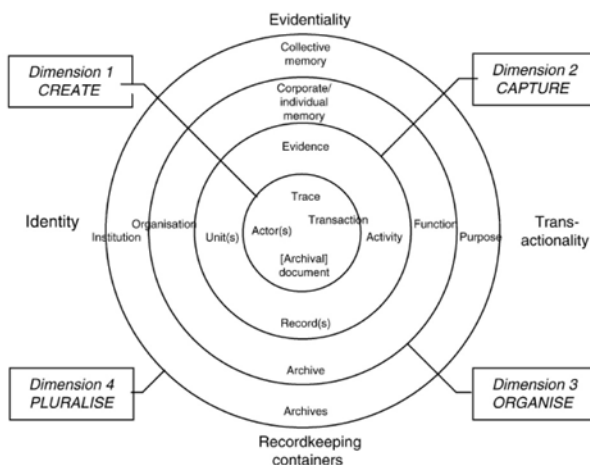


FIGURE 1 Le modèle du *records continuum*²⁰⁹

Source: Structuring the records continuum, Part One: Post custodial principles and properties, by F. Upward. In *Arch. Manuscripts* 1996, 24 (2), p. 268- 285. © Frank Upward.

Ensuite, les axes représentent « les catégories générales les plus élémentaires selon lesquelles la responsabilité peut être examinée : qui (identité) a fait quoi (opérationnalité), quelle preuve existe-t-il à ce sujet (caractère probant) et comment cela peut-il être rappelé à partir de documents d'archives (contenants d'archivage)²¹⁰ ». Il est à noter que les contenants correspondent autant aux objets qu'aux lieux servant à l'archivage.

Le premier axe, celui de l'identité, considère l'ensemble des acteurs impliqués dans la création et dans la tutelle des documents dont l'identité est envisagée dans une perspective sociale large. Celui de l'opérationnalité concerne les documents en tant qu'ils sont liés à une activité. L'axe suivant, celui du caractère probant, permet d'assurer l'intégrité et la continuité des documents comme preuve. Finalement, l'axe des contenants permet d'envisager l'ensemble des objets créés en vue d'entreposer les documents d'archives.

209. McKemmish, Upward et Reed, « Records Continuum Model », p. 4450.

210. Upward, « The Records Continuum », p. 202, trad.

Les concepts associés à chacune des dimensions sont aussi liés aux quatre éléments axiaux permettant leur lecture selon une nouvelle distribution :

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

Le modèle du *records continuum* est donc structuré de manière à favoriser les recoupements et le mouvement, tant au travers des cercles concentriques le long de chaque axe que de manière circulaire à l'intérieur de chaque dimension.

L'intention est de produire une représentation moins linéaire et plus souple que celle offerte par l'approche des trois âges. Il s'agit alors de mieux rendre compte du fait que « le document d'archives au sein du continuum est "toujours en processus de devenir"²¹¹ ». Cependant, dans la mesure où « la double identité des archives – outil de gestion et objet de mémoire – marque l'histoire contemporaine de la profession et de la discipline²¹² », le modèle du *records continuum* n'entre pas en contradiction, sur le fond, avec l'approche des trois âges. Au contraire, le modèle réunit et met en évidence les divers éléments sur lesquels se fondent les étapes du cycle de vie. De ce point de vue, le *records continuum* précise et modélise l'approche des trois âges.

D'une part, le *records continuum* reconnaît les fonctions les plus variées des archives, tant pour leur producteur que pour la société dans son ensemble ; d'autre part, il reflète le changement opéré, depuis le post-modernisme, dans la conception des archives. De moyen de fixation du passé, elles deviennent un processus toujours en cours. Le modèle n'implique cependant pas, contrairement à l'approche des trois âges, de s'intéresser particulièrement aux usagers des archives définitives. En mettant l'accent sur un processus de production en devenir et des

211. McKemmish (1994) citée dans McKemmish, Upward et Reed, « Records Continuum Model », p. 4457, trad.

212. Carol Couture et Jean-Pierre Therrien, « Le milieu des archives au Québec : un atout pour les administrations et le patrimoine », *Argus* 37, n° 1, *Documentation et bibliothèques* 54, n° 2 (2008), p. 98.

usages larges des archives, le modèle reste aveugle aux aspects concrets de l'exploitation des documents.

Finalement, tout comme les historiens sont revenus de manière radicale sur les principes et méthodes de l'histoire rationaliste, c'est la vision traditionnelle de l'archivistique qui a été remise en question au cours des années 1990 par les archivistes se réclamant du postmodernisme qui ont repensé le rapport des archives à la mémoire et proposé le modèle du *records continuum* comme modèle théorique et méthodologique permettant de penser ces « nouvelles » archives.

D'abord, loin d'être un objet résultant naturellement d'une accumulation et d'être le reflet fidèle d'un producteur unique comme l'affirme la conception traditionnelle, dans la perspective postmoderne, les archives sont le résultat d'une construction sociale de la réalité. Si les historiens estiment qu'ils sont les principaux maîtres d'œuvre en matière de constitution des documents, les archivistes les perçoivent plutôt, de la même manière que Ricœur, comme le dernier maillon de la chaîne de l'opération d'*archivation*. Ainsi, les archives sont d'abord instituées par les archivistes puis construites et reconstruites au fil du temps par les différents contextes qui les travaillent. D'un autre côté, si les historiens affirment que leur sollicitation des documents est première dans l'établissement d'une représentation du passé, les archivistes estiment pour leur part que les archives participent de la construction de la réalité sociale en produisant l'événement qu'elles permettent de recréer dans le temps. La pratique archivistique, en amont de l'opération historiographique, contribue en fait à l'établissement d'une vérité historique qui constitue une mise en récit du passé parmi d'autres possibles. Dans cette perspective, l'archiviste ne peut plus être le gardien impartial et neutre auquel on appelait Jenkinson, il devient un agent de l'écriture de l'histoire aux prises avec des responsabilités d'ordre politique et un médiateur détenteur d'un pouvoir sur la transmission d'un héritage.

Ensuite, plutôt que d'être figées, fermées, gardiennes d'un passé révolu, les archives ne sont jamais complètes, comme l'indiquaient les historiens dès le milieu du 20^e siècle. Leur signification n'est pas stable ni unique. En devenir, elles sont toujours susceptibles d'être réactivées selon les besoins des utilisateurs qui leur assignent un sens, marquant ainsi les archives et les enrichissant d'une nouvelle signification. Le récit porté par les archives n'est pas singulier mais multiple et fluide, les archives

sont un objet ouvert à une infinité d'interprétations et appropriations. En raison de ce caractère indéterminé, les archives constituent une anticipation sur l'avenir plutôt qu'un résidu du passé. Le processus de contextualisation et de recontextualisation permanent permet la connaissance de l'objet à travers le temps, de ce fait les archives ne peuvent être pensées qu'en termes d'avenir. La temporalité des archives n'est plus fermée sur le passé des documents mais ouverte vers le futur des générations suivantes et des usagers potentiels. La pratique archivistique doit alors assurer la possibilité d'actualisations multiples des documents.

Dès lors que les archives ne sont plus considérées comme un objet donné et fini déterminé par le passé mais construit et en devenir, le rapport classique des archives à la mémoire devait aussi être revu tout comme le rapport de l'histoire à la mémoire l'avait été. En effet, l'analogie courante des archives comme mémoire, qui était le corollaire de la conception des archives comme lieu de stockage du passé, est transformée au regard de la pensée postmoderne. Dans un premier temps, nous avons vu que les archivistes, s'inspirant d'un renouvellement des réflexions en philosophie et en sciences humaines et sociales sur la mémoire, conçoivent cette dernière comme un phénomène ancré dans le présent plutôt que dans le passé, multiple et dynamique plutôt que mécanique. Cela leur permet de remettre en question le rapport entre mémoire, histoire et passé. La compréhension de ce qu'est le passé en est transformée. Il devient, sous l'impulsion postmoderne, une construction *a posteriori* n'ayant d'existence qu'en fonction de la subjectivité de l'historien qui le pense depuis des archives elles-mêmes constituées, en amont, par des agents (producteurs et archivistes) pris dans des contingences particulières. La conception de la mémoire et de sa relation aux archives en est nécessairement modifiée. La mémoire devient une construction toujours en devenir du passé. Dans cette perspective, si les archives peuvent faire mémoire, elles le font sous l'influence de contextes multiples.

Partant de cette idée, les archives sont comprises comme un moyen de construction de la mémoire plutôt que comme une forme de mémoire. La métaphore de l'entrepôt de mémoire est violemment rejetée par certains mais conservée par d'autres. En effet, certains archivistes préfèrent maintenir l'analogie et s'emploient alors à montrer que la nouvelle conception des archives d'une part, et celle de la mémoire d'autre part, permettent de conserver le lien entre ces deux objets. Ainsi, les caractéristiques des archives dans la vision postmoderne – un objet construit,

ouvert, dynamique et finalement défait de son lien rationaliste au passé – sont aussi celles de la mémoire. Cependant, la réflexion des archivistes postmodernes nous laisse au seuil de la compréhension. Qu'ils abolissent ou perpétuent la relation entre archives et mémoire, ils ne permettent jamais d'en comprendre le mécanisme.

Finalement, le modèle du *records continuum* se présente comme un moyen de prendre en charge à la fois les archives comme objet en devenir et la mémoire dans sa pluralité. Sa structure se veut une représentation non linéaire de la trajectoire des documents dans le temps et dans l'espace qui intègre l'ensemble des contextes possibles, des acteurs, des systèmes, des processus et des temporalités de l'archive. Il répond, en quelque sorte, à l'appel de Terry Cook de porter davantage attention au processus qu'à l'objet. Cependant, un point reste aveugle dans cette représentation de la trajectoire documentaire: tout comme dans l'approche des trois âges, rien n'est dit de l'exploitation des archives définitives. Les deux modèles semblent s'arrêter là où l'archive commence.

Pour intéressantes que soient certaines positions des archivistes du courant postmoderne dans leur critique de l'archivistique traditionnelle telles que celles relatives au rôle social des archives et à la fonction de l'archiviste dans la médiation temporelle ou l'importance des différents contextes, cette conception apparaît cependant par trop subjectiviste, relativiste et inachevée. Ainsi, la nature ouverte des archives et leur signification davantage contingente plutôt qu'universelle et objective méritent d'être nuancées. En outre, cette conception ne rend pas justice au caractère éminemment matériel des archives, et la réflexion quant à la mémoire reste inachevée, nous laissant sans réel outil de compréhension du mécanisme relationnel entre archives et mémoire. Pour finir, la proposition relative à la trajectoire documentaire ne prend pas en compte une part essentielle de la vie des archives: leur exploitation. Face à cette situation, la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin, pour qui la vérité d'un objet est à chercher dans la relation dialectique entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet, apparaît plus pertinente.

**PROPOSITIONS:
THÉORIE DE L'HISTOIRE,
ART ET ARCHIVES**

LA PENSÉE BENJAMINIENNE

L'analyse de la littérature archivistique révèle deux visions des archives. D'un côté, la conception des archives est centrée sur un objet concret lié au geste producteur des documents et au passé, il s'agit de gérer l'héritage que nous avons reçu; de l'autre, l'objet est abstrait, toujours en devenir, et l'archiviste et son rôle social sont placés au cœur de la réflexion. Cette conception est tournée vers l'avenir depuis le présent puisque, sous le coup du numérique, il s'agit de penser l'héritage que nous laisserons. Cependant, il est impossible de penser les archives de manière unilatérale, empirique (classique) ou théorique (postmoderne), du fait qu'elles sont à la fois matière et pensée, concrètes et abstraites. Elles sont en effet des « documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel¹ » et en même temps elles sont un « témoignage du passé durable et digne de foi² » ainsi que « la mémoire individuelle et collective³ ». Il faut dès lors distinguer l'archive abstraite des archives concrètes. Les archives sont constituées du matériel documentaire, ce sont les documents dans leur matérialité (support, format, altérations dues au passage du temps, etc.) envisagés comme objet de gestion du point de vue du processus de leur production et de leur cycle de vie. Le concept d'archive, quant à lui, recouvre tout ce à quoi renvoie potentiellement le mot « archives » tant pour les archivistes que pour les producteurs de documents et pour les utilisateurs. L'archive permet alors de penser la manière dont nous nous inscrivons dans le temps et relève de différents discours (philosophique, psychanalytique, esthétique, etc.).

1. Direction des Archives de France, *Dictionnaire de terminologie archivistique*, (2007). <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/gerer/publications/terminologie-archivistique/>.
2. Conseil international des archives, *Code de déontologie des archivistes*, (1996). <http://www.ica.org/download.php?id=552>.
3. Conseil international des archives, *Déclaration universelle sur les archives*, (2010). <http://www.ica.org/6573/reference-documents/universal-declaration-on-archives.html>.

À partir de cette double nature des archives, la théorie de la connaissance ainsi que la pensée de l'histoire et de la mémoire du philosophe Walter Benjamin peuvent soutenir une autre vision des archives et l'établissement de la notion d'archive au croisement des conceptions traditionnelle et postmoderne, et contre elles. Pour ce qui nous occupe, c'est-à-dire le rapport au passé et la possibilité de le connaître, Benjamin a ouvert une voie qui permet de repenser la place des archives dans ce rapport et de proposer une délimitation archivistique à l'archive, terme dont l'emploi généralisé depuis les années 2000 suscite un questionnement⁴. Nous accompagnerons notre lecture de Benjamin de celles de l'historien d'art Georges Didi-Huberman et, plus ponctuellement, du philosophe Giorgio Agamben. Ces auteurs proposent en effet, chacun selon leur perspective, des réflexions dont nous partageons les préoccupations et qui nous semblent fécondes au regard des archives. « Quel rapport avec le temps l'image nous impose-t-elle⁵ ? » C'est bien la question qui nous occupe : quel rapport au temps les archives nous imposent-elles ? Quant à Agamben, il éclaire une notion centrale à notre propos : celle de la rencontre, soit « l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un “trop tôt” qui est aussi un “trop tard”, d'un “déjà” qui est aussi un “pas encore”⁶ ».

Ainsi, les propositions de Benjamin relatives au temps (l'image dialectique, le renversement copernicien et l'aura), à la mémoire comme médium entre le présent et le passé et à la transmission du passé comme transmission d'une expérience, aident à mettre en lumière la nature dialectique des archives tout en soutenant une compréhension de l'archive comme moyen d'inscription de soi dans le temps. La présentation de ces propositions sera accompagnée de celle de trois œuvres d'art favorisant la compréhension de la manière dont les archives peuvent être envisagées à l'aune de la pensée benjaminienne. Avant cela, un préambule s'impose, relatif tant à l'actualité de la pensée benjaminienne en histoire, en histoire de l'art et en philosophie qu'aux critiques que Benjamin oppose à l'histoire méthodique et aux buts qu'il se donne ainsi qu'à la pertinence de ses propositions pour l'archivistique.

4. Patrice Marcilloux, *Les ego-archives: Traces documentaires et recherche de soi*, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013), p. 28-42.

5. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, (Paris: Éditions de Minuit, 2000), p. 24.

6. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, (Paris: Payot et Rivages, 2008), p. 26.

BENJAMIN ET L'HISTORICISME

« À l'historien qui veut revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire⁷. » Comme nous l'avons vu plus haut, cette méthode historique est encore revendiquée par certains historiens contemporains, et, comme l'exprime Patrick Boucheron, « les historiens défendent toujours une idée un peu raide de la temporalité, comme s'ils se faisaient une obligation professionnelle de ne pas trop mettre en doute sa consistance et sa stabilité⁸ ». Boucheron en appelle alors aux travaux de Didi-Huberman et d'Agamben sur la temporalité. Selon lui, la réflexion de Didi-Huberman « permet cette conversion du regard : être devant les images comme devant un montage de temps successifs et désaccordés, que seul le présent de la représentation parvient à synchroniser⁹ ».

Didi-Huberman, dans une perspective benjaminienne, s'oppose effectivement à la perspective rationaliste qui persiste dans les champs d'étude du passé et se manifeste dans l'« attitude canonique de l'historien [qui] n'est rien d'autre qu'une recherche de concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*. [Cette attitude consiste] à exhiber une source spécifique [...] et, grâce à cela, on parvient à interpréter le passé avec les catégories du passé¹⁰ ». L'historien de l'art s'arrête en effet sur le refus méthodologique de l'anachronisme pour s'y opposer en affirmant au contraire qu'il « serait, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité et la surdétermination des images¹¹ ». L'anachronisme devient alors, pour Didi-Huberman, la condition sous laquelle le passé est saisissable.

Cette conception du rapport au passé est aussi celle que propose Agamben sous l'acception de contemporanéité qui est cette forme de relation au temps caractérisée par le déphasage et l'anachronisme. Pour penser la contemporanéité, il faut « la scinder en plusieurs temps, introduisant dans le temps une essentielle hétérogénéité. Qui peut dire “mon

7. Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire, 1940 », dans *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, volume 3, (Paris : Gallimard, 2000), p. 431.

8. Patrick Boucheron, *Faire profession d'historien*, (Paris : Publications de la Sorbonne, 2010), p. 123.

9. *Ibid.*, p. 124.

10. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 13-14.

11. *Ibid.*, p. 15-16.

temps” divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité¹² ». Ainsi, le contemporain est capable de lier son propre temps à d’autres temps car il est seul capable de percevoir le décalage entre lui-même et son propre temps. Cette perception du déphasage est donnée par Agamben comme le point de rencontre entre le présent et son origine. Ce point de rencontre se situe au cœur du temps chronologique qu’il travaille depuis l’intérieur et qu’il transforme en temps dialectique, non linéaire. Ainsi, le contemporain d’Agamben tout comme l’anachronisme de Didi-Huberman constituent des catégories qui nous permettent de penser différemment notre inscription dans le temps et conduisent Boucheron à définir l’histoire non plus comme le faisait Bloch en tant qu’elle permet de saisir « les hommes dans le temps », ce qui constitue encore une forme de restitution du passé tel qu’il a été, mais plutôt comme ce qui « jetterait une lueur d’intelligibilité sur ce qu’est, pour le temps, de passer¹³ ». Il ne s’agit plus de s’attacher à comprendre un point fixe dans le temps, un événement ou une période, mais bien plutôt un mouvement, celui-là même du temps. Ces auteurs qui pensent notre rapport au passé privilégient une délinéarisation du temps qui permet de comprendre ce rapport comme relevant à la fois de la distance et de la conjonction entre passé et présent. C’est tout l’enjeu de la dialectique benjaminienne.

Ces réflexions trouvent en effet leur inspiration dans la pensée de Benjamin qui propose, contre l’historiographie traditionnelle, une vision renouvelée du matérialisme historique. La dialectique benjaminienne propose une articulation entre empirie et théorie par une manière singulière d’envisager le rapport à la connaissance, mais aussi, plus spécifiquement, notre rapport au passé. La particularité de la pensée benjaminienne réside dans le fait qu’elle est une pensée tout à la fois matérialiste – comme relecture du marxisme traditionnel – et idéaliste – en s’inscrivant dans le messianisme juif. Il s’agit, pour le philosophe, de partir des contradictions matérielles de la société, la lutte des classes et les objets qui l’incarnent, et d’y intégrer une forme de spiritualité, le temps messianique. Il pose les bases de sa théorie de la connaissance et de l’histoire dans les *Thèses sur le concept d’histoire* et dans *Le livre des passages*. Les *Thèses* constituent le dernier texte de Benjamin. Écrites peu avant sa mort en 1940 et transmises à plusieurs de ses amis, elles

12. Agamben, *Qu’est-ce que le contemporain ?*, p. 37.

13. Boucheron, *Faire profession d’historien*, p. 144.

sont considérées comme le testament du philosophe. *Le livre des passages*, quant à lui, est une accumulation de pensées et de citations amassées comme matériau pour un essai (*Paris, capitale du XIX^e siècle*) entre 1927 et 1929 puis repris, à partir de 1934, pour un livre resté inachevé et publié en 1989 sous la forme fragmentaire de notes. La préoccupation de Benjamin est de restituer une histoire de la lutte des classes dans une visée émancipatrice révolutionnaire.

La théorie benjaminienne de la connaissance et de l'histoire, qui fonde les travaux de Didi-Huberman et Agamben, implique de réfuter la linéarité du temps, ce que Benjamin appelle le temps vide ou homogène, c'est-à-dire le temps chronologique, qui est « quelque chose qui se déroule¹⁴ » entre un passé et un présent. Cette forme de temporalité est liée à l'idéologie du progrès qui voit dans l'histoire une évolution progressive de l'humanité le long d'un continuum fait d'événements successifs liés par un rapport de causalité. Dans cette configuration, le passé est connu au travers de faits historiques objectifs (en général, le document d'archives) et grâce à une démarche scientifique, dont le fondement est le refus de toute forme d'anachronisme et qui caractérise l'histoire méthodique. Si Benjamin refuse cette conception du temps, c'est qu'elle produit une homogénéité dans la conception des événements et ne permet d'écrire que l'histoire des dominants. Il y oppose une pensée du temps qualitatif rythmé par quelques moments privilégiés aussi décisifs dans une perspective émancipatrice qu'éphémères du point de vue de leur durée. Ces moments sont les révoltes et révolutions, depuis la révolte de Spartacus à Rome jusqu'aux révolutions de 1917 en Russie et de 1919 en Allemagne. Pour envisager ces moments, une temporalité dont la modalité est celle de la représentation, par opposition à la succession, s'impose : c'est l'image dialectique qui est le lieu de rencontre entre un Autrefois (comme fossile ou latence) et un Maintenant (comme instant ou fulgurance), et sur laquelle nous reviendrons. Cette conception de la temporalité trouve son inspiration dans le messianisme juif. En effet, l'ère messianique est le retour du paradis perdu – donc du plus ancien – en même temps qu'elle apporte quelque chose de radicalement neuf. Chez Benjamin, cette préhistoire et cette posthistoire sont fusionnées dialectiquement dans l'acte révolutionnaire.

14. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, (Paris : Cerf, 1989), p. 479.

Sa relecture de la dialectique marxiste s'exprime de la manière suivante :

On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet¹⁵.

C'est-à-dire que « [...] la vérité n'est pas seulement – comme l'affirme le marxisme – une fonction temporelle du connaître. Elle est attachée au contraire à un noyau temporel qui se trouve à la fois dans ce qui est connu et dans ce qui connaît¹⁶ ». La vérité d'un objet, sa nature, est alors à chercher dans la relation dialectique entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet. Il faut en fait prendre en compte à la fois le temps des archives (les documents dans leur matérialité, leur contexte de production et leur contenu) et le temps de leur exploitation (le contexte d'utilisation des documents, le champ de connaissance de l'utilisateur et l'interprétation qui est faite des archives). C'est au croisement de ces deux éléments, archives et exploitation, que peut apparaître la nature de l'objet puisque, 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. Pour ce qui concerne les archives : l'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur, et cette rencontre est historiquement déterminée. Pour Benjamin, « la vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire¹⁷ ». Selon lui, « l'historicisme compose l'image "éternelle" du passé [quand] le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé¹⁸ ».

Finalement, « faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir [...]. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du

15. *Ibid.*, p. 422.

16. *Ibid.*, p. 480.

17. Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire, 1940 », dans *Écrits français*, traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, (Paris : Gallimard, 1991), p. 435.

18. Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire, 1940 », dans *Œuvres*, p. 441.

passé qui s'offre *inopinément* au sujet historique à l'instant du danger¹⁹ ». Dans les « Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », en 1936, Benjamin précise encore ce rapport au passé :

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat, actuel; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage (*unvererbbar*), qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse²⁰.

Pour le philosophe, l'histoire est alors affaire de mémoire, de souvenir et de réminiscence. C'est pourquoi « l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire²¹ ».

Les notions centrales à la pensée d'un temps dialectique dans le cadre du matérialisme historique sont posées : la mémoire, la rencontre et l'expérience. Cette conception de l'histoire est en effet intimement liée à la mémoire et à un présent dialectique seul capable de ramener le passé au travers de l'expérience de la rencontre et impose de penser la temporalité en termes de discontinuité, non pas en termes de rupture, mais en termes de « rencontre », de « blocage » et de « choc ». La tâche de l'historien est alors de « faire éclater le continuum de l'histoire [, d']arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire²² ».

Au regard de ces réflexions et de ces notions, trois questions se posent : celle de la temporalité d'abord, celle du rapport entre archive(s) et mémoire ensuite, celle d'une possibilité de la transmission du passé enfin.

19. *Ibid.*, p. 431. Nous soulignons.

20. Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, 1936 », dans *Écrits français*, traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, (Paris : Gallimard, 1991), p. 232.

21. Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, p. 440-441.

22. *Ibid.*, p. 441.

LA TEMPORALITÉ DE L'ARCHIVE²³

« Quel rapport avec le temps l'image nous impose-t-elle ? » La question qui occupe Didi-Huberman se pose au regard des archives, qui constituent une modalité de cette possibilité de blocage du temps dans la rencontre. Les propositions de Benjamin relatives à l'image dialectique, au renversement dialectique du rapport au passé et, finalement, à l'aura et à la constellation comme possibilité de connaissance du passé permettent de penser la temporalité de l'archive.

L'image dialectique

La connaissance du passé est possible dans la conjonction dialectique des différents temps. L'un des concepts centraux de la pensée de l'histoire de Benjamin, comme on l'a mentionné, est celui d'image dialectique qui exprime le temps qualitatif et qu'il ne faut pas comprendre comme une image présente aux sens, à la perception ou à la vision, mais qui est ce « noyau temporel » au cœur duquel la nature d'un objet est appréhendable. « Benjamin n'emploie jamais le mot "voir" ou même "imaginer" pour caractériser notre relation à l'image dialectique²⁴. » En effet, le philosophe indique clairement que « l'endroit où on rencontre [les images dialectiques] est le langage », et qu'elles sont caractérisées par leur « lisibilité » et non par leur visibilité²⁵. En ce sens, le philosophe Eli Friedlander conclut que « le langage est le moyen par lequel l'image dialectique peut être reconnue. En outre, sa présentation est, pour Benjamin, une tâche strictement philosophique²⁶ ». Ainsi, les questions

23. Cette partie est reprise de plusieurs articles et textes de conférences : Anne Klein, « Pour une pensée dialectique des archives : Penser les archives avec Walter Benjamin », *Archives* 45, n° 1 (2014), p. 215-224 ; Anne Klein et Yvon Lemay, « Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique », dans *La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques, Actes du colloque Document numérique et Société*, sous la direction de Joumana Boustany, Évelyne Broudoux et Ghislaine Chartron, p. 37-50 ; Anne Klein et Yvon Lemay, « L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien », *Les archives, aujourd'hui et demain, Actes du Forum des archivistes*, Angers, 20-22 mars 2013, *La Gazette des archives*, n° 233 (2014), p. 47-59.

24. Eli Friedlander, *Walter Benjamin : A Philosophical Portrait*, (Cambridge : Harvard University Press, 2012), p. 37, trad.

25. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 479-480.

26. Friedlander, *Walter Benjamin : A Philosophical Portrait*, p. 37, trad.

soulevées par l'image dialectique sont avant tout liées à la philosophie de l'histoire et à notre rapport au temps.

Comme nous l'indiquons rapidement en préambule, le rapport au passé dont la modalité est l'image dialectique diffère fondamentalement de celui pensé dans le cadre du rationalisme (chronologie et observation objective des faits passés) et de la postmodernité (dynamisme et construction subjective d'une mémoire). Benjamin distingue en effet les relations entre passé et présent, d'une part ; entre Autrefois et Maintenant, d'autre part :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée²⁷.

La première de ces relations relève d'une temporalité chronologique, et la compréhension du passé qu'elle implique est alors causale. Benjamin propose un autre type de relation qui est dialectique, figurative (*bildlich*), et permet de condenser les différents moments privilégiés de l'histoire en un point unique. « [L'image] n'est [alors] ni un simple événement dans le devenir historique, ni un bloc d'éternité insensible aux conditions de ce devenir. Elle possède – ou plutôt produit – une *temporalité à double face*²⁸ ». Fusion dialectique entre les différents temps, l'image dialectique est « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation²⁹ » qui appartient au Maintenant et qui permet de donner un élan nouveau à la pensée d'aujourd'hui.

Dans le chapitre N du *Livre des passages*, Benjamin présente l'image dialectique comme « cette forme de l'objet historique qui satisfait aux exigences de Goethe concernant l'objet d'une analyse : révéler une synthèse authentique³⁰ ». Cette synthèse est rendue possible par le fait que « l'objet historique [...] trouve représentée en son intérieur sa propre

27. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 479-480.

28. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 91.

29. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 478.

30. *Ibid.*, p. 491.

histoire antérieure et postérieure. (Par exemple, l'histoire antérieure de Baudelaire, telle que la présente la recherche actuelle, réside dans l'allégorie, et son histoire ultérieure dans le modern style.)³¹ ». On retrouve ici l'évocation de l'ère messianique. En fait, l'objet historique constitué en image dialectique est « arraché au continuum du cours de l'histoire³² » ; il ne s'inscrit plus dans une temporalité linéaire, mais il la fait éclater puisqu'il trouve déjà inscrites en lui-même ses possibilités antérieure et postérieure au sens d'une synthèse messianique entre le plus ancien et le radicalement neuf. C'est là que se situe la rupture de la linéarité du temps : l'histoire comme totalité est finalement potentiellement présente à nous au cœur de l'image dialectique, qui est une forme de condensation du temps au même titre que l'arrivée du messie, dans la culture juive, introduit une rupture radicale dans l'histoire du monde en annonçant l'ère messianique en tant que restauration finale de l'origine. Mais, l'image dialectique est soumise aux conditions de l'actualisation des possibles qu'elle porte et, selon Didi-Huberman, « l'aspect proprement dialectique de cette vision tient au fait que le *choc des temps dans l'image* délivre toutes les modalités du temps lui-même, depuis l'expérience réminiscente (*Erinnerung*) jusqu'aux fusées du désir (*Wunsch*), depuis le saut de l'origine (*Ursprung*) jusqu'au déclin (*Untergang*) des choses³³ ».

L'archive est envisageable en termes d'image dialectique en ce qu'elle est un objet qui porte en lui-même ses possibilités passées et présentes, mais aussi parce que la constellation en laquelle ces temporalités sont reconfigurées ouvre sur un « à venir » qui en conservera la trace. Le travail de la photographe et vidéaste ontarienne Sara Angelucci permet de comprendre la question du rapport entre archive et image dialectique. La série *Lacrimosa* (2010) présente les photographies personnelles des habitantes du village italien d'où est originaire la famille de l'artiste. Celle-ci, constatant l'importance de la photographie dans la vie du village, photographie

ces vieilles villageoises tenant leur photographie favorite, ou la plus importante pour elles. Dans ces séries de femmes, les mains tenant l'image deviennent le cadre, une forme de mise en abîme,

31. *Ibid.*, p. 493.

32. *Ibid.*

33. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 118.

puisque la femme tenant la photographie est représentée dans la photographie qu'elle tient³⁴.

La mise en scène de l'archive au sein de l'œuvre dont elle n'est qu'une partie soutient l'idée d'une rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant. Les personnes sont en effet présentées par l'image d'un moment révolu de leur vie *en même temps* que par une partie de leur corps révélateur du moment présent. La temporalité est alors *à la fois* celle du passé et du présent. Mais aussi, il faut noter que l'avenir, en tant qu'évocation de la mort de ces personnes, est sous-jacent à ce « télescopage » de l'Autrefois en tant que possibilité et du Maintenant qui actualise ce possible. L'archive peut être considérée comme une forme d'image dialectique en ce qu'elle est un objet historique portant en lui-même ses possibilités passées et présentes, mais aussi la constellation en laquelle ces temporalités sont reconfigurées ouvre sur un à venir. Ici, en effet, le dispositif rend tangible le fait que le document porte inscrites en lui les différentes temporalités auxquelles il est lié et qu'il est à même de les déplier sous le coup d'un Maintenant capable de le recevoir.

On a dit que l'image dialectique ne se présente pas directement aux sens, mais qu'elle trouve son lieu dans le langage ; ce concept s'applique donc à l'ensemble des objets historiques au-delà des images – comme représentations sensibles de choses ou d'êtres – elles-mêmes qui ont souvent été l'objet privilégié des réflexions autour de l'image dialectique. Ainsi, les textes de Didi-Huberman, qui proposent une réflexion épistémologique sur notre rapport au temps au travers des images et sur l'histoire de l'art comme discipline de la temporalité, entrent-ils en une résonance particulière avec une réflexion sur les archives et l'archivistique. L'archive semble en effet pouvoir constituer une expression de la temporalité dialectique benjaminienne en ce que dans l'objet, le document d'archives, sont inscrits le passé du geste producteur, les passés des différentes exploitations et le présent d'une nouvelle forme d'exploitation qui marqueront le futur du document. En ceci, l'archive peut constituer une totalité reconfigurée à chaque utilisation. Aussi, ce qu'exprime Didi-Huberman à propos de l'image est tout aussi valable pour les archives que pour n'importe quel objet pensé comme objet historique :

34. Sara Angelucci, « *Lacrimosa*, 2010 ». Site web de l'artiste, trad. <https://www.sara-angelucci.ca/Lacrimosa2010>.

Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée³⁵.

Un renversement dialectique opère alors : l'objet historique, l'archive, n'est plus seulement objet du passé, mais il est également « élément du futur ». En devenant « élément de la durée », l'archive offre une possibilité temporelle nouvelle : être *en même temps* passé, présent et avenir. C'est là tout l'enjeu du matérialisme historique benjaminien conceptualisé dans l'image dialectique.

Historicité et renversement copernicien

Cette forme de temporalité suppose que l'historicité des objets se situe moins dans leur contexte d'émergence qu'au moment de leur actualisation. Selon Benjamin, « ce qui distingue les images des “essences” de la phénoménologie, c'est leur marque historique [qui] n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée³⁶ ». Il y a un déplacement de l'historicité des objets de leur contexte d'émergence au moment de leur rencontre avec un Maintenant capable de se reconnaître comme visé par eux. Il s'agit d'un changement radical dans la conception de l'histoire et du rapport au passé. « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'“à-présent”³⁷. » Ce dernier est le temps messianique, le Maintenant de l'actualisation des possibles du passé tendu vers un à venir. Pour Benjamin :

[...] aucune réalité de fait ne devient, par simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements

35. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 10.

36. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 479.

37. Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, p. 439.

comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique³⁸.

Ainsi, les événements de l'histoire prennent consistance de la même manière que les actes de chaque homme, dans la tradition juive, trouveront, à titre posthume et à une distance de plusieurs millénaires, une réponse dans l'ouverture de l'ère messianique. Les événements ne prennent alors plus place le long d'un continuum, mais dans une temporalité ouverte à la possibilité de rupture radicale « car en lui [le temps], chaque seconde était [pour les juifs] la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer³⁹ ». Dans une perspective marxiste, l'ère messianique correspond à la révolution qui ne peut advenir que depuis les moments révolutionnaires passés. L'écriture de l'histoire, dans une visée émancipatrice telle que la conçoit Benjamin, consiste alors en la saisie d'une constellation formée du Maintenant et de l'Autrefois, en cela elle n'a rien à voir avec la connaissance objective d'un événement donné fini fixé dans un document.

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. Benjamin parle alors d'une

révolution copernicienne dans la vision de l'histoire [qui] consiste en ceci : on considérait l'« Autrefois » comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. Désormais, ce rapport doit se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée⁴⁰.

La référence à Copernic exprime un renversement de la perspective. C'est bien l'objet historique qui vient frapper le présent de la connaissance et non celui-ci qui cherche à se rapprocher de l'Autrefois pour tenter de l'appréhender. Selon Benjamin, « il faudrait alors que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité,

38. *Ibid.*, p. 442-443.

39. *Ibid.*, p. 443.

40. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 405.

qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu⁴¹ ».

Les artistes, en jouant sur la contextualisation des archives, rendent ce déplacement de l'historicité tangible. Christian Boltanski, par exemple, éclaire d'un nouveau regard la propagande nazie. *Signal* (1994⁴²) est une décontextualisation des planches du magazine du même nom publié entre avril 1940 et mars 1945 par le parti nazi sous la responsabilité du service de la propagande de la Wehrmacht. Jamais publié en Allemagne, le magazine a été édité en 20 langues différentes et vendu jusqu'en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Moyen-Orient. Dans chaque numéro, outre des photoreportages en noir et blanc, deux feuillets étaient imprimés en couleurs. Ce sont ces feuillets que Boltanski a isolés.

En effet, les manipulations opérées par l'artiste sont minimales puisqu'il a simplement dégrafé les exemplaires et sélectionné les doubles pages contenant les images en couleur. Il révèle ainsi des contrastes iconographiques saisissants : « la guerre, la technologie et l'industrie militaires, d'un côté ; le divertissement, les sports et la nature, de l'autre⁴³. » L'arrachement des documents à leur contexte d'émergence permet ici de révéler l'articulation du discours initial qui était alors peu visible.

Ces associations iconographiques résument la conception de la propagande de Goebbels. Celui-ci considérait le divertissement comme un instrument politique essentiel. Il y voyait un puissant outil de « manipulation des masses » et « une force décisive dans l'effort de guerre ». Il est « d'importance militaire, écrivait-il dans son journal, de garder le bon moral de notre peuple⁴⁴ ».

Cependant, Boltanski voit dans ces diptyques une question posée aux médias contemporains qui nous livrent l'information de la même manière que le faisait le journal de propagande. Selon lui, le choc entre les deux univers représentés par chaque diptyque n'est dû qu'au hasard de la pagination et, aujourd'hui, quand on lit un quotidien, on

41. *Ibid.*, p. 409.

42. Des illustrations sont disponibles dans Anne Bénichou, « Signal: Christian Boltanski », *Ciel variable*, n° 83 (2009). <http://www.cielvariable.ca/recent/83/83boltanski.php>.

43. *Ibid.*, p. 26.

44. *Ibid.*, p. 27.

est confronté, dans le même journal, à la guerre d'Irak et à la dernière exposition de X. Tout est mis sur le même plan. Le journal établit des liens entre le petit, le singulier et l'histoire, les « horreurs du monde ». C'est ce nivellement des événements que Boltanski interroge dans *Signal*.

Le document d'archives soutient alors un discours situé en un point du champ politique exactement opposé à celui du discours originellement porté par le document. Il rend lisible le propos initial des documents masqué par l'agencement mis en œuvre par les propagandistes. Le document est donc toujours lu au prisme du Maintenant de l'utilisateur, et sa compréhension dépend bien de l'état présent des connaissances de ce dernier. En effet, les questions posées par Boltanski sont des interrogations de la fin du 20^e siècle, et son commentaire renvoie directement à ce que nous dit Benjamin du fait historique qui ne surgit qu'à titre posthume, lorsque le passé est saisi par une époque particulière. Les archives peuvent ici être comprises comme une représentation qui nous donne accès à une autre conception du passé. Elles sont alors susceptibles de relever de l'archive puisqu'elles nous imposent une relation particulière au passé qui s'ancre dans le présent.

Par ailleurs, comme l'indique Bernhard Jussen⁴⁵, lors de sa parution, *Signal* était considéré comme le meilleur produit de presse du moment du fait notamment de la qualité des images et du papier. Une autre explication du succès du périodique⁴⁶ réside dans son contenu même. *Signal* expose en effet les performances de la Wehrmacht sans que la propagande ne soit immédiatement lisible. L'objectif étant de gagner la confiance du lectorat non allemand de manière à préparer l'après-guerre, le magazine se concentrait sur une présentation de la culture, de la science et de la société allemandes tout en prenant soin d'évacuer tout discours raciste. Finalement, si le périodique a connu un tel succès, c'est qu'il présentait des images ancrées dans l'imaginaire du progrès de l'époque qui était étroitement lié aux idées d'optimisation technique et à l'iconographie des armes. Ce qui nous semble aujourd'hui le signe de la

45. Christian Boltanski et Bernhard Jussen, « Savoirs en multimédia: Exposition-conférence de Christian Boltanski » (conférence donnée à l'École nationale supérieure, Paris, le 10 avril 2008). <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1985>.

46. Plus de 100 millions d'exemplaires ont été tirés/vendus les 3 premières années, avec pour maximum 2,5 millions d'exemplaires toutes les 2 semaines en 1943 dont 800 000 pour la France; en 1941, 1 million d'exemplaires ont été tirés/vendus dont la moitié pour la France.

violence nazie n'était, à l'époque de la publication de ces images, qu'une représentation parmi d'autres de la société moderne.

Le choc que nous recevons n'est donc possible que dans un contexte différent de celui de la création des documents. Les archives en tant que mode de représentation atteignent alors « un plus haut degré d'actualité » cinquante ans après leur création. Elles renvoient plus à une réalité connue des contemporains de l'artiste, celle de l'information médiatisée, qu'à celle des lecteurs du périodique, c'est-à-dire les destructions, les privations, la mort. La temporalité de l'archive serait alors celle, biface, de cet entrecroisement de possibles s'éclairant l'un l'autre et permettant le surgissement d'une connaissance du passé. C'est la rencontre entre l'Autrefois de la propagande nazie et le Maintenant de l'information médiatisée, mise en lumière par le geste de Boltanski, qui permet l'advenue de la connaissance du passé.

La réalité de l'archive pensée à partir de Benjamin se situe moins du côté du passé que dans le Maintenant comme moment de lisibilité de l'objet historique. Si la conception proposée depuis Benjamin repose sur la notion d'actualisation, celle de reconfiguration est aussi essentielle. C'est la question de la constellation qui a partie liée avec l'expérience auratique.

Aura et constellation

On peut en effet recourir aux notions d'aura et de constellation pour mieux comprendre ce rapport que l'archive permet entre un Maintenant et un Autrefois dans l'exploitation. La question de l'aura se joue dans le tissage de l'espace et du temps, elle peut être comprise comme une mise en tension entre Autrefois et Maintenant puisqu'elle se manifeste par le surgissement du lointain de l'Autrefois dans la proximité matérielle de ce qui se présente Maintenant. « L'aura [nous dit Benjamin] est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque⁴⁷. » En ce sens, l'expérience auratique peut être envisagée comme une manifestation du temps condensé de l'image dialectique.

Dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, paru en 1939, Benjamin présente « l'aura d'un objet [comme] l'ensemble des images qui [...] tendent

47. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*, p. 464.

à se grouper autour de lui ». Elle « correspond [donc] à l'expérience que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage⁴⁸ ». Cette notion de sédimentation implique que l'objet ne vient pas seul, il entre en résonance avec d'autres objets, d'autres images, qui fondent l'expérience auratique.

C'est en cette résonance que réside la constellation qui constitue finalement l'objet en image dialectique puisque l'objet se situe à la fois du côté du Maintenant, de par sa matérialité même, et du côté de l'Autrefois par l'inapprochable dont il est l'apparition. La sédimentation concerne aussi les archives qui ne sont pensables qu'au sein d'un ensemble d'objets, d'images ou de moments qui leur sont, pour la plupart, étrangers.

L'artiste argentin Marcelo Brodsky interroge la mémoire des « desaparecidos » (« disparus ») argentins. Lors de la dictature du général Videla (1976-1983), environ 30 000 personnes, selon l'ONU, ont été victimes de disparition forcée qui se définit comme

l'arrestation, la détention, l'enlèvement ou toute autre forme de privation de liberté, par des agents de l'État ou par des personnes ou des groupes de personnes qui agissent avec l'autorisation, l'appui ou l'acquiescement de l'État, suivi du déni de la reconnaissance de la privation de liberté ou de la dissimulation du sort réservé à la personne disparue ou du lieu où elle se trouve, la soustrayant à la protection de la loi⁴⁹.

Son œuvre *Buena Memoria* (1996) est à la fois un questionnement relatif au devenir de ses camarades de classe et une démarche de « transmission du passé aux jeunes générations⁵⁰ ». De retour dans son pays d'origine après des années d'exil, l'artiste « a ressenti le besoin de réfléchir à [son] identité⁵¹ ». Parcourant les archives familiales, il a trouvé la photographie de sa classe prise en 1967. Il a alors eu envie de savoir ce que ses camarades étaient devenus. Dans un premier temps, il a invité les personnes

48. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens, 1939 », dans *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, volume 3 (Paris : Gallimard, 2000), p. 378.

49. Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme. *Convention internationale pour la protection de toutes les personnes contre les disparitions forcées* (Genève, HCDH, 1992). <https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/conventionced.aspx>.

50. Lucille Caballero, « Représenter l'absence : les photographies des "desaparecidos" de la dictature argentine (1976-1983) », (Mémoire de fin d'études et de recherche appliquée. École nationale supérieure Louis-Lumière, 2010), p. 46.

51. Marcelo Brodsky, « *Buena Memoria*, 1996 », dans *Good memory*, exposition en ligne. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menu.html>.

qu'il a pu retrouver à poser devant un agrandissement de la photographie avec un élément emblématique de leur vie d'adulte. Cette première étape a donné lieu à une série de portraits.

Puis, à l'occasion d'une cérémonie organisée par l'école en mémoire des élèves disparus et assassinés par la junte, il a inscrit sur l'agrandissement de la photographie de classe quelques mots relatifs à la vie de chacun des disparus de sa classe. L'agrandissement est alors marqué de cercles entourant des visages tandis que d'autres sont barrés d'un trait rappelant les enlèvements, la plupart sont accompagnés de quelques mots : « Erik en a eu marre. Il vit à Madrid », « Jorge a eu des gros soucis et ça l'a emmerdé » ou encore « Martín fut le premier qu'ils enlevèrent. Il n'a jamais connu son fils, Pablo, qui aujourd'hui a vingt ans. C'était mon ami. Le meilleur⁵². » Cette démarche répondait, à la fin des années 1990, à un besoin de la majeure partie de la société argentine, comme l'exprime le journaliste Martín Caparrós : « Nous avons besoin de reconstruire leurs histoires⁵³. » En effet, l'œuvre de Brodsky

apparaît à une époque où « la réconciliation et le retour à la normalité sont devenus les dociles slogans de l'ère post dictatoriale ». Le gouvernement Menem, après avoir gracié de nombreux militaires, menait une politique ultralibérale et prônait une réconciliation entre la société et son passé, malgré les réclamations incessantes de justice menées par les « Madres⁵⁴ ».

Comme l'indique Caparrós, l'artiste s'inscrit dans un mouvement de remémoration opposant la visibilité des disparus au discours officiel qui aboutissait à une seconde disparition.

L'agrandissement annoté a été exposé lors de la cérémonie de l'école. Par des jeux de lumières, les visages des visiteurs de l'exposition se reflétaient dans la vitre protégeant l'agrandissement. Brodsky photographia ces reflets qui, selon lui, « font partie intégrante du projet en ce qu'ils

52. Cité dans Caballero, « Représenter l'absence : les photographies des "desaparecidos" de la dictature argentine (1976-1983) », p. 46.

53. Martín Caparrós, « Introduction : Reappearances », dans *Good memory*, exposition en ligne, trad. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/reappearances.html>.

54. Caballero, « Représenter l'absence : les photographies des "desaparecidos" de la dictature argentine (1976-1983) », p. 46. Les « Madres » sont les Mères de la place de Mai, un groupe de mères de « desaparecidos » qui manifestent en brandissant un agrandissement de la photo d'identité de leur enfant disparu.

représentent la transmission de l'expérience d'une génération à la suivante⁵⁵ ».

Cette œuvre, dans chacune de ses dimensions, met en jeu la question de la temporalité en juxtaposant et en confrontant les différents temps et les différentes expériences. Ainsi, dans sa première dimension, c'est-à-dire la mise en présence des camarades de classe ou de leur absence et de la photo de groupe, il n'est pas simplement question de passage du temps, elle rend tangible l'ensemble d'une époque, celle de la dictature. Pour n'être pas représentée, celle-ci est pourtant bien présente dans l'absence même des élèves disparus. Or, cette présence-absence n'est possible qu'au travers du geste posé par Brodsky qui entre en résonance avec l'enlèvement de ses amis et de son frère. La mise en œuvre du document d'archives participe bel et bien de la constitution d'une constellation impliquant le présent et des moments passés qui permet la rencontre entre Autrefois et Maintenant et donc la connaissance du passé. Les jeunes élèves du collège ont accès au passé grâce à cette mise en résonance qui passe aussi par l'exposition même de la photo de classe agrandie et annotée derrière une vitre – et c'est là la seconde dimension de l'œuvre, la confrontation des différents temps – qui impose l'identification des jeunes à leurs prédécesseurs et, plus largement, du public de l'œuvre aux élèves disparus.

Finalement, ce n'est bien qu'« à titre posthume » que le document devient document d'archives. 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. La constellation est cette résonance même, elle implique l'existence *a priori* d'objets (les documents d'archives) et leur reconfiguration *a posteriori* dans une totalité toujours inédite. « Il ne faut [donc] pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres⁵⁶. » Les conditions de la connaissance du passé se situent nécessairement dans le Maintenant saisi par l'Autrefois. Le renversement opéré par Benjamin consiste à « passer du point de vue

55. Brodsky, « Buena Memoria, 1996 ».

56. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 43.

du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*⁵⁷ ». Il s'agit d'appréhender le passé non plus depuis les faits passés mais depuis le « mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien⁵⁸ ». Ce mouvement est celui de la remémoration puisqu'un objet historique est constitué en image dialectique lorsqu'il ressurgit dans le présent sous forme de réminiscence et qu'il est reconfiguré en une constellation dans l'expérience auratique. Cette conception du temps appelle la remémoration comme condition de la connaissance de passé. L'histoire, chez Benjamin, est mémoire.

MÉMOIRES ET ARCHIVES

La temporalité dialectique chez Benjamin en appelle ainsi à une réflexion sur la mémoire, car, comme le dit Boucheron, « [...] la critique matérialiste qu'il propose de l'historicisme consiste d'abord à ne considérer le passé qu'au travers de ses affleurements mémoriels, comme un présent réminiscent⁵⁹ ». L'image dialectique, le renversement copernicien et la constellation sont, chez Benjamin, autant de figures de la réminiscence depuis laquelle l'historien peut espérer sauver quelque chose du passé. La réminiscence est à entendre au sens platonicien du terme. La « préface épistémocritique » de *Origine du drame baroque*, paru en 1928, est une mise au point sur la relation entre connaissance et vérité. Benjamin y rappelle que la théorie platonicienne des idées distingue nettement vérité et objet de connaissance et que « la connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité⁶⁰ ». La vérité se présente alors comme unité, « elle est un donné échappant en tant que tel à toute espèce d'intention [...] »⁶¹. C'est en cela que la vérité peut échapper au temps chronologique. Il s'agit pour Benjamin de ramener la vérité du côté de la mémoire et de la contemplation quand la connaissance est affaire de prise de conscience et de prise de possession d'un objet. Cette opposition est au fondement de la pensée benjaminienne et se retrouve dans les notions de rêve et d'éveil qui permettent au philosophe de penser la remémoration :

57. *Ibid.*, p. 103.

58. *Ibid.*

59. Boucheron, *Faire profession d'historien*, p. 23.

60. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1928, traduit et présenté par Irving Wohlfarth et Sibylle Muller, (Paris : Flammarion, 2009), p. 33.

61. *Ibid.*, p. 41.

[...] le réveil est le paradigme du ressouvenir [...]. Ce que Proust veut dire [...], ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil⁶².

La mémoire est centrale chez Benjamin. C'est elle qui permet l'articulation, la rencontre entre Autrefois et Maintenant. « Car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps. On ne peut accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique⁶³. » La théorie de la mémoire, et de l'histoire, de Benjamin s'inscrit alors dans une pensée avant tout psychanalytique où l'Autrefois est conçu comme inconscient collectif : un « savoir non-encore-conscient » du passé ; l'image dialectique devient une image de rêve ; le Maintenant est structuré comme le réveil : un moment « biface » au seuil du sommeil et de la veille ; et l'écriture de l'histoire devient une forme de « psychanalyse du collectif⁶⁴ ». De ce point de vue, 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. Pour penser cette question, Benjamin convoque Bergson, Proust et Freud.

La mémoire, de Bergson à Proust

En 1896, Henri Bergson, avec *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, « affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière, et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre sur un exemple précis, celui de la mémoire⁶⁵ ». Si la mémoire est au centre de la réflexion, c'est que « le souvenir [...] représente précisément le point d'intersection

62. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 405.

63. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 37.

64. Comme le propose Marc Berdet, « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? », *Temporalités*, n° 3 (2005). <http://temporalites.revues.org/410>.

65. Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939, (Paris : PUF, 1965), p. 5.

entre l'esprit et la matière⁶⁶ ». Il établit que le terrain commun entre la matière et l'esprit est l'image puisque « nous ne saisissons les choses que sous forme d'images [qui peuvent] entrer à la fois dans deux systèmes distincts, l'un qui appartient à la *science* et où chaque image, n'étant rapportée qu'à elle-même, garde une valeur absolue [le réalisme], l'autre qui est le monde de la conscience et où toutes les images se règlent sur une image centrale, notre corps, dont elles suivent les variations [l'idéalisme]⁶⁷ ». La question que Bergson cherche à trancher est celle de l'opposition entre réalisme et idéalisme qui sépare finalement les positions archivistiques traditionnelles et postmodernes. Le réalisme postule un univers organisé selon un ensemble clos d'images gouverné par des lois de causalité et s'inscrit dans un temps chronologique, « toutes les images se déroulant sur un même plan qui se prolonge indéfiniment⁶⁸ ». L'idéalisme, pour sa part, envisage un système d'images à partir des perceptions et organisé en fonction d'une image privilégiée : le corps qui permet la perception. Il s'agit d'une conception hautement subjectiviste du monde. L'échec de chacun des systèmes à établir le lien entre esprit et matière tient à ce qu'ils s'excluent mutuellement.

Or, selon Bergson, ces deux systèmes doivent être envisagés comme s'impliquant l'un dans l'autre, et c'est le souvenir qui devient alors l'image centrale permettant d'articuler réel et perception, matière et esprit : « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens, nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée⁶⁹. » Il propose une théorie de la perception pure selon laquelle, « si on la tenait pour définitive, le rôle de notre conscience, dans la perception, se bornerait à relier par le fil continu de la mémoire une série ininterrompue de visions instantanées qui feraient partie des choses plutôt que de nous⁷⁰ ». Autrement dit, il déduit de l'idéalisme que chaque perception, chaque vision du monde matériel, pourrait être envisagée comme une succession d'instant mis en relation par la mémoire et se déroulant selon la chronologie du temps abstrait qui s'oppose chez Bergson à la durée, et qui correspond au temps vide de l'historisme chez Benjamin. Pour corriger cette théorie de la

66. *Ibid.*, p. 6.

67. *Ibid.*, p. 15.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 19.

70. *Ibid.*, p. 37.

perception pure, le philosophe introduit la mémoire : « c'est-à-dire une survivance des images passées [qui] se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer⁷¹. » Ces images viennent compléter l'expérience présente par l'expérience passée. C'est dans cette perspective que la perception et le souvenir sont intimement liés, mais essentiellement distincts dans la mesure où la perception pure telle que proposée plus haut, soit une succession d'instantanés reliés par la mémoire, est déjà un travail de notre mémoire. Ainsi, toute la question du rapport entre esprit et matière, entre sujet et objet, ne peut se résoudre, pour Bergson, que dans le temps, dans l'articulation temporelle des souvenirs et des perceptions instantanées.

Ce qui intéresse alors le philosophe est de « chercher où commence et où finit, dans l'opération de la mémoire, le rôle du corps⁷² ». Bergson distingue alors deux types de mémoire. Il prend l'exemple d'une leçon apprise par cœur dont le souvenir, comme l'habitude, « s'acquiert par la répétition d'un même effort⁷³ ». Cette forme de mémoire est liée au corps, elle s'inscrit dans un mécanisme de répétition qui fonctionne comme « système clos de mouvements automatiques qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps⁷⁴ ». Pour cette forme du souvenir, la leçon apprise ne fait pas partie du passé, elle s'inscrit dans le présent de la récitation et son souvenir est tourné vers l'avenir, tendu vers l'action.

[Cette mémoire] n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé; elle retrouve ces efforts passés [...] l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. À vrai dire, elle ne nous représente plus notre passé, elle le joue; et si elle mérite encore le nom de mémoire, ce n'est plus parce qu'elle conserve des images anciennes, mais parce qu'elle en prolonge l'effet utile jusqu'au moment présent⁷⁵.

Le souvenir d'une lecture particulière diffère de celui de la leçon apprise, ce souvenir est l'image de cette lecture singulière conservée sans effort

71. *Ibid.*, p. 38.

72. *Ibid.*, p. 44.

73. *Ibid.*, p. 47.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, p. 48.

de répétition : « c'est comme un événement de ma vie ; il a pour essence de porter une date, et de ne pouvoir par conséquent se répéter⁷⁶. » Cette seconde forme du souvenir est une représentation quand la première est une action. Le souvenir spontané et non répétable, que Bergson nomme l'image-souvenir, est radicalement différent du souvenir appris.

Le souvenir spontané est tout de suite parfait ; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer ; il conservera pour la mémoire sa place et sa date. Au contraire, le souvenir appris sortira du temps à mesure que la leçon sera mieux sue ; il deviendra de plus en plus impersonnel, de plus en plus étranger à notre vie passée.

Le souvenir appris, la mémoire liée au mouvement, est une habitude consciemment acquise en faisant appel à la mémoire spontanée qui, seule, permet de dater les événements en les enregistrant une fois pour toutes. La mémoire de répétition n'est pas une mémoire proprement dite, mais plutôt « l'habitude éclairée par la mémoire ». La mémoire mettant en jeu des images-souvenirs, la mémoire spontanée, tient, quant à elle, de la contemplation : « Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver⁷⁷. » Cependant, les deux formes de mémoire s'articulent pour former un phénomène mixte, qui « présente par un côté l'aspect d'une habitude motrice, par l'autre celui d'une image plus ou moins consciemment localisée⁷⁸ ». Benjamin retient de Bergson cette distinction entre les deux formes de mémoire, mais y voit la limite du philosophe français qui ne se préoccupe nullement de l'historicité de la mémoire.

La conception bergsonienne de la mémoire est illustrée par l'œuvre proustienne qui retient davantage le philosophe allemand. En effet, l'écrivain distingue, pour sa part, *mémoire volontaire* et *mémoire involontaire*. Si la mémoire involontaire proustienne est l'équivalent de l'image-souvenir, la mémoire comme représentation, la mémoire volontaire telle que l'envisage l'écrivain ne correspond pas exactement

76. *Ibid.*, p. 47.

77. *Ibid.*, p. 48.

78. *Ibid.*, p. 53.

à la mémoire de répétition bergsonienne⁷⁹. Cependant, au-delà des différences de conceptions de la mémoire volontaire, les deux auteurs l'inscrivent dans le présent plutôt que dans une relation au passé. On a vu, en effet, que pour le philosophe, le souvenir appris ne relève pas tout à fait de la mémoire ni du passé puisque la mémoire volontaire est une action du présent. Il en va de même chez l'écrivain. En effet, Marcel Proust, au début de *Du côté de chez Swann*, décrit ses souvenirs de Combray en termes de représentation, de mémoire involontaire, pour conclure qu'il se le remémorait :

[...] toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi⁸⁰.

Il ne considère pourtant pas cette mort des choses passées comme nécessairement définitive et réfère à :

[...] la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous⁸¹.

79. Comme le montre Joyce N. Megay, « La question de l'influence de Bergson sur Proust », *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 27, n° 2 (1973), p. 53-58.

80. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913, tome 1, (Paris : Gallimard, 1946-1947), p. 93.

81. *Ibid.*, p. 94.

Ainsi, le passé ne peut ressurgir qu'au hasard d'une rencontre avec un objet qui permet de rappeler l'événement fini ou l'être disparu à la vie présente. Ici, Proust écrit, entre 1909 et 1913, dans la lignée de Bergson puisque « la mémoire [involontaire], en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise⁸² ». Par la mémoire involontaire, le temps perd de sa linéarité, et la succession du passé et du présent disparaît, idée que l'on trouve aussi chez Bergson, qui distingue temps (chronologique) et durée (condensation). Le temps n'est plus celui, chronologique, de la succession, mais se rapproche bel et bien du temps dialectique benjaminien. La mémoire involontaire, ou image-souvenir, est une irruption du passé dans le présent depuis la perception d'un objet matériel.

Pour ce qui concerne la mémoire volontaire, elle n'a rien à voir avec le passé, ni chez Bergson comme on l'a vu, ni chez Proust, pour qui :

C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [notre passé], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas⁸³.

Aucun effort de remémoration ne peut aboutir à une connaissance du passé. Là où la mémoire de répétition est, chez Bergson, une action consciente d'apprentissage qui agit dans le présent et est tournée vers le futur de l'action, la mémoire volontaire est, chez Proust, une vaine tentative de ramener consciemment et volontairement le passé dans le présent. Si les deux conceptions sont proches du fait que la mémoire volontaire et la mémoire de répétition sont ancrées dans un présent qui en appelle au passé, elles se distinguent dans le processus mis en œuvre et ses finalités : inutile effort de l'intelligence pour ramener le passé au présent d'un côté, répétition consciente pour être en mesure d'agir dans l'avenir d'un autre côté.

Benjamin rapproche d'abord la mémoire involontaire proustienne de l'image-souvenir bergsonienne pour conclure que l'œuvre de l'écrivain

82. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Le temps retrouvé*, 1927, tome 15, (Paris : Gallimard, 1946-1947), p. 356.

83. Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 94-95.

consiste en une tentative de « reconstituer la figure du conteur⁸⁴ », c'est-à-dire ramener le récit du côté de la tradition et de l'expérience, en l'opposant à l'information comme nous le verrons plus loin. Ce retour à l'expérience est d'une importance cruciale dans la mesure où « là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif⁸⁵ ». Selon le philosophe, cette conjonction est aussi le rôle assigné aux fêtes et aux cultes qui assurent « une fusion toujours renouvelée » entre ces deux aspects de la mémoire et aboutit à une conception selon laquelle « la mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent [...] de s'exclure mutuellement⁸⁶ ». C'est pour réconcilier les mémoires volontaire et involontaire, mais aussi pour établir la possibilité d'articuler mémoire individuelle et mémoire collective que Benjamin réfère à la psychanalyse freudienne et, plus particulièrement, au texte *Au-delà du principe de plaisir*, paru en 1920, dans lequel Sigmund Freud « établit une corrélation entre la mémoire (entendue comme *mémoire involontaire*) et la conscience⁸⁷ ».

Freud, Proust, Benjamin

En effet, le psychanalyste pose l'hypothèse que « la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique [et que] le processus d'excitation ne produit aucune modification durable de ses éléments, mais s'évanouit pour ainsi dire par le fait qu'il devient conscient⁸⁸ ». Mémoire involontaire et conscience sont donc à distinguer, elles ne procèdent pas des mêmes systèmes psychiques. Benjamin retient alors qu'une excitation, une perception, ne peut dans le même temps laisser une trace mnésique et devenir consciente, mais surtout que « les plus intenses et les plus tenaces de ces souvenirs sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience⁸⁹ ». Le rôle du système conscient est, en première instance, de protéger le sujet des excitations qui se manifestent par

84. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 335.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*, p. 336.

87. *Ibid.*

88. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir, 1920 », dans *Essais de psychanalyse*, traduit par Samuel Jankélévitch, (Paris : Payot, 1968), p. 25.

89. *Ibid.*, p. 24.

des chocs. L'impossibilité, pour certains chocs, de marquer la conscience résulte finalement de leur trop grande intensité, ils sont alors l'objet du refoulement et sont pris en charge par l'inconscient. En outre, « les processus psychiques inconscients sont "intemporels". Cela veut dire qu'ils ne sont pas disposés dans l'ordre du temps, que le temps ne leur fait subir aucune modification, qu'on ne peut pas leur appliquer la catégorie du temps⁹⁰ ». Là encore, le temps chronologique est aboli par l'inconscient, qui se manifeste de manière involontaire, par des déplacements et dans une temporalité discontinue. Autrement dit :

L'inconscient est l'organisation qui gouverne nos pensées, nos désirs, nos actes ; cette instance est porteuse d'un savoir inconscient auquel nous n'avons pas accès si ce n'est à travers ce qu'on appelle les formations de l'inconscient – rêve, lapsus, symptôme, oubli, etc. – qui signent le retour de ce qui fut refoulé et qui se manifestent en dehors de la volonté du sujet ; celui-ci se révèle donc être dirigé à son insu par un réseau articulé de représentations que la conscience ne peut reconnaître siennes⁹¹.

Souvenir et rêve se trouvent alors dans une proximité particulière au regard de la psychanalyse et sont au cœur de la cure analytique puisque c'est par leur intermédiaire que l'inconscient peut être déchiffré. La mémoire involontaire proustienne ne peut être, dans la perspective psychanalytique, que le résultat de « ce qui n'a pas été expressément et consciemment "vécu" par le sujet⁹² ». Elle relève des formations de l'inconscient. Dans *L'image proustienne*, paru en 1929, Benjamin exprime plus nettement le rapport entre la mémoire involontaire de Proust et l'inconscient se manifestant par l'oubli et le rêve :

La mémoire involontaire de Proust n'est-elle pas [...] beaucoup plus proche de l'oubli que ce que l'on appelle en général le souvenir ? Et ce travail de remémoration spontanée, où le souvenir est la trame et l'oubli la chaîne, plutôt qu'un nouveau travail de Pénélope, n'en est-il pas le contraire ? Car ici c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit. Chaque matin, lorsque nous nous réveillons, nous ne tenons en main [...] que quelques franges de la tapisserie

90. *Ibid.*, p. 27.

91. Catherine Valentino, « L'inconscient, par Josée Lapeyrère, psychanalyste », *Psychanalyse-en-Ligne.org*, 19 novembre 2010. <http://www.psychanalyse-en-ligne.org/index.php?3100-l-inconscient-par-josee-lapeyrere-psychanalyste>.

92. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 337.

du vécu que l'oubli a tissé en nous. Mais chaque jour, avec nos actions orientées vers des fins précises, et davantage encore, avec notre mémoire captive de ces fins, nous défaisons les entrelacs, les ornements de l'oubli⁹³.

Le rapport dialectique que Benjamin établit ici entre oubli et souvenir ne tient qu'à l'inconscient comme instance de la mémoire involontaire. Car, en effet, pour qu'elle soit involontaire, la mémoire doit nécessairement subir un renversement dialectique qui en fait une forme d'oubli. Or, l'inconscient freudien propose précisément de penser le souvenir comme une manifestation de ce qui a été oublié dans le processus de refoulement. Et, si Benjamin insiste sur la correspondance entre mémoire involontaire et rêve par la référence à la tapisserie de Pénélope, c'est qu'elle lui permet ce renversement. Ce qui se manifeste durant le sommeil au travers du rêve est cette expérience « qui n'a pas été expressément et consciemment "vécu[e]" par le sujet » et qui, de ce fait, reste inaccessible à l'état de veille. Or, selon Benjamin, « un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi⁹⁴ ». Le rôle de l'expérience est essentiel à la compréhension de la mémoire chez Benjamin puisqu'elle en fonde le caractère volontaire ou involontaire :

Plus la part d'élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets, plus elle y réussit enfin, et moins ces impressions entrent dans l'expérience [transmise – *Erfahrung*]; elles répondent d'autant plus aux critères de l'expérience vécue [*Erlebnis*]⁹⁵.

La distinction entre expérience transmise et expérience vécue réside en ce que la première relève de la tradition et forge les identités collectives par sa perpétuation de génération en génération ; la seconde relève de l'expérience individuelle, non transmissible. L'expérience transmissible (*Erfahrung*) est à l'origine de la mémoire involontaire et se situe « hors de l'Histoire⁹⁶ », hors du temps chronologique, et nous pouvons alors

93. Walter Benjamin, « L'image proustienne, 1929 », dans *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, volume 2, (Paris : Gallimard, 2000), p. 136.

94. *Ibid.*, p. 137.

95. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 341.

96. *Ibid.*, p. 376.

mieux comprendre la nécessité du renversement copernicien du rapport au passé puisque

[I]es faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est l'affaire du ressouvenir. De fait, le réveil est le paradigme du ressouvenir, le cas où nous parvenons à nous ressouvenir de ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus manifeste. Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin [...], ce n'est rien d'autre que ce nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil⁹⁷.

Le rapprochement que Benjamin opère entre la psychanalyse et la possibilité de connaissance du passé implique que, dans la mesure où la mémoire est comprise comme inconscient, l'Autrefois est un savoir « non-encore-conscient » qui doit être envisagé comme l'est le rêve en psychanalyse, c'est-à-dire comme une manifestation de l'inconscient. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'image dialectique :

Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'« Autrefois de toujours ». Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves⁹⁸.

Le rêve exprime, par condensation et déplacement, les chocs qui n'ont pas pu être pris en charge par la conscience. De la même manière, selon Benjamin, transposé au collectif le phénomène de refoulement se retrouve dans les objets sociaux : architecture, mode, publicité, etc. Ces éléments sont sujets à répétition tant et aussi longtemps que le collectif ne s'en empare pas pour en faire des éléments d'histoire, par le moyen de la politique⁹⁹.

La structure du réveil, moment clé dans la cure analytique, est seule capable de rendre compte de l'attitude nécessaire à la connaissance de l'Autrefois (inconscient, latent). Par son caractère biface au seuil de la

97. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 405-406.

98. *Ibid.*, p. 481.

99. *Ibid.*, p. 406-407.

veille et du rêve, du Maintenant et de l'Autrefois, le réveil est le « Maintenant de la connaissabilité » en regard duquel l'image dialectique est concevable : « Le moment temporel dans l'image dialectique ne peut vraiment être conçu que par la confrontation avec un autre concept. Ce concept est le "Maintenant de la connaissabilité"¹⁰⁰. « Une véritable "psychanalyse du collectif" est ainsi chargée de la construction d'une synthèse libératrice de la mémoire refoulée¹⁰¹. »

En bref, Benjamin oppose le temps qualitatif au temps linéaire pour penser l'histoire comme mémoire collective. C'est à la mémoire involontaire de Bergson et Proust et au fonctionnement de l'inconscient freudien qu'il fait référence en les pensant au regard du collectif. Les caractéristiques qu'il en retient sont avant tout le fait que la mémoire involontaire et l'inconscient ne participent pas du temps chronologique, mais d'une temporalité non linéaire ; ensuite, il en retire que l'Autrefois, compris comme une latence, peut être appréhendé selon une modalité figurative dans l'objet historique arraché au continuum du temps et constitué en image dialectique ; enfin, le passé du temps chronologique est inaccessible depuis le présent, tandis que l'Autrefois comme inconscient collectif surgit dans le Maintenant structuré comme le réveil et qui est un présent réminiscent.

On peut ainsi concevoir que le processus de production des documents d'archives s'inscrit dans le temps chronologique et produit une forme collective de la mémoire volontaire : les archives. Benjamin écrit d'ailleurs que « la "mémoire volontaire" [...] est un fichier qui donne à l'objet un numéro d'ordre derrière lequel il disparaît. "Nous y étions." ("J'ai vécu une expérience.")¹⁰² ». La mémoire volontaire est alors une forme d'attestation de l'événement vécu, fini, clos. Le temps dialectique et la mémoire involontaire constituent la temporalité et la modalité d'existence de l'archive et permettent l'établissement de cette « psychanalyse du collectif » à laquelle aspire Benjamin. Dès lors, les archives sont un dispositif depuis lequel la reconfiguration des souvenirs – représentations d'un événement vécu – en une constellation permet la remémoration de l'Autrefois dans le Maintenant.

100. *Ibid.*, p. 863.

101. Berdet, « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? », p. 25.

102. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 229.

Cependant, si les archives consistent en une forme de la mémoire volontaire, la fonction qui leur est assignée est celle de la transmission du passé. Or, si le passé ne peut surgir que dans un Autrefois non-encore-conscient, sa transmission se présente comme une aporie. Benjamin propose, comme nous l'avons évoqué, de distinguer expérience vécue (*Erlebnis*) de l'expérience transmise (*Erfahrung*). L'expérience vécue (*Erlebnis*) constitue une totalité en regard de l'événement auquel elle renvoie, elle s'inscrit dans le temps chronologique de la succession des événements et dans l'instantanéité, la fulgurance du présent. Elle fonde la mémoire volontaire et, en cela, ne peut être transmise ni s'inscrire dans la mémoire collective. En contrepoint, l'expérience transmise (*Erfahrung*) entre en résonance avec l'inconscient collectif, elle est ouverte et constitue le point depuis lequel la remémoration est possible, elle abolit le temps chronologique, relève du temps dialectique et fonde la mémoire involontaire. C'est à partir de ces deux notions que la question de la transmission du passé doit se poser. Dans un texte de 1933, *Expérience et pauvreté*, Benjamin interroge ce lien entre patrimoine et expérience: « Que vaut en effet tout ce patrimoine culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience¹⁰³? »

Expérience, narration et transmission du passé

Un retour sur les *Thèses sur le concept d'histoire* offre une prémisse permettant d'envisager la question de la transmission du passé. Benjamin y écrit :

Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouvent dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie

103. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté, 1933 », dans *Expérience et pauvreté*, traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli (Paris : Payot, 2011), p. 40.

inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission¹⁰⁴.

Les « biens culturels » sont l'héritage que les vainqueurs de l'histoire, les dominants, se transmettent « de mains en mains ». Ce « butin » amassé au fil des siècles, dont les archives font nécessairement partie, constitue la mémoire des détenteurs du pouvoir et témoigne de la culture dominante. S'écarter du mode de transmission de l'héritage culturel signifie, pour Benjamin, trouver la mémoire collective dans d'autres objets que ceux qui forment cet héritage. Il s'agit alors de chercher dans les objets sociaux, qui sont soumis à un autre mode de transmission, les manifestations de l'Autrefois.

Dans *Le conteur*, un texte de 1936, Benjamin revient sur la modalité de transmission du passé capable de constituer la mémoire collective. Il s'agit de la narration. La figure centrale relative à la transmission de l'expérience par la narration est celle du conteur qui est l'agent d'une tradition qui se perpétue de « bouche en bouche », plutôt qu'un héritage qui se transmet de « main en main ». Il existe deux groupes de conteurs : le conteur qui voyage, qui vient de loin, et celui « qui est resté au pays et connaît ses histoires et traditions ». Ces deux types sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre depuis l'artisan du Moyen Âge « en [qui] s'alliait la connaissance du lointain telle qu'une personne ayant beaucoup voyagé peut la rapporter chez elle avec la connaissance du passé telle qu'elle est confiée éminemment au sédentaire¹⁰⁵ ». La distance et le mouvement, dans le temps et dans l'espace, sont une première condition nécessaire au récit du conteur qui se trouve dans la même forme de posture que le contemporain d'Agamben qui dit « “mon temps” [et qui, ainsi,] divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité¹⁰⁶ ».

Seconde caractéristique, 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,

104. Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, p. 432-433.

105. Walter Benjamin, « Le conteur, 1936 », dans *Expérience et pauvreté*, traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli (Paris : Payot, 2011), p. 57-58.

106. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, p. 37.

le conteur est un homme qui est de conseil pour son auditeur¹⁰⁷ ». 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)¹⁰⁸ ». En outre, le récit du conteur doit s'alimenter à l'expérience vécue pour pouvoir être transmis. Mais « l'art du récit tend vers sa fin », et le récit a été progressivement écarté « du domaine de la parole vivante¹⁰⁹ ». Le début de ce déclin est marqué par l'apparition du roman. Roman et récit se distinguent en plusieurs points. D'abord, le roman est attaché à un objet – le livre – dépendant d'une technique – l'imprimerie – qui trouve son origine et se diffuse hors de la tradition. Cependant, la plus grande différence entre récit et roman réside dans le fait que « le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires¹¹⁰ ». Le romancier ne raconte pas, il est seul face à son récit qui sera lui-même reçu par un individu isolé. Le roman, s'il existe depuis l'Antiquité, trouve son accomplissement avec l'affirmation du mode de vie bourgeois au 19^e siècle en même temps qu'une autre forme de communication émerge : l'information. Celle-ci est, elle aussi, « irréconciliable avec l'art du récit [en ce qu'elle] exige la possibilité d'une vérification rapide¹¹¹ ». L'information impose nouveauté et instantanéité quand le récit ne peut se déployer que dans le temps.

Le récit « immerge la chose dans la vie de celui qui la raconte pour l'extraire de celle-ci¹¹² ». Cet aller-retour constitue la marque du conteur, dont le premier geste est la mise en contexte : il énonce d'abord les circonstances dans lesquelles se sont déroulées les choses qu'il va raconter. Or, la brièveté et l'accélération propres au monde de l'information ne permettent pas « cette lente superposition des couches qui fournit l'image la plus exacte du mode par lequel vient au jour le récit parfait en traversant les couches des nombreuses réitérations de sa narration¹¹³ ». C'est aussi la posture que le chroniqueur adopte pour écrire l'histoire. C'est ce qui marque « la différence entre celui qui écrit l'histoire, l'histo-

107. Benjamin, « Le conteur », p. 60.

108. *Ibid.*, p. 61.

109. *Ibid.*

110. *Ibid.*, p. 62.

111. *Ibid.*, p. 65.

112. *Ibid.*, p. 71.

113. *Ibid.*, p. 74.

rien, et celui qui la raconte, le chroniqueur. L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements auxquels il s'attache. Il ne peut en aucun cas se contenter de les présenter comme des fragments emblématiques du cours du monde. C'est exactement ce que fait le chroniqueur¹¹⁴ ». L'élément déterminant l'acte de raconter est « la façon dont [les événements] s'insèrent dans le grand cours insondable du monde [plutôt que] l'enchaînement exact des événements¹¹⁵ ». Ainsi, « la mémoire fonde la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération¹¹⁶ ». Elle permet de faire lien entre différentes histoires et multiplie les possibilités du récit, qui est finalement une relation – tant au sens de relater que de mise en lien – de « nombreux événements éparpillés. En d'autres termes, c'est la remémoration qui [...] s'ajoute à la mémoire¹¹⁷ ».

Finalement, en distinguant deux formes d'expérience et différentes possibilités de transmission, Benjamin inscrit le récit du conteur dans la mémoire collective et propose une articulation dialectique entre mémoires volontaire et involontaire. Il prolonge la séparation du temps chronologique et du temps dialectique dans cette distinction qu'il opère entre le récit et les autres formes de dire l'événement. La narration, en intégrant l'expérience vécue de celui qui raconte à l'événement, fait de l'acte même de transmission une nouvelle expérience et ouvre une possibilité de dépassement dialectique de l'opposition entre expérience vécue et expérience transmise. Ce n'est que dans une certaine adaptation de l'oralité que la transmission du passé peut s'effectuer. En effet, ce que le conteur narre est sa propre expérience de l'événement qui devient, par la mise en récit, l'expérience même du récepteur. La proposition de Benjamin peut se résumer en ce que le conteur, en s'appropriant un événement, permet à son auditeur de se l'approprier à son tour. Ce phénomène fonde la tradition en tant que sédimentation d'expériences, de gestes et d'images telle qu'on l'a évoquée à propos de l'expérience auratique et de la mise en constellation au sein de l'image dialectique.

Du point de vue archivistique, on peut conclure que, si les archives permettent une forme de transmission du passé, c'est dans le geste de

114. *Ibid.*, p. 79.

115. *Ibid.*, p. 80.

116. *Ibid.*, p. 83.

117. *Ibid.*, p. 84.

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.

At Work and Play (2008), d'Angela Grauerholz, permet de mieux comprendre la relation entre une temporalité non linéaire, la mémoire et la transmission d'une expérience. L'œuvre propose une transposition sous forme d'un site Internet de son œuvre *Reading Room for the Working Artist* (2003-2004)¹¹⁸. Plus de quatre mille documents de toute nature (photographies, textes, cartes, dessins, extraits de livres, affiches, objets, films, etc.) sont rassemblés en une organisation qui constitue l'œuvre en archives. Les documents sont classés selon des domaines d'activité (collectionner, écrire, exister, créer, disparaître, etc.) qui définissent des champs du savoir et sont liés les uns aux autres. Se référant au palais de mémoire antique, l'artiste sélectionne et « évalue les différents types de documents, ainsi que leurs formes de présentation, selon cette idée de pièces qu'on parcourt et qui communiquent entre elles¹¹⁹ ». Chacun des domaines constitue une entrée pour accéder à la base de données regroupant l'ensemble des documents. La structure n'est pas fixe puisque l'ensemble de documents est reconfiguré à chaque utilisation par un « joueur ».

En effet, l'œuvre est destinée à des « participants », des « joueurs », plutôt qu'à des spectateurs. Grauerholz met à profit l'interactivité du support, le site web, qui rend le participant co-créateur de l'œuvre. Ainsi, en navigant au cœur de l'ensemble documentaire, l'utilisateur compulse les documents, les articule selon des liens toujours nouveaux et crée finalement « un circuit de significations variées et parfois inattendues¹²⁰ » nécessairement inédit. À l'issue de la navigation, les liens deviennent tangibles lors de l'étape de « construction », qui fournit une cartographie du parcours effectué et permet de découvrir l'origine et la nature des documents consultés. La nature relationnelle des archives est ici ce

118. Angela Grauerholz, « *At Work and Play*, 2008 », expérimentation artistique. <http://www.atworkandplay.ca/>.

119. Jacques Doyon, « Angela Grauerholz, au sujet de 'Work+Play', un projet Internet », *Ciel variable*, n° 80 (2008), p. 80-81.

120. *Ibid.*

qui permet leur reconfiguration permanente. Cette œuvre nous montre comment, quels que soient les liens initiaux entre les documents, de nouvelles relations sont créées à chaque exploitation qui transforme l'archive. En outre, *At Work and Play* souligne la nature expérientielle du rapport aux archives. Chaque navigation relève d'une expérience particulière de découverte des documents et de leur mise en relation. D'une certaine manière, Grauerholz propose, avec cette base de données, un matériau qui, une fois activé par le « joueur », peut ouvrir sur une remémoration et sur une mise en récit du passé. Les documents sont susceptibles de déclencher la mémoire du joueur. Finalement, l'œuvre révèle aussi la potentialité totalisante de l'archive qui, surgissant fragment par fragment à chaque activation, peut être (re)constituée en un tout par l'établissement de liens toujours inédits lors de la visualisation du parcours du joueur.

En conclusion, si l'archivistique conçoit les archives soit comme objet issu du passé, soit comme objet de transmission tourné vers le futur, les constituant tantôt en héritage à conserver, tantôt comme héritage à constituer, la conception benjaminienne de l'histoire comme mémoire permet de penser les archives depuis le présent de l'exploitation des documents – qu'elle soit le fait de l'archiviste ou des utilisateurs – comme lieu d'une conjonction temporelle au cœur de laquelle l'archive peut surgir. La théorie benjaminienne de la connaissance et sa conception de la temporalité permettent de penser la double nature des archives comme documents et comme témoignage tout en articulant cette pensée à l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps.

Le matérialisme historique benjaminien délinéarise le temps en affirmant que la connaissance du passé résulte non pas d'un retour en arrière comme le propose, par exemple, Eric Ketelaar avec l'analogie avec la machine à remonter le temps, mais d'un surgissement du passé dans le présent, dans l'image dialectique et l'expérience auratique. La triple inspiration bergsonienne, proustienne et freudienne de la théorie de la mémoire benjaminienne aide à mieux comprendre en quoi les archives peuvent constituer une mémoire collective. En effet, en admettant que la mémoire se manifeste sous deux formes, volontaire et involontaire, et que la mémoire involontaire relève d'un processus inconscient, il devient possible d'articuler dialectiquement les archives à l'archive et, dans le même mouvement, de mieux comprendre la manière dont les archives peuvent participer de la transmission du passé et de la mémoire collective.

La théorie benjaminienne de l'histoire comme renversement copernicien du rapport au passé impose de concevoir l'archive sous la forme de l'image dialectique. Lieu de rencontre du passé dialectique (l'Autrefois) et du présent réminiscent (le Maintenant), cette dernière est un surgissement de la mémoire collective involontaire – le savoir non-encore-conscient du passé – dans le Maintenant d'un sujet. Ce surgissement n'est cependant pensable que si l'on admet que dans le document d'archives sont inscrits, à l'état latent, les différents temps qui peuvent l'actualiser : le passé de sa production, le présent de son exploitation et le futur qui sera nécessairement marqué par ces deux premiers temps. L'inscription de soi dans le temps par l'archive procède alors d'une forme de transmission de l'expérience.

Ainsi, la possibilité de transmission du passé se situe dans le geste même d'exploitation qui marque l'archive de l'expérience de l'utilisateur. L'expérience vécue (*Erlebnis*) enregistrée par les documents et l'expérience transmise (*Erfahrung*) s'articulent dans la mise en récit. Avec le conteur, Benjamin propose une figure possible de l'utilisateur d'archives. En effet, le récit du conteur est structuré par la sédimentation des expériences relatives à un événement particulier qui sont transmises de narration en narration sans jamais s'épuiser dans un récit fixé. Le fil de cette transmission, la tradition, repose sur la mémoire collective tout autant qu'elle la forge en l'inscrivant dans la constellation des paroles qui ont précédé et qui succéderont à celle de celui qui raconte. Il en va de même pour ce qui concerne les archives : les gestes et les images posés dans un Maintenant qui entre en résonance avec les gestes et les images posés dans le passé et qui marquent l'archive laissent une trace pour l'avenir. L'inscription dans le temps, l'archive, est cette transmission de l'expérience comprise comme constellation. C'est en cela que les archives sont susceptibles de susciter l'expérience auratique.

Les archives, malgré leur ancrage dans le temps chronologique, leur nature de « butin » transmissible de « main en main » et leur rapport au pouvoir, peuvent néanmoins être comprises comme une clé permettant d'accéder à l'Autrefois par le renversement dialectique autorisé par la mémoire et, constituées en archive, revêtir une forme émancipatrice de connaissance du passé. Finalement, d'un point de vue benjaminien, les archives peuvent être considérées comme une objectivation du passé relevant d'une temporalité chronologique au cœur de laquelle réside, à l'état latent, l'archive potentiellement libératrice.

ART ET ARCHIVE(S)

Lorsqu'il aborde les utilisations artistiques des archives, le professeur en archivistique Patrice Marcilloux relève deux types de présence des archives : les artistes en résidence et la mise en œuvre de documents au travers, essentiellement, de l'œuvre de Christian Boltanski. Cependant, s'il consacre une section de son ouvrage relatif aux déplacements subis par les archives dans la société contemporaine, c'est avec une certaine réticence qu'il admet la pertinence de leur exploitation artistique pour l'archivistique. Selon lui :

les archives des artistes ne sont que rarement les archives des archivistes [...]. Pour autant, l'archiviste sent bien qu'il doit s'intéresser à tout ce qui témoigne de la place des archives dans une société. [Et, s'il s'y intéresse, c'est] non point pour en tirer des conséquences professionnelles mais pour comprendre la conception qu'en ont les artistes, et avec eux la société qu'ils interpellent, du souvenir, de la mort, de l'enfance, de la trace et de tout ce qui en fait mémoire, privativement ou collectivement¹.

C'est oublier, d'une part, d'innombrables artistes dont la démarche est directement liée à un aspect ou l'autre des archives et, d'autre part, le fait que les archives relèvent de l'archive, qui préoccupe particulièrement le champ artistique. Ainsi, comme le montrent les historiens et théoriciens de l'art, les archives sont effectivement au cœur d'un courant artistique que l'historien de l'art Hal Foster a nommé « archival art² » et qu'Anne Bénichou présente ainsi :

Depuis les années 1960 de nombreux artistes utilisent des archives réelles ou fictives comme matériau artistique et les présentent en tant que telles, ou avec des interventions plastiques minimales. D'autres s'adonnent à la constitution d'archives personnelles,

1. Marcilloux, *Les ego-archives : Traces documentaires et recherche de soi*, p. 161.

2. Que nous traduirons par « art de l'archive ».

relatives à leur pratique ou au contexte culturel dans lequel ils vivent et travaillent, et considèrent cette occupation comme une activité artistique à part entière. Les travaux que les artistes mènent sur l'archive ne peuvent être réduits à un phénomène d'esthétisation de documents historiques. Plusieurs d'entre eux contribuent à produire au sein de l'art de nouvelles formes de conscience historique. Ils mettent en jeu des temporalités complexes qui convoquent différents temps historiques et qui requièrent de nouveaux outils méthodologiques pour les appréhender et en saisir la portée³.

C'est précisément dans cette perspective que les utilisations artistiques des archives sont envisagées ici : pour ce qu'elles nous disent des pratiques archivistiques et de leur objet. Car, si les usagers des archives ont été l'objet de nombreuses études depuis les années 1980, les utilisations émergentes sont moins bien connues. Ainsi, les artistes qui travaillent à partir d'archives participent à l'élargissement de la conception des archives et contribuent à l'élaboration d'une pensée de l'archive. C'est pourquoi il importe de se pencher sur la manière dont les archives et l'archive sont envisagées et mises en jeu au sein du champ artistique, et de mettre en lumière les principales questions et caractéristiques des archives que soulèvent leurs utilisations artistiques.

LES ARCHIVES DEPUIS L'ART

L'archive est un « concept rigoureusement flou » comme l'écrit André Habib⁴, qui connaît un succès particulièrement marqué dans différents champs (philosophie, histoire, histoire de l'art, études cinématographiques, etc.) depuis les années 1960. Pour ce qui concerne le champ artistique, l'intégration, par certains artistes, des archives à leurs œuvres devient un objet d'étude pour les théoriciens et les historiens de l'art. Cette intégration prend la forme tant des documents eux-mêmes que du mode de fonctionnement des archives comme ensemble documentaire, de leur structure, du rapport au passé qu'elles imposent ou encore

3. Anne Bénichou, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », dans *Maintenant. Images du temps présent*, sous la direction de Vincent Lavoie (Montréal : Le Mois de la photo, 2003), p. 166.

4. André Habib, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008), p. 224. <http://hdl.handle.net/1866/6641>

des méthodes d'organisation qui les constituent. Dès lors, « la notion d'archive devient centrale pour penser les pratiques artistiques qui procèdent de collection et d'archivage. Les théoriciens et les commissaires privilégient les enjeux liés à la mémoire et à l'histoire tout en préconisant des approches interdisciplinaires⁵ ». La première décennie du 21^e siècle est donc marquée par l'expansion du discours autour de la relation particulière que certains artistes entretiennent avec les archives et avec l'archive.

Depuis la fin des années 1990, les expositions relatives aux relations entre art et archive(s) se sont multipliées tant au niveau international qu'au Québec et au Canada. Ainsi, l'exposition *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, tenue en Allemagne (Munich, Berlin, Düsseldorf) puis aux États-Unis (New York, Seattle) en 1998 et 1999, présentait des œuvres relatives à la question des archives dont l'enjeu résidait dans le questionnement de la mise en récit historique et la place de l'art dans ce processus. Le projet *Interarchiv* est mené à la Kunstraum de Lunebourg entre 1997 et 2002 par l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann et le commissaire Hans Ulrich Obrist. « L'archive y est appréhendée dans les rapports à la mémoire, à l'histoire, et plus largement comme un moyen de développer une pensée sur le monde⁶. » Entre 1999 et 2003, le Musée d'art contemporain de Montréal a organisé une exposition itinérante au Québec et au Canada, *Autour de la mémoire et de l'archive*, présentant entre autres les œuvres de Christian Boltanski et d'Angela Grauerholz. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, de son côté, a organisé en 2000 l'exposition *Voilà Le monde dans la tête* qui comprend les œuvres de plus de 60 artistes dont les travaux ont comme point commun de mettre en œuvre des pratiques d'enregistrement et de conservation du réel (archivage, collection, classement, etc.). Suite à ces quatre expositions inaugurales, de nombreuses autres ont été organisées.

Le premier sans doute à avoir lié les problématiques artistiques à la notion d'archive est Allan Sekula, en 1986. Dans le cadre d'une réflexion foucauldienne sur le double statut honorifique et répressif de la photographie au 19^e siècle, il propose un paradigme de la photographie fondé sur l'avènement des archives criminelles au croisement de la photographie et

5. Anne Bénichou, *Un imaginaire institutionnel: Musées, collections et archives d'artistes*, (Paris: L'Harmattan, 2014), p. 20.

6. *Ibid.*, p. 21.

de la physiognomonie. Pour lui, « l'archive est à la fois une entité paradigmatique abstraite et une institution concrète. Dans les deux sens, l'archive est un vaste ensemble de substitution fournissant une relation d'équivalence générale entre les images⁷ ». La photographie constitue alors un dispositif de vérité prenant place dans « un système "d'intelligence" bureaucratique-statistique [qui] peut être décrit comme une forme sophistiquée d'archive. L'objet central de ce système n'est pas l'appareil photographique, mais le classeur⁸ ».

À la suite de Sekula et parallèlement aux diverses expositions, les publications et colloques se multiplient dans les années 2000 pour préciser et théoriser l'intérêt des artistes pour les archives. Cependant, c'est l'article d'Hal Foster, paru dans la revue *October* en 2004⁹, qui marque durablement la littérature internationale sur la question. Il y argumente en faveur d'un « élan archivistique » et de l'existence d'un courant artistique à part entière : l'*archival art*, sur lequel nous nous arrêterons plus longuement. Depuis, d'innombrables ouvrages, articles et numéros spéciaux de revues sont publiés autour de la problématique associant art et archive(s). Cependant, malgré le foisonnement des expositions et des ouvrages, seules quelques grandes thématiques traversent ces écrits et réflexions : le rapport au réel, à la mémoire ou à la technologie, l'intérêt des artistes pour le caractère documentaire des archives ou encore les aspects politiques des archives.

La notion d'archive a connu une fortune singulière dans le champ de l'art et les définitions données à ce terme éclairent la perspective artistique sur les archives. En outre, certaines caractéristiques de l'art de l'archive permettent de mieux comprendre quelles caractéristiques, quelles valeurs et quelles fonctions sont assignées aux archives dans le champ artistique.

L'archive

Un des impacts les plus visibles de l'intérêt porté aux archives par les champs de l'art et de la philosophie est le passage du mot au singulier : l'apparition et la dissémination de l'archive. La dernière décennie a en

7. Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, n° 39 (1986), p. 17, trad.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. Hal Foster, « An archival impulse », *October*, n° 110 (2004), p. 3-22.

effet vu l'archive se doter de multiples acceptions. Avec Foucault, elle est pensée comme une forme de discursivité et n'a que peu de lien avec les archives. Par ailleurs, si les développements d'Internet constituent une cause importante de la visibilité de plus en plus importante des archives, elles sont avant tout une forme relationnelle toujours en devenir pensée depuis Derrida et sont alors ouvertes sur l'avenir plutôt que fermées sur le passé. Certains auteurs distinguent les archives de l'archive tout en conservant le seul singulier. Ainsi, pour Anne Moeglin-Delcroix, l'« archive s'entend en deux sens, comme ressource à exploiter (ce qui est le cas des fonds d'archives, artistiques ou non) et comme fin en soi (ce qui est le cas de l'archive comme pratique artistique autosuffisante)¹⁰ ». Finalement, pour Habib, « "l'archive" [...] renverrait, pour simplifier, à l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support (film, livre, espace public)¹¹ ». Cette perspective permet de penser l'archive comme « mémoire, [comme] trace, [comme] empreinte, [comme] déictique (tout le registre de l'indicialité)¹² » et d'y intégrer une large gamme d'objets et de manifestations au sein de laquelle les archives peuvent être présentes ou non.

Un autre aspect essentiel est relevé par Sven Spieker, qui avance, quant à lui, que la compréhension des archives tant comme moyen de connaissance objective que de contrôle et de surveillance est parcourue d'irrationnel et échappe finalement à la volonté de contrôle qui en a signé l'émergence. Ainsi :

[...] ce que l'archive enregistre [...] coïncide rarement avec ce que notre conscience est capable de retenir. Les archives n'enregistrent pas tant l'expérience que son absence ; elles marquent le point où une expérience manque à sa propre place et ce qui nous est rendu par une archive peut très bien être quelque chose que nous n'avons jamais possédé¹³.

10. Anne Moeglin-Delcroix, « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe », dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, (Dijon : Les Presses du réel, 2010), p. 31.

11. Habib, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », p. 224-225.

12. *Ibid.*, p. 225.

13. Sven Spieker, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, (Cambridge : MIT Press, 2008), p. 3, trad.

Les archives apparaissent donc en lieu et place de quelque chose qui n'est plus. Et Piégay-Gros, dans le cadre d'une réflexion sur l'archive en littérature, va plus loin en affirmant que le caractère lacunaire de l'archive est nécessaire à son existence puisque « la trace conservée est toujours trace d'effacement¹⁴ ». Cette mise en lumière d'une absence et d'un manque constitutifs est certainement l'apport majeur du champ artistique au regard des archives. Les auteurs comme les artistes soulignent en effet, à partir de leur réflexion relative à l'image et particulièrement à la photographie, la disjonction entre réel et représentation par les archives.

L'art de l'archive

Deux historiens d'art ont particulièrement réfléchi à la question de l'intégration d'archives aux œuvres. Anne Bénichou, d'abord, analyse dès 2002¹⁵ ce qu'elle nomme les « œuvres-archives ». Ces œuvres sont souvent imposantes de par le nombre de documents qu'elles contiennent. Elles sont produites dans plusieurs cas sur de longues périodes de temps. Leur dispositif rappelle ou exploite des éléments propres au milieu des archives. L'organisation, voire la classification, occupe une place prépondérante.

Reprenant la démonstration de Sekula, l'historienne de l'art distingue deux stratégies datant du 19^e siècle et reprises par les artistes depuis les années 1960. La première cherche à abolir les singularités par le traitement stylistique et la composition des images quand « la seconde [...] cherche [...] à rendre compte de la multiplicité des spécificités. Un système de classement est alors nécessaire pour pouvoir retrouver chaque unité parmi la grande quantité d'images produites¹⁶ ». Cette dernière pratique est aussi l'objet de l'essai de Garance Chabert et Aurélien Mole, qui proposent « le paradigme de "l'artiste comme iconographe"¹⁷ ». Leur

14. Nathalie Piégay-Gros, *Le futur antérieur de l'archive*, (Rimouski : Tangence éditeur, 2012), p. 32.

15. Anne Bénichou, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel variable*, n° 59 (2002), p. 27-30.

16. *Ibid.*

17. Garance Chabert et Aurélien Mole, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », dans *Les espaces de l'image : le Mois de la photo à Montréal*, sous la direction de Gaëlle Morel, (Montréal : Le Mois de la photo à Montréal, 2009), p. 178.

figure de «l'artiste-archiviste» est caractérisée par une pratique de l'accumulation et du classement des images. Le dispositif permet alors la (re)configuration de multitudes de documents en des ensembles signifiants toujours inédits. Et, finalement, compte tenu de leur caractère ouvert, le spectateur est appelé à jouer un rôle actif lors de leur réception.

At Work and Play (2008) d'Angela Grauerholz, *Atlas* (1962-2006) de Gerhard Richter, *Capital d'essais* (1989) de Gilles Mahé, *Floh* (2001) de Tacita Dean, *The World as Will and Representation* (2007) de Roy Arden, *UN DICTIONNAIRE...* de Melvin Charney, ou encore *Tout embrasser* (2001) de Raymonde April sont autant d'exemples de ces œuvres-archives. Toutes ont en commun de procéder par accumulation de documents, processus impliquant une nécessaire sélection. Les gestes archivistiques de classement et de mise en ordre deviennent les actions centrales de ces différentes démarches qui entretiennent une relation particulière à l'archive et aux archives, tant comme structure et processus que dans leur rapport au passé et à la mémoire ou comme «machine à penser le monde», comme l'exprime Bénichou.

Hal Foster, de son côté, a affirmé l'existence d'un courant artistique à part entière et énoncé trois caractéristiques de l'art de l'archive, dont la première est liée à l'aspect lacunaire des archives: «les artistes-archivistes cherchent à rendre physiquement présente l'information historique, souvent perdue ou déplacée¹⁸.» Les archives mises en question par cette forme d'art sont avant tout matérielles et fragmentaires. En outre, Foster affirme que, si les artistes de ce courant travaillent effectivement à partir d'objets donnés, leur utilisation des archives n'est pas tant liée à une forme de nostalgie ou de goût pour l'ancien qu'animée par une poétique du mystère et de l'opacité. Les artistes s'intéresseraient alors davantage à l'inachevé et au devenir que sous-tendent les archives plutôt qu'au fait qu'elles constituent les traces d'un événement fini.

Deuxième caractéristique de cet art de l'archive, la figure de l'artiste comme archiviste. Bien que certains artistes-archivistes poursuivent la réflexion relative au musée initiée dans les années 1960 et 1970, ils s'en éloignent en proposant de nouveaux ordonnancements documentaires plutôt qu'un renouvellement des réglages institutionnels. Ces démarches peuvent être comprises comme des formes de mise en ordre du monde.

18. Foster, «An archival impulse», p. 4, trad.

Enfin, non seulement les artistes se basent sur des archives non officielles, mais ils les créent et révèlent ainsi « la nature à la fois donnée et construite, factuelle et fictive, publique et privée du matériel d'archives¹⁹ ». Le document est, de plus, souvent traité selon une logique archivistique (une matrice de citation et de juxtaposition) et structuré comme un complexe de textes et d'objets. Les artistes évoquent leur travail en termes de « collection » (Tacita Dean), de « combinaison » (Sam Durant) ou encore de « ramification » (Thomas Hirschorn), formes qui appartiennent à la logique archivistique révélée par les différents artistes de ce courant. Appuyant son propos sur les démarches de ces trois artistes (Dean, Durant et Hirschorn), Foster conclut que la volonté présente au cœur de l'art de l'archive consiste moins en une totalisation que dans l'établissement de relations. Ce que Foster révèle, c'est davantage la poétique de l'archive plutôt que son lien avec les archives, bien qu'il en souligne tout de même des aspects essentiels : l'importance de la matérialité, le caractère « instituant » et la forme relationnelle des archives.

En somme, les écrits relatifs à l'art comme champ d'existence des archives font la lumière sur de nombreux aspects qui sont en général largement ignorés de l'archivistique. D'abord, le singulier « archive » est l'objet d'une dissémination tant dans son usage que dans les significations qu'il recouvre tout en restant le plus souvent synonyme d'objet de mémoire. Par ailleurs, associé à l'archive, le caractère fragmentaire et lacunaire des archives est souligné de manière insistante. Enfin les problématisations proposées sont variées et recouvrent les archives comme objet (aspect documentaire, matérialité), leur fonctionnement comme ensemble documentaire (structure relationnelle, méthodes d'organisation), leur temporalité (rapport au passé, devenir), les rapports qu'elles induisent entre histoire et mémoire, entre réalité et fiction, et, finalement, la manière dont elles permettent d'appréhender le monde.

19. *Ibid.*, p. 5, trad.

ARCHIVE(S), ART ET ARCHIVISTIQUE

Quelques archivistes se sont intéressés aux artistes comme usagers des archives. Parmi eux, Sue Breakell²⁰ d'un côté, Karl Magee et Susannah Waters²¹ d'un autre, ont ébauché des catégorisations des utilisations artistiques des archives. Breakell souligne en premier lieu l'intérêt des artistes pour les pratiques archivistiques : l'artiste se fait archiviste, ce qui rejoint le constat de Magee et Waters selon lequel les artistes s'intéressent au concept d'archives et aux pratiques d'archivage. Le second type de démarche consiste, pour Breakell, à considérer les archives comme un territoire de recherche, c'est-à-dire, selon Magee et Waters, à en explorer le contenu (thématique ou histoire particulière). Breakell, enfin, met en lumière, en lien avec le premier point, la constitution d'archives fictives, tandis que Magee et Waters notent l'intérêt des artistes pour les qualités esthétiques des documents d'archives. À partir de ces différentes manières d'aborder les archives et leurs utilisations artistiques, on voit apparaître à la fois certaines caractéristiques des archives (lacune, matérialité, temporalité, structure), les fonctions qui leur sont assignées (mémoire et narration) et les valeurs que les artistes et théoriciens leur reconnaissent (poétique et cognitif).

Les artistes, usagers des services d'archives, producteurs de documents et archivistes

Parmi les artistes-archivistes, nous avons relevé trois types de pratiques, non exclusives les unes des autres puisque les artistes procèdent en fonction de ce qu'ils désirent mettre en jeu dans l'œuvre : les usagers directs (Emmanuelle Léonard, Catherine Poncin ou Éric Rondepierre), les producteurs d'archives (Raymonde April) et les « brocanteurs » (Gerhard Richter, Melvin Charney ou Christian Boltanski).

Les usagers directs ont recours aux documents conservés dans des services d'archives. Ainsi, depuis 2007, la photographe et vidéaste montréalaise Emmanuelle Léonard, après avoir exploré les images

20. Sue Breakell, « Perspectives: Negotiating the Archives », *Tate Papers*, n° 9 (2008). <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>.

21. Karl Magee et Susannah Waters, « Archives, Artists and Designers », *Journal of the Society of Archivists* 32, n° 2 (2011), p. 273-285.

journalistiques²², prend pour thématique centrale la police et l'enquête judiciaire. « Utilisez votre appareil photo comme vous utilisez votre arme », cette directive donnée aux élèves d'écoles de police a-t-elle une implication particulière sur les images produites par l'identité judiciaire ? C'est pour répondre à cette question que l'artiste a été amenée à consulter les archives. À deux reprises en effet, elle a utilisé les archives du Palais de justice de Québec. Pour *Assemblée nationale du Québec* (2009) et pour *Homicide, détenu vs détenu* (2010), elle a consulté les dossiers relatifs à l'affaire Lortie, d'une part, et au meurtre d'un prisonnier par son codétenu, d'autre part. Les copies des documents qu'on lui a fournies sont des photocopies noir et blanc qu'elle a ensuite retravaillées pour aboutir à des images plus journalistiques. Comme nous y reviendrons plus loin, la série consacrée à Lortie prend une forme narrative, celle d'*Homicide* s'apparente à un documentaire sur la vie des détenus²³.

La photographe Catherine Poncin, pour sa part, « mène une quête photographique et plastique qu'elle nomme "De l'image, par l'image"²⁴ ». Ce travail prend parfois pour base des images issues d'archives publiques telles les archives communales de la ville de Bobigny pour *Du champ des hommes, territoires* (2001) ou les archives départementales du Territoire de Belfort pour *Éloge de combats ordinaires* (2008). Elle a aussi recours à des archives privées comme les albums de familles d'habitants des régions qu'elle veut explorer dans le temps pour *Corps de classe* (1999) ou *Vis-à-vis Seine-Saint-Denis* (2007), ou comme les archives de la presse laotienne pour *L'ultime* (2008-2009). L'artiste rephotographie ou numérise les images d'archives et les met en dialogue entre elles ou avec d'autres photographies qu'elle prend elle-même.

Par ailleurs :

Dans les vouîtes des cinémathèques, dans les caves et greniers de collectionneurs, longtemps jugés obsolètes par les archivistes, les historiens et les « exhibiteurs », repose un stock inimaginable d'images pourrissantes : fragments anonymes, bobines abîmées,

22. Notamment avec *Fait divers* (2004) et *Une sale affaire* (2007).

23. L'ensemble de ce passage est issu d'une conférence donnée par l'artiste : Centre canadien d'architecture, *Présentation : Emmanuelle Léonard*, YouTube, 43:57, 22 février 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=huy1jBEMXvQ>.

24. Galerie Les filles du calvaire, « Catherine Poncin », 2018. <http://www.fillesducalvaire.com/artiste/catherine-poncin/>. On y trouve aussi l'ensemble des œuvres citées.

rouleaux rongés par la moisissure. Ces lambeaux de pellicules, voués à l'oubli, forment depuis une vingtaine d'années la matière première des pratiques de plusieurs artistes qui, tout en empruntant des voies différentes, s'emploient à exhumer ces fragments et à leur donner une seconde vie, une nouvelle visibilité²⁵.

C'est ce matériau que met à profit le photographe-plasticien Éric Rondepierre entre 1993 et 2008 pour les séries *Excédents* (1993), *Précis de décomposition* (1993-1995), *Diptyka* (1998-2000), *Parties communes* (2005-2007), *Moires* (2007) et *Seuils* (2008). L'artiste isole des photogrammes de films conservés dans des cinémathèques ou des collections privées. Rondepierre « ne fait pas des “prises” mais des “reprises de vues” [...] déjà prises et enregistrées, son intervention se limitant à choisir la vue à reprendre et à élaborer méticuleusement sa présentation: choix du format et découpe des angles arrondis propres au photogramme²⁶ ».

À côté de ces pratiques, certains artistes privilégient l'emploi de documents dont ils sont eux-mêmes les producteurs au sens archivistique du terme, c'est-à-dire qu'ils produisent ou accumulent dans le cadre de leur activité²⁷. Ainsi, *Tout embrasser* (2001) de Raymonde April est une œuvre assemblant 517 photographies extraites de ses archives personnelles. Les images sélectionnées ont été prises entre 1973 et 1998 et n'avaient jamais été présentées au public avant l'exposition pour laquelle l'œuvre a été créée. Pour Anne-Marie Proulx, « les photographies y apparaissent comme des documents: leur format rappelle des tirages tests, et le cadre des négatifs est visible, montrant que l'artiste n'a pas recomposé ses images, conservant l'intégralité et l'authenticité de chaque captation²⁸ ». En littérature, la caractéristique de W.G Sebald est aussi de fonder ses récits sur « un matériel accumulé et, dans le cas notamment des photographies, produit par l'écrivain au fil de ses rencontres, de ses

25. André Habib, « L'amour, en ruines: notes sur quelques photogrammes du film de Bill Morrison *Light Is Calling* », *Intermédiatités* n° 4 (2004), p. 157.

26. Daniel Arasse, « Des images de rêves », dans *Éric Rondepierre*, (Paris: Léo Scheer, 2003), p. 19.

27. On distingue ici cette démarche de celle qui consiste à accumuler du matériel dans une perspective exclusivement artistique.

28. Anne-Marie Proulx, « Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires », (Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2013), p. 8.

voyages, de ses lectures, de ses recherches dans les services d'archives et les bibliothèques, etc.²⁹ ». En effet :

En plus d'avoir toujours un appareil photo avec lui et de collectionner des photographies, Sebald amasse les documents les plus variés. Suite à un entretien avec l'écrivain en 2001, Arthur Lubow écrivait : « Il accumulait des cartes postales trouvées dans des brocantes, des plans, des extraits de Mémoires. Il arrachait des photos dans des magazines ou les prenait lui-même avec son petit Canon. Il utilisait ces images d'abord comme un outil de recherche ou un moyen de déclencher l'inspiration et puis il décidait ou non de les intégrer dans ses livres³⁰. »

Mais, la démarche la plus courante est celle de l'accumulation de documents variés dans le but de constituer la base d'une œuvre. C'est le cas de Gerhard Richter qui, depuis 1962, accumule des documents de tous types, de Melvin Charney qui photographie des pages de journaux sur lesquelles figurent des images de bâtiments depuis le début des années 1970, de Christian Boltanski qui achète des « vieux papiers » et des images sur les brocantes.

Cette pratique de la collecte et de l'accumulation est le plus souvent liée à une réflexion sur le fonctionnement même des archives et sur le discours que celles-ci sont susceptibles de porter. En effet, la masse documentaire accumulée au fil du temps nécessite une forme d'inventaire et d'organisation. En outre, les documents réunis ne relèvent pas tous des archives au sens archivistique strict puisque s'y côtoient des journaux, des documents achetés dans les brocantes, des documents produits par les artistes eux-mêmes, des images de tous genres (gravures, photographies, dessins, plans, cartes postales, etc.). Cette pratique tend donc à élargir la définition des archives pour la rapprocher de celle de l'archive telle que proposée par Habib, soit « l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support (film, livre, espace public)³¹ ».

29. Yvon Lemay et Anne Klein, « Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald », *Canadian Journal of Information and Library Science / La revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, n° 1 (2013), p. 44.

30. *Ibid.*, p. 44-45.

31. Habib, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », p. 225.

Les conditions d'utilisation

Au-delà de cette typologie des pratiques, Lemay a mis en évidence 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. Cet outil, Lemay le nomme « conditions d'utilisation » et il se compose de 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. Les utilisations artistiques des archives permettent de les rendre particulièrement tangibles puisque les artistes opèrent des déplacements qui jouent précisément avec ces éléments.

D'abord, la matérialité des archives est l'un des aspects le plus largement mis en lumière par les artistes et « le plaisir esthétique que suscitent ces images en ruines [que sont les films anciens non encore restaurés] repose en effet sur la "valeur d'ancienneté" de la pellicule filmique (patine du temps, scories ombreuses, couleurs éclatantes), la mémoire historique qu'elles portent, et les refigurations surprenantes qu'engendre l'usure du support filmique³² ». Le rapport des artistes aux archives en tant qu'objets permet de comprendre le rapport physique que tout utilisateur entretient, d'une manière ou d'une autre, avec les documents. En outre, la matérialité est elle-même signifiante tant au travers du support que de la mise en forme ou des imperfections de l'objet. Finalement, « accepter la matérialité du film, sujette au pourrissement, revient à reconnaître l'historicité propre au cinéma [et aux archives], [leur] condition de possibilité³³ ». L'existence matérielle des archives rend en effet tangible l'inscription des documents dans le temps tout autant qu'elle est le lieu d'inscription du temps lui-même. Et c'est bien, ce que souligne Didi-Huberman, une forme d'expression du matérialisme historique de Benjamin qui se retrouve dans l'objet puisque :

32. Habib, « L'amour, en ruines : notes sur quelques photogrammes du film de Bill Morrison *Light Is Calling* », p. 158.

33. Habib, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », p. 31.

[...] c'est dans l'impureté, dans la lie des choses que survit l'Autrefois. [...] le temps est à même la matière des choses.

[...] c'est dans la matérialité elle-même, c'est dans l'impureté des rebuts, [...] c'est dans les comportements anachroniques ou « hors d'âge » que se repère la « préhistoire » (*Urgeschichte*) d'une culture. Les choses « qui ont fait leur temps » n'appartiennent pas simplement à un passé révolu, disparu : parce qu'elles « sont devenues des réceptacles inépuisables de ressouvenirs », elles sont devenues matière à survivance – l'efficace matière du temps passé³⁴.

Comme l'exprime Arlette Farge, « le contact avec l'archive commence par des opérations simples, entre autres la prise en charge manuelle du matériau³⁵ ». Celle-ci s'avère parfois difficile pour l'historien puisque

[o]n peut buter sur la déféctuosité matérielle du document : les coins grignotés et les bordures abîmées par le temps avalent les mots ; ce qui est écrit en marge [...] devient souvent illisible, un mot manquant laisse le sens en suspens ; parfois le haut et le bas du document ont subi des dommages et les phrases ont disparu, à moins que ce ne soit à la pliure [...] que se constatent des déchirures, donc des absences. [...] Aujourd'hui, ce sont de piètres pièces à conviction, toutes en dentelles³⁶.

Certains artistes, quant à eux, mettent les dégradations subies par le support en relief dans leurs œuvres et les utilisent comme point de départ. Le rapport des artistes aux archives a alors ceci de particulier qu'il permet de comprendre le rapport physique que tout utilisateur entretient, d'une manière ou d'une autre, avec le document. Ils montrent la manière dont la matérialité est elle-même signifiante tant au travers du support que de la mise en forme ou des imperfections de l'objet. Ainsi, Catherine Poncin

[...] rephotographie des images déjà existantes, les scanne et « les met en scène ». Elle trouve sur les marchés des photographies anonymes ; Revisite des albums de famille ; Révèle des fonds d'archives patrimoniaux de musées ou de presse : prises de vue, documents,

34. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 107-108.

35. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, (Paris : Seuil, 1989), p. 71.

36. *Ibid.*, p. 72-73.

gravures, peintures ; Divulgue à partir de bases de données numériques : des imageries médicales, des paysages³⁷...

L'Ultime (2008-2009) est une série de dix-huit pièces dont le matériau premier est constitué d'une part de photographies d'archives du journal laotien *KLP* qu'elle a pu compiler à Vientiane, d'autre part de photographies qu'elle a réalisées durant un voyage à travers le Laos. Elle opère « des glissements, des superpositions [pour] rendre compte de ce trouble³⁸ » qu'elle a ressenti lors de la consultation des archives de *KLP* qui révélaient une certaine forme d'absence du passage du temps. Les images qu'elle parcourait et celles qu'elle venait de réaliser lors du voyage représentaient les mêmes scènes et les mêmes paysages. Selon elle « le passé et le présent ne formaient [...] qu'un plan » et « la modernité n'avait inscrit ici, ni trace ni témoin³⁹ ».

Les images qu'elle propose, dans lesquelles s'inscrit une forme d'éternité, sont faites de transparences, d'entrecroisements. Or, le tissage des temporalités ne peut être rendu tangible que par la matérialité des documents puisque, comme l'exprime Didi-Huberman, « le temps est à même la matière des choses ». Ainsi, par exemple, une pièce de la série présente une fillette et un chien. La fillette, dans la partie gauche de l'image, est un élément d'une photographie ancienne comme en témoigne le grain, le flou, la surexposition qui confèrent à l'enfant un aspect spectral. À droite, la photographie du chien, quant à elle, est visiblement contemporaine si l'on se fie à certaines caractéristiques telles que les couleurs, la finesse du grain ou l'angle de prise de vue. Les deux images sont littéralement entremêlées, elles se chevauchent l'une l'autre en une zone de transparence dans laquelle les deux éléments (la fillette et le chien) se rejoignent comme s'ils appartenaient à un même moment... une forme d'éternité telle que « l'éternité [...] repose sur l'entrecroisement des aspects du temps, non sur le temps illimité⁴⁰ ». Cet entrecroisement se manifeste « dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement⁴¹ ». La matérialité du document peut donc faire sens dans l'intersection de son contenu et de son existence sensible.

37. Galerie Les Filles du calvaire, « Catherine Poncin ».

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 149.

41. *Ibid.*

Le deuxième élément des conditions d'utilisation des archives est le contexte, c'est-à-dire les différents champs d'existence des archives. Lemay affirme que « le potentiel de signification des documents d'archives va se réaliser en fonction d'un champ, d'un domaine, d'un discours⁴² ». Au regard de la conception benjaminienne de la connaissance du passé, le contexte d'utilisation est en effet déterminant quant à la lisibilité de l'objet historique puisque l'historicité est déplacée du moment de la production des objets à celle de la reconfiguration des possibles qu'ils portent. Comme on l'a vu précédemment avec *Signal* de Boltanski, le contexte d'utilisation constitue le Maintenant de l'utilisation des documents saisi par l'Autrefois de leur production. Le plus souvent, les artistes jouent avec le contexte des documents pour élaborer des formes narratives qui en brouillent la signification, en révèlent, au contraire, les mécanismes sous-jacents, ou encore permettent de réévaluer certaines caractéristiques des archives telles que leur fonction de preuve, leur lien à la réalité, à l'authenticité et à la vérité. Ainsi, par exemple, Hans-Peter Feldmann, avec *Porträt* (1994) réunit des photographies trouvées et les réorganise en un ensemble qui paraît cohérent et porteur d'un récit véridique alors qu'il n'en est rien. Dans le même ordre d'idées, Patrick Altman présentait *À distance* (2008) dans le cadre du 400^e anniversaire de la ville de Québec. Ce projet réunit des photographies d'archives dont les titres indiquent qu'elles représentent divers lieux de la ville. En fait, toutes sont des photographies anciennes qui ont été prises ailleurs et qu'Altman a recadrées et nommées de manière à induire le spectateur en erreur.

Troisième élément, le dispositif, a d'abord été mis en lumière en 2007 par Lemay en archivistique, d'un côté, et par Robert Dion et Mahigan Lepage en études littéraires, d'un autre côté. Il s'agissait d'analyser les différentes stratégies d'exploitation des archives dans le processus de création à partir de la démarche d'un photographe québécois, Bertrand Carrière⁴³, et des « usages du document dans la biographie d'écrivain

42. Yvon Lemay, « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 2 (2010), p. 77. http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf

43. Yvon Lemay, « Art et archives : entre la transparence et l'opacité », dans *Ici*, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière (Longueuil : Plein sud, 2007), p. 9-15. http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html.

contemporaine⁴⁴». Les éléments qu'ils pointaient alors se recourent, et, selon eux, trois stratégies ou usages des archives permettent aux créateurs de rendre leur conception tangible: l'intégration chez Lemay ou médiation chez Dion et Lepage; l'appropriation (Lemay) ou mise en tension (Dion et Lepage); enfin, la simulation (Lemay) ou appropriation (Dion et Lepage). En pratique, nous retiendrons la terminologie proposée par Lemay.

Avec l'intégration, le document est utilisé pour lui-même, sa matérialité est considérée comme signifiante en soi. Elle est « considérée comme "pure trace", [elle est] rendue à son caractère médiat, indirect, à son épaisseur de médium⁴⁵ ». À ce titre, le document est directement intégré à l'œuvre ou encore la constitue pleinement. L'appropriation « prend la forme de l'ajout [puisqu'il] commence à lui donner du sens [à l'archive], à la faire parler, à l'utiliser comme document à des fins diverses⁴⁶ ». Chez Lemay, ce procédé tient de l'appropriation en ce que les artistes exploitent « des images qui existent, [créent] à partir de corpus qui ne leur appartiennent pas⁴⁷ ». La simulation, enfin, est ce « moyen qui consiste à se réapproprier non pas des photographies existantes, mais ce qu'elles donnent à voir et la façon dont elles le font⁴⁸ ». Il s'agit d'une stratégie « laissant croire au spectateur que cette œuvre est un véritable document d'archives⁴⁹ », l'artiste se faisant alors « l'auteur [de l'archive], la détournant à sa guise et s'en arrogent l'autorité⁵⁰ ». Ces stratégies d'exploitation renvoient à des dispositifs, des manières d'organiser les éléments constitutifs de l'œuvre, particuliers tels que le montage, la mise en scène ou l'œuvre-archive. Le montage agit dans et sur le temps, la mise en scène agit dans et sur l'espace, l'œuvre-archive concerne davantage les relations entre les documents accumulés.

44. Robert Dion et Mahigan Lepage, « L'archive du biographe: usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », *Protée* 35, n° 3 (2007), p. 11-21.

45. *Ibid.*, p. 12.

46. *Ibid.*, p. 12-15.

47. Yvon Lemay, « La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 80: la question de l'art et du politique », *Recherches sociographiques* 33, n° 2 (1992), p. 245.

48. *Ibid.*, p. 246.

49. Lemay, « Art et archives: entre la transparence et l'opacité », p. 10.

50. Dion et Lepage, « L'archive du biographe: usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », p. 12.

Enfin, le dispositif est lié au dernier élément, qui est le rôle attribué au public par l'utilisateur des documents. Toute production à partir d'archives vise en effet la transmission de quelque chose, et, si les utilisateurs traditionnels tendent à maintenir les archives dans leur invisibilité, les artistes, au contraire, leur donnent une visibilité qu'elles n'avaient pas jusque-là en les inscrivant dans l'espace public. Tel qu'elle le décrivait en 2010, le travail de Raphaëlle de Groot, par exemple, repose en grande partie sur une « dynamique [qui] restitue un monde dérobé à la vue, en quelque sorte irréprésentable, un univers hors champ, retenu ou en attente, entre le conscient et l'inconscient⁵¹ ».

Plusieurs de ces projets reposent sur une activité de collecte de « données » et de réorganisation de matières déjà existantes, de traces, qui ont en commun d'appartenir à un domaine qui ne retient pas d'ordinaire l'attention. Le geste d'extraire ces traces de leur dimension quotidienne pour les constituer en archives permet un autre regard. Le geste devient subitement tangible, le détail se fait immense et révèle l'infini, l'impersonnel dévoile une proximité partagée⁵².

En outre, les utilisateurs habituels des archives proposent le plus souvent à leur lectorat un texte achevé alors que le champ de l'art a, depuis Duchamp, développé une relation de réciprocité avec le public qui participe à créer l'œuvre. Avec l'idée selon laquelle le regardeur fait le tableau, le récepteur de l'œuvre se voit assigner un rôle actif essentiel qui a des conséquences majeures pour les archives. Ainsi, c'est le public qui a pour tâche de compléter ce que l'artiste lui propose à partir des documents mis en œuvre et, comme l'indique Boltanski dans un entretien avec Nathalie Heinich, devant les archives, chacun est renvoyé à sa propre histoire⁵³. En « l'engageant dans une histoire qui lui est *a priori* étrangère⁵⁴ », les artistes incitent donc le public à reconnaître l'archive et à s'y inscrire. Par exemple, l'œuvre d'Oscar Muñoz, *Aliento [Souffle]* (1996-2002), engage pleinement le spectateur. Des photographies de

51. Raphaëlle de Groot, *Site web de l'artiste: Démarche*, (2010). Le texte n'est plus disponible, mais on pourra se reporter à la présentation de l'artiste sur son site actuel: <https://www.raphaelledegroot.net/>.

52. *Ibid.*

53. Christian Boltanski et Nathalie Heinich, « L'archive, œuvre d'art », *Sociétés et représentations*, n° 19 (2005), p. 153-168.

54. Gaëlle Morel, dir., *Les espaces de l'image: Le Mois de la photo à Montréal*, (Montréal: Mois de la photo à Montréal, 2009), p. 153.

personnes disparues sont imprimées sur des disques en métal poli. De prime abord, les portraits, reproductions de ces photographies parues dans la presse, sont invisibles, et le disque fonctionne comme un miroir. Puis le spectateur souffle sur le disque qui, grâce à la condensation se formant à sa surface, révèle le visage d'une personne disparue. Dans le même type de jeu que dans l'œuvre de Brodsky évoquée plus haut, les visages apparaissant sur le disque se superposent au reflet du spectateur, liant intimement les temporalités et les espaces. Cependant, ici le reflet n'est pas dû à un élément extérieur, mais à l'action posée par le visiteur qui est nécessaire pour découvrir l'œuvre.

Les conditions d'utilisation révèlent donc les différentes modalités d'existence des documents d'archives. Il apparaît que non seulement tous les choix posés sont significatifs (dimension matérielle, présentation, contexte, rôle du public), qu'ils laissent leurs marques sur les archives, mais que celles-ci ne peuvent être exploitées que par leur intermédiaire. L'attention portée aux conditions d'utilisation permet de dégager de nouvelles perspectives sur les archives et l'archivistique, plus précisément sur ce qui advient des archives lorsque, de documents, elles deviennent archives. On constate que, loin d'être la fin d'un cycle, les archives définitives – c'est-à-dire l'ensemble des documents qui sont conservés de manière permanente – marquent davantage le début d'un processus. Les archives ne deviennent véritablement archives que lors de leur utilisation.

CE QUE L'ART NOUS DIT DES ARCHIVES

Les différentes thématiques abordées par les œuvres permettent, finalement, de décaler le point de vue que l'on porte sur les archives et d'en comprendre différemment certaines caractéristiques, certaines fonctions et certains modes de fonctionnement. Ainsi, nous nous attarderons sur la manière dont les artistes envisagent les archives en relation avec la mémoire et l'identité, avec l'authenticité et le réel, comme modalité d'appropriation du monde et moyen de connaissance, et, enfin, en regard de leur dimension évocatrice. Un regard archivistique porté sur les œuvres de l'art de l'archive a permis à Breakell, en 2008, puis à Magee et Waters, en 2011, de faire ressortir des types de démarche particulière liée à l'art de l'archive : le concept d'archives, les pratiques d'archivage et l'artiste

comme archiviste ; le sujet sur lequel portent les documents ou l'histoire dont ils sont le véhicule ou qu'ils permettent de raconter ; ou encore les propriétés physiques ou visuelles des documents. Au cours des travaux que nous avons menés⁵⁵, une première typologie a été établie qui recoupe en partie celle de Magee et Waters. Les démarches retenues interrogent les archives au regard de la mémoire et de l'articulation de l'individuel au collectif (Christian Boltanski, Jeff Thomas, Rosalie Favell, etc.) ; la mise en cause des archives dans ce qu'elles promettent d'authenticité, c'est-à-dire leur relation au réel et à la fiction (Hans-Peter Feldmann, Patrick Altman, etc.) ; la structure particulière des archives et ce qu'elles impliquent en termes de connaissance et d'appropriation du monde (Gerhard Richter, Angela Grauerholz, Melvin Charney, etc.) ; et la poétique des archives et leur fonction d'évocation (Loren Williams, Éric Rondepierre, etc.).

Mémoire et archives : entre identité et temporalité

La mémoire pensée en termes benjaminien est affaire de possibilité de connaissance et de transmission du passé. La figure du conteur permet autant l'articulation des formes volontaire et involontaire de la mémoire que ses manifestations individuelles et collectives puisque c'est en s'appropriant un événement que le conteur devient capable d'en assurer la transmission. Le geste de l'exploitation des archives, en tant que mise en récit, est donc potentiellement un geste de conteur.

Christian Boltanski s'intéresse particulièrement à la manière dont la mémoire collective est liée à la mémoire individuelle. Ses *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (1970-1995), par exemple, révèlent la manière dont les mémoires individuelle et collective peuvent s'articuler. Ces installations éphémères présentent, dans un musée, l'ensemble des objets d'un habitant de la ville où a lieu l'exposition. À la fin de celle-ci, les objets sont rendus à leur propriétaire ou bien dispersés si la personne est décédée. Les objets consistent en des vêtements, du mobilier, des objets du quotidien et des documents. Boltanski a réactualisé l'installation quinze fois entre 1973 et 1995, et a réalisé une installation permanente en 1990 à la demande du CAPC (Centre des arts plastiques

55. Yvon Lemay et Anne Klein, « Mémoire, archives et art contemporain », *Archivaria*, n° 73 (2012), p. 105-134.

contemporains) du musée d'art contemporain de Bordeaux, en France⁵⁶. Cette œuvre est à la fois finie dans chacune des actualisations et jamais tout à fait achevée en tant qu'œuvre d'autant que l'artiste n'a pas besoin d'être partie prenante de sa réalisation. En effet, Boltanski délègue au commissaire d'exposition ou au conservateur du musée tant la mise en espace que le choix des objets.

Les *Inventaires* ne retiennent de l'univers intime de l'individu que les objets et documents qui sont susceptibles de faire communauté. Ainsi, note Anne Bénichou, « les portraits proposés [sous la forme des objets et documents appartenant à un individu] sont stéréotypés et interchangeables⁵⁷ ». En outre, l'œuvre étant réalisable par d'autres personnes que l'artiste et avec les objets et documents de n'importe qui, le caractère personnel des objets tend à disparaître au fil des actualisations de l'œuvre. « Ce qui est le plus important dans l'art, c'est que ce soit totalement universel et collectif, mais que chacune des personnes qui le reçoit pense que c'est personnel et se reconnaisse⁵⁸. » Les *Inventaires* participent de cette reconnaissance puisque « les spectateurs [y] sont confrontés avec les objets qu'ils reconnaissent, ils ont l'impression que ce sont leurs propres objets qui sont muséographiés, ce portrait en creux devient leur propre portrait, différent pour chacun⁵⁹ ». Il s'agit d'une forme de mémoire qui est mise en œuvre, les visiteurs y reconnaissent des éléments de leur propre expérience, qu'elle soit ancienne ou plus récente.

Par ailleurs, Boltanski explique que :

Un des aspects de cette exposition c'est, disons, une réflexion sur l'idée de musée et de conservation par le musée. Ce qui [l]'intéresse dans ces objets, c'est qu'une fois qu'ils sont sous vitrine ce sont des objets totalement morts. Parce que, d'une part, ils ont perdu toute fonction [...]; et, d'autre part, ils ont perdu toute mémoire affective. [...] Ils sont doublement morts [...] Une des idées de ce

56. Bénichou, *Un imaginaire institutionnel: Musées, collections et archives d'artistes*, p. 137.

57. Anne Bénichou, « La transmission des œuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation, les ruses de Christian Boltanski », *Intermédialités*, n° 5 (2005), p. 144.

58. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, (Paris: Seuil, 2007), p. 237.

59. Boltanski cité dans Bénichou, « La transmission des œuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation, les ruses de Christian Boltanski », p. 148

travail c'est que, dès que l'on essaie de préserver quelque chose, on est obligé de le tuer. Toute préservation [...] entraîne aussitôt la mort [...] ⁶⁰.

Ce qui est posé ici, c'est la contradiction entre conservation et transmission. Par le caractère réitérable de l'œuvre, l'artiste propose une forme de pérennisation qui refuse la fixation dans le temps. Pour préserver et transmettre, Boltanski maintient son œuvre vivante, c'est-à-dire liée à une actualisation chaque fois unique. Là où Boltanski parle de fonction de l'objet, on peut revenir à l'expérience du conteur. Ainsi, en exposant des objets et des documents appartenant à quelqu'un d'autre, l'artiste les fait siens pour mieux en transmettre une forme de mémoire. Cette mémoire est cependant moins celle de la personne à qui ils ont appartenu (qui ne disparaît pourtant pas totalement) qu'une mémoire collective, plus universelle, qu'ils véhiculent par eux-mêmes en évoquant à chaque visiteur de l'exposition quelque chose de leur propre vie.

Comme le conteur benjaminien, Boltanski offre une possibilité de rencontre entre un Autrefois comme savoir non-encore-conscient du passé (si récent soit-il) et un Maintenant comme fulgurance de la réminiscence. En faisant appel à la mémoire de chacun, Boltanski fonde en quelque sorte une tradition dans la mesure où chaque visiteur de l'exposition, en reconnaissant quelque chose de lui-même dans les objets et les archives d'un autre, s'inscrit dans un mouvement collectif qu'il pourra lui-même transmettre à d'autres par le récit de l'expérience de remémoration qu'il a vécu. En outre, l'artiste propose un dépassement de la tension qui tend à opposer transmission et conservation en déplaçant l'objet de la pérennisation. Contre les conceptions muséales et archivistiques traditionnelles de la préservation et de la conservation qui visent à maintenir les objets dans leur état d'origine, les actualisations qu'il impose donnent à l'œuvre un caractère essentiellement multiple et impossible à conserver. Comme l'indique Bénichou, en 2014, la démarche de Boltanski, comme celles de nombreux autres artistes dont les œuvres sont allographiques ou éphémères, introduit un mode de préservation qui relève de la transmission et qui change radicalement notre rapport à la mémoire et donc à l'archive.

60. *Ibid.*, p. 140.

Par ailleurs, parmi les artistes qui, à l'instar de Boltanski, interrogent les archives dans leur rapport à la mémoire, les artistes autochtones canadiens tels que Rosalie Favell (*Longing and not Belonging*, 1997-1999; *Plain(s) Warrior Artist*, 1999-2006), Robert Houle (*Premises of Self-Rule*, 1994) ou Bonnie Devine (*Family Album*, 1998) tiennent une place essentielle quant au questionnement de la mémoire collective. Les œuvres de l'artiste et conservateur iroquois Jeff Thomas, pour ne prendre qu'un exemple, constituent une recherche autour des questions mémorielles pour contrer les stéréotypes qui restent attachés à l'identité autochtone.

Thomas a commencé, dans les années 1970, à photographier son environnement immédiat : l'architecture de sa ville, Buffalo (État de New York). Puis, il a commencé à chercher des photographies produites par des Autochtones dans les bibliothèques et services d'archives, au lieu de quoi il a trouvé des photographies de guerriers et de chefs indiens prises par des blancs. Selon lui, « les archives photographiques devraient refléter la réalité des Autochtones en représentant tous les membres de [leurs sociétés] dans un contexte quotidien, plutôt qu'un seul aspect de leur culture et de leur histoire⁶¹ ». Les œuvres de Thomas trouvent leur fondement dans la notion d'« Iroquois urbain » qu'il cherche à définir comme une identité possible pour les Autochtones d'aujourd'hui. Le questionnement de Thomas est le suivant : « Tout le monde pouvait reconnaître un Indien qui portait une coiffure de plumes d'aigle, mais que se passait-il quand un Indien ne portait plus de plumes sur la tête⁶² ? » Aussi, il s'agit pour lui de « construire un pont entre les images historiques des Autochtones trouvées dans les bibliothèques et les archives et le monde autochtone actuel tel qu'il est vécu par ceux qui l'habitent⁶³ ». Certaines de ses séries (*Bridging the Gap*, 1998, *The Bear Portraits*, 1983-1999) consistent alors en une juxtaposition d'images anciennes et de portraits d'Iroquois contemporains et urbains, ce qui lui permet de mettre en lumière la disparition de la culture et de l'identité autochtones dans le processus de leur urbanisation.

61. Carol Payne et Jeffrey Thomas, « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », *Visual Resources* 18, n° 2 (2002), p. 110, trad.

62. Centre de l'art contemporain canadien, « Jeff Thomas », consulté le 23 septembre 2014, n'est plus disponible. On pourra se reporter au site web de l'artiste : <https://jeff-thomas.ca/>.

63. Payne et Thomas, « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », p. 111, trad.

Son premier projet, dans les années 1980, a consisté en une juxtaposition de deux séries de photographies : ses photographies urbaines et des photographies de pow-wow contemporains. Son objectif était alors double. D'une part, il espérait affirmer une présence autochtone vivante et vibrante au cœur de la vie urbaine ; d'autre part, il contestait la pertinence des photographies historiques prises par les photographes blancs. Ce premier travail n'a été exposé qu'en partie : les photographies urbaines n'ont pas été retenues par le commissaire d'exposition et les pow-wow ont été jumelés avec le travail ethnographique d'Edward S. Curtis⁶⁴, c'est-à-dire précisément avec ces images faites par les Blancs que Thomas tentait de contrecarrer. Suite à cette exposition et à un séjour à Winnipeg, sa recherche sur les pow-wow l'a conduit aux Archives nationales du Canada à Ottawa, où il a parcouru les index de la collection des Premières Nations. Il a alors réécrit les descriptions des photographies dans le but de trouver un nouvel agencement et de mettre au jour les voix des personnes photographiées⁶⁵. Ce travail a trouvé un aboutissement dans une coopération avec l'archiviste Melissa Rombout pour réécrire les légendes des photographies de la collection.

Les questions soulevées par ces premiers travaux rejoignent les propos de Sekula quant à la photographie comme instrument de domination et à la mise en archives comme prise de pouvoir. Ainsi, Carol Payne explique, dans cette perspective, que les théories raciales du 19^e siècle sous-tendent les archives photographiques liées aux Autochtones tant dans les représentations qu'elles en donnent que dans les modes d'organisation dans lesquels elles s'inscrivent. Thomas, quant à lui, explique que « [son] intention était de briser les règles présidant à la représentation des Indiens dans la mesure où ils sont uniquement perçus comme prenant part au passé plutôt que comme une expérience culturelle présente⁶⁶ ».

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

65. Payne et Thomas, « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », p. 111-113.

66. *Ibid.*, p. 123, trad.

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

Authenticité des archives et vérité de l'archive

Le lien entre archives, réel et fiction se trouve au cœur de la pratique de l'art de l'archive. Ainsi, les artistes qui, comme Boltanski ou Thomas, s'approprient des documents d'archives pour les réutiliser dans leurs travaux le font généralement dans une autre optique que celles pour lesquelles elles avaient été créées et, de ce fait, opèrent une forme de détournement. Comme le montre la démarche de Thomas, le déplacement d'un contexte à un autre n'a pas pour objet de tromper le spectateur, mais bien de révéler une vérité invisible autrement. « Le mensonge que représente l'art, déclare Boltanski, dévoile une vérité qui n'est pas une vérité personnelle, mais une vérité exemplaire, générale⁶⁷. » Il s'agit en quelque sorte de mentir pour produire du vrai, mais à condition que

67. Boltanski et Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 263.

le spectateur puisse continuer à croire en l'authenticité des images d'archives qui s'offrent à lui⁶⁸.

Ainsi, on a évoqué *À distance* de Patrick Altman (2008), qui joue sur la relation entre le contenu et la description du document (titre et légende) pour induire le spectateur en erreur, lui faisant croire à une origine factice, mais vraisemblable (Québec plutôt que l'Écosse par exemple), ce qui met en évidence la fragilité de notre connaissance du passé. D'une autre manière, *Porträt* (1994) de Hans-Peter Feldmann prétend donner à voir les souvenirs d'une vie au travers de photographies qui semblent constituer l'album-souvenir d'une femme. L'artiste joue sur l'ambiguïté relative à l'origine et à la nature des images photographiques qu'il reproduit. Les éléments tels que l'index ou la précision donnée par Feldmann concernant la reproduction des photographies, toutes en noir et blanc alors qu'il affirme que certaines sont initialement en couleur, au lieu d'aider le spectateur à identifier les images, participent à renforcer son incertitude.

Cette relation ambiguë à l'authenticité et à la vérité attribuées aux archives et à l'archive se retrouve dans les œuvres de Vera Frenkel et d'Emmanuelle Léonard, qui, pour leur part, proposent de penser les archives en regard des récits qu'elles peuvent susciter ou porter.

À partir de récits de déportées ayant survécu à leur internement à Auschwitz, la sociologue Nathalie Heinich⁶⁹ expose l'ambiguïté inhérente au récit en prose qui permet une double lecture. Elle établit que le témoignage et la fiction ont toujours partie liée puisque le récit peut être compris ou bien comme une œuvre littéraire à part entière, ou bien comme un document visant à établir la vérité des faits. Dans ce dernier cas, Heinich montre que le récit doit répondre à deux types d'exigences : des exigences d'authenticité et d'objectivité.

L'authenticité est soumise à une condition de validité historique par le biais du contrôle du lien entre énonciateur et discours. Il s'agit alors

68. Yvon Lemay, « Le détournement artistique des archives », dans *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations : Actes des 9e Journées des archives*, sous la direction de Paul Servais avec la collaboration de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009, (Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2010), p. 223-240.

69. Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : Entre sociologie et philosophie*, (Nîmes : Jacqueline Chambon, 2004).

de démontrer que « l'expérience relatée a bien été vécue⁷⁰ ». L'exigence d'objectivité est atteinte, quant à elle, grâce à la maîtrise de la subjectivité par la confrontation de différents récits dans le but de tester leur fiabilité et de rendre explicites les modalités et la logique des divergences qui persistent. Dans cette perspective, l'authenticité constitue alors ce qui distinguerait le roman du récit autobiographique et le rendrait impropre à l'écriture de l'histoire. Or, selon son coauteur Jean-Marie Schaeffer, la sociologue montre justement que l'expérience concentrationnaire ne peut être transmise sans recourir à une part fictionnelle et à la forme romanesque et que « la mise en fiction, loin de remettre en cause l'authenticité du témoignage, est la seule manière de le transmettre⁷¹ ».

Ainsi, tout témoignage, aussi authentique soit-il, intègre une part de fiction qui s'inscrit dans deux éléments essentiels : la forme littéraire et la situation d'énonciation. La forme relève, pour ce qui concerne l'objet particulier et emblématique que sont les récits de déportation, du roman plutôt que l'autobiographie ou de la déposition historique. Le statut de l'énonciateur, du fait de la forme romanesque elle-même, est celui de narrateur plutôt que d'auteur s'adressant directement au lecteur. Finalement, ce qui est mis en lumière ici est la distinction entre authenticité et lien direct avec l'événement vécu. Traditionnellement, la fiction est pensée comme non authentique parce qu'elle opère une mise à distance entre la réalité des faits relatés et le statut de l'énonciateur des faits. Or, ce que montre précisément Heinich dans ce texte, c'est que la mise à distance est nécessaire au témoignage.

Les artistes travaillant à partir d'archives proposent de repenser les modalités d'établissement de l'authenticité comme garante de vérité et le rapport entre archives et réel. La Canadienne Vera Frenkel, par exemple, dans la série *The Secret Life of Cornelia Lumsden. A Remarkable Story* (1978-1986), propose de retracer la vie d'une écrivaine canadienne disparue après s'être exilée à Paris dans l'entre-deux-guerres. Ce personnage est totalement fictif, cependant Cornelia Lumsden est un personnage vraisemblable qui pourrait s'apparenter à la génération de femmes écrivaines américaines et anglaises expatriées à Paris à la même époque. Frenkel affirme d'ailleurs que « oui, j'ai inventé Cornelia Lumsden, mais j'ai eu beaucoup d'aide. Il y avait un archétype dans la

70. *Ibid.*, p. 137.

71. *Ibid.*, p. 160.

culture auquel ma fiction répondait⁷²». En outre, les documents réunis par Frenkel pour témoigner de cette vie sont, eux, tout à fait authentiques. Elle en a acquis certains dans des brocantes, d'autres appartiennent à ses propres archives, d'autres encore (les manuscrits) sont prêtés par Marian Engel, une des amies de l'artiste, elle-même écrivaine. Dans l'une des actualisations de l'œuvre *Her Room in Paris*, au Agnes Etherington Art Center de Kingston en 1982, Frenkel intègre les archives de la donatrice – dessins et peintures non répertoriées dans le catalogue de la collection léguée par Etherington – à l'installation et, dans le même geste, à la vie de Cornelia Lumsden. Ainsi, une carte postale signée de Lumsden indique que les dessins ont été réalisés par Etherington chez l'écrivain à Paris.

Du point de vue archivistique, cette série est révélatrice quant à la question du témoignage associé aux archives. Ici en effet, les archives sont réelles, les documents ne sont pas créés par l'artiste pour constituer l'œuvre, ils sont liés, d'une manière ou d'une autre, à un producteur et à une activité particulière. Cependant, leur lien à cette origine est totalement perdu pour ce qui concerne les documents achetés dans les brocantes ou oblitéré par le dispositif artistique pour ce qui concerne les documents de l'artiste et les manuscrits de son amie. Les archives ne témoignent plus de la personne qui les a générées. En revanche, ils participent de la réalisation d'une vie fictive vraisemblable puisque, si Cornelia Lumsden n'a pas existé, son personnage entre en résonance avec la vie de nombreuses femmes écrivaines d'une époque donnée. C'est bien de ces vies que Frenkel cherche à témoigner au travers d'un destin singulier. La fiction permet alors de construire une figure générique dissociée de ces femmes et de transmettre quelque chose de leurs vies. En retour, l'intégration des documents d'Agnes Etherington à l'œuvre donne une visibilité à un pan de la vie de cette femme méconnu jusque-là. L'intrication de la réalité et de la fiction par le biais des archives transmet finalement quelque chose du passé qui ne le serait pas, ou différemment, par le travail historique.

Un autre rapport entre archives et récit est mis au jour par les artistes. Il s'agit, le plus souvent à partir de réflexions relatives au rapport entre

72. Frenkel cité dans Anne Bénichou, «De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel», dans *Les artistes contemporains et l'archive: Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, sous la direction de Sylvie Mokhtari et al., (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004), p. 205.

image et réalité, d'interroger le « ça-a-été » tel qu'il a été pensé par Roland Barthes dans *La chambre claire*. Pour lui en effet, la photographie diffère de l'histoire de l'historien en ce qu'elle permet une absence de médiation entre le passé du moment photographié et le présent de celui qui regarde la photographie. Elle est le « ça-a-été » de ce qui est photographié. La pose permet à la photographie d'être « le réel à l'état passé » et en cela elle constitue un « témoignage sûr ».

Emmanuelle Léonard s'intéresse à l'image policière et judiciaire. Son travail questionne la photographie dans son rapport au réel au travers, particulièrement, de la photographie documentaire qui « crée des fictions là même où elle cherche à témoigner, toute représentation impliquant un choix, un point de vue⁷³ ». La démarche de Léonard consiste alors en un détournement du « ça-a-été » qui réintroduit la médiation dans le geste photographique et « place le sujet – qu'il soit auteur, modèle ou regardant – dans une position ambiguë où il est appelé à départager par lui-même ce qu'il croit, de ce qu'il peut et veut voir⁷⁴ ».

Deux œuvres, *Assemblée nationale du Québec* (2009) et *Homicide, détenu vs détenu* (2010), mettent en présence des documents issus des archives judiciaires. Ces deux séries proposent une remise en question du caractère probant des images d'archives et un déplacement du regard que l'on porte habituellement sur les faits divers. La première de ces œuvres traite d'un événement marquant la mémoire collective québécoise : l'attentat de Denis Lortie, le 8 mai 1984, à l'Assemblée nationale du Québec. La seconde œuvre présente les photographies médico-légales constituant les pièces à conviction relatives au meurtre d'un homme par son codétenu en 1997.

En donnant à voir des photocopies retravaillées de manière à donner l'illusion d'être en présence des photographies policières originales, l'artiste nous transmet quelque chose de très différent de ce que les utilisateurs ordinaires (juristes et policiers) voient ou cherchent dans ces documents. Ainsi, *Assemblée nationale du Québec* est une série constituée de quarante-cinq images numérotées par les policiers qui retracent le parcours de Lortie dans l'édifice. Pour ce qui concerne la seconde série, *Homicide, détenu vs détenu*, elle se compose de quarante-quatre photographies

73. Nathalie De Blois, *Un livre de photographies, catalogue d'exposition*, (Montréal : Occurrence, 2005), p. 33.

74. *Ibid.*, p. 34.

noir et blanc numérotées et du plan dessiné de la cellule où a eu lieu le meurtre. Initialement, ces photographies étaient accompagnées d'un cahier des charges servant à la fois de guide au policier-photographe de manière à ce que les images produites répondent aux normes et aux exigences judiciaires, et de guide de lecture pour les destinataires des images puisque celles-ci sont décrites dans le cahier. Cette codification impose un morcellement de l'espace qui semble aléatoire au spectateur de l'œuvre puisque ce cahier n'est pas inclus. Les photocopies des images d'archives ont été exposées selon deux dispositifs : sous forme d'une grille au mur de la galerie et sous forme d'un livre. Léonard explique⁷⁵ que la grille reflète le fait que les photographies judiciaires s'apparentent à un « scan », selon les mots de l'artiste, de la cellule plutôt qu'à une reconstitution de l'événement puisque les enquêteurs s'intéressent aux indices qui en résultent. Cependant, sous forme de livre, les images sont découvertes au fil des pages, ce qui à la fois laisse place à l'imagination du lecteur et introduit une linéarité permettant la mise en récit par le récepteur de l'œuvre. Là où les photographies de l'affaire Lortie se présentaient immédiatement comme le récit de l'attentat, celles d'*Homicide* s'apparentent davantage à un documentaire de la vie des détenus.

Finalement, le déplacement des documents hors de leur contexte d'utilisation habituel opère un changement dans leur compréhension et révèle certains aspects des événements restant le plus souvent invisibles. Ainsi, les images d'*Homicide, détenu vs détenu* montrent autant les conséquences de l'homicide (traces de sang) que les raisons qui ont pu y prélever (l'exiguïté de la cellule, la promiscuité, etc.), ce que ne voient pas nécessairement les utilisateurs ordinaires de ce type d'images ni le public recevant l'information médiatisée par la presse. « La manipulation et le déplacement des photographies transforment les documents administratifs en œuvres accessibles au grand public⁷⁶ » et opèrent un décalage du regard posé sur ces images.

Relativement aux archives, les œuvres de Léonard offrent un regard critique quant à la valeur de témoignage des documents. L'artiste démontre en effet que l'authenticité seule ne peut être garante de la fiabilité de l'information contenue. Les photographies médico-légales proposent ainsi des récits différents en fonction du contexte dans lequel elles sont

75. Centre canadien d'architecture, *Présentation : Emmanuelle Léonard*.

76. Gaëlle Morel, « Ouvrir la photographie judiciaire », *Ciel variable*, n° 93 (2013).

utilisées et des intérêts de l'utilisateur. Cela renvoie à la conception benjaminienne de la connaissance selon laquelle, comme on l'a vu, la vérité d'un objet participe à la fois de l'objet et du sujet qui l'appréhende. Les archives témoignent alors autant du moment de leur production que de l'intérêt qui leur est porté. Les deux dispositifs de mise en exposition d'*Homicide, détenu vs détenu* sont révélateurs de la double nature des archives. Sous forme de grille, les photographies judiciaires conservent leur fonction initiale de témoin bien qu'elles ne rendent plus vraiment compte du meurtre, mais plutôt de ce qui l'a rendu possible. Sous forme de livre, les mêmes images autorisent une mise en récit par l'imaginaire qui ne peut jamais reconstituer les faits, mais est en revanche à même de comprendre leur violence. Les archives sont alors données à la fois comme preuve et comme récit.

On retrouve ici encore la figure benjaminienne du conteur comme médiateur dans la transmission du passé. Benjamin établit en effet la distance comme première condition du récit porteur de mémoire et le lien direct du conteur à l'expérience (le statut de l'énonciateur) comme une de ses caractéristiques principales. Le conteur doit avoir vécu ce qu'il se propose de transmettre, il incarne la figure du témoin, mais il doit aussi se distancier de sa propre expérience et être capable de la transformer en une nouvelle expérience pour son auditoire (ou son lectorat). Les archives, du fait de leur lien organique à l'événement qui les a produites, sont porteuses d'un récit authentique et peuvent agir en qualité de témoin. Cependant, pour assumer ce rôle, elles doivent être actualisées dans un discours qui les dépasse, c'est-à-dire mises à distance par une narration. Que celle-ci soit d'ordre historique, journalistique ou fictionnel importe peu puisque les conditions d'utilisation permettent de déterminer le rôle que les documents sont appelés à remplir.

Les artistes mettent en lumière que le lien entre archives et authenticité est établi par l'utilisateur à partir d'éléments extérieurs aux documents eux-mêmes. Vera Frenkel montre que les documents d'archives sont susceptibles d'authentifier un récit entièrement fictionnel tandis qu'Emmanuelle Léonard rend tangible que le dispositif, imposé par le contexte d'utilisation des documents, consiste toujours en une narration. Le geste de l'archiviste lors de la mise en archives est déjà toujours une mise en récit puisque sans cela, les archives ne sauraient être porteuses d'aucune mémoire. C'est d'ailleurs ce que révèlent d'autres formes d'art de l'archive telles que les démarches qui s'intéressent aux qualités des

documents d'archives en tant qu'objet : leur matérialité et la structure dans laquelle ils s'inscrivent.

L'archive comme modalité d'appropriation du monde

À partir de la définition de l'œuvre-archive comme moyen de déployer une pensée du monde par Anne Bénichou, il apparaît que les artistes s'inspirant tant du processus de mise en archives que de leur structure portent un regard critique plus ou moins conscient sur la pratique archivistique elle-même et en révèlent toujours quelque chose.

Ainsi, Angela Grauerholz montre que la structure relationnelle des archives permet la reconfiguration permanente des documents et de leur contenu par le geste même de l'exploitation et que chaque expérience des archives consiste en une mise en récit et une appréhension du passé toujours singulière. En outre, la potentialité totalisante de l'archive est aussi apparue en ce que le récit et la narration sont rendus possibles par l'inscription des fragments constitutifs de l'archive dans une relation toujours nouvelle. D'autres artistes tels que Gerhard Richter avec *Atlas* (1962-2006) ou Tacita Dean avec *Floh* (2001) ont également exploité ces éléments. Les œuvres de Claire Savoie et de Melvin Charney sont d'autres manifestations de cet intérêt pour le geste archivistique et la connaissance du monde qu'il autorise.

Aujourd'hui (2006-) de Claire Savoie s'apparente à un journal de bord ou à un journal intime. L'artiste enregistre chaque jour un moment très bref de sa journée qu'elle associe à des textes surimposés à l'image dans un défilement plus ou moins rapide et/ou à des sons. Les textes reprennent des paroles dites ou adressées à l'artiste, des notes et réflexions personnelles, des extraits de manchettes de journaux, des titres de l'actualité entendus à la radio ou à la télévision. Chacune de ces « dates-vidéos » constitue une forme de condensé du quotidien de l'artiste. La tentative tient ici de l'enregistrement « du présent qui soit présence de l'événement, arrivée de l'évidence, intrusion de celle-ci en temps réel, dans le cours de la séquence filmée⁷⁷ ».

Du montage des « dates-vidéos », des textes de l'actualité, des notes de lecture, des réflexions personnelles, des sons, résulte une narration qui,

77. Sylvain Campeau, « Un présent infini du temps », *ETC*, n° 79 (2007), p. 50.

au fil des jours et des saisons, donne à voir le quotidien de Claire Savoie. Chaque temps particulier évoque la totalité dont il est un moment. Chaque enregistrement se veut «le cristal» d'un jour dans lequel est finalement inscrit l'ensemble de la vie de l'artiste. À côté de la vidéo, le spectateur trouve d'ailleurs une chronologie composée par des images extraites aux «dates-vidéos». Cette frise donne à voir, d'une autre manière, ces condensés de vie. Ici, les enregistrements sont représentés par des photographies, tandis que les moments non inscrits dans la vidéo et rendus intangibles par le montage sont révélés par des zones blanches, vides. L'archive révèle alors ses manques que la vidéo masquait.

À travers cette œuvre, il ne s'agit pas tant de mettre le spectateur face à son «incapacité à saisir l'entièreté de moments singuliers⁷⁸» que de proposer une tentative de faire surgir la totalité par la juxtaposition de fragments et de la saisir dans la constitution d'une archive du quotidien. Cette œuvre propose une vision de l'archive comme mise en récit, inscription de soi dans le temps dans une totalité signifiante non pas fixée ni figée à un moment donné, mais plutôt changeante en fonction des moments, des fragments qui la nourrissent. Ce dispositif renvoie au montage tel que Benjamin le conçoit. Il est en effet au fondement de sa méthode de travail et «consistera [...] à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total⁷⁹». Il s'agit pour lui, par la juxtaposition de fragments hétérogènes, de révéler la totalité de l'objet analysé. Claire Savoie nous montre que l'archive fonctionne, par certains aspects, de cette manière.

En effet, le travail de Savoie est révélateur de l'archivage en ce que l'artiste opère nécessairement une sélection et une mise en récit des temps qu'elle choisit d'inclure au montage. Comme l'indique Campeau, les notes sont prises quotidiennement «mais le montage, la décision de greffer la séquence d'un accompagnement sonore choisi, a été réalisé par la suite. Certaines bandes avouent même ce délai nécessaire. [Et] c'est bien ainsi que se construit cette fiction ; dans l'annonce, l'allusion

78. Anne-Marie Ninacs, dir., *Lucidité: Le Mois de la photo à Montréal*, (Montréal: Le Mois de la photo à Montréal, 2011), p. 197.

79. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*, p. 477.

à ce qui se prépare (la prolepse) et le rappel de ce qui fut (l'analepse)⁸⁰ ». L'œuvre de Savoie montre que l'événement n'est appréhendable que dans un après-coup, dans sa restitution par la narration qui s'annonce elle-même comme récit de quelque chose. Le travail de l'artiste renvoie alors à celui de l'archiviste qui établit une sélection de fragments avant de les restituer dans une construction nécessairement lacunaire, mais qui masque les manques et se veut révélatrice de la totalité initiale. C'est aussi en cela que les documents ne deviennent archives qu'« à titre posthume », soit par leur inscription dans une structure relationnelle (le fonds) où ils sont amenés à participer d'un discours sur l'événement depuis un moment particulier du temps. La description des archives peut alors être envisagée comme une forme de narration conduite dans un contexte particulier et dans une perspective déterminée par ce contexte. Les archivistes proposent ainsi, au travers des fonds qu'ils établissent, une vision du monde qui est propre à leur époque.

UN DICTIONNAIRE... (1970-2001) de l'artiste et architecte montréalais Melvin Charney réunit, depuis le début des années 1970, des demi-pages de journaux où apparaissent des images de bâtiments et de villes sans que ces derniers soient nécessairement le sujet principal des images d'actualité. L'artiste photographie les journaux en cadrant de manière à ce que l'image sélectionnée soit accompagnée de fragments des textes qui la jouxtent. Charney applique ensuite un lavis gris transparent sur les photographies, ce qui a pour effet de rendre moins visibles certaines parties de l'image ou du texte, mais sans pour autant en interdire absolument la lecture. Le but est ici de « donner une visibilité à ces images⁸¹ » qui, dans leur contexte d'origine, sont éphémères au même titre que l'actualité qu'elles illustrent. C'est en effaçant les images que Charney arrête le regard sur elles et les rend visibles, mais aussi, surtout, en les émancipant de leur contexte originel.

Le travail implique en effet une forme de classification qui dissocie le document de l'événement qui en a dicté la production. Les sept cent trente-deux planches retenues (parmi plus de mille quatre cents documents accumulés) d'*UN DICTIONNAIRE...* sont réparties en soixante-quatorze séries (« Déplacements », « Flux », « Décomposition »,

80. Campeau, « Un présent infini du temps ».

81. Charney cité dans Bénichou, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », p. 180.

« Ruines », « Décombres », etc.) regroupées autour de neuf thèmes (« La structure des événements », « Exclusion et effacement », « En marge », etc.⁸²). Bénichou offre un exemple de cette classification⁸³ :

10-19 La structure des structures

- . 10 Enveloppes génériques
- . 12 Matrices collectives
- . 14 Ossatures
- . 15 Trames
- . 17 Rues
- . 18 Figures génériques

Ou encore :

20-29 Méta-événements

- . 20 Bâtiments et villes
- . 22 Méta-échelle
- . 24 La pratique de l'architecture
- . 28 Méta-objets, méta-espaces

On constate que cette classification ménage des espaces pour d'éventuelles nouvelles séries, mais surtout qu'elle oblitère le lien entre l'événement et l'image. Ainsi, par exemple :

Les séries 1-9, *La structure des événements*, montrent des bâtiments et des villes qui sont d'abord isolés, puis fragilisés et emportés par le flux de transformations souvent agressives. La violence prédomine dans ces images, comme si les incendies, les bombardements, les tremblements de terre ne se produisaient que pour mettre à nu les efforts humains ensevelis dans la matière et la structure du monde bâti⁸⁴.

82. *Ibid.*

83. Anne Bénichou, « Les usages citoyens des espaces urbains : Entre actualités, archives et œuvres », *Archivaria*, n° 67 (2009), p. 118.

84. Anne Bénichou, « Des ruines et des corps pour penser le monde : un entretien avec Melvin Charney », *Ciel variable*, n° 68 (2005), p. 11.

La classification ne rend pas directement compte de l'activité, ou de l'événement, à l'origine du document, mais bien de la compréhension qu'en a l'artiste. Il explique que l'œuvre est, pour lui, une manière de penser le monde et de s'y inscrire: « *UN DICTIONNAIRE...* est une œuvre qui me permet de me situer par rapport aux événements, aux médias, à tout ce qui gravite autour de moi. Il ne concerne pas uniquement le bâti. Je prends le monde bâti comme une métaphore de ce que l'on vit⁸⁵. »

Finalement, contrairement à une classification archivistique classique, « *UN DICTIONNAIRE...* est une archive d'images dont la sélection et l'organisation reflètent les récurrences et les répétitions de certaines configurations⁸⁶ ». L'importance de ces récurrences est marquée par le fait qu'une même série peut appartenir à deux thématiques différentes. Les redondances sont mises en lumière par le schéma classificatoire plutôt que gommées comme le ferait la pratique archivistique. Ici encore, les choix et la compréhension de l'artiste sont rendus explicites.

Là où l'archivistique s'attache à toujours restituer le lien entre activité productrice et documents, la pratique de Charney nous montre que la représentation (classification et description) d'un fonds d'archives est toujours une interprétation particulière et que :

La pratique archivistique devient donc signifiante en tant qu'elle reflète les croyances d'une époque quant à l'insertion de l'homme dans le monde. Cette insertion renvoie à une activité de conservation des documents relativement à des pratiques spécifiques d'une époque. Le statut de ces documents face à l'histoire, leur mode de sélection, de traitement et de description réfèrent à une conception du monde et de l'action des hommes qui est propre à une époque donnée⁸⁷.

L'exposition du travail classificatoire permet de mieux comprendre que la structure des archives relève d'une modalité d'appropriation du monde et, « somme toute, ce qu'il [...] importe de déceler dans l'exposition de cette œuvre, c'est, à partir de son dispositif tant organisationnel,

85. *Ibid.*, p. 14.

86. *Ibid.*, p. 11.

87. Sylvain Senécal, « La lecture et la description archivistique du document », *Archives* 29, n° 3-4 (1997), p. 53.

critique qu'«expositionnel», les vecteurs par lesquels des mesures artistiques peuvent conduire à la cognition⁸⁸».

Poétique de l'archive : dimensions émotive et évocatrice des archives

Pour l'archiviste Alexandrina Buchanan, les archives ont un potentiel perturbateur, et la recherche devient une confrontation avec l'autre⁸⁹. Pour appuyer son propos, elle s'attarde sur un phénomène propre à la recherche en archives souligné par certains historiens à la suite d'Arlette Farge : la «révélation». Elle recourt alors à Carlo Ginzburg, qui explique que «d'ordinaire [son] travail commence avec un flash, une réaction du type "Aha!", et qu'il [lui] faut alors déplier cet "Aha!" de manière à trouver la question⁹⁰». Robert Darnton, de son côté, explique cette expérience par «un dialogue entre votre préconception et la manière globale dont vous envisagez un domaine, d'une part, et ce matériau brut que vous exhumez et qui, souvent, ne correspond pas à cette préconception [d'autre part]⁹¹».

Ce que révèlent ces passages, c'est une dimension des archives encore peu valorisée : leur potentiel émotif. Or, comme le notait Lemay dès 2009, «en raison des émotions les plus diverses qui émanent de leurs travaux, les artistes révèlent une dimension occultée des archives, ce que nous désignerons à ce moment-ci de valeur d'évocation⁹²». En effet, l'exploitation artistique des archives révèle et met à la portée de tous la dimension émotive des archives et met en lumière ce qu'Arlette Farge nommait en 1989 «le goût de l'archive», cette émotion suscitée par le contact des documents.

88. Jocelyne Connolly, «Installer une histoire urbaine : ordonnance complexifiée : Melvin Charney, *UN DICTIONNAIRE...*, d'architecture de la Biennale de Venise, Italie. Exposition internationale 18 juin-29 octobre 2000», *ETC*, n° 52 (2000), p. 71.

89. Alexandrina Buchanan, «Strangely Unfamiliar: Ideas of the Archive from Outside the Discipline», dans *The Future of Archives and Recordkeeping*, p. 37-63, sous la direction de Jennie Hill (Londres : Facet, 2010).

90. Ginzburg cité dans Buchanan, «Strangely Unfamiliar: Ideas of the Archive from Outside the Discipline», p. 52, trad.

91. Darnton cité dans Buchanan, «Strangely Unfamiliar: Ideas of the Archive from Outside the Discipline», p. 54, trad.

92. Yvon Lemay, «Art et archives : une perspective archivistique», *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação* (2009), p. 74. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>.

Lemay et Boucher ont établi que cette dimension est liée à « certaines caractéristiques du document d'archives comme l'authenticité, les traces du passage du temps et son ouverture à l'interprétation⁹³ ». Nous proposons d'explorer cette forme particulière d'émotion, la poétique de l'archive, au travers de cinq œuvres qui nous permettront 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.

Pour ce qui concerne l'authenticité, on a vu qu'elle était garantie par le geste archivistique consistant à maintenir le lien entre le producteur et les documents. La norme ISO 15489 sur le *records management* la définit par le fait que le document « est bien ce qu'il prétend être, qu'il a été effectivement produit ou reçu par la personne qui prétend l'avoir produit ou reçu, et qu'il a été produit ou reçu au moment où il prétend l'avoir été ». Si cette qualité fondamentale des archives n'a pas été remise en question par les archivistes postmodernes, les historiens ont développé, au cours du 20^e siècle, une certaine suspicion à l'égard de la promesse d'authenticité des archives qui fonde la critique des sources comme base de la méthode historique. Finalement, le regard des artistes sur cette caractéristique s'avère instructif à plusieurs égards. D'abord, nous avons constaté que 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. Cependant, et c'est le deuxième aspect à souligner, malgré cette prise de distance face aux archives, les artistes les utilisent le plus souvent pour ce caractère authentique qui appelle des réactions émotives de la part du spectateur. Ce paradoxe est particulièrement présent dans les œuvres qui consistent en des archives fictives, c'est-à-dire des documents ayant toutes les caractéristiques assignées aux archives par l'artiste, mais qu'il crée en fait de toute pièce.

Ainsi, la New-Yorkaise Zoe Leonard, en collaboration avec Cheryl Dunye, a créé le personnage de Fae Richards, chanteuse de blues afro-américaine dont on retrace l'histoire, en soixante-dix-huit images, des années 1920 jusqu'en 1973⁹⁴. *The Fae Richards Photo Archive* (1993-

93. Yvon Lemay et Marie-Pierre Boucher, « L'émotion ou la face cachée de l'archive », *Archives*, 42, n° 2 (2011), p. 46.

94. Zoe Leonard et Cheryl Dunye, *The Fae Richards Photo Archive*, (San Francisco: Artspace, 1996).

1996) présente des documents dont tant les situations représentées que les modalités de représentation portent les stigmates du temps dans lequel ils sont censés s'inscrire : décors, vêtements, coiffures, éclairage, mise en scène, cadrage, légendes écrites à la machine, etc. Cependant, contrairement à *The Secret Life of Cornelia Lumsden. A Remarkable Story* de Frenkel, les documents sont produits par l'artiste avec du matériel et selon des procédés d'époque, ce qui confère aux photographies le grain et la texture nécessaires à l'entretien de l'illusion. Pour les artistes, l'authenticité des archives est d'abord assignée à leur matérialité : la technique et le support documentaire qui portent les traces du passage du temps. Cette dimension est d'ailleurs presque toujours présente dans les œuvres de l'art de l'archive. Ainsi, on a vu avec Poncin que la matérialité des documents était essentielle à la transmission de la sensation d'intemporalité ressentie lors de son voyage au Laos.

Autre manière de référer aux archives sans y avoir recours, *Jubilee* (2002) du Québécois Bertrand Carrière est une installation photographique éphémère. Les 913 photographies montées sur carton et plantées dans les galets de la plage de Dieppe, au lieu même du débarquement lors duquel sont morts 913 jeunes hommes canadiens le 19 août 1942, ne sont pas les portraits de ceux qui ont laissé leur vie sur cette plage. Les jeunes gens dont le portrait photographique en noir et blanc était visible le 19 juillet 2002 à marée basse ont en fait été photographiés par l'artiste. Ils sont « des étudiants, des artistes, mais surtout des militaires photographiés à la base de Valcartier, au Québec. Ils étaient en bonne partie du même âge que ceux qui ont fait le débarquement⁹⁵ ». Les photographies installées à marée basse sont emportées par la marée montante puis, environ 500 portraits ont été récupérés et transportés devant l'église d'un village voisin où ils sont restés deux mois.

Il a cherché [...], et, de là vient la force de son œuvre, à en simuler la présence [des archives] par un ensemble de choix formels qui, tout en faisant référence à l'univers des archives, nous met en présence de visages d'hommes d'aujourd'hui [...]. Ainsi, l'irruption du temps présent dans la trame du souvenir permet au spectateur non seulement d'éprouver toute l'ampleur des pertes humaines qui ont eu lieu lors de cette opération militaire, mais aussi de

95. Bertrand Carrière, « Portfolios: Jubilee », <http://www.bertrandcarriere.com/index.php/portfolios/jubilee/>.

s'interroger sur le fléau toujours aussi d'actualité qu'est la guerre et ses méfaits⁹⁶.

Les choix formels évoqués par Lemay sont différents de ceux opérés par Leonard et Dunye. Carrière ne joue pas sur la matérialité immédiate des documents, mais plutôt sur le cadrage des photographies et leur quantité. Carrière procède d'une certaine façon à la manière de Boltanski, qui, pour évoquer la mémoire des mineurs du Grand Hornu en Belgique (qui, quasiment par définition, n'en ont pas d'officielles), avait créé leurs archives prenant alors la forme de 2 678 boîtes en fer blanc rouillées fermées et empilées le long du mur du musée. Chaque boîte porte le nom d'un mineur relevé dans les registres de la mine ou la reproduction photographique de son carnet de travail, cependant, rien ne permet de savoir ce qu'elle renferme et si même elle renferme quelque chose. L'ensemble est éclairé par des lampes de bureau placées au-dessus et sur toute la longueur. *Les registres* (1997) – c'est le titre de l'œuvre – sont ceux tenus par les patrons. Boltanski leur oppose une forme de corrélat en simulant la mise en boîte propre aux archives.

Carrière procède par le même geste spéculaire : à l'absence de visages des jeunes hommes morts en 1942 sur la plage de Dieppe qui ont pourtant conservé leurs noms sur les monuments commémoratifs, il oppose les portraits de jeunes gens bel et bien vivants qui, eux, resteront anonymes. Le dispositif, qui relève à la fois de la photographie d'identité et de l'accumulation, lui a été inspiré par un mémorial particulier :

Alors est venu l'élément visuel qui a tout déclenché. Dans un court film documentaire, j'ai vu le mémorial du génocide cambodgien. On retrouve dans ce lieu des milliers de photographies d'identité, des images que les Khmers rouges faisaient de chacun de leurs prisonniers. Toutes sont des portraits de disparus. Un ensemble d'images banales a priori, mais des archives qui prennent un sens troublant par l'accumulation des photographies⁹⁷.

Ces trois exemples renforcent la conception de l'authenticité en tant qu'elle ne relève pas du lien au producteur des documents. En effet, comme l'exprimait W. G. Sebald à propos de son livre *Les émigrants*⁹⁸ :

96. Lemay, « Art et archives : entre la transparence et l'opacité », p. 10.

97. Carrière, « Portfolios : Jubilee ».

98. *Les émigrants* sont composés de quatre textes relatant l'expérience de personnes ayant quitté leur pays d'origine. Les récits reposent sur des entretiens entre le narrateur et

«la plupart [des photographies] viennent de ces albums que les gens de la petite bourgeoisie faisaient dans les années 1930 et 1940. Et ce sont des documents authentiques⁹⁹.» L'authenticité est liée à la réalité du document lui-même, son existence en tant que trace d'un moment ayant eu réellement lieu dans le passé ou d'une personne ayant réellement existé. Peu importe alors que ce moment ait été vécu (ou pas dans le cas de Leonard et Dunye) par telle ou telle personne, la vérité tient dans la trace et non dans son origine. Cependant, pour que cette trace soit considérée comme véritable, elle doit être dotée de caractéristiques qui l'ancre dans le passé et qui ne peuvent être assumées que par sa matérialité, comme le montrent les œuvres de Leonard ou Boltanski qui s'attachent à imiter la manière dont les archives sont marquées par le temps. Ce sont alors ces marques qui sont censées attester de l'authenticité des archives présentées et qui déclenchent une forme d'émotion liée au «ça-a-été» barthésien tel qu'exposé plus haut.

Les installations de Carrière et de Boltanski mettent en lumière un autre aspect des archives qui est susceptible de générer une réponse émotive. Il s'agit de l'accumulation. La masse documentaire participe de la matérialité des archives puisque, comme l'indique leur définition, elles sont «un ensemble de documents». Un document isolé ne peut donc faire office de document d'archives. Or, ce que révèlent Carrière et Boltanski, c'est que derrière cette masse, cet amoncellement de boîtes ou de documents, des hommes et des femmes ont vécu. Carrière redonne un visage aux morts de 1942, et Boltanski un nom aux mineurs du 19^e siècle. De cette manière, ils les inscrivent dans le temps et dans l'histoire. Zoe Leonard, à sa manière, pose le même type de geste en offrant des archives à un personnage (une femme afro-américaine et chanteuse) qui, au regard de l'histoire des États-Unis, ne saurait en avoir. Le fait que l'artiste ait eu recours à l'imagination est loin d'être anodin. Au-delà de la critique sociopolitique adressée aux archives comme institution, cela suscite une réaction émotive du spectateur qui réalise que les marges des archives sont bien plus étendues que leur centre, c'est-à-dire les institutions d'archives. Autrement dit, les artistes rendent aux archives leur lien avec les vies qui y sommeillent ou qui devraient y sommeiller.

ces personnes et ils sont soutenus par des documents d'archives dont rien ne permet de vérifier l'authenticité au sens archivistique du terme.

99. Schwartz cité dans Lemay et Klein, «Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald», p. 50.

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 forme d'images de rêve ou de fantômes.

Rondepierre, par exemple, exploite exclusivement les traces de dégradation du film. La corrosion de l'image due à l'ancienneté des supports et aux conditions de leur conservation altère le contenu même des documents. Des zones s'effacent et disparaissent, des déformations surviennent et des taches apparaissent. Ces dégradations sont enregistrées par l'artiste qui les photographie. Les manipulations sont ici minimales, la matérialité est elle-même porteuse de sens et d'émotion. Ainsi, la série *Moires* est composée de trente pièces dont le choix a été motivé, outre la dégradation des photogrammes, par une thématique: le corps et l'intimité. Ici, « l'icône photogrammatique et les marques de décomposition qui l'altèrent ne peuvent plus être nettement distinguées ni situées sur des plans séparés¹⁰⁰ ». La corrosion du support génère une nouvelle signification en modifiant le contenu même de l'image. Ainsi, le film déliquescence transforme une scène familiale en image de catastrophe ou dématérialise un personnage, ne laissant qu'une trace fantomatique.

En détachant l'image de son lieu et de sa temporalité d'origine (le film et son défilement à la vitesse de vingt-quatre images par seconde), Rondepierre rend visible ce qui ne l'était pas (l'image pour elle-même) et, dans le même temps, en déplace le sens et en transforme la portée. Les photogrammes se font images spectrales, les personnages et scènes apparaissent alors comme en rêve. Rondepierre nous donne à voir « [l]es traces d'une apparition à l'instant de sa disparition¹⁰¹ », et, comme le note Daniel Arasse, ses images relèvent moins du récit, qui implique une forme de rationalisation ou de normalisation, que du rêve lui-même avec toute l'opacité que celui-ci oppose à son décryptage¹⁰².

100. Thierry Lenain, « Iconologie de la décomposition », dans *Eric Rondepierre*, (Paris: Léo Scheer, 2003), p. 105-113.

101. Virginie Luc, « Éric Rondepierre, autopsie d'un rêve », *Polka Magazine*, n° 11 (2010), p. 160. <http://virginieluc.com/wp-content/uploads/2013/09/Polka-Eric-Rondepierre.pdf>.

102. Arasse, « Des images de rêves ».

Pourtant, le dispositif qui met le mieux en évidence le caractère onirique et spectral des archives relève de l'art *in situ*. Comme le notent Lemay et Boucher à propos de l'œuvre *Elsie* de Dominique Blain, « les archives photographiques ancrées dans le lieu posent un lien bien tangible entre le passé et le présent¹⁰³ », mais aussi ce dispositif restaure le lien entre la présence et l'absence. Ainsi, l'installation *Laterna magica* (2010) présentée dans une ruelle de Montréal par Loren Williams est « basée sur des photos datant des années 20 à aujourd'hui provenant des albums des résident-e-s, [et] reflète l'histoire des gens et celle du développement des rues St-André et de Mentana¹⁰⁴ ». Certains agrandissements sont accrochés à même les fenêtres des habitations, d'autres sur les clôtures et les murs extérieurs, d'autres encore sont visibles par de petits trous percés dans les palissades comme les trous de serrures intéressant le voyeur. Ce dernier dispositif est particulièrement spectaculaire puisqu'il abolit la distance physique à l'image et, de ce fait même, la distance temporelle à ce qui est représenté. Le voyeur est immergé dans l'image qu'il observe et, en même temps, il est comme propulsé dans le passé que lui offre l'image. Le passé et le présent sont intégrés, entrelacés par le truchement du lieu. La présence des archives au lieu même de leur origine, à l'emplacement exact de la prise de vue ou à la fenêtre de l'appartement habité par les personnes figurant sur les photographies, laisse l'impression d'un surgissement. La matérialité des documents renforce encore la sensation d'apparition spectrale puisque, par l'absence de couleur, certains flous, l'exposition ou la granularité propre aux photographies anciennes, les images contrastent avec leur environnement immédiat alors même qu'elles s'y fondent.

On retrouve ici la temporalité de l'archive telle qu'on l'a exposée précédemment : cette temporalité « à double face » qu'évoque Didi-Huberman, ce moment où le passé et l'avenir de l'objet fusionnent pour créer une image dialectique, ou image de rêve. Le geste de Williams, au-delà de refléter l'histoire des gens et du quartier, leur redonne vie en créant « cette vision [capable d']évoqu[er] la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment

103. Lemay et Boucher, « L'émotion ou la face cachée de l'archive », p. 41.

104. Loren Williams, « *Laterna magica*, 2010 », <http://www.lorenwilliams-ruelle.blogspot.com/>.

où il a eu lieu¹⁰⁵ ». Ici, les photographies familiales rendues publiques viennent frapper le promeneur et lui faire apparaître des figures du passé dans toute leur actualité. Finalement, chaque image est susceptible de renvoyer le promeneur à sa propre histoire familiale, à ses propres souvenirs, déclenchant une nécessaire émotion. L'installation peut aussi relever d'une expérience auratique dans la mesure où les images exposées au lieu de leur origine s'y inscrivent comme autant d'« apparition[s] d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque¹⁰⁶ ».

Les deux exemples proposés ici rendent compte de l'importance de la matérialité des archives et de la manière dont celle-ci peut, dans certaines conditions, être à la fois porteuse de sens et rendre tangible le surgissement du passé. Si Rondepierre et Williams ont des démarches par certains aspects opposées, l'un extrayant le document de son contexte quand l'autre l'y replonge, l'effet produit est pourtant similaire. Leurs œuvres façonnent des images de rêves, des images spectrales qui semblent émerger de l'imaginaire pour Rondepierre et du passé pour Williams. Chacun à sa manière rend visibles des images qui ne le seraient pas autrement et les font entrer en résonance avec l'imaginaire et le passé de chaque spectateur.

La figure du revenant¹⁰⁷ semble la plus appropriée pour rendre compte de la sensation ressentie par le spectateur de ces œuvres. Les archives y apparaissent comme le lieu du possible retour d'un passé tombé dans l'oubli, voire même, pour ce qui concerne Rondepierre, jusque-là inaccessible. Pourtant, ces images rendues visibles conservent une opacité quant au passé ou à l'imaginaire auquel elles renvoient. C'est ici certainement l'une des plus belles qualités des archives qui apparaît : elles sont porteuses d'une part de mystère toujours plus grande que ce qu'elles nous révèlent. La poétique de l'archive, l'origine de l'émotion que les archives suscitent est très certainement à chercher dans ce caractère

105. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, p. 409.

106. *Ibid.*, p. 464.

107. Didi-Huberman parle, dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, (Paris : Éditions de Minuit, 2002), de « survivance » et d'« image-symptôme » : « La survivance [...] tente de rendre compte d'une *mémoire inconsciente* : elle désoriente par conséquent les relations de l'avant et de l'après, tout son rythme étant réglé sur les pouvoirs de l'après-coup et du retour du refoulé », (p. 474).

fantomal et onirique qui impose un rapport particulier au temps, celui de l'image dialectique.

À la lumière de ce qui précède, il devient impossible de considérer l'exploitation artistique des archives comme un phénomène marginal au regard de l'archivistique. En effet, les différentes manifestations et publications relatives à ce courant de l'art de l'archive montrent bien que les réflexions et les pratiques autour des archives qui se sont déployées depuis plus de vingt ans hors de la discipline archivistique mettent en lumière certaines caractéristiques et fonctions essentielles des archives que les archivistes ne prennent pas toujours en compte, telles que leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique. Cependant, les archivistes ne peuvent se contenter du regard du champ artistique, il leur faut développer leur propre compréhension de ce phénomène. Ainsi, en considérant l'exploitation artistique des archives d'un point de vue archivistique, plusieurs éléments apparaissent.

D'abord, en portant l'attention sur les artistes comme usagers des archives, on se rend compte que les utilisations se multiplient hors des services d'archives. Les artistes qui ont recours aux archivistes ou qui travaillent en collaboration avec eux sont plutôt rares. Les pratiques les plus courantes étant l'accumulation de documents épars ou l'utilisation d'archives personnelles et familiales. Ensuite, les pratiques artistiques liées aux archives permettent de mettre en évidence les conditions d'utilisation qui déterminent les modalités d'existence des documents. L'analyse des pratiques autour de la matérialité des documents montre la temporalité particulière des archives en tant que lieu d'entrecroisement des temps. Le contexte d'utilisation, quant à lui, s'avère déterminant dans la connaissance que nous pouvons avoir du passé et impose une réévaluation des fonctions de preuve et d'information assignées aux archives. En outre, les différents dispositifs mis en œuvre dans le cadre de stratégies d'exploitation permettent de mieux comprendre comment les archives font sens. Le dernier élément des conditions d'utilisation, le rôle assigné au public, doit être repensé au regard des pratiques artistiques qui font du spectateur un agent à part entière de l'appropriation des archives et de tout ce qu'elles représentent.

En étudiant le rapport que les artistes entretiennent avec les archives à partir des conditions d'utilisation, il devient possible d'envisager

l'exploitation comme un moment à part entière de la vie des documents et de les détacher de leur lien au producteur pour en comprendre les implications sociales actuelles. Ainsi, les artistes, au travers de leurs œuvres, permettent d'affirmer que, si les archives agissent comme mémoire, c'est qu'elles ont partie liée avec la fiction et l'inconscient collectif. La figure benjaminienne du conteur peut alors être considérée comme point d'ancrage pour penser les archives dans leur rapport à l'archive, c'est-à-dire comme moyen de transmission du passé. De plus, les artistes interrogent les archives au regard de l'authenticité et du lien au réel qu'elles revendiquent et font la démonstration que la vérité historique relève à la fois de l'objet et du sujet qui y porte attention. Il n'est pas ici question de relativisme, mais bien de la relation dialectique et historicisée au réel. Une autre dimension des archives mise au jour par les artistes est leur caractère cognitif. Les archives constituent, pour certains d'entre eux, une modalité d'appropriation du monde. Leur structure relationnelle et les possibilités infinies de reconfiguration des liens qui réunissent les documents au sein d'un fonds d'archives s'avèrent être, en soi, porteuses de discours sur le monde. Pour finir, les artistes construisent des images de rêve en procédant par déplacement des documents d'archives. En les intégrant à des contextes différents, ils en transforment la signification, pouvant parfois la révéler à la manière du rêve dans la psychanalyse. Ils permettent aussi aux documents d'archives d'agir comme des « revenants » et révèlent ainsi la fonction onirique et poétique des archives qui est à l'origine de cette dimension trop peu explorée qu'est l'émotion.

Si ces démarches artistiques permettent de poser le premier constat selon lequel les archives sont comprises et utilisées hors de leur lieu traditionnel qu'est le service d'archives et hors de l'action même des archivistes, elles permettent aussi de mieux comprendre ce que sont les archives hors des milieux archivistiques. En d'autres termes, ces utilisations nous conduisent au-delà du seuil sur lequel nous laisse la définition des archives lorsqu'elle stipule que les archives définitives sont conservées à des fins d'information ou de témoignage, c'est-à-dire pour être utilisées. L'exploitation artistique des archives se révèle en effet un terrain de réflexion éminemment enrichissant pour l'archivistique. La manière dont les historiens de l'art, les théoriciens et les artistes eux-mêmes revisitent les archives ouvre des perspectives prometteuses pour les archivistes qui s'y engagent.

DES ARCHIVES À L'ARCHIVE: MATÉRIALISME HISTORIQUE ET EXPLOITATION ARTISTIQUE

La lecture des textes archivistiques met en lumière deux conceptions contradictoires au sein de l'archivistique contemporaine. Ces deux pensées s'inspirent de champs disciplinaires distincts et elles trouvent leur pertinence au regard de pratiques professionnelles diverses. Ainsi, la vision traditionnelle s'est constituée, en Europe, en regard de l'administration et de l'histoire. Les grands principes fondateurs de la discipline ont été établis par des historiens formés comme archivistes-paléographes dont l'objectif était double: administratif, il leur fallait un système d'organisation des documents efficace et efficient; scientifique, ce système ne devait pas interférer avec la vocation historique des archives. Ces principes ont été pensés dans le cadre du scientisme et de l'historicisme du 19^e siècle, ce qui leur confère certaines limites. Celles-ci ont été en grande partie mises en lumière, sous le coup de la généralisation des technologies numériques à la fin du 20^e siècle, par des archivistes se réclamant de la pensée postmoderne et intégrant l'archivistique à un champ culturel élargi. Ces archivistes, représentatifs en cela de l'évolution de la profession depuis plus d'un siècle, s'inscrivent dans des champs de pratiques multiples (administratif, culturel, patrimonial) qui confèrent à leur conception un aspect pluriel et laisse parfois un sentiment d'éparpillement.

En tentant de synthétiser l'ensemble des perspectives, il apparaît que la conception de chacun est déterminée par le champ de pratiques duquel participent les archives mises en question. Et, comme le montre Martine Cardin, les archives sont régies par trois niveaux d'identité déterminés par des contextes différents. Ainsi, elles peuvent être comprises

comme partie prenante d'un processus organisationnel, informationnel ou mémoriel. Les conceptions mises en lumière ici sont le reflet, à un certain degré, de ces niveaux d'identité qui, comme l'exprime encore Cardin, devraient s'articuler pour permettre une compréhension englobante des archives comme étant issues « du travail matriciel de ces trois processus structurants (organisation, information et mémoire) qui s'assemblent et se combinent¹ ». Si les visions archivistiques restent essentiellement contradictoires, c'est que les auteurs tendent à ignorer leur propre place au sein de la discipline et ignorent ou refusent de ce fait la position des autres. Les définitions que les archivistes se donnent des archives sont alors unilatérales.

Or, il est possible, depuis le champ culturel, d'articuler ces visions contradictoires et de penser les archives de manière englobante en s'appuyant sur le matérialisme historique de Benjamin qui autorise une réévaluation de notre rapport au passé dans la mesure où les archives restent avant tout un objet permettant de rappeler le passé dans le présent quelles qu'en soient les fins (administratives, scientifiques, culturelles, etc.). En effet, la pensée benjaminienne offre de multiples possibilités. Comme méthodologie d'abord, la dialectique benjaminienne a ceci de particulier qu'elle permet de penser les objets dans leur historicité depuis le présent et, pour ce qui concerne les archives, depuis l'exploitation des documents. Ce renversement a des conséquences majeures en termes archivistiques puisqu'il nécessite de prendre en charge les archives en dehors du cadre habituel. Une autre possibilité propre à la pensée benjaminienne réside dans la réévaluation du rôle du temps et de la mémoire dans la compréhension des archives comme trace dans le cadre d'une temporalité qui n'est plus chronologique, mais dialectique. Cette temporalité nécessite de ne plus concevoir le passé comme fini, mais plutôt comme étant toujours d'actualité, et, de ce fait, les archives sont moins une trace de ce qui a été qu'un élément de durée toujours vivant, une survivance. Finalement, la pensée benjaminienne ancre la connaissance en général, et celle du passé en particulier, dans les conditions d'existence des objets. Dans cette perspective, les archives doivent être appréhendées au travers de leur présence dans la société, c'est-à-dire depuis leur exploitation plutôt que depuis leur production.

1. Martine Cardin, *Archivistique: information, organisation, mémoire: l'exemple du Mouvement coopératif Desjardins, 1900-1990*, (Québec: Septentrion, 1995), p. 247.

TEMPORALITÉS ARCHIVISTIQUES

La dialectique benjaminienne permet des déplacements et des recentrages du regard porté sur les archives et révèle qu'elles sont régies par trois moments qui déterminent la compréhension qu'on en a : le moment de la production (administrative) des documents, celui de leur mise en archives et, finalement, celui de leur exploitation.

Ces déplacements et recentrages sont au nombre de trois. Le premier est un passage de la diffusion des archives à l'exploitation des documents, ce qui implique d'ancrer la réflexion sur les archives dans l'espace social. L'archivistique est alors pensée comme discipline plutôt que comme pratique. Dès lors, l'objet d'analyse n'est plus le geste de production des documents ni celui de constitution des archives, mais celui de leur exploitation. La temporalité, enfin, s'organise autour d'un présent au sein duquel surgit le passé et où l'histoire et la mémoire se confondent.

DE LA DIFFUSION À L'EXPLOITATION

Si certaines qualités propres aux documents d'archives sont explicitement soulignées dans la littérature archivistique, la place de l'utilisation et des utilisateurs y demeure importante, mais implicite. Ainsi, il apparaît que les archives, dans la perspective traditionnelle, sont déterminées à la fois par les conditions de production des documents et les fonctions qu'elles sont amenées à assumer et qui sont d'ordres administratif, historique et culturel. Toutefois, les finalités des archives restent un point problématique pour les pères de l'archivistique contemporaine, et, si leurs fonctions administratives sont considérées comme inhérentes aux archives, les usages historiques et culturels apparaissent souvent comme un simple corollaire plutôt que comme une raison d'être. D'un autre

côté, les archivistes postmodernes s'inscrivent d'emblée dans une perspective culturelle et patrimoniale qui semble cantonner les archives à des finalités mémorielles. Les définitions des archives que se donnent les archivistes sont étroitement liées à l'idée qu'ils se font des utilisations des documents. Ainsi, si la discipline s'est constituée à l'aune des utilisations scientifiques des documents, elle a évolué sous le coup de leurs finalités administratives pour, en définitive, être revisitée dans la perspective d'usages sociaux plus larges tels que ceux liés à la mémoire collective.

Cependant, ces liens entre conceptions de la discipline et utilisations des documents n'étant pas explicites, il est impossible aux archivistes d'en tirer les conséquences. Si les archivistes traditionnels se sont longuement penchés sur la question des usagers, c'est dans l'optique des études menées dans le domaine des sciences de l'information qu'ils l'ont fait. Or, cette approche particulière implique que le regard est porté sur les usagers des services plutôt que sur les utilisateurs des archives. L'établissement d'une distinction entre usagers et utilisateurs est fondamentale puisque cette distinction résulte de perspectives radicalement différentes. La première relève de préoccupations de gestion : il s'agit de mieux comprendre les attentes des personnes qui fréquentent un lieu en vue de recevoir un service. La seconde vise à comprendre la manière dont les usages des documents permettent d'établir certaines des caractéristiques et fonctions sociales larges des archives.

Par ailleurs, les archivistes se réclamant de la pensée postmoderne insistent largement sur le rôle essentiel des utilisateurs dans l'activation des documents. Ils reviennent en permanence sur l'idée que les archives ne « parlent pas d'elles-mêmes », que les documents sont des « réceptacles de significations » et que le récit que les archives permettent est le fruit de la subjectivité de l'utilisateur. En revanche, ils ne tirent jamais les conclusions de ces affirmations. Ils s'en tiennent à affirmer l'indétermination de l'objet et à la fluidité de la signification sans aller au-delà de cette proposition. Or, cet au-delà de la subjectivité postmoderne se trouve dans l'exploitation des archives qui apparaît être un moment majeur de la trajectoire documentaire dans la mesure où c'est dans le geste d'utilisation des documents que sont mises au jour les caractéristiques des archives et c'est dans le présent de l'exploitation que peut être compris le rapport au passé que l'archive, envisagée comme modalité

d'inscription de soi dans le temps, impose. Finalement, le point aveugle de chacune des visions des archives (traditionnelle et postmoderne) réside dans l'exploitation, c'est-à-dire dans les modalités d'existence des archives hors de la pratique archivistique elle-même.

Dans le contexte plus spécifiquement québécois, il s'avère désormais nécessaire de distinguer l'exploitation de la diffusion des archives. Cette dernière « est 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 spécifiques¹ ». Tournée vers les usagers des services, la diffusion est centrée sur l'action de l'archiviste. Ainsi, à la fois fonction et mission de l'archivistique, la diffusion comprend plusieurs facettes telles que la communication (l'accès aux documents), la valorisation (les activités éducatives et culturelles), la référence (l'aide aux chercheurs) et la promotion (autant des fonds et des services d'archives que de l'archivistique). Cette conception, tributaire de la bibliothéconomie et des sciences de l'information, reste ancrée dans une pratique de gestion. *A contrario*, l'exploitation implique la prise en charge des archives dans l'espace social et, par-là même, l'élargissement de la perspective à l'ensemble des pratiques et réflexions les mettant en jeu. L'exploitation est relative à l'existence des documents une fois les différents gestes archivistiques posés (depuis l'acquisition/création jusqu'à la diffusion en passant par le traitement), elle ne compte pas parmi ces gestes, mais se situe à leur périphérie. En effet, l'exploitation des archives doit être comprise non comme une fonction ni même une mission de l'archivistique, mais plutôt comme un de ses éléments constitutifs. Autrement dit, si la diffusion appartient à l'archivistique comme pratique professionnelle, l'exploitation, de son côté, est un aspect de l'archivistique comme discipline, c'est-à-dire comme champ de savoir. Elle est le fait des utilisateurs des documents, mais engage pleinement l'archiviste, qui a pour mission de mettre les archives à disposition des utilisateurs.

1. Normand Charbonneau, « La diffusion », dans *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, sous la dir. de Carol Couture et al. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 1999), p. 374.

LE MATÉRIALISME HISTORIQUE ET LA DIALECTIQUE APPLIQUÉS AUX ARCHIVES

Prendre pour point de départ l'exploitation des archives revient, dans un certain sens, à renverser la perspective habituelle puisque l'archivistique contemporaine dans son ensemble considère les archives depuis leur production (quel que soit le moment que celle-ci recouvre : création des documents ou constitution des archives) jusqu'à leur mise à disposition pour les utilisateurs.

En effet, les deux conceptions archivistiques portent attention à des moments différents de la production des archives. D'un côté, l'attention portée à l'activité du producteur des documents semble oblitérer l'existence des archives hors des gestes administratif et organisationnel dans lesquels les documents trouvent leur origine. D'un autre côté, la mise en lumière du rôle de l'archiviste dans la production des archives et l'obsession de l'héritage à constituer paraissent les cantonner au dépôt où elles offrent une représentation non plus seulement du producteur des documents, mais de la société tout entière². Cependant, malgré l'opposition apparente de ces deux perspectives et leurs divergences effectives, les archives sont toujours considérées du point de vue du geste archivistique. Pour les uns, l'archiviste maintient la position de gardien de confiance énoncée par Jenkinson en se faisant gestionnaire (de documents ou d'information); pour les autres, l'archiviste se perçoit lui-même comme un agent de la constitution de la mémoire et de l'identité collective, se situant alors dans la sphère des représentations symboliques et dans le champ culturel. Finalement, l'archiviste, qu'il cherche la neutralité ou qu'il assume un rôle actif dans la constitution des archives, est toujours au centre de la pensée archivistique.

Les archivistes postmodernes introduisent un temps supplémentaire dans la constitution des archives en considérant le geste archivistique comme geste producteur. Les archives pourraient alors être considérées au regard de trois moments distincts : le moment de la production

2. À cet égard, la conception canadienne des « archives intégrales » qui confère [aux] institutions publiques le mandat d'acquérir et de garder des archives gouvernementales et les documents du secteur privé qui y sont reliés, et qui rassemble dans un dépôt unique tous les types de documents quel qu'en soit le support » (Marion Beyea *et al.*, « Introduction », dans *Les archives canadiennes en 1992*, sous la dir. de Marcel Caya *et al.* (Ottawa : Conseil canadien des archives, 1992), p. 12) est exemplaire.

(administrative) des documents, celui de leur mise en archives, et, finalement, celui de leur exploitation. Cependant, l'archivistique dans son ensemble ne tient pas complètement compte de ce troisième temps et elle reste centrée sur les deux premiers : l'archivistique postmoderne faisant de la mise en archives le point culminant de la trajectoire documentaire. Or, en déplaçant le regard du geste archivistique au geste d'exploitation, de l'archiviste à l'utilisateur, il apparaît que, si l'on veut comprendre les archives comme héritage, il est nécessaire de prendre en considération les archives comme trace d'un geste de production documentaire, c'est-à-dire comme ce qui subsiste de ce geste dans le temps. Autrement dit, il faut considérer à la fois le temps des documents (la production des documents : leur matérialité, leur(s) contexte(s) de production et leur contenu), le temps des archives (la constitution d'un ensemble significatif par le geste archivistique) et le temps de leur exploitation (c'est-à-dire le champ de connaissance de l'utilisateur, le contexte d'utilisation des documents et l'interprétation qui en est faite). Si, comme l'affirment les archivistes postmodernes, la mise en archives est un point de départ, il est nécessaire de comprendre ce sur quoi elle ouvre, c'est-à-dire l'exploitation comme troisième moment qui détermine les objets historiques que sont les archives et comme condition de possibilité d'un renversement dialectique.

Les temps des archives : production des documents et mise en archives

Les temps des archives recouvrent en fait les deux premiers moments de la trajectoire documentaire telle qu'elle est présentée plus haut. Il s'agit des moments administratif et archivistique de la constitution des archives. En axant leur réflexion sur le geste archivistique, les tenants de la pensée postmoderne tendent à ignorer, lorsqu'ils envisagent la nature des archives, les aspects matériels et le processus de production des documents au profit d'une compréhension largement symbolique des archives. Pourtant, au regard de la conception benjaminienne de l'histoire, il apparaît que la représentation symbolique est toujours présente à même la matière des choses puisque les objets portent la marque des rapports sociaux mis en jeu dans leur processus de production.

Pour envisager ces temps des archives, les aspects matériels de la production documentaire doivent être considérés d'une manière large car les

archives sont avant tout marquées – tant dans leur forme que dans leur format et leur support, ou encore dans leur structure – par les différents contextes³ de leur production. L'archivistique nous montre d'ailleurs à quel point ces éléments concrets sont essentiels. La diplomatique, par exemple, révèle combien la forme et la structure d'un document sont porteuses de sens. Le principe de respect des fonds laisse entendre, lui aussi, que le sens dépasse le contenu même des documents pour s'inscrire dans les liens qui les unissent et la structure qui leur donne leur existence en tant qu'archives. Les supports, enfin, sont signifiants en ce qu'ils illustrent les conditions techniques déterminant la production des documents comme en témoigne l'allongement progressif des listes proposées par les archivistes – depuis le parchemin et le papier jusqu'aux supports photographiques, magnétiques et électroniques. Pourtant, les archivistes ne considèrent que rarement les effets de l'importance qu'ils accordent, d'un point de vue pragmatique et technique, à ces éléments matériels. En revanche, le matérialisme historique benjaminien – qui consiste à restituer et transmettre l'expérience de la rencontre avec le passé au travers de l'objet – nous incite à porter une attention singulière à ces différents éléments. La matérialité des archives, sous ses différentes formes, devient, dans cette perspective, ce qui permet d'accéder au passé. Si, pour les archivistes, la conservation matérielle des archives est nécessaire pour accéder au contenu des documents, le matérialisme historique permet de concevoir la matérialité comme porteuse de sens, au-delà du contenu même.

Un autre élément doit être envisagé dans cette perspective: le(s) processus de production des archives. Car, si la matérialité dit quelque chose du temps des documents, le(s) processus de production sont révélateurs des contextes qui les sous-tendent. Qu'il s'agisse du processus producteur des documents ou de celui constitutif des archives, on a vu qu'ils sont largement étudiés, mais toujours du point de vue de l'archiviste et le plus souvent en dehors de l'analyse des rapports sociaux dont ces processus résultent ou qu'ils reproduisent. Et, bien que les archivistes post-modernes proposent une critique pertinente du rôle de l'archiviste dans la constitution des archives et l'inscription de celles-ci dans les rapports de domination par l'intermédiaire de la problématique mémorielle, ils

3. Relativement à la notion de contexte appliquée aux archives, on pourra se reporter aux différents travaux de Martine Cardin et à ceux du groupe de recherche Inter-Pares.

ne l'intègrent pas dans une critique sociale plus large qui permettrait de mieux comprendre la manière dont les archives s'inscrivent dans la société.

Une telle critique permettrait de montrer que les archives participent toujours déjà d'un système de domination. Elles sont, en effet, le fruit des rapports de force qui animent la société et ne peuvent, en première instance, représenter que ces rapports sociaux. À partir de l'énonciation benjaminienne du caractère barbare des éléments de culture, il est possible d'envisager le processus de production des archives au travers de leur lien à la société en tant que « butin ». On peut, dans cette perspective, affirmer avec les archivistes postmodernes que tout groupe représenté dans les archives est à situer du côté des « vainqueurs de l'histoire ». Inversement, la constitution d'archives par certains groupes signale des changements sociaux plus larges.

Par exemple, depuis les années 1970 et 1980, des centres d'archives ont été mis en place dans certains pays par les communautés gaies et lesbiennes, marquant ainsi une nouvelle visibilité et un changement de statut social de ces groupes. Ces créations ont lieu dans la lignée des luttes menées pour la reconnaissance dans les années 1960 et 1970, et constituent un moyen de pallier les lacunes des archives publiques. Au Québec, par exemple :

C'est en 1983 que Ross Higgins et Jacques Prince décident de mettre sur pied une association qui a le mandat de recevoir, conserver, préserver toute forme de document manuscrit, imprimé, visuel, sonore, et autres qui témoigneraient de l'histoire de la communauté gaie et lesbienne du Québec. Seul un organisme communautaire pouvait assumer cette tâche sachant que la plupart de ces documents ou objets ne se retrouveraient ni aux Archives nationales du Québec ni à la Bibliothèque nationale du Québec. De la volonté de ces deux personnes s'est constitué un centre d'archives et de documentation accessible à tout le monde⁴.

Ainsi, l'action collective des gais et lesbiennes est « passée d'une position plus contestataire, basée sur un discours articulé autour d'une visée de libération et de remise en cause des institutions à une stratégie d'utilisation des filières institutionnelles en vue de sortir de la marginalisation

4. Les archives gaies du Québec, « Site web de l'association ».

et d'accéder à la normalité ainsi qu'à la reconnaissance sociale⁵ ». Ce passage est lisible dans la création d'institutions archivistiques propres à ces groupes qui constitue une des formes d'inscription dans l'espace public tout autant qu'un moyen de légitimation grâce à la possibilité de constituer une mémoire et d'écrire une histoire de la communauté.

Au-delà des conditions techniques et organisationnelles de la création des documents, l'archivistique devrait alors tenir compte du processus de constitution des archives au sens postmoderne du terme – c'est-à-dire la mise en archives – en incluant une analyse sociohistorique des producteurs et de l'émergence des centres d'archives qui permettrait de mieux comprendre la place et le rôle des archives au sein de la société. Cette analyse ne saurait passer outre la matérialité des documents qui est en fait le lieu d'inscription de l'ensemble des éléments en jeu dans le processus de production des archives depuis la création des documents jusqu'à leur destruction ou mise en archives. Le matérialisme historique benjaminien nous rappelle l'importance des différentes formes de matérialité des archives pour pouvoir en appréhender l'origine tout en permettant de les resituer dans leur devenir. Autrement dit, il devient possible d'articuler les conceptions traditionnelles et postmodernes en considérant les archives à la fois comme matériel documentaire et comme représentation symbolique des rapports sociaux.

Le temps de l'archive : l'exploitation

Cependant, le geste d'exploitation transforme la signification des archives et leur rapport au pouvoir au travers d'un troisième temps qui peut, selon certaines conditions, agir comme point de renversement dialectique. En effet, si l'on poursuit la réflexion relative au rôle des utilisateurs au-delà du seuil sur lequel nous laisse la pensée postmoderne, il devient possible d'envisager les archives comme moyen d'émancipation. Car, s'il est vrai que le mode de production des archives en fait à la fois un symptôme des rapports sociaux et un pouvoir exercé sur l'avenir comme l'indiquent les archivistes postmodernes à la suite de Derrida, la pensée benjaminienne implique que les modalités de leur exploitation peuvent conférer aux archives un rôle émancipateur. Et, bien que les

5. Isabel Côté et Jacques L. Boucher, « L'action collective des gais, lesbiennes, transsexuels et transgenres : Un mouvement social ? » *Cahiers du CÉRIS, série Recherches*, n° 48 (2010), p. 19.

archivistes ne soient pas en mesure de décider qui sera représenté dans les archives et de rétablir ainsi une forme d'égalité devant l'histoire contrairement à ce que pensent certains d'entre eux, Cook et Harris notamment, les utilisateurs, en revanche, sont susceptibles de mettre en œuvre le potentiel libérateur des archives. Le patrimoine culturel, bien que sa constitution participe d'un système de domination, n'est pas sans valeur au regard du matérialisme historique dans la mesure où il est le point depuis lequel le renversement dialectique peut être opéré.

Ce renversement est lié à celui dont parle Benjamin à propos de la conception de l'histoire : ce n'est plus le présent qui cherche à connaître le passé, mais le passé qui s'impose au cœur du présent. Du point de vue du moment de l'exploitation, la manière dont les artistes procèdent permet de comprendre comment il est possible de saisir le passé dans toute son actualité au travers des archives. Ce changement de perspective doit être compris, à l'aune de ce qui précède concernant la matérialité et les conditions de production, comme la possibilité d'une mise à jour des différentes significations inscrites à même les archives, mais dépassant cependant leurs caractéristiques explicites. En admettant que la connaissance du passé résulte moins d'un geste d'exhumation que d'une forme de révélation déterminée par un moment singulier, les archives doivent être appréhendées autrement que comme « reflet du passé » ou matériel tourné vers l'avenir et en attente d'actualisation.

Ce renversement nécessite aussi une révision de la conception du temps. La temporalité linéaire, celle de la chronologie historique classique, est comprise comme une suite d'événements liés par une relation causale : cette ligne du temps sur laquelle viennent s'ordonner les faits. Benjamin aide à comprendre l'importance de la conception du temps lorsqu'il refuse cette linéarité au motif qu'elle produit une homogénéité dans la conception des événements et ne permet d'écrire que l'histoire des dominants. C'est aussi la critique que les historiens des *Annales* opposent, en termes historiographiques, à l'école méthodique. Du point de vue archivistique, ce temps chronologique est le temps des archives qui est, jusqu'à présent, toujours déterminé par un geste posé par un sujet pris dans des conditions particulières. Que ce temps soit le passé de la production des documents, le présent de la mise en archives ou l'avenir de l'interprétation des archives, il est toujours lié à un geste unique et singulier. Les archives deviennent alors la représentation d'un événement, d'un personnage ou d'un groupe social qui reste inscrit dans

un temps linéaire. La pensée postmoderne, bien qu'elle souligne dans une certaine mesure la multiplicité des temps animant les archives, ne permet pas de les articuler en les inscrivant dans une autre temporalité.

Benjamin oppose à ce temps chronologique un temps qualitatif rythmé par quelques moments privilégiés aussi décisifs dans une perspective émancipatrice qu'éphémères du point de vue de leur durée. Ces moments sont les moments forts de l'histoire des peuples. Pour envisager ces moments, une temporalité dont la modalité est celle de la représentation, par opposition à la succession, s'impose : c'est l'image dialectique. Les temps qu'elle met en jeu, le Maintenant et l'Autrefois, sont distincts des notions de présent et de passé en ce que le Maintenant est un présent chargé de réminiscences, une fulgurance, et que l'Autrefois est une latence. En d'autres termes, Maintenant et Autrefois sont les dépassements dialectiques du présent et du passé chronologiques. Ainsi, l'objet historique constitué en image dialectique ne s'inscrit plus dans une temporalité linéaire, mais il la fait éclater. Cette conception de la temporalité trouve son inspiration dans le messianisme juif, qui voit dans l'ère messianique le retour du paradis perdu – donc du plus ancien, d'une préhistoire – en même temps qu'elle apporte quelque chose de radicalement neuf – donc non encore connu, une posthistoire. Chez Benjamin, cette préhistoire et cette posthistoire sont fusionnées dialectiquement dans l'acte révolutionnaire potentiellement présent dans l'image dialectique qui se présente alors comme une forme de condensation temporelle. C'est cette forme de temporalité que nous proposons pour appréhender les archives, en lieu et place de celle du reflet traditionnel qui implique une passéité absolue et de la potentialité signifiante postmoderne tournée vers un avenir indéterminé.

Cependant, ce n'est qu'en repensant la relation entre mémoire et archives qu'il est possible de réhabiliter les archives en tant que moyen d'émancipation par la transmission du passé. D'un côté, Benjamin rapproche l'image dialectique d'une image de rêve en proposant que l'Autrefois qui y surgit est un savoir non-encore-conscient du passé. Il recourt alors à la psychanalyse pour proposer une modalité de la connaissance du passé qui fonctionne comme le déchiffrement des manifestations du refoulé. L'écriture de l'histoire nécessite dès lors de porter une attention particulière aux objets sociaux en tant que lieux d'inscription de l'inconscient collectif. D'un autre côté, les archives sont des objets sociaux singulièrement marqués par les rapports de force animant la société dans

son ensemble. Elles peuvent alors être envisagées comme une forme de mémoire volontaire (ce qu'ont montré aussi les archivistes à la suite de Derrida en soulignant le caractère prothétique de la mémoire archivistique) et, si l'on suit Benjamin, elles sont, de ce fait même, porteuses d'une mémoire involontaire relevant d'un inconscient collectif que seule l'exploitation peut mettre à jour dans un geste proche de celui de la psychanalyse.

Cette conception des archives comme mémoire volontaire et de l'exploitation comme geste de révélation de l'inconscient permet de revenir en partie sur la position des archivistes postmodernes selon qui les archives ont partie liée avec les rapports de domination propres à la société au sein de laquelle les documents sont créés. Elle implique l'idée que la pratique archivistique, si l'on accepte l'analogie avec la psychanalyse, est indissociable de l'acte de refoulement dans la mesure où la psychanalyse freudienne admet que, pour qu'il y ait mémoire, il faut qu'il y ait oubli. C'est-à-dire qu'il est nécessaire que l'inconscient prenne en charge les événements oubliés, refoulés. Or, si les archivistes ont conscience de leur position singulière quant à la patrimonialisation et à la production de l'histoire, ils n'en demeurent pas moins parties prenantes des processus de réification du passé et de mise en place d'une mémoire (volontaire) dominante. Ce que Benjamin nous permet de mieux comprendre, c'est que, quelle que soit la volonté des agents, le système lui-même est producteur de discours et que c'est dans l'inconscient de ce discours que le passé est connaissable. La possibilité de surgissement de ce savoir non-encore-conscient du passé ne peut se situer que dans l'après-coup de la mise en archives, après l'acte de refoulement en quelque sorte, dans l'exploitation comme geste d'émancipation.

NOUVELLES PERSPECTIVES : RETOUR SUR L'EXPLOITATION ARTISTIQUE

Ces déplacements et recentrages transforment radicalement le paysage archivistique, et de nouvelles perspectives sur la discipline s'ouvrent lorsque l'on pense les archives depuis l'exploitation plutôt que depuis la production des documents ou la mise en archives. En outre, ces changements apparaissent de manière nette à l'examen d'une forme d'exploitation encore peu étudiée, celle des artistes contemporains. Ainsi, le

champ artistique, du fait des pratiques et réflexions qu'il déploie autour de la notion d'archive(s), révèle d'abord combien les caractéristiques des archives peuvent différer ou être élargies par rapport à celles considérées par l'archivistique. Ensuite, il est possible d'affirmer que la pratique archivistique assigne des fonctions qui sont trop restrictives, ignore certaines dimensions et se déploie selon un cadre de référence qui ne recouvre pas l'ensemble des champs d'existence des archives. L'étude des démarches de certains artistes, enfin, montre que la méthode d'analyse constituée par les conditions d'utilisation s'avère être un outil propice à une meilleure compréhension de la place et du rôle des archives dans la société.

Lacune et authenticité : caractéristiques essentielles des archives

Comme nous le notions en conclusion du chapitre précédent, les différentes manifestations et publications relatives à l'art de l'archive révèlent certaines caractéristiques que les archivistes ne prennent pas toujours en compte. Ces éléments généralement absents de la littérature archivistique ou envisagés de manière très différente sont les caractères lacunaire et authentique des archives.

Le premier élément mis en lumière dans le champ artistique réside dans le caractère essentiellement lacunaire des archives. La mise en archives ne peut tout conserver du passé, et les archives enregistrent davantage une absence qu'une expérience effectivement vécue. Ce qui reste du passé dans cette mémoire volontaire collective que sont les archives se manifeste dans le fragment et le manque inhérent qui suscitent justement l'archive.

Cette caractéristique, qui pourrait être considérée comme fondamentalement négative et stérile, est pourtant mise à profit par certains artistes de manières fort différentes les unes des autres. D'abord, il est souligné de façon éloquente par ceux qui, comme Boltanski, Thomas, Frenkel ou Leonard, proposent une réflexion sur l'identité et la mémoire collective dans une perspective critique. Chacun à leur manière, ils renversent le rapport de la présence et de l'absence qui sous-tend les archives comme moyen de connaissance du passé : soit en reproduisant le dispositif archivistique du dépôt ou du fonds par l'accumulation de boîtes ou de documents (Boltanski, Carrière), soit en créant des archives fictives (Frenkel, Leonard), soit en mettant en relation des documents d'archives

et des représentations actuelles (Thomas). Ces différentes démarches illustrent la manière dont les archives sont oublieuses de pans entiers de l'histoire et qu'elles ne prennent en charge que les traces des groupes dominants. L'absence des ouvriers, des conscrits, des femmes ou des autochtones au sein des archives est à mettre en lien avec le fait que l'histoire ne s'écrit que depuis la perspective de ses vainqueurs. L'histoire sociale s'écrit avec les archives des patrons, l'histoire des guerres est l'« histoire-bataille » écrite du point de vue des généraux et des gouvernements, etc. Et, même si les historiens et les archivistes ont tout à fait conscience de cette situation, les archives, bien qu'elles se diversifient toujours plus, restent la marque de l'histoire officielle. En cela, le geste historiographique et, dans une certaine mesure, archivistique des artistes est essentiel puisqu'il rétablit cette égalité devant l'histoire que les archivistes postmodernes appellent de leurs vœux.

Une autre manière, pour les artistes, de jouer de ce caractère lacunaire est celle qui consiste à les mettre en évidence au travers de la structure propre aux archives. Ainsi, les dates-vidéo de Claire Savoie consistent en une restitution de la totalité de son quotidien par le montage de fragments qu'elle sélectionne et articule en un tout. Ce dernier, le film dans son ensemble, masque les manques à la manière du fonds d'archives. En effet, s'il apparaît évident, au visionnage du film de Savoie, que l'ensemble de la vie de l'artiste n'est pas présent dans ces courts moments, il est impossible de prendre la mesure de ce qui est absent et on est amené à penser que l'essentiel est là. De manière similaire, les archives se présentent comme un tout dont les manques sont masqués et échappent à toute possibilité d'appréhension. Cependant, l'œuvre de Savoie propose un dispositif complémentaire au film qui offre une représentation des vides laissés par la sélection des fragments, ce que les archives ne font pas suffisamment.

Finalement, une dernière modalité de mise en scène de l'absence réside dans la création d'images de rêves. Les œuvres qui, comme celles de Blain ou Williams, visent à ressusciter les morts en en faisant surgir l'image dans le présent, rendent tangible la manière dont les archives peuvent être considérées comme enregistrement d'une absence, d'un effacement ou d'un événement qui n'a pas réellement été vécu. Le caractère spectral des archives, souligné par les œuvres *in situ*, laisse en effet le sentiment que ce qui est donné à voir ne s'est jamais produit tel que les archives le représentent. Les archives ne seraient pas ce reflet fidèle

du passé que veulent y voir certains archivistes, ni même une simple latence en attente d'actualisation. Elles sont bien plutôt une survivance se manifestant ici et maintenant en fonction du contexte dans lequel elles sont utilisées. En ceci, les archives sont susceptibles de donner lieu à un surgissement d'un Autrefois qui ne peut jamais être identique à ce qui a été et qui, en ce sens, a les caractéristiques d'une image de rêve.

Les archivistes sont relativement conscients de cette réalité des archives puisqu'ils sont les premiers à affirmer qu'à la suite du processus d'évaluation une infime minorité des documents est conservée. Cependant, ils ne tirent pas toutes les conséquences de cette situation puisque si les archivistes postmodernes appuient leur argumentaire en faveur du caractère construit des archives sur le geste d'évaluation et de sélection des documents, s'ils sont les premiers à souligner l'absence de certains groupes sociaux des fonds d'archives et s'ils affirment l'incomplétude des archives et la nécessité de leur actualisation, ils ne s'arrêtent pourtant pas sur le manque constitutif des archives. Il est pourtant possible de prendre en charge cet aspect fondamental au travers de la conception de l'histoire comme mémoire en considérant la lacune comme figure du refoulement qu'il est possible de mettre au jour par la méthode psychanalytique de déchiffrement des formations de l'inconscient.

La deuxième caractéristique essentielle des archives mise à mal par les artistes est l'authenticité. Deux types de démarche artistique soulignent la fragilité du lien au réel que les archives revendiquent. Les archives fictives, d'abord, telles que celles que Leonard propose pour *The Fae Richards Photo Archive* ou que Boltanski offre aux mineurs à partir des *Registres* du Grand Hornu. Ces œuvres cherchent à reproduire les caractéristiques des archives dans lesquelles l'authenticité est susceptible, selon eux, de s'inscrire. Il apparaît à l'étude de ces œuvres que c'est à la matérialité qu'est assignée cette qualité des archives dans la mesure où les artistes, soit utilisent les techniques et modes de représentation de l'époque qu'ils veulent évoquer de manière à produire des documents vraisemblables, soit impriment aux objets les traces du passage du temps de manière à leur conférer un aspect vieilli. Dans cette perspective, il s'avère que l'authenticité est moins immédiatement liée à l'origine de l'objet qu'à l'objet lui-même en tant que trace, c'est-à-dire en tant qu'objet ayant traversé le temps. Elle est déterminée par les éléments qui font des archives un objet de durée plutôt qu'un objet du passé.

Cette remise en cause du lien entre le réel et sa représentation est illustrée par un second type d'œuvres qui consiste en une mise en récit de documents d'archives réels. Les œuvres de Vera Frenkel et Emmanuelle Léonard, en utilisant des documents d'archives réels (personnels ou officiels), permettent de réaliser que le témoignage supposément assuré par les archives est toujours, en fait, le fruit d'une mise en relation entre les contextes de production et d'utilisation par la médiation d'un discours qui les dépasse. Frenkel, en attestant de la vie d'une femme n'ayant jamais existé par l'exposition d'archives, et Léonard, en reconfigurant les documents des archives judiciaires pour en révéler des aspects invisibles dans le cadre d'utilisations plus attendues, comme pièces à conviction lors d'un procès par exemple, permettent de comprendre comment la vérité de l'objet – son authenticité – relève des différents contextes – des différents temps – qui le travaillent.

Pour l'archivistique, l'authenticité des documents est garantie par l'établissement d'une chaîne de responsabilités ininterrompue depuis la production des documents jusqu'à leur mise en archives, ce qui est censé assurer la fiabilité de leur contenu informationnel en assurant le lien avec le contexte de production. Ce maintien du lien archivistique prévient en fait une trop grande mise à distance entre les archives et leur origine; en d'autres termes, il s'agit d'abolir, autant que faire se peut, la distance entre l'expérience transmise (*Erfahrung*) et l'expérience vécue (*Erlebnis*) qui est pourtant, selon Benjamin, la condition de possibilité de la transmission du passé. En effet, les artistes montrent que cette distance est non seulement impossible à abolir, mais surtout nécessaire à l'établissement d'une connaissance historique quelle qu'elle soit, et que la vérité historique, comme l'affirme Benjamin, relève à la fois de l'objet et du sujet qui y porte attention. En effet, détachant, d'une manière ou d'une autre, les archives de leur point d'origine, les artistes rétablissent cette distance que les archivistes cherchent à réduire et déplacent ainsi le lieu de l'authenticité et son lien à la fiabilité. En associant authenticité et matérialité, les artistes illustrent une autre facette de cette nécessaire distance. Ils montrent que les archives, en s'inscrivant dans le temps – en devenant élément de la durée plutôt que du passé –, portent les marques de la distance qui les sépare de leur origine. C'est alors ces marques, les traces du passage du temps, qui attestent de leur authenticité. D'ailleurs, l'archivistique reconnaît de manière implicite le caractère essentiel de cette distance dans la pratique de la diplomatique qui fonde la

connaissance des documents sur leur matérialité. L'importance des conditions d'utilisation devient alors manifeste puisque, en dernière instance, ce sont elles qui permettent, dans leur articulation, d'établir l'authenticité des documents et le degré de fiabilité du récit qu'ils portent.

Le cadre de référence : fonctions des archives

Avant de revenir sur les conditions d'utilisation, des précisions s'imposent quant aux fonctions des archives qui déterminent le cadre de référence auquel se réfère l'archivistique. Liées au cycle de vie des documents, les valeurs primaires et secondaires sont attribuées en fonction des besoins des utilisateurs, et deux fonctions constituent les valeurs secondaires justifiant ainsi la raison d'être des archives définitives. La première est liée à leur capacité de témoigner des activités, des réalisations et de l'évolution de leur producteur. La seconde est associée au fait que les documents sont susceptibles de satisfaire aux besoins informationnels des usagers des services d'archives. Les valeurs secondaires des archives dans la vision traditionnelle résident dans leur lien essentiel avec la preuve et le témoignage d'une part, et avec l'information d'autre part. En outre, de manière générale et tel que cela est exposé dans la littérature archivistique, ces valeurs sont déterminées par le type d'utilisateurs des documents : les valeurs primaires intéressent les usagers internes tandis que les valeurs secondaires intéressent les usagers externes. Ce dernier point est central en ce qu'il implique, au regard de la distinction entre diffusion et exploitation, que les valeurs et fonctions sont assignées aux archives depuis le service d'archives et non dans une perspective sociale large. En revanche, si l'on admet que les valeurs secondaires relèvent des besoins sociétaux en matière d'archives, il devient nécessaire d'étudier plus largement les usages qui en sont faits hors du service d'archives, ce qui permet de faire évoluer l'archivistique avec la société comme le montre l'analyse de l'exploitation artistique.

D'ailleurs, le « cadre de référence » – c'est-à-dire l'ensemble des domaines d'activités auquel se réfèrent les archivistes pour assigner une valeur secondaire aux documents – est étroitement lié aux fonctions attribuées aux archives, renvoie à une perspective proprement archivistique et a trait à la diffusion. Il est à distinguer des champs d'existence des archives qui recouvrent, eux, les domaines utilisant effectivement les archives. Les champs d'existence sont liés à une conception sociale large des

archives qui relève du domaine de l'exploitation. S'ils ne se confondent pas, le cadre de référence et les champs d'existence devraient, idéalement, se recouvrir mutuellement.

Le champ artistique s'avère un domaine enrichissant pour l'archivistique en ce qu'il apporte un regard neuf sur les archives. Et, si les valeurs archivistiques ne sont pas remises en question, les fonctions assignées aux archives sont, en revanche, élargies et revisitées. En effet, l'art de l'archive considère les fonctions de preuve, de témoignage et d'information telles que l'archivistique traditionnelle les a établies, mais, comme on l'a vu avec la notion d'authenticité par exemple, il en transforme les modalités. Ainsi, les artistes nous permettent de réévaluer les fonctions traditionnelles, et plus encore, ils invitent à considérer la mémoire et la narration comme fonctions à part entière, et les dimensions cognitive et poétique comme éléments essentiels.

Les artistes, au même titre que les archivistes, prêtent une attention particulière à la relation que les archives entretiennent avec la mémoire. Depuis les années 1990, cette relation est au cœur de nombreuses réflexions archivistiques, mais n'a pas conduit à une révision des fonctions des archives. En effet, si ces archivistes acceptent l'analogie entre archives et mémoire, c'est toujours avec réticence et sous condition d'effectuer une révision fondamentale tant de la notion d'archives que de celle de mémoire dans lesquelles ils voient des processus essentiellement fluides et dynamiques. L'idée à laquelle ils s'opposent en premier lieu est celle que la mémoire tout autant que les archives puissent fonctionner comme un dépôt, qu'elles soient fixes et constituent des réserves dans lesquelles le sujet peut puiser en fonction de ses besoins. Dans cette optique, elles ont partie liée, car elles sont toutes deux des objets construits et en devenir, c'est-à-dire toujours en attente d'une actualisation qui les reconfigure. Cette pensée exclut d'emblée toute possibilité de complexité dans la nature de ces deux objets.

Or, l'exploitation artistique des archives montre bien que, si les archives font mémoire, elles le font de différentes manières. Notamment, les travaux de Boltanski et ceux de Thomas montrent comment les archives servent l'articulation entre mémoires individuelle et collective, pour ce qui concerne le premier, et leur double caractère de mémoire volontaire et involontaire, pour ce qui concerne le second. C'est donc dire que chacune des conceptions en termes de relation entre mémoire et archives,

traditionnelle (la mémoire comme entrepôt fonctionnant à la manière des archives) et postmoderne (telle qu'on vient de l'évoquer), est grandement réductrice. Au regard de l'art de l'archive étudié au prisme de la pensée de Benjamin, il apparaît que l'opposition tranchée entre ces deux visions est impossible. Au contraire, c'est en les articulant que l'on peut comprendre comment les archives font mémoire et deviennent archive par là même.

En effet, l'histoire et la mémoire sont indissociables dans la perspective benjaminienne et, en partant des théories bergsoniennes, proustiennes et freudiennes en la matière, la double nature de la mémoire, volontaire et involontaire, apparaît. Cet aspect n'est jamais pris en considération par les archivistes postmodernes dans leurs réflexions, et c'est sûrement ce qui en limite la portée. Car l'analogie avec les archives, elles-mêmes dotées d'une double nature, concrète et abstraite, devient plus aisée si l'on admet que les gestes d'évaluation et de sélection de l'archivistique peuvent, dans une certaine mesure bien entendu, s'apparenter au processus de refoulement psychanalytique. Ce dernier doit être compris comme un processus inconscient permettant la constitution de la mémoire volontaire, d'une part, et de la mémoire involontaire, d'autre part, et en autorisant la compréhension comme participant du même système. Ainsi, c'est en prenant en charge certains chocs, dit Freud, que l'inconscient évite au système conscient une certaine saturation et lui permet de prendre en charge la mémoire que Bergson qualifie de volontaire. C'est à l'aune de cette perspective qu'on peut admettre l'analogie entre archives et mémoire puisqu'elle permet de considérer à la fois la mise en archives comme prise en charge de la mémoire volontaire, et l'exploitation critique comme geste de mise au jour de la mémoire involontaire. L'articulation de ces deux aspects permet aussi d'envisager plus clairement le rapport de l'individuel au collectif dans la mesure où l'inconscient collectif, la mémoire involontaire, marque toujours nécessairement chaque sujet prenant part à une communauté, quelle qu'elle soit dans la mesure où la mémoire collective est finalement l'objet de la transmission de l'expérience.

Et c'est là une deuxième fonction des archives que les artistes parviennent à rendre explicite dans toute transmission du passé. La fonction narrative des archives a été abordée dans le cadre de la pensée postmoderne. Des archivistes comme Ketelaar ont proposé de concevoir les archives comme des récits, mais en s'intéressant au contenu signifiant

des archives dans une perspective de construction du sens et non à leurs conditions de possibilité en tant qu'objet sociohistorique. Or, les artistes illustrent que la narration constitue une des fonctions des archives comprises comme modalité de transmission du passé.

Au regard de la pratique artistique, on comprend mieux la conception benjaminienne de transmission de l'expérience en lien avec la transmission du passé. En premier lieu, l'expérience ne peut se transmettre que « de bouche en bouche », par opposition aux biens culturels qui se transmettent « de main en main ». Une manière d'envisager ce déplacement réside dans le fait que l'expérience ne se transmet que dans un « agir », par opposition à un « avoir ». La pratique artistique, par l'utilisation peu orthodoxe qu'elle fait des archives, relève d'une forme de « faire » propre à transmettre quelque chose du passé porté par les archives. En effet, les déplacements et appropriations que les artistes opèrent révèlent toujours quelque chose de neuf quant aux archives, d'une part, et de la possibilité de connaissance du passé depuis le présent, d'autre part. L'exploitation des archives constitue toujours une modalité particulière du geste historiographique qui vise une inscription dans le temps.

Cependant, la portée du geste artistique est peut-être plus large que les modalités traditionnelles d'exploitation dans la mesure où, à la manière du conteur benjaminien, les artistes ne proposent pas de réponse, mais ouvrent des possibles relatifs à l'histoire en cours. La pratique artistique, contrairement à la pratique historique, parle toujours dans l'après-coup de ce qui est évoqué par les archives. Elle utilise ces dernières pour ce qu'elles disent du monde d'aujourd'hui plutôt que de tenter de restituer le monde d'hier. En ce sens, les artistes nous aident à comprendre en quoi les archives, pour être des objets du passé porteurs d'un Autrefois dont nous n'avons pas encore conscience, ont une actualité toujours plus grande dans le Maintenant de leur lisibilité. Les archives saisies par le monde de l'art se révèlent alors dans tout leur potentiel anachronique.

Finalement, s'il y a transmission, c'est que les artistes assignent un rôle actif au public de leurs œuvres. Ce faisant, ils transforment leur propre expérience du passé en une expérience pour le spectateur, qui pourra la transmettre à son tour. Les *Inventaires des objets ayant appartenu à...* de Boltanski ont permis de montrer comment cette articulation des expériences est possible. Cette conception de la transmission du passé par la transmission de l'expérience permet d'affirmer, contre les archivistes

postmodernes, que la question des archives n'est pas celle d'un héritage à constituer, mais celle d'une tradition à porter dans le temps. La tradition n'est pas à entendre au sens d'une conservation, mais bien au contraire d'un maintien du caractère vivant puisqu'elle est la sédimentation des expériences, des gestes et des images autour d'un objet qui lui confère un caractère auratique, c'est-à-dire « le pouvoir de lever les yeux », nous dit Benjamin. Boltanski, là encore, est éclairant à cet égard lorsqu'il s'oppose à l'idée muséale de conservation qui, selon lui, « tue » les objets en les mettant sous vitrine. Car la conservation se distingue de la transmission en ce qu'elle assure la restitution des événements dans le temps chronologique et *euchronique* de l'histoire traditionnelle, mais ne permet pas de comprendre comment ces événements s'inscrivent aussi dans une temporalité dialectique anachronique qui est seule à même de les maintenir vivants. La tradition, portée par la narration, serait cette modalité de la pérennisation qui vise à la transmission d'une expérience toujours vivante et actuelle du passé et serait la condition de possibilité de la mémoire collective.

En revenant sur le caractère authentique des archives pour le faire émerger de la rencontre entre les documents, un utilisateur et un spectateur dans un contexte donné, en donnant une importance particulière aux fonctions mémorielle et narrative des archives, les artistes mettent aussi en lumière le fait que les archives sont un moyen de connaissance (du passé et du monde de manière globale), qu'elles ont une dimension cognitive.

Traditionnellement, ce sont leurs fonctions de témoignage et d'information qui confèrent aux archives leur statut de source de la connaissance historique. Or, au regard de la pratique artistique, il apparaît que c'est davantage du fait de leur structure relationnelle qu'elles sont susceptibles de permettre la connaissance. Les œuvres-archives telles que celles de Grauerholz, de Charney ou encore de Savoie mettent en lumière la manière dont l'inscription des documents et de l'information qu'ils contiennent au sein d'une structure particulière génère des effets de sens. Cette structure, le fonds, participe de la mise en récit des archives. Et s'ils contribuent à la constitution des archives, comme l'affirment avec raison les auteurs postmodernes, les archivistes le font toujours dans le cadre d'une vision du monde propre aux contextes sociohistorique, culturel et organisationnel dans lesquels leur pratique s'inscrit et qu'elle révèle. Les archivistes sont les agents, parmi d'autres, de la mise

en récit du monde, de leur monde. Ainsi, Claire Savoie nous montre comment, par la sélection et la mise en relation des documents au sein d'une totalité (finalement toujours lacunaire et composée de fragments comme on l'a souligné), le geste de la mise en archives consiste en une appropriation du monde en même temps qu'elle constitue une mémoire. Les outils que les archivistes se donnent pour soutenir leur pratique et leurs décisions sont par conséquent nécessairement teintés par les préoccupations qui les animent. Les critères d'évaluation des documents ainsi que les politiques et stratégies d'acquisition sont représentatifs de la manière dont la société envisage ses archives. Ces outils peuvent être considérés comme une forme de grille de lecture et d'analyse du rapport de la société à son histoire établissant une discrimination entre ce qu'elle désire en retenir et ce qu'elle en rejette.

Dans cette perspective, le système classificatoire établi par les archivistes contribue à une forme de mise en ordre du réel. L'œuvre de Charney est particulièrement significative à cet égard puisqu'il propose une classification qui met en relief les redondances, les possibilités d'extension de l'ensemble documentaire, la position de l'artiste-archiviste plutôt qu'elle ne les oblitère. Ce que gomme cette classification, en revanche, c'est précisément ce qui intéresse les archivistes : le lien entre l'événement et sa représentation, entre le document et son origine. Finalement, ce dont témoignent toujours les archives, c'est le monde dans lequel elles sont non seulement produites, mais surtout reçues et utilisées. Du point de vue de la théorie benjaminienne de la connaissance, les archives sont déterminées par le moment et les modalités de production des documents tout autant que par le moment et les conditions de leur exploitation. Leur condition de possibilité est à penser en termes de rencontre, mais aussi la connaissance qu'elles permettent est fonction des contextes dans lesquels elles s'inscrivent.

Pour finir, les documents d'archives ont la capacité non seulement de prouver, de témoigner et d'informer, mais aussi d'émouvoir, elles ont une dimension poétique. Les œuvres de Carrière, Leonard, Boltanski, Rondepierre, Blain ou encore Williams en sont des manifestations exemplaires. Elles permettent de mettre en lumière les caractéristiques des archives qui suscitent l'émotion. Les trois premiers révèlent la manière dont l'authenticité et la matérialité des documents sont susceptibles de manifester le manque inhérent aux archives et, de ce fait même, d'émouvoir. Cependant, c'est lorsqu'elles sont envisagées comme lieu de

l'opacité et du mystère telles que mises en œuvre par Blain, Rondepierre et Williams, que les archives exercent leur plein potentiel en termes d'émotion en permettant le jeu sur la présente absence des vies qui y sommeillent. Leur caractère spectral fait alors des archives ce lieu de surgissement du passé dans le présent et révèle en fait davantage le voile qu'elles sont censées lever entre nous et le passé.

D'ailleurs, de plus en plus d'archivistes s'intéressent à cette dimension et aux possibilités de l'intégrer à la pratique comme l'indique le nombre de répondants aux enquêtes menées auprès des professionnels⁶ et des ateliers organisés dans des services d'archives⁷ permettent de dégager certaines conditions dans lesquelles les archives suscitent l'émotion. Ces enquêtes et ateliers permettent de mieux comprendre les raisons pour lesquelles les archives appellent une réponse émotive et comment les archivistes comprennent cette dimension. Il n'en reste pas moins que cette dimension poétique semble difficile à prendre en charge par le geste archivistique et qu'une précision quant à la notion même d'émotion relative aux archives semble nécessaire.

Au vu de ces constatations, il apparaît que le cadre de référence ne rend plus compte de la réalité sociale des archives et qu'il est nécessaire de l'élargir en assumant pleinement le champ artistique comme domaine d'activité pertinent en regard de l'assignation des valeurs secondaires. En effet, s'ils reconnaissent les fonctions mémorielle et narrative des archives ainsi que leurs dimensions cognitive et poétique, les archivistes pourraient prendre en charge d'une manière plus pertinente et plus efficace l'ensemble de la trajectoire documentaire et revoir leur conception de la diffusion. La réévaluation du cadre de référence permet, d'un point de vue à la fois théorique et méthodologique, de considérer les archives définitives comme marquant le début d'un nouveau moment

6. Sandy Guibert, « Les archives, support d'émotions ? Le point de vue des archivistes à l'ère du numérique » (Mémoire de master, Université d'Angers, 2013) ; Sabine Mas *et al.*, « Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique : la perception des archivistes », *Archives* 42, n° 2 (2010-2011), p. 53-64 ; Anne Klein, Christine Dufour et Sabine Mas, « Émouvantes, les archives ? Le point de vue des archivistes français », *La Gazette des archives*, n° 233 (2014), p. 75-90.

7. Deux ateliers ont été organisés en collaboration avec Yvon Lemay en 2013 et 2014, l'un à l'Université McGill à Montréal et l'autre aux Musées de la civilisation à Québec. Voir : Yvon Lemay, Anne Klein *et al.*, « Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges », *Archives* 44, n° 2 (2012-2013), p. 91-109.

de la trajectoire documentaire plutôt que comme la fin du cycle de vie des documents.

Nouvel outil d'analyse : les conditions d'utilisation

Par l'attention qu'ils portent à tout ce qui peut influencer tant la production que la réception de leurs œuvres, les artistes contemporains offrent la possibilité de mieux comprendre les conditions d'utilisation des documents d'archives et d'identifier les principaux aspects qui les caractérisent, c'est-à-dire la matérialité, le dispositif, la relation au spectateur et le contexte⁸.

D'abord, les archives comme objets sont signifiantes. La moindre de leurs caractéristiques matérielles, de leur support à leur mise en forme en passant par les imperfections et les traces du passage du temps, contribue à produire un effet de sens. On a souligné l'importance de cet élément tant du point de vue d'une analyse critique des conditions de production des documents que dans la perspective de leur exploitation. Le support, par exemple, est révélateur tant des conditions techniques de production de l'objet (une photographie n'a pas les mêmes propriétés qu'un fichier numérique au format JPEG, bien qu'on puisse, dans certaines conditions, les confondre) que du passage du temps dont lui seul est susceptible de porter les traces. En ce sens, il participe du lien du document à son origine et témoigne de l'inscription des archives dans le temps en dehors de toute intervention extérieure, y compris le geste archivistique. La matérialité soutient ici le fait que l'objet est porteur d'une signification qui lui est propre et qu'il s'inscrit dans une temporalité particulière.

En outre, s'il n'y a pas d'utilisation sans mise à contribution d'un ou de plusieurs aspects de la dimension matérielle du document d'archives, celui-ci ne peut être exploité sans faire appel à un dispositif, c'est-à-dire à l'interrelation de divers éléments qui serviront à sa présentation. Mettant en jeu l'ensemble des éléments constituant l'œuvre, le dispositif les

8. Yvon Lemay, « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 2 (2010), p. 70-81 ; Yvon Lemay, « Le détournement artistique des archives », dans *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations, Actes des 9^e Journées des archives, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009*, dir. Paul Servais avec la collab. de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet (Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2010), p. 223-240.

articule dans le temps ou dans l'espace pour former un récit qui permet le dépassement du sens inhérent aux documents. On a pu constater à quel point la mise en relation des documents entre eux ou avec d'autres éléments est essentielle à la prise en charge du sens en ce qu'il est le fruit d'une interrelation entre objet et sujet. Qu'il s'agisse du (ré)ordonnement des documents en une nouvelle structure pour ce qui concerne les œuvres-archives (Grauerholz, Savoie, Charney) ou de leur intégration à un espace physique en ce qui a trait à l'art *in situ* (Williams, Carrière), c'est toujours par le dispositif que les artistes expriment leur conception des archives.

La notion de dispositif implique l'idée d'une nécessaire mise en récit et doit être envisagée comme relevant de toute intervention impliquant les archives. Ainsi, la pratique archivistique peut être comprise comme la mise en place de dispositifs particuliers visant la possibilité de prise en charge des archives à tous les stades de la trajectoire documentaire. Depuis la description des documents jusqu'à leur diffusion, depuis leur inscription dans un schéma classificatoire à des fins de gestion administrative jusqu'à leur transfert dans un dépôt, physique ou numérique, à des fins de conservation permanente, l'ensemble des gestes archivistiques participent d'une narration au même titre que tel ou tel mode d'exploitation des archives.

Le troisième élément mis en jeu lors de l'exploitation des documents d'archives est le rôle assigné au public destinataire des objets créés qui est déterminé par le dispositif. Les artistes ont une conception de la place du spectateur qui en fait un agent à part entière du processus de production de l'œuvre. En admettant ce rôle actif du public dans la réception, on conclut à une transformation du rapport aux archives qui les érige en archive. En effet, les artistes, en sortant les archives de leur invisibilité traditionnelle (elles ne sont présentes, dans le meilleur des cas, que dans les notes de bas de page ou les annexes), invitent le spectateur de leurs œuvres à les reconnaître en tant que telles. Autrement dit, le spectateur est amené à s'identifier au récit que proposent les archives exposées dans le geste artistique. Ce faisant, il retrouve quelque chose de lui-même dans un récit qui dépasse sa propre existence et s'inscrit dans une relation particulière au passé qui articule sa mémoire individuelle à une mémoire collective plus large. Le spectateur de l'œuvre mettant en jeu les archives endosse ainsi une part de la conversion des archives en archive.

Enfin, le dernier élément participant des conditions d'utilisation et qui les met en cohérence est le contexte qui détermine l'intention de l'utilisateur et, par là même, permet au document d'archives de remplir des fonctions variées. Mémoire, narrative, cognitive ou poétique, la fonction assignée aux archives est dépendante du rapport entre le document (son contenu, sa forme, son producteur, etc.) et son utilisation. Un décalage peut être opéré qui génère des effets de sens parfois inattendus, et le contexte d'utilisation est alors décisif dans la compréhension que l'on a des archives et du récit qu'elles portent. Dans le contexte artistique, il est apparu que les caractéristiques et fonctions attribuées aux archives diffèrent, ou plutôt sont plus étendues, de celles qu'on leur reconnaît habituellement.

Ainsi, c'est par la prise en considération de l'importance du contexte d'utilisation qu'on est capable de comprendre la place et le rôle assignés aux archives dans l'espace social. Car, en effet, ceux-ci varient selon que les documents sont utilisés par les usagers internes d'une organisation pour leurs besoins opérationnels, par les usagers externes d'un centre d'archives pour des besoins de la recherche historique ou administrative, ou encore hors du cadre archivistique habituel, par des utilisateurs qui mettent à profit les caractéristiques des archives dans des buts de plus en plus divers et dans des contextes de moins en moins identifiés par les archivistes.

Ces différents éléments, qui sont mis en œuvre lors de toute forme d'utilisation des documents d'archives, forment un outil favorisant une meilleure compréhension de la manière dont les archives sont mises à profit et de la façon dont les utilisateurs les conçoivent, des fonctions auxquelles ils les associent (preuve, témoignage, information, émotion) et des caractéristiques qu'elles possèdent. L'attention portée aux conditions d'utilisation, comprises comme outil d'analyse des conditions sociales d'existence des archives, permet de dégager de nouvelles perspectives pour et sur l'archivistique. Plus précisément, elles lèvent le voile sur ce qui advient des archives lorsqu'elles deviennent archives. On constate avant tout que, loin d'être la fin d'un cycle, les archives définitives marquent davantage le début d'un nouveau moment de la trajectoire documentaire.

NOUVELLE VISION DE LA TRAJECTOIRE DOCUMENTAIRE

Pour finir ce tour d'horizon des transformations opérées dans la conception des archives et de l'archivistique dès lors qu'on les pense depuis l'exploitation plutôt que depuis la création des documents, il apparaît qu'il est possible de mettre en cohérence l'ensemble des éléments mis en jeu dans cet ouvrage au sein d'un modèle de trajectoire documentaire élargi. Sans revenir dans le détail sur les modèles existants de cycle de vie des documents, il semble pertinent, à ce stade, d'en souligner à nouveau les propriétés principales de manière à en montrer les limites.

D'abord, l'approche des trois âges divise le temps des archives en trois moments successifs déterminés par la fréquence d'utilisation des documents par leur producteur. Le document est alors actif, semi-actif puis inactif. Le type d'utilisation, c'est-à-dire les fonctions assignées aux archives par les utilisateurs, permet généralement de discriminer les archives courantes et intermédiaires répondant aux fonctions administratives, légales ou financières pour lesquelles les documents ont été produits, d'une part, des archives définitives utilisées par d'autres que leur producteur à des fins non prévisibles, mais pourtant assignées au témoignage et à l'information, d'autre part. La principale limite de cette conception de la trajectoire documentaire réside dans le fait qu'elle oblitère les conditions d'existence des archives définitives. Ceci a pour conséquence de ne pouvoir envisager l'évolution de la place des archives dans la société et de leur assigner des fonctions par trop restreintes.

Proposé dans le cadre de la pensée postmoderne et tel qu'il a été présenté dans la deuxième partie de l'ouvrage, le modèle du *records continuum* vise une plus grande continuité dans la prise en charge des archives. Ce modèle se pose en contradiction avec l'approche des trois âges en revendiquant une représentation moins linéaire et plus souple de la trajectoire documentaire tout en rendant compte de la nature dynamique, fluide et ouverte des archives qui reconnaîtrait la diversité des usages des archives et de leur caractère contextuel.

Malgré une volonté de proposer une conception radicalement différente du cycle de vie, ce modèle permet la prise en charge d'aspects sous-jacents à l'approche des trois âges plutôt qu'il ne relève d'un renouvellement fondamental de la trajectoire documentaire. D'ailleurs, il est à

noter que la volonté des archivistes australiens, qui en sont à l'origine, est de mettre en pratique une approche intégrée de l'archivistique, c'est-à-dire la prise en charge des documents analogiques et numériques depuis leur création jusqu'à la disposition finale. Bref, cela rejoint singulièrement l'archivistique telle qu'elle a été définie, à peu près au même moment au Québec, à partir justement de l'approche des trois âges.

Cependant, il y a un écart entre ce que les concepteurs du modèle affirment et la réalité. Ainsi, au regard de la distinction entre temps chronologique et temps dialectique, le *records continuum* reste ancré dans ce premier. Il maintient les documents dans une temporalité linéaire qui commence avec leur création et aboutit à leur pluralisation en passant par les étapes de captation et d'organisation. Et, premier paradoxe, c'est volontairement qu'il le fait dans la mesure où les archivistes cherchent à assurer la continuité de la chaîne de responsabilité chère à l'archivistique traditionnelle. En conséquence, c'est toujours depuis la production des documents – même si ce moment, comme on l'a vu plus haut, est en quelque sorte dédoublé par l'introduction du geste de mise en archives comme geste de production – que sont pensées les archives.

Ensuite, et c'est le second aspect contradictoire du modèle, tout en assumant théoriquement le caractère culturel et « socialement utile » des archives, c'est-à-dire leur existence au-delà des limites organisationnelles, rien ne permet de prendre en charge cet aspect des archives. En effet, comme l'approche des trois âges, le *records continuum* s'arrête là où, en quelque sorte, les archives commencent. Et, contrairement à celle-là, celui-ci n'a pas eu de conséquence sur l'intérêt porté aux usages et usagers des archives définitives. En mettant l'accent sur un processus de production en devenir et des usages larges des archives, et en restant centré sur la pratique professionnelle, le modèle reste aveugle aux aspects concrets de l'exploitation des documents. C'est d'ailleurs tout le problème que pose l'archivistique se réclamant de la pensée postmoderne qui propose une vision des archives plus large que celle de l'archivistique traditionnelle, mais n'en tire pas les conséquences et nous laisse toujours sur le seuil de quelque chose de neuf. C'est aussi en cela qu'une conception dialectique s'avère pertinente : elle implique une nécessaire attention aux conditions de possibilité des objets auxquels elle s'applique.

En poursuivant la réflexion là où les deux visions existantes s'arrêtent et en opérant un renversement de perspective, on constate à quel point les aspects qui ont été identifiés comme des facteurs déterminants de l'utilisation des documents d'archives, à savoir le cadre de référence, les dimensions cognitive et poétique des archives, les conditions d'utilisation et l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps selon la temporalité particulière de l'image dialectique, viennent prolonger la portée du modèle du *records continuum* en une cinquième dimension : celle de l'exploitation.

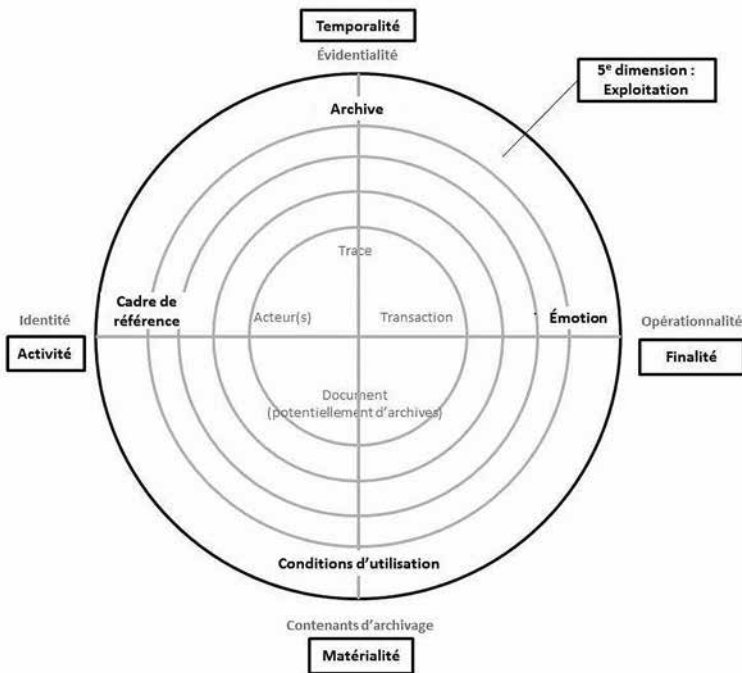


FIGURE 2 L'exploitation ou la cinquième dimension de la trajectoire documentaire⁹

D'abord, selon le modèle du *records continuum*, l'axe de l'identité concerne l'ensemble des personnes physiques ou morales qui ont partie liée avec la création et la conservation des documents. Il vise à établir la chaîne des intervenants depuis les créateurs des documents d'archives

9. Yvon Lemay et Anne Klein, « Les archives définitives : un début de parcours », *Archivaria*, n° 77 (2014), p. 97.

jusqu'aux institutions qui en auront la garde. Rien n'est dit, cependant, de l'identité des acteurs dès lors que les documents sont conservés de manière permanente. Si l'on considère l'exploitation comme moment d'existence des archives, il faut alors ajouter à cette chaîne d'acteurs les utilisateurs et leurs domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence. Le document est ici considéré d'abord en tant qu'il est partie prenante de l'activité qui préside à sa création, puis des différentes étapes du processus qui en permettent la conservation, pour enfin être impliqué dans les différentes formes d'utilisations, son exploitation. En élargissant ainsi le point de vue sur le modèle, on constate que cet axe permet d'envisager, plutôt que l'identité des acteurs, les différentes activités desquelles participent les documents depuis leur création jusqu'à leur exploitation.

Ensuite, l'axe de l'opérationnalité établit les raisons pour lesquelles les documents sont créés puis utilisés tout au long de leur existence. Il permet d'établir les fonctions des documents depuis leur création jusqu'à leur conservation. Là encore, le modèle suggère que les fonctions remplies par les documents n'évoluent plus dès lors qu'ils sont conservés de manière permanente. Or, certains utilisateurs, comme nous l'avons vu, attribuent aux archives une dimension poétique en plus de leurs fonctions probante et informationnelle. Les archives ne sont pas que preuve, témoignage et information. Elles sont aussi, et plus souvent qu'on serait porté à le croire, porteuses d'émotions les plus diverses allant « de la tristesse au rire, en passant par l'étonnement, l'horreur et la nostalgie¹⁰ ». Là encore, la dimension de l'exploitation permet de mettre en évidence et d'assumer pleinement cette « face cachée de l'archive ». De ce point de vue, cet axe aurait à voir avec la finalité des documents plutôt qu'avec le fait qu'ils sont le produit des activités. On pourrait y intégrer les fonctions mémorielle et narrative ainsi que la dimension cognitive, mais celles-ci se retrouvent à tous les niveaux du modèle et ne sont pas exclusivement liées à la dimension de l'exploitation.

L'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, quant à lui, réfère aux archives comme objet. Là encore, la cinquième dimension qu'est l'exploitation révèle un aspect occulté des archives, peut-être justement en raison de son caractère trop évident. Les documents d'archives ne

10. Yvon Lemay et Anne Klein, « Archives et émotion », *Documentation et bibliothèques* 58, n° 1 (2011), p. 14.

peuvent être mis à profit qu'à certaines conditions, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'usage possible sans satisfaire à des conditions particulières d'utilisation (objet, dispositif, contexte, usager). Pas d'usage sans contexte, sans point de vue, sans domaine, sans un discours particulier à teneur informationnelle, scientifique, patrimoniale ou artistique, pour n'en nommer que les principaux. Pas d'usage sans dispositif, sans éléments de présentation qui seront plus ou moins élaborés ou normalisés selon justement les contextes. Pas d'usage non plus sans chercher à tirer profit de l'une ou l'autre des caractéristiques matérielles des documents d'archives. Enfin, pas d'usage sans compter sur le rôle forcément actif que joue le spectateur, l'internaute ou le lecteur, selon la forme des documents et le milieu où ils sont utilisés. Les conditions d'utilisation jouent un rôle déterminant au plan archivistique et ne doivent pas être passées sous silence. Cet axe du modèle, en étant lié à l'entreposage des documents ou au document comme lieu de stockage de la mémoire, considère en fait la matérialité des documents au sens large du terme, c'est-à-dire ce qui constitue les archives en objet concret.

Pour finir, l'axe associé à l'évidentialité des archives, à leur rôle fondamental quant à la mémoire, prend en charge les documents en tant que trace, preuve et mémoire volontaire. Or, cet aspect des archives ne peut être appréhendé du seul point de vue du producteur des documents. La perspective que nous proposons est fondée sur le lien dialectique entre «le Maintenant» de l'utilisation et «l'Autrefois» de leur création. En d'autres termes, l'archive surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que le document est le résultat tangible, sensible, d'une action posée par son créateur. Aussi, la possibilité conceptuelle de l'archive doit être cherchée dans l'enregistrement d'un événement et dans l'actualisation des possibles que cet enregistrement permet, c'est-à-dire dans l'utilisation – à quelque stade de l'existence du document que celle-ci ait lieu. Cet axe aurait alors une dimension temporelle essentielle, il serait l'axe de la temporalité.

L'exploitation revêt en fait une dimension critique face à une vision trop souvent essentialiste des archives. Elle permet ainsi de découvrir et de comprendre les archives sous un jour nouveau. Fruit d'une triple temporalité, celles de la production des documents, de leur mise en archives et de leur utilisation, l'archive devient un concept opérant pour une archivistique matérialiste qui cherche à penser les archives dans le temps, dans leurs temps. À partir de l'exploitation entendue comme rencontre,

comme condensation des temps, l'archivistique se présente comme une possibilité de penser le rapport qu'une société entretient au passé et à la mémoire dans sa double nature, volontaire et involontaire.

Au final, l'archivistique pensée depuis la production des documents et la mise en archives ne peut produire qu'une pensée fragmentaire oublieuse des raisons d'être tant de la pratique professionnelle que de la discipline et de leur objet. Seul un recentrage sur l'exploitation permet de considérer l'ensemble des conditions d'existence des archives et d'en comprendre toutes les implications.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot et Rivages, 2008.
- Andrews, Charles M. « Proceedings of the fifth annual conference of archivists. » Dans *Annual report of the American Historical Association for the Year 1913*, vol. 1. Washington: American Historical Association, 1915.
- Angelucci, Sara. « *Lacrimosa*, 2010. » Site web de l'artiste. <https://www.sara-angelucci.ca/Lacrimosa2010>.
- Anheim, Étienne, et Olivier Poncet. « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire. » *Revue de synthèse* 125, n° 1 (2004), p. 1-3.
- Arasse, Daniel. « Des images de rêves. » Dans *Éric Rondepierre*, de Éric Rondepierre, p. 19-26. Paris: Léo Scheer, 2003.
- BCA (Bureau canadien des archivistes, Comité de planification sur les normes de description), *Règles pour la description des documents d'archives*. Ottawa, Bureau canadien des archivistes, 2008. <http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>.
- Bénichou, Anne. « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. » *Ciel variable*, n° 59 (2002), p. 27-30.
- Bénichou, Anne. « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive. » Dans *Maintenant. Images du temps présent*, sous la direction de Vincent Lavoie, p. 166-188. Montréal: Le Mois de la photo, 2003.
- Bénichou, Anne. « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel. » Dans *Les artistes contemporains et l'archive: Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, sous la direction de S. Mokhtari *et al.*, p. 204-216. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Bénichou, Anne. « La Transmission des œuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation, les ruses de Christian Boltanski. » *Intermédialités*, n° 5 (2005), p. 135-161.
- Bénichou, Anne. « Des ruines et des corps pour penser le monde: un entretien avec Melvin Charney. » *Ciel variable*, n° 68 (2005), p. 10-15.

- Bénichou, Anne. « Les usages citoyens des espaces urbains: Entre actualités, archives et œuvres. » *Archivaria*, n° 67 (2009), p. 115-142.
- Bénichou, Anne. « Signal: Christian Boltanski. » *Ciel variable*, n° 83 (2009), p. 26-30.
- Bénichou, Anne. *Un imaginaire institutionnel: Musées, collections et archives d'artistes*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, 1928. Traduit et présenté par Irving Wohlfarth et Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 2009.
- Benjamin, Walter. « L'image proustienne, 1929. » Dans *Œuvres*. Traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 2, p. 135-155. Paris: Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter. « Expérience et pauvreté, 1933. » Dans *Expérience et pauvreté*. Traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli, p. 32-49. Paris: Payot, 2011.
- Benjamin, Walter. « Le conteur, 1936. » Dans *Expérience et pauvreté*. Traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli, p. 51-106. Paris: Payot, 2011.
- Benjamin, Walter. « Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, 1936. » Dans *Écrits français*. Traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, p. 219-248. Paris: Gallimard, 1991.
- Benjamin, Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens, 1939. » Dans *Œuvres*. Traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 3, p. 327-390. Paris: Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter. « Thèses sur le concept d'histoire, 1940. » Dans *Écrits français*. Traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, p. 432-443. Paris: Gallimard, 1991.
- Benjamin, Walter. « Thèses sur le concept d'histoire, 1940. » Dans *Œuvres*. Traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 3, p. 427-443. Paris: Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*. Traduit par Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1989.
- Berdet, Marc. « Benjamin sociographe de la mémoire collective? » *Temporalités*, n° 3 (2005). <http://temporalites.revues.org/410>.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939. Paris: PUF, 1965.
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Réseau des services d'archives du Québec. *Le guide de gestion des archives d'entreprises*. Édition précédente par André Gareau. Montréal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Réseau des services d'archives du Québec, 2009.

- Bibliothèque nationale du Québec et Archives nationales du Québec. *Guide de gestion des archives de maisons d'édition*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 2005. http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/nos_publications_a_z/guide_gestion_archives.pdf (consulté le 7 novembre 2018).
- Bloch, Marc. « Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent. » *Revue de synthèse historique* XL, n° 118-120 (1925), p. 73-83.
- Bloch, Marc. « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien, 1949. » *Cahier des Annales*, n° 3 (1952). Paris : Armand Colin.
- Bodin, Jean. « La Méthode de l'histoire, 1566. » Dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, p. 74-83. Paris : Larousse, 1994.
- Boltanski, Christian, et Catherine Grenier. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil, 2007.
- Boltanski, Christian, et Bernhard Jussen. « Savoirs en multimédia : Exposition-conférence de Christian Boltanski. » Conférence donnée à l'École nationale supérieure, Paris, le 10 avril 2008. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1985>.
- Boltanski, Christian, et Nathalie Heinich. « L'archive, œuvre d'art. » *Sociétés et représentations*, n° 19 (2005), p. 153-168.
- Boucheron, Patrick. *Faire profession d'historien*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2010.
- Bourdé, Guy, et Hervé Martin, *Les écoles historiques*. Paris : Seuil, 1989.
- Breakell, Sue. « Perspectives: Negotiating the Archives. » *Tate Papers*, n° 9 (2008). <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>.
- Brothman, Brien. « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice. » *Archivaria*, n° 32 (1991), p. 78-100.
- Brothman, Brien. « The Limit of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution. » *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 205-220.
- Brothman, Brien. « Derrida, Archive Fever: A Freudian Impression. » *Archivaria*, n° 43 (1997), p. 189-192.
- Brothman, Brien. « The Past that Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records. » *Archivaria*, n° 51 (2001), p. 48-80.
- Buchanan, Alexandrina. « Strangely Unfamiliar: Ideas of the Archive from Outside the Discipline. » Dans *The Future of Archives and Recordkeeping*, sous la direction de Jennie Hill, p. 37-63. Londres, Facet, 2010.

- Caballero, Lucille. « Représenter l'absence : les photographies des "desaparecidos" de la dictature argentine (1976-1983). » Mémoire de fin d'études et de recherche appliquée. École nationale supérieure Louis-Lumière, 2010.
- Campeau, Sylvain. « Un présent infini du temps. » *ETC*, n° 79 (2007), p. 50-51.
- Caparrós, Martin. « Introduction : Reappearances. » Dans *Good memory*, exposition en ligne. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/reappearances.html>.
- Cappon, Lester J. « Historical Manuscripts as Archives : Some Definitions and Their Application. » *The American Archivist* 19, n° 2 (1956), p. 101-110. Traduit dans *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents*, compilé par Peter Walne, p. 81-88. Paris : UNESCO.
- Cardin, Martine. « Information, preuve et témoignage ou le triple pouvoir des archives. » Dans *Les valeurs archivistiques. Théorie et pratique*, Actes du colloque organisé par la Division des archives et les Programmes d'archivistique, Université Laval, 11 novembre 1993, p. 7-24. Québec : Université Laval, 1994.
- Cardin, Martine. *Archivistique : information, organisation, mémoire : l'exemple du Mouvement coopératif Desjardins, 1900-1990*. Québec : Septentrion, 1995.
- Carrière, Bertrand. « Portfolios : Jubilee. » <http://www.bertrandcarriere.com/index.php/portfolios/jubilee/>.
- Casanova, Eugenio. *Archivistica*. Siena : Stab. Arti Grafiche Lazzeeri, 1928.
- Caya, Marcel. « La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin ? » *ÉLEC, École nationale des chartes* (2004). <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya>.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*, 1975. Paris : Gallimard, 2007.
- Chabert, Garance et Aurélien Mole. « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe. » Dans *Les espaces de l'image : le Mois de la photo à Montréal*, sous la direction de Gaëlle Morel, p. 178-200. Montréal : Le Mois de la photo à Montréal, 2009.
- Chabin, Marie-Anne. *Archiver, et après ?* Paris : Djakarta, 2007.
- Champollion-Figeac, Aimé. *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*. Paris : Imprimerie et librairie administrative de Paul Dupont, 1860.
- Charbonneau, Normand. « La diffusion. » Dans *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, sous la direction de Carol Couture et al., p. 373-428. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1999.

- Connolly, Jocelyne. « Installer une histoire urbaine: ordonnance complexifiée: Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE..., d'architecture de la Biennale de Venise, Italie. Exposition internationale 18 juin-29 octobre 2000. » *ETC*, n° 52 (2000), p. 68-71.
- Conway, Paul. « Facts and Frameworks: An Approach to Studying the Users of Archives. » *The American Archivist* 49, n° 4 (1986), p. 393-407.
- Cook, Terry. « From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives. » *Archivaria*, n° 19 (1985), p. 28-49.
- Cook, Terry. « The concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions. » *Archivaria*, n° 35 (1993), p. 24-37.
- Cook, Terry. « Electronic Paper, Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era, 1994. » *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1, n° 0 (2007), p. 399-443.
- Cook, Terry. « Building an Archives: Appraisal Theory for Architectural Records. » *The American Archivist* 59, n° 2 (1996), p. 136-143.
- Cook, Terry. « What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift. » *Archivaria*, n° 43 (1997), p. 17-63.
- Cook, Terry. *Méthodologie d'évaluation: macro-évaluation et analyse fonctionnelle. Partie A: concepts et théorie*. Ottawa: Archives nationales, Direction des documents gouvernementaux, 2000. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/services/gestion-ressources-documentaires-gouvernement/disposition/Documents/Macro-evaluation-partieA.pdf>.
- Cook, Terry. « Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. » *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 3-24.
- Cook, Terry. « Remembering the Future: Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory. » Dans *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, p. 169-181. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2006.
- Couture, Carol. « Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives. » Dans *Les fondements de la discipline archivistique*, sous la direction de Jean-Yves Rousseau, Carol Couture *et al.*, p. 61-93. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1994.
- Couture, Carol. « Le cycle de vie des documents d'archives. » Dans *Les fondements de la discipline archivistique*, sous la direction de Jean-Yves Rousseau, Carol Couture *et al.*, p. 95-114. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1994.

- Couture, Carol. « Les fondements théoriques de l'évaluation des archives. » Dans *L'évaluation des archives: des nécessités de la gestion aux exigences du témoignage*, 3^e Symposium en archivistique, Université de Montréal, 27 mars 1998, p. 7-26. Montréal: GIRA, 1998.
- Couture, Carol, et al.,. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1999.
- Couture, Carol, et Jean-Pierre Therrien. « Le milieu des archives au Québec: un atout pour les administrations et le patrimoine. » *Argus* 37, n° 1, *Documentation et bibliothèques* 54, n° 2 (2008), p. 97-103.
- Craig, Barbara L. « Looking at Archives from a Bird's Eye View: Flights of Fancy, Recreation or Re-creation? » *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 194-197.
- Craig, Barbara L. « Old Myths in New Clothes: Expectations of Archives Users. » *Archivaria*, n° 45 (1998), p. 118-126.
- Craig, Barbara L. « Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives. » *The American Archivist* 65, n° 2 (2002), p. 276-289.
- Dearstyne, Bruce W. « What Is the Use of Archives? A Challenge for the Profession. » *The American Archivist* 50, n° 1 (1987), p. 76-87.
- Dearstyne, Bruce W. « Archival Reference and Outreach: Toward a New Paradigm. » *The Reference Librarian* 26, n° 56 (1997), p. 185-202
- De Blois, Nathalie. *Un livre de photographies, catalogue d'exposition*. Montréal: Occurrence, 2005.
- De Groot, Raphaëlle. Site web de l'artiste. <https://www.raphaelledegroot.net/>.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Édition du Seuil, 1967.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- Dion, Robert, et Mahigan Lepage. « L'archive du biographe: usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine. » *Protée* 35, n° 3 (2007), p. 11-21.
- Direction des Archives de France. *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Paris: Direction des Archives de France, 2007. <http://www.archivesde-france.culture.gouv.fr/gerer/publications/terminologie-archivistique/>.
- Dollar, Charles M. « Archivists and Records Managers in the Information Age. » *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 37-51.

- Doyon, Jacques. « Angela Grauerholz, au sujet de 'Work+Play', un projet Internet. » *Ciel variable*, n° 80 (2008), p. 80-81.
- Duby, Georges. *L'histoire continue*, 1991. Paris: Odile Jacob, 2001.
- Duchemin, Michel. « Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques. » *La gazette des archives*, n° 97 (1977), p. 71-96.
- Duchemin, Michel. « Archives, archivistes, archivistique. Définitions et problématique. » Dans *La pratique archivistique française*, dir. Jean Favier, 19-39. Paris: Direction des Archives nationales, 1993.
- Duff, Wendy, et Verne Harris. « Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings. » *Archival Science* 2, n°s 3-4 (2002), p. 263-285.
- Duff, Wendy M., Barbara Craig et Joan Cherry, « Finding and Using Archival Resources: A Cross-Canada Survey of Historians Studying Canadian History. » *Archivaria*, n° 58 (2004), p. 51-80.
- Duranti, Luciana. « The impact of digital technology on archival science. » *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 39-55.
- Duranti, Luciana, Terry Eastwood et Heather MacNeil. *Preservation of the Integrity of Electronic Records*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 2002.
- Eastwood, Terry, dir. *The Archival Fonds: From Theory to Practice/Le fonds d'archives: de la théorie à la pratique*. Ottawa: Bureau canadien des archives (BCA), 1992.
- Eastwood, Terry. « How Goes it with Appraisal? » *Archivaria*, n° 36 (1993), p. 111-121.
- Eastwood, Terry. « Putting the Parts of the Whole Together: Systematic Arrangement of Archives. » *Archivaria*, n° 50 (2000), p. 93-116.
- Eastwood, Terry, et Heather MacNeil, dir. *Currents of Archival Thinking*. Santa Barbara: Libraries Unlimited, 2010.
- Ermissé, Gérard. « L'étude sur les publics des Archives de France. » *Comma*, n°s 2-3 (2003), p. 67-73.
- Estienne, Antoine D'. *L'archiviste citoyen, Méthode précise pour arranger les archives*. Aix: Chez André Adibert, Imprimeur du Roi, vis-à-vis le Collège, 1778.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1989.
- Febvre, Lucien. *Combats pour l'histoire*, 1952. Paris: Armand Colin, 1992.
- Febvre, Lucien, et Marc Bloch. « À nos lecteurs. » *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 1 (1929), p. 1-2.

- Foster, Hal. « An archival impulse. » *October*, n° 110 (2004), p. 3-22.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir, 1920. » Dans *Essais de psychanalyse*. Traduit par Samuel Jankélévitch, p. 7-82. Paris: Payot, 1968.
- Friedlander, Eli. *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Furet, François. « De l'histoire-récit à l'histoire-problème, 1975. » Dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, p. 295-306. Paris: Larousse, 1994.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis. *Histoire des institutions politiques de la France ancienne*. T. III, La monarchie franque, 1888. Paris: Hachette, 1905.
- Gagnon-Arguin, Louise. « Les questions de recherche comme matériau d'études des usagers en vue du traitement des archives. » *Archivaria*, n° 46 (1998), p. 86-102.
- Galerie Les filles du calvaire. « Catherine Poncin. » 2018. <http://www.fillesducalvaire.com/artiste/catherine-poncin/>.
- Giry, Arthur. *Manuel de diplomatique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.
- Gouvernement des États-Unis. *44 USC § 3301: Definition of records*. 1968.
- Gouvernement du Québec. *Loi sur les archives*, LRQ, c A-21.1. 1983.
- Gouvernement français. *Code du patrimoine, livre II, Archives*, article L211-1. 2008.
- Grauerholz, Angela. « *At work and Play*, 2008. » Expérimentation artistique. <http://www.atworkandplay.ca/>.
- Guibert, Sandy. *Les archives, support d'émotions? Le point de vue des archivistes à l'ère du numérique*. Mémoire de master, Université d'Angers, 2013. <http://dune.univ-angers.fr/documents/dune1121?destination=node/1121>.
- Habib, André. *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire de la ruine*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008. <http://hdl.handle.net/1866/6641>.
- Habib, André. « L'amour, en ruines: notes sur quelques photogrammes du film de Bill Morrison *Light Is Calling*. » *Intermédialités*, n° 4 (2004), p. 157-162.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.
- Hardiman, Rachel. « En Mal d'Archive: Postmodernist Theory and Recordkeeping. » *Journal of the Society of Archivists* 30, n° 1 (2009), p. 27-44.

- Harris, Verne. « Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa. » *Archivaria*, n° 44 (1997), p. 132-141.
- Harris, Verne. « The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa. » *Archival Science* 2, n°s 1-2 (2002), p. 63-86.
- Harris, Verne. « Jacques Derrida Meets Nelson Mandela: Archival Ethics at the Endgame. » *Archival Science* 11, n°s 1-2 (2010), p. 113-124.
- Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme. *Convention internationale pour la protection de toutes les personnes contre les disparitions forcées*. Genève, HCDH, 1992. <https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/conventionced.aspx>.
- Hedstrom, Margaret. « Archives, Memory, and Interfaces with the Past. » *Archival Science* 2, n°s 1-2 (2002), p. 21-43.
- Heinich, Nathalie, et Jean-Marie Schaeffer. *Art, création, fiction: Entre sociologie et philosophie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004.
- Hottin, Christian. « L'archivistique est-elle une science ? » *Labyrinthe*, n° 16 (2003), p. 99-105. <http://labyrinthe.revues.org/323>.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres: Verso, 1998.
- Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2007.
- Jenkinson, Hilary. *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*. Oxford: The Clarendon Press, 1922.
- Jenkinson, Hilary. « The English Archivist: A New Profession, 1947. » Dans *Selected Writings of Sir Hilary Jenkinson*, présenté par Roger H. Ellis et Peter Walne. Gloucester: Alan Sutton Publishing Limited, 1980.
- Joutard, Philippe. « Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire, 1979. » Dans *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, p. 307-315. Paris: Larousse, 1994.
- Ketelaar, Eric. *Législation et réglementation en matière d'archives et de gestion des documents: Étude RAMP, accompagnée de principes directeurs*. Paris: UNESCO, 1986.
- Ketelaar, Eric. « Archivalization and Archiving. » *Archives and Manuscripts*, n° 27 (1999), p. 54-61.
- Ketelaar, Eric. « Tacit Narratives: The Meanings of Archives. » *Archival Science* 1, n° 2 (2001), p. 131-141.

- Ketelaar, Eric. « The Archive as a Time Machine. » Dans *Proceedings of the DLM-Forum 2002. @ccess and preservation of electronic information: best practices and solutions*, Barcelone, 6-8 mai, INSAR European Archives News, Supplement VII, p. 576-581. Luxembourg, 2002. <http://cf.hum.uva.nl/bai/home/eketelaar/Timemachine.doc>.
- Ketelaar, Eric. « Archives as Spaces of Memory. » *Journal of the Society of Archivists* 29, n° 1 (2008), p. 9-27.
- Ketelaar, Eric. « Cultivating archives: meanings and identities. » *Archival Science* 12, n° 1 (2012), p. 19-33.
- Klein, Anne. « Pour une pensée dialectique des archives: Penser les archives avec Walter Benjamin. » *Archives* 45, n° 1 (2014), p. 215-224. https://archivistes.qc.ca/revuearchives/vol45_1/45_1_klein.pdf.
- Klein, Anne et Yvon Lemay, « Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. » Dans *La médiation numérique: renouvellement et diversification des pratiques, Actes du colloque Document numérique et Société*, sous la direction de Joumana Boustany, Évelyne Broudoux et Ghislaine Chartron, p. 37-50. Bruxelles: De Boeck, 2014.
- Klein, Anne et Yvon Lemay. « L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. » *Les archives, aujourd'hui et demain, Actes du Forum des archivistes*, Angers, 20-22 mars 2013, *La Gazette des archives*, n° 233 (2014), p. 47-59. https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5124.
- Klein, Anne, Christine Dufour et Sabine Mas. « Émouvantes, les archives? Le point de vue des archivistes français. » *La Gazette des archives*, n° 233 (2014), p. 75-90. http://www.persee.fr/docAsPDF/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5126.pdf.
- Laborde, Léon de. *Les archives de la France, leurs vicissitudes pendant la Révolution, leur régénération sous l'Empire*. Paris: Librairie Veuve Renouard, 1867.
- Langlois, Charles-Victore et Charles Seignobos. *Introduction aux études historiques*, 1898. Paris: Éditions Kimé, 1992.
- Lavabre, Marie-Claire. « Usages et mésusages de la notion de mémoire. » *Critique internationale*, n° 7 (2000), p. 48-57.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.
- Lemay, Yvon. « La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 80: la question de l'art et du politique. » *Recherches sociographiques* 33, n° 2 (1992), p. 239-258. <https://www-erudit-org.acces.bibl.ulaval.ca/fr/revues/rs/1992-v33-n2-rs1585/056692ar.pdf>.

- Lemay, Yvon. « Art et archives : entre la transparence et l'opacité. » Dans *Ici*, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière, p. 9-15. Longueuil : Plein sud, 2007. http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html.
- Lemay, Yvon. « Art et archives : une perspective archivistique. » *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, (2009), p. 64-86. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>.
- Lemay, Yvon. « Livres d'artistes et documents d'archives. » *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 2 (2010), p. 70-81. http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf.
- Lemay, Yvon. « Le détournement artistique des archives. » Dans *Les maltraitances archivistiques: Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations: Actes des 9e Journées des archives*, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009, sous la direction de Paul Servais avec la collaboration de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet, p. 223-240. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2010.
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. « L'émotion ou la face cachée de l'archive. » *Archives*, 42, n° 2 (2011), p. 39-52. https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. « Archives et émotion. » *Documentation et bibliothèques* 58, n° 1 (2012), p. 5-16. <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2012-v58-n1-documentation01730/1028930ar/>.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. « Mémoire, archives et art contemporain. » *Archivaria*, n° 73 (2012), p. 105-134. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13386>.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. « Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. » *Canadian Journal of Information and Library Science / La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, n° 1 (2013), p. 40-58.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. « Les archives définitives : un début de parcours. » *Archivaria*, n° 77 (2014), p. 73-102. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13484>.
- Lemay, Yvon, Anne Klein *et al.* « Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. » *Archives* 44, n° 2 (2012-2013), p. 91-109. https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol44_2/44_2_lemay_klein.pdf.
- Lenain, Thierry. « Iconologie de la décomposition. » Dans *Eric Rondepierre*, p. 105-113. Paris : Léo Scheer, 2003.

- Le Nain de Tillemont, Louis Sébastien. *Histoire des empereurs*. Paris: Charles Robustel, 1690.
- Leonard, Zoe et Cheryl Dunye. *The Fae Richards Photo Archive*. San Francisco: Artspace, 1996.
- Les Archives gaies du Québec. « Site web de l'association. » <http://www.agq.qc.ca/index.php/fr/historique-archives-gaies-quebec>.
- Liard, Marie-Françoise. « L'archivistique est-elle une science ? » *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 3 (2003), p. 99-100.
- Luc, Virginie. « Éric Rondepierre, autopsie d'un rêve. » *Polka Magazine*, n° 11 (2010), p. 160. <http://virginieluc.com/wp-content/uploads/2013/09/Polka-Eric-Rondepierre.pdf>.
- MacNeil, Heather. « The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description. » Dans *The Archival Fonds: From Theory to Practice/Le fonds d'archives: de la théorie à la pratique*, sous la direction de Terry Eastwood. Ottawa: Bureau canadien des archives (BCA), 1992.
- Magee, Karl et Susannah Waters, « Archives, Artists and Designers. » *Journal of the Society of Archivists* 32, n° 2 (2011), p. 273-285.
- Marcilloux, Patrice. *Les ego-archives: Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Mas, Sabine, Louise Gagnon-Arguin, Aïda Chebbi et Anne Klein. « Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique: la perception des archivistes. » *Archives* 42, n° 2 (2010-2011), p. 53-64. https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf.
- McKemmish, Sue. « Placing Records Continuum Theory and Practice. » *Archival Science* 1, n° 4 (2001), p. 333-359.
- McKemmish, Sue Franklyn Herbert Upward et Barbara Reed. « Records Continuum Model. » Dans *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition. New York: Taylor and Francis, Publié en ligne, 2009.
- Megay, Joyce N. « La question de l'influence de Bergson sur Proust. » *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 27, n° 2 (1973), p. 53-58.
- Menne-Haritz, Angelika. « Access — the reformulation of an archival paradigm. » *Archival Science* 1, n° 1 (2001), p. 57-82.
- Menne-Haritz, Angelika. « An Archival System with old Traditions in a Time of Change. » *Archival Science* 3, n° 4 (2003), p. 323-324.

- Millar, Laura. «The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time.» *Archivaria*, n° 53 (2002), p. 1-15.
- Millar, Laura. «Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives.» *Archivaria*, n° 61 (2006), p. 105-125.
- Ministère français de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. «Instruction pour la mise en ordre et le classement des archives départementales et communales du 24 avril 1841.» Dans *Lois et règlements relatifs aux archives départementales, communales et hospitalières*. Paris: H. Champollion Librairie, 1884.
- Moeglin-Delcroix, Anne. «L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe.» Dans *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, p. 25-46. Dijon: Les presses du réel, 2010.
- Mokhtari, Sylvie, et al. *Les artistes contemporains et l'archive: Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation: Actes du colloque, Saint-Jacques de La Lande, 7-8 décembre 2001*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Monod, Gabriel, et Gustave Fagniez. «Avant-propos.» *La revue historique* 1, n° 1 (1876), p. 1-4.
- Morel, Gaëlle, dir. *Les espaces de l'image: Le Mois de la photo à Montréal*. Montréal: Mois de la photo à Montréal, 2009.
- Morel, Gaëlle. «Ouvrir la photographie judiciaire.» *Ciel variable*, n° 93 (2013). <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-93-forensique/emmanuelle-leonard-homicide-detenu-vs-detenu-archives-du-palais-de-justice-de-la-ville-de-quebec-gaelle-morel-ouvrir-la-photographie-judiciaire/>.
- Muller, Samuel, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin. *Manuel pour le classement et la description des archives*. La Haye: De Jager, 1910.
- Nesmith, Tom. «Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives.» *The American Archivist* 65, n° 1 (2002), p. 24-41.
- Nesmith, Tom. «Reopening Archives: Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice.» *Archivaria*, n° 60 (2005), p. 259-274.
- Ninacs, Anne-Marie, dir. *Lucidité: Le Mois de la photo à Montréal*. Montréal: Le Mois de la photo à Montréal, 2011.
- Nora, Pierre. «Mémoire collective.» Dans *La nouvelle histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff *et al.*, p. 398-401. Paris: Retz, 1978.

- Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux. » Dans *Les lieux de mémoire : La République*, tome 1, p. xvii-xxlii. Paris : Gallimard, 1984.
- Osborne, Thomas. « The Ordinariness of the Archive. » *History of the Human Sciences* 12, n° 2 (1999), p. 51-64.
- Payne, Carol, et Jeffrey Thomas. « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives : A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas. » *Visual Resources* 18, n° 2 (2002), p. 109-125.
- Pérotin, Yves. « L'administration et les trois âges des archives. » *Seine et Paris*, n° 20 (1961), p. 363-369.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangence éditeur, 2012.
- Proulx, Anne-Marie. *Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires*. Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2013.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*, 1913, tome 1. Paris : Gallimard, 1946-1947.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu : Le temps retrouvé*, 1927, tome 15. Paris : Gallimard, 1946-1947.
- Rajotte, David. « La réflexion archivistique à l'ère du document numérique : un bilan historique. » *Archives* 42, n° 2 (2011), p. 69-105. https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_rajotte.pdf.
- Ranke, Leopold von. *The Theory and Practice of History*, 1830. Introduction de Georg G. Iggers. New York : Routledge, 2011.
- Richou, Gabriel. *Traité théorique et pratique des archives publiques*. Paris : Société d'imprimerie et librairies administratives et des chemins de fer Paul Dupont, 1883.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*, tome 3. Paris : Seuil, 1985.
- Ricœur, Paul. « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. » *Annales. Histoire, sciences sociales* 55, n° 4 (2000), p. 731-747.
- Ridener, John. *From Polders to Postmodernism : A Concise History of Archival Theory*. Duluth : Litwin Books, 2010.
- Rousseau, Jean-Yves. « L'utilisation des archives à des fins de recherche : Une source première et authentique d'informations. » *Archives* 25, n° 3 (1994), p. 23-40.
- Roy, Julie. « Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers. » *Archives* 38, n° 2 (2007), p. 119-142. http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Roy.pdf.

- Schellenberg, Theodore R. *Modern Archives: Principles and Techniques*. Melbourne: F.W. Cheshire, 1956.
- Schellenberg, Theodore R. «The Appraisal of Modern Records: introduction». Version web (1999) basée sur «The Appraisal of Modern Records.» *Bulletins of the National Archives*, n° 8 (octobre 1956). <http://www.archives.gov/research/alic/reference/archives-resources/appraisal-of-records.html>.
- Sekula, Allan. «The Body and the Archive.» *October*, n° 39 (1986), p. 3-64.
- Senécal, Sylvain. «La lecture et la description archivistique du document.» *Archives* 29, n°s 3-4 (1997), p. 49-56.
- Sinn, Donghee. «Room for archives? Use of archival materials in *No Gun Ri* research.» *Archival Science* 10, n° 2 (2010), p. 117-140.
- Spieker, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Steedman, Carolyn. «The space of memory: in an archive.» *History of the Human Sciences* 11, n° 4 (1998), p. 65-83.
- Steedman, Carolyn. «Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust (Or, in the Archives with Michelet and Derrida).» Dans *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, p. 4-19. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2006.
- Taylor, Hugh. «Information Ecology and the Archives of the 1980's.» *Archivaria*, n° 18 (1984), p. 25-37.
- The National Archives. *Records collection policy*. 2012. <http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/records-collection-policy-2012.pdf>.
- Upward, Frank. «The Records continuum.» Dans *Archives: Recordkeeping in Society*, sous la direction de Sue McKemmish *et al.*, p. 197-222. Wagga Wagga, New South Wales: Centre for Information Studies, 2005.
- Valentino, Catherine. *L'inconscient, par Josée Lapeyrère, psychanalyste*. <http://www.psychanalyse-en-ligne.org/index.php?3100-l-inconscient-par-josee-lapeyrere-psychanalyste>.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, 1971. Paris: Gallimard, 1996.
- Wallon, Henri. *Notice sur la vie et les travaux de M. Joseph-Natalis de Wailly*. Paris: Bibliothèque de l'École des chartes, 1888.
- Williams, Loren. «Laterna magica, 2010.» <http://www.lorenwilliams-ruelle.blogspot.com/>.

LISTE DES ARTISTES ET ŒUVRES CITÉS

Altman, Patrick:

Œuvre: *À distance* (2008)

Angelucci, Sara:

Œuvre: *Lacrimosa* (2010)

Illustrations: <https://www.sara-angelucci.ca/Lacrimosa2010>

April, Raymonde:

Œuvre: *Tout embrasser* (2001)

Illustrations: <http://www.raymondeapril.com>

Arden, Roy:

Œuvre: *The World as Will and Representation* (2007).

Blain, Dominique:

Œuvre: *Elsie* (2006)

Boltanski, Christian:

Œuvres: *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (1970-1995)

Signal (1994)

Les registres (1997)

Brodsky, Marcello :

Œuvre: *Buena memoria* (1996)

Exposition en ligne: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menu.html>

Carrière, Bertrand :

Œuvre: *Jubilee* (2002)

Illustrations: <http://www.bertrandcarriere.com/index.php/portfolios/jubilee/>

Charney, Melvin :

Œuvre: *UN DICTIONNAIRE...* (1970-2000)

Dean, Tacita :

Œuvre: *Floh* (2001)

Devine, Bonnie :

Œuvre: *Family Album* (1998)

Favell, Rosalie :

Œuvres: *Longing and not Belonging* (1997-1999)

Plain(s) Warrior Artist (1999-2006)

Grauerholz, Angela :

Œuvre: *At Work and Play* (2008)

Expérimentation artistique: www.atworkandplay.ca

Houle, Robert :

Œuvre: *Premises of Self-Rule* (1994)

Feldmann, Hans-Peter :

Œuvre: *Porträt* (1994)

Frenkel, Vera:

Œuvres: *The Secret Life of Cornelia Lumsden. A Remarkable Story* (1978-1986)

Her Room in Paris (1982)

Leonard, Zoe:

Œuvre: *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996)

Léonard, Emmanuelle:

Œuvres: *Assemblée nationale du Québec* (2009)

Homicide, détenu vs détenu (2010)

Une sale affaire (2007)

Fait divers (2004)

Illustrations: <http://www.emmanuelleonard.org>

Mahé, Gilles:

Œuvre: *Capital d'essais* (1989)

Muñoz, Oscar:

Œuvres: *Aliento [Souffle]* (1996-2002)

Illustrations: <http://moisdelaphoto.com/artistes/oscar-munoz/>

Catherine Poncin:

Œuvres: *Du champ des hommes, territoires* (2001)

Éloge de combats ordinaires (2008)

Corps de classe (1999)

Vis-à-vis Seine-Saint-Denis (2007)

L'ultime (2008-2009)

Illustrations: <http://www.fillesducalvaire.com/artiste/catherine-poncin/>

Richter, Gerhard:

Œuvre: *Atlas* (1962-2006)

Illustrations: <https://www.gerhard-richter.com>

Rondepierre, Éric:

Œuvres: *Excédents* (1993)

Précis de décomposition (1993-1995)

Diptyka (1998-2000)

Parties communes (2005-2007)

Moires (2007)

Seuils (2008)

Illustrations: <http://www.ericrondepierre.com>

Savoie, Claire:

Œuvre: *Aujourd'hui* (2006-)

Illustrations: <http://www.claresavoie.com>

Thomas, Jeff:

Œuvres: *Bridging the Gap* (1998)

The Bear Portraits (1983-1999)

Williams, Loren:

Œuvre: *Laterna magica* (2010)

Illustrations: <http://www.lorenwilliams-ruelle.blogspot.com/>

L'utilisation des archives hors de leur lieu traditionnel qu'est la salle de lecture et hors de l'action des archivistes impose un renouvellement de la pensée archivistique traditionnellement centrée sur le moment de production des documents. Considérer les archives comme objet historique depuis leur exploitation artistique en prenant appui sur le matérialisme historique de Walter Benjamin conduit à revisiter l'archivistique. Ce réexamen passe d'abord par une historicisation des archives et de l'archivistique, ensuite par une réflexion autour de la notion d'archive à partir de la relation des archives avec la mémoire et la connaissance du passé et, enfin, par l'analyse de démarches artistiques mettant les archives en œuvre qui éclaire d'un jour nouveau les conditions d'existence des archives (matérialité, authenticité, lacune).

Cet ouvrage propose tout à la fois une histoire de l'archivistique, une réflexion épistémologique autour de la notion d'archive et des outils méthodologiques pour l'étude des archives comme objet social.

ANNE KLEIN est professeur agrégé en archivistique au Département des sciences historiques de l'Université Laval. Ses recherches portent sur les archives comme représentation qu'une société se donne d'elle-même. Dans une approche critique, elle étudie les pratiques qui se déploient autour des archives comme révélateurs des tensions qui travaillent notre rapport au passé.



Photographie de couverture:
Belissle, Le roman no 2, 2016.

Histoire



Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com