

Mémoire, archives et art contemporain



YVON LEMAY et ANNE KLEIN

ABSTRACT Archives are intimately tied to memory. Indeed, the metaphor of archives as memory is frequently employed. The aim of this article is to identify the mechanisms at play in the relationship between archives and memory. First, we will survey the work of several archivists who have examined the question of memory from a postmodern perspective. Second, in light of this work, we will see that memory is a complex phenomenon and that, insofar as memory relates chiefly to process, archives are more like “memory factories” and, above all else, they serve as “a medium of memory.” Third, we will attempt to identify the aspects that characterize memory as a process and to measure the impacts on the relationship they establish with archives. To do this, we will evoke the use of archival documents by contemporary artists, a phenomenon which, despite the lack of interest that archivists have devoted to it, has been an important part of the artistic scene since the mid-1980s. Works produced by artists such as Angela Grauerholz, Raymonde April, Emmanuelle Léonard, Michel Campeau, Dominique Blain, Jeff Thomas, Christian Boltanski, and Patrick Altman will help us to better understand how memory comes to the archives, and to realize the open and constantly evolving nature of archives themselves.

RÉSUMÉ Les archives sont intimement reliées à la mémoire. D'ailleurs, la métaphore des archives comme mémoire est fréquemment utilisée à cet effet. Le but de cet article est d'identifier les mécanismes qui sont en cause dans la relation entre les archives et la mémoire. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux travaux de plusieurs archivistes qui, dans une optique postmoderne, ont examiné la question de la mémoire. Dans un deuxième temps, à la lumière de leurs réflexions, nous verrons que la mémoire est un phénomène complexe et que, dans la mesure où celle-ci tient principalement du processus, les archives sont davantage des « manufactures de la mémoire », qu'elles servent d'abord et avant tout de « véhicules de la mémoire ». Troisièmement, nous cherchons à dégager les aspects qui caractérisent la mémoire comme processus et à en mesurer les impacts sur la relation qui est établie avec les archives. Pour ce faire, nous ferons appel à l'utilisation des documents d'archives par les artistes contemporains, un phénomène qui, malgré le peu d'intérêt que lui ont porté les archivistes, occupe une place importante sur la scène artistique depuis le milieu des années 1980. Les œuvres produites par des artistes tels que Angela Grauerholz, Raymonde April, Emmanuelle Léonard, Michel Campeau, Dominique Blain, Jeff Thomas, Christian Boltanski et Patrick Altman nous aideront à mieux comprendre comment la mémoire vient à l'archive ainsi qu'à nous rendre compte de la nature ouverte, en devenir, qui caractérise cette dernière.

Introduction

« La capacité humaine de se souvenir des mots et des choses, de l'information et des actions et ensuite de s'en rappeler pour la méditation ou pour un éclaircissement est universellement comprise comme ce qui constitue notre mémoire. »¹ Ainsi, dans la mesure où la mémoire est la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé »², il n'est pas alors surprenant de constater que les archives sont intimement reliées à la mémoire. En effet, les archives sont, par définition, 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 »³ et, par conséquent, elles sont à même de rappeler, de témoigner « de manière objective et authentique »⁴ des créateurs et de leurs réalisations. En d'autres termes, « [s]ans archives, la mémoire est affaiblie, la connaissance des réalisations disparaît, la fierté d'un passé partagé se dissipe. Les archives contrecarrent ces pertes. Les archives témoignent de ce qui a eu lieu auparavant. »⁵ De par « leur qualité de témoins »⁶, les archives sont considérées tantôt comme la mémoire d'une institution, d'une organisation, d'une administration ou d'une entreprise; tantôt comme la mémoire de la nation, la mémoire collective, la mémoire du monde ou de l'humanité; tantôt comme la mémoire patrimoniale, scientifique ou industrielle; tantôt encore comme la mémoire d'une ville, d'une région, d'une famille ou d'individus, pour n'en mentionner que les exemples les plus fréquents.⁷ Ainsi « [p]artout dans le monde, que ce soit dans la législation archivistique, les déclarations de mission ou de mandat, les rapports annuels, les discours des cadres supérieurs dans le domaine, il est continuellement fait mention du rôle central joué par les archives dans la préservation de la "mémoire collective" des nations, des peuples, des insti-

- 1 Barbara Craig, "Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives," *American Archivist*, vol. 65, n° 2 (Fall/Winter 2002), p. 278, notre traduction. En raison du nombre important de citations qui ont été traduites, nous utiliserons par la suite l'abréviation : trad.
- 2 *Le Nouveau Petit Robert* (Paris, 1995).
- 3 Direction des archives de France, « Dictionnaire de terminologie archivistique », <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226> (actif le 19 août 2011).
- 4 Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et collaborateurs, *Les fondements de la discipline archivistique* (Sainte-Foy, QC, 1994), p. 108.
- 5 Joan M. Schwartz et Terry Cook, "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory," *Archival Science*, vol. 2, n° 1-2 (March 2002), p. 18, trad.
- 6 Rousseau, Couture et collaborateurs, *Les fondements de la discipline archivistique*, p. 107.
- 7 Pour une vue d'ensemble des liens entre archives et mémoire, voir Michael Piggott, "Chapter 12: Archives and Memory," dans Sue McKemmish et al., eds., *Archives: Recordkeeping in Society* (Wagga Wagga, New South Wales, 2005), p. 304-11.

tutions, des mouvements et des individus [...]. »⁸

Mais, comme le souligne Barbara Craig, si « la métaphore mémorielle est un outil des plus puissants au plan conceptuel pour considérer les archives tant comme documents qu'en tant qu'institutions [...] »,⁹ est-ce à dire pour autant que la mémoire émane par le fait même de l'archive ? En latence, diraient à tout le moins les auteurs qui aujourd'hui ont senti le besoin de reconsidérer la question. Le lien, le rapport n'est pas aussi simple, aussi direct qu'on semblerait le croire. Il ne suffit pas de conserver et d'accumuler des archives pour que la mémoire soit effective. « Les archives n'entreposent pas la mémoire. Mais elles offrent la possibilité de créer la mémoire ».¹⁰ L'immense réservoir que constituent les archives doit être interrogé, questionné, utilisé pour que le processus puisse s'opérer. « [L]es archives ne parlent pas. Elles répondent à des questions. L'enjeu est donc de poser les bonnes questions [...] ».¹¹ En effet, remarque à juste titre 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 qui prend la forme d'un nouveau savoir apte à répondre à leurs questions. Les archives ne peuvent pas être simplement lues. Elles doivent être comprises.¹² Les archives fournissent des possibilités au plan informationnel, non l'information en tant que telle.¹³

Comment alors la mémoire vient à l'archive ? De quelle manière s'opère cette relation ? Le but de cet article est d'identifier les mécanismes qui sont en cause. Notre hypothèse de travail vise à démontrer que, dans son rapport à

- 8 Terry Cook, "Beyond the Screen: The Records Continuum and Archival Cultural Heritage," Australian Society of Archivists Conference, Melbourne, Australie, 18 août 2000, www.mybestdocs.com (actif le 19 août 2011), trad. Il s'agit d'un rôle qui, selon Schwartz, n'a rien d'universel à travers le temps et les sociétés. Joan M. Schwartz, "We Make Our Tools and Our Tools Make Us: Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats," *Archivaria* 40 (Fall 1995), p. 63.
- 9 Craig, "Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives," p. 280-81, trad. En raison de l'étymologie des mots « records » et « memory », souligne Millar, « il n'est pas étonnant que nous associons si étroitement les documents d'archives avec la mémoire. » Laura Millar, "Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives," *Archivaria* 61 (Spring 2006), p. 111, trad.
- 10 Angelika Menne-Haritz, "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm," *Archival Science*, vol. 1, n° 1 (March 2001), p. 59, trad.
- 11 Marie-Anne Chabin, *Archiver, et après ?* (Paris, 2007), p. 113.
- 12 Car, en tant qu'objet, les documents d'archives ne font pas que dire mais impliquent aussi un faire. Craig, "Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives," p. 289.
- 13 Menne-Haritz, "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm," p. 61, trad. En somme, « ces processus cognitifs donnent un sens aux archives ». Adrian Cunningham, "Archives," dans *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3rd ed. (Taylor & Francis, 2010), p. 193, trad.

la mémoire, le document d'archives sert tout autant à conserver des traces du passé qu'à rappeler le passé et ce qui s'y trouve associé et que, par conséquent, la mémoire transforme les traces du passé que sont les archives en quête d'avenir. En d'autres termes, nous croyons que les archives ne deviennent complètement ce qu'elles sont que dans la mémoire. Le rôle des archives comme mémoire, comme témoins, n'est qu'un aspect. Il marque en fait le début d'un processus.

La démarche que nous avons adoptée dans cet article est la suivante. Dans un premier temps, nous nous intéressons à la littérature archivistique qui, progressivement à partir des années 1990, témoigne de l'intérêt de différents auteurs pour la question de la mémoire. Nous constaterons que leur réflexion s'inscrit dans le courant intellectuel dominant de notre époque, la postmodernité, dont l'influence s'est fait sentir dans la majorité des disciplines « de l'histoire, à la littérature, à la psychanalyse et à l'anthropologie en passant par l'analyse cartographique, les études sur l'art, la photographie et le film, sans oublier le féminisme et la théorie marxiste [...] ».¹⁴ Deuxièmement, à la lumière de leurs réflexions, nous verrons que la mémoire est un phénomène complexe, à commencer par les différents types de mémoire que l'on distingue, et que les archives servent davantage de « véhicules de la mémoire », dans le mesure où la mémoire n'est pas un objet, ni un lieu mais un processus.¹⁵ Troisièmement, nous chercherons à dégager les principaux aspects qui caractérisent ce processus et à en mesurer les impacts sur la relation qui est établie entre la mémoire et les archives. Cet intérêt pour ce qui a trait à la dimension du « comment », nous conduira à établir un parallèle entre les caractéristiques de la mémoire et l'utilisation de documents d'archives par les artistes contemporains.

Bien que le phénomène ait été peu considéré jusqu'à maintenant par les archivistes, l'exploitation artistique des archives occupe une place importante sur la scène des arts visuels depuis les années 1980.¹⁶ Et, comme le souligne Nicolas Bourriaud,¹⁷ ce courant a envahi progressivement l'ensemble de la scène culturelle avec les années. Ce parallèle avec la pratique artistique contemporaine paraît d'autant plus justifié que, dans leur utilisation « créative » de documents d'archives, de nombreux artistes ont par le fait même exploré la

14 Terry Cook, "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts," *Archival Science*, vol. 1, n° 1 (March 2001), p. 5-6, trad.

15 Millar, "Touchstones," p. 121, trad.

16 Pour en avoir un aperçu, voir : Marie-Pierre Boucher, « La mise en scène des archives par les artistes contemporains » (mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009), <http://hdl.handle.net/1866/2962> (actif le 19 août 2011); Yvon Lemay, « Art et archives : une perspective archivistique », *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação* (premier semestre, 2009), p. 64-86, <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547> (actif le 19 août 2011).

17 Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (Dijon, 2003).

problématique de la mémoire, tant du point de vue individuel que collectif.¹⁸ En effet, en pensant à la présence de cette thématique, il nous vient aussitôt à l'esprit les travaux de Christian Boltanski, Tacita Dean, Documentation Céline Duval, Hans-Peter Feldman, Hans Haacke, Catherine Poncin et Gerhard Richter sur la scène internationale; de Sara Angelucci, Roy Arden, Vid Ingelevics, Rosalie Favell et Jeffrey Thomas sur la scène canadienne; de Patrick Altman, Raymonde April, Dominique Blain, Michel Campeau, Bertrand Carrière, Angela Grauerholz, Dominique Laquerre, Emmanuelle Léonard, Annie Roy et Pierre Allard (du groupe ATSA) sur la scène québécoise. Et bien d'autres noms pourraient être mentionnés tant ce thème est récurrent dans la production des artistes en arts visuels.

Ainsi, de par leur manière originale d'utiliser du matériel d'archives, les artistes contemporains permettent de mieux comprendre comment, de manière concrète, se matérialisent les liens entre les archives et la mémoire. Ce parallèle entre les différents aspects de la mémoire et la production des artistes offre aussi la possibilité de mettre en évidence le fait que l'archive n'est ni close, ni tournée vers le passé mais orientée vers l'avenir et en devenir. Par ailleurs, en raison de la dimension souvent critique des œuvres produites par les artistes, ce parallèle représente aussi l'occasion de s'interroger sur « l'obsession de l'archive qui marque notre époque », sur ce besoin « de tout conserver, de préserver tout indicateur de mémoire ».¹⁹

Avant de débiter, il importe de préciser les limites de notre analyse. Bien que des considérations fort intéressantes aient été formulées quant au « pourquoi », à l'étendue ou à la nature des relations entre la mémoire et les archives, notre questionnement vise principalement le « comment », la manière, les liens qui permettent aux archives de devenir des sources mémorielles. Par ce choix, nous n'avons aucunement l'intention de minimiser la fait que les « archives ont toujours été en rapport au pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir de l'état, de l'église, de l'entreprise, de la famille, du public ou de l'individu. Elles peuvent être un outil d'hégémonie; tout comme un outil de résistance. »²⁰ Quant à l'exploitation des archives par les artistes contemporains et à la place prépondérante occu-

18 Dans l'exposition *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, présentée à l'International Center of Photography à New York en 2008, l'une des quatre thématiques regroupant un nombre important d'œuvres portait sur les archives et la mémoire collective. Yvon Lemay, « Compte rendu: Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art », *Archives*, vol. 40, n° 1 (2008-09), p. 92.

19 Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," *Representations*, n° 26 (Spring 1989), p. 13-14, trad.

20 Schwartz et Cook, "Archives, Records, and Power," p. 13, trad. Et, par conséquent, la « mémoire n'est pas quelque chose qui se trouve ou qui est accumulé dans les archives, mais quelque chose qui est construit et continuellement reconstruit. » Schwartz et Cook, cités dans Joan M. Schwartz, "Having New Eyes: Spaces of Archives, Landscapes of Power," *Archivaria* 61 (Spring 2006), p. 3, trad.

pée par la dimension de la mémoire dans leurs productions, il ne nous sera pas possible évidemment dans le cadre de cet article d'en explorer toutes les facettes. Nous ne pourrons pas non plus, par ailleurs, présenter et analyser en détail les œuvres citées en exemples.²¹ Nous croyons cependant que le lecteur sera à même d'apprécier l'importance du phénomène et sa pertinence au plan archivistique. Enfin même si, comme plusieurs auteurs qui ont exploré la question de la mémoire et de l'archive l'ont remarqué, la matérialisation de ce lien s'opère selon certaines conditions d'utilisation, nous ne pourrons élaborer sur cet aspect pourtant fondamental. Toutefois, en lien avec l'une ou l'autre des œuvres citées en exemple, nous en profiterons pour souligner au passage comment des éléments tels que le document d'archives comme objet,²² le dispositif,²³ le contexte²⁴ ou la participation du spectateur²⁵ jouent un rôle déterminant dans ce processus.²⁶

La mémoire en question

Malgré une utilisation des plus fréquentes, « ni la métaphore des archives comme mémoire, ni la relation entre la nature de la mémoire et celle des archives n'a été examinée en profondeur »,²⁷ sauf depuis peu par des archivistes.

Le terme « mémoire » est d'usage courant 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 tout récemment toutefois le choix de ce terme par les archivistes est demeuré en grande 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 ont 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 fonc-

21 Dans la mesure où l'obtention des droits de reproduction des œuvres aurait été une opération à la fois compliquée et coûteuse, nous avons opté pour la solution suivante. Lorsqu'une source de documentation visuelle est disponible, idéalement en ligne, nous en ferons mention dans une note afin de permettre au lecteur d'y avoir accès.

22 Schwartz, "We Make Our Tools and Our Tools Make Us," p. 40-74.

23 Tom Nesmith, "Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives," *American Archivist*, vol. 65, n° 1 (Spring/Summer 2002), p. 24-41.

24 Martine Cardin, "Archives in 3D," *Archivaria* 51 (Spring 2001), p. 112-36.

25 Bernadine Dodge, "Re-imag(in)ing the Past," *Rethinking History*, vol. 10, n° 3 (September 2006), p. 345-67.

26 À propos des conditions d'utilisation des documents d'archives, voir : Yvon Lemay, « Le détournement artistique des archives », dans Paul Servais, sous la dir. de, *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (Louvain-la-Neuve, 2010), p. 223-40.

27 Millar, "Touchstones," p. 106, trad.

tionnement et ses répercussions sur les programmes archivistiques.²⁸

L'archiviste canadien Terry Cook a été l'un des premiers à explorer la problématique de la mémoire dans un contexte archivistique.²⁹ D'autres comme Brien Brothman, Barbara Craig, Bernadine Dodge, Margaret Hedstrom, Eric Ketelaar, Verne Harris, Randall C. Jimerson et Laura Millar, pour n'en nommer que les principaux, ont ajouté leurs voix à la sienne.³⁰

Dans les travaux de ces archivistes, souligne Hardiman, « il n'y a 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 documentaire. »³¹ Un dénominateur qui en somme, remarque-t-elle, est à l'image même du postmodernisme. Et qui, par conséquent, en rend la définition difficile.

Le postmodernisme ne peut être facilement défini, mais un spécialiste a fourni cette brève explication : « Le postmodernisme remet en question les valeurs issues du Siècle des lumières, comme la rationalité, la vérité et le progrès, en faisant valoir que celles-ci servent principalement à préserver la structure monolithique de la société [...] moderne en excluant toutes les forces qui seraient susceptibles d'en dissimuler ou d'en contester la domination au plan culturel. Pour lutter contre cette hégémonie, [...] la position postmoderne tend à privilégier l'hétérogénéité à la pureté, la diversité à l'unité, le local à l'universel et le populaire à la culture savante. » Contrairement aux idées répandues, le postmodernisme ne cherche pas ou n'entraîne pas la disparition des faits, cependant il propose que leur signification est davantage localisée et contingente plutôt qu'universelle ou objective.³²

Ainsi, au plan archivistique, « le postmodernisme est donc intéressé par la création et la nature des documents et à ce qui mène à leur choix, à leur survie et à leur conservation en tant qu'archives. De plus, plusieurs commentateurs postmodernes abordent explicitement les archives comme institutions et leur

28 Brien Brothman, "The Past that Archives Keep: Memory, History and the Preservation of Archival Records," *Archivaria* 51 (Spring 2001), p. 50, trad. Klein retrace l'évolution de la notion de mémoire qui connaîtra un essor important dans les sciences humaines à compter des années 1980. Kerwin Lee Klein, "On the Emergence of Memory in Historical Discourse," *Representations*, n° 69 (Winter 2000), p. 127-50.

29 Brothman, "The Past that Archives Keep," p. 50.

30 Millar, "Touchstones," p. 106; Rachel Hardiman, "En mal d'archive: Postmodernist Theory and Recordkeeping," *Journal of the Society of Archivists*, vol. 30, n° 1 (April 2009), p. 32-34.

31 Hardiman, "En mal d'archive," p. 31, trad.

32 W. Ross Winterowd, cité dans Mark A. Greene, "The Power of Meaning: The Archival Mission in the Postmodern Age," *American Archivist*, vol. 65, n° 1 (Spring/Summer 2002), p. 53, trad. À ce propos, Ketelaar considère que le postmodernisme est moins une relativisation de la vérité qu'une multiplication des perspectives. Eric Ketelaar, "Tacit Narratives: The Meanings of Archives," *Archival Science*, vol. 1, n° 2 (June 2001), p. 132.

rôle dans la formation d'une mémoire officielle et approuvée de l'état. »³³

Selon Terry Cook :

... les archivistes postmodernes ont à maintes reprises remis en question cinq principes centraux de la pratique archivistique traditionnelle.

1. Les archivistes sont des gardiens neutres, impartiaux de la "Vérité" qui gèrent les archives selon des théories universelles dépourvues de jugements de valeur.
2. Les archives tant comme documents que comme institutions sont les fruits désintéressés des actions et des administrations.
3. L'origine de la provenance des archives doit être fondée ou assignée à une seule entité plutôt que située dans un processus complexe et selon les multiples raisons de leur création.
4. L'ordre et le langage qui sont imposés aux documents d'archives par l'entremise de la classification archivistique et de la description sont des interventions entièrement libres d'une réalité préexistante.
5. Les archives sont (ou devraient être) passivement héritées de la métahistoire organique et naturelle de l'état.³⁴

Autrement dit, déclare Cook, « au plan théorique, le discours archivistique est déplacé du produit au processus, de la structure à la fonction, des archives à l'archivage, du document à son contexte archivistique, du résidu "naturel" ou dérivé passif d'une activité administrative à une "archivation" construite et obtenue activement par médiation de la mémoire sociale ». ³⁵ En effet, pour les tenants de cette vision, le rôle de l'archiviste n'est pas simplement celui d'un gardien neutre et impartial.

C'est l'archiviste qui décide de ce qui est à acquérir et, une fois acquis, de ce qui sera conservé de manière permanente. C'est l'archiviste qui décide comment organiser et mettre en ordre l'ensemble des documents. C'est l'archiviste qui décide comment décrire le matériel dans les collections et qui détermine le rang, la hiérarchisation et le schéma de classification qui apparaîtra dans les divers instruments de recherche. [C'est] l'archiviste qui décide quels sont les documents et les photographies à placer sur un site Web et qui, de la sorte, les rend disponibles à un tout nouveau public.³⁶

Loin d'être 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 pas. »³⁷ Ce qui

33 Cook, "Archival Science and Postmodernism," p. 6, trad.

34 Terry Cook, "Remembering the Future: Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory," dans Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, eds., *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar* (Ann Harbor, 2006), p. 174, trad.

35 Cook, "Archival Science and Postmodernism," p. 4, trad.

36 Dodge, "Re-imag(in)ing the Past," p. 349, trad.

37 Cook, "Remembering the Future," p. 169, trad.

revient à dire que « le principal acte d'interprétation historique ne se produit pas quand les historiens ouvrent les boîtes d'archives mais quand les archivistes les remplissent [...] ». »³⁸ Les archivistes cependant ne sont pas les seuls acteurs à poser des gestes qui viennent en quelque sorte remettre en cause la vision de l'archive en tant que reflet de la réalité.

[...S]i les documents d'archives reflètent la réalité, ils le font alors de manière complice et selon une profonde fracture et par un déplacement. Ils ne peuvent se constituer par eux-mêmes. Ils se forment par l'entremise de plusieurs canaux – les personnes qui les créent, les fonctionnaires qui les gèrent, les archivistes qui les sélectionnent pour la conservation et qui les rendent disponibles à l'utilisation et les chercheurs qui les utilisent pour élaborer une explication du passé. Loin d'entretenir une relation extérieure à l'archive, tous ces canaux participent au processus complexe selon lequel l'archive alimente la mémoire sociale.³⁹

C'est donc dire, que « les archives sont des manufactures de la mémoire et non simplement des gardiens »⁴⁰ et que, sous leurs dehors de neutralité et d'objectivité, « les archives ont toujours été utilisées pour créer plutôt que pour décrire la "réalité". »⁴¹

Ce constat pour le moins sévère ne représente pas pour autant une impasse au plan archivistique, encore moins une diminution de l'importance de l'archive, des services d'archives et du rôle des archivistes dans la société. « Dorénavant, conclut Heald, nous devons nous voir nous-mêmes et nos institutions comme des membres à part entière de la société contemporaine et non comme des entités extérieures ayant comme but de la documenter de manière objective. »⁴² Quant aux archives et aux services qui en ont la responsabilité, Bradley soutient que « dans un contexte où les intellectuels sont devenus des interprètes plutôt que des législateurs, le rôle des archives en tant que dépôt de significations inertes est renforcé plutôt que diminué; l'utilisation de l'archive nous aide à comprendre la nature dialectique de la relation entre le présent et le passé, et notre propre positionnement au sein de celle-ci. »⁴³

38 Ibid., p. 171, trad.

39 Verne Harris, "The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa," *Archival Science*, vol. 2, n° 1-2 (March 2002), p. 65, trad. « La seule décision de créer un document, de le préserver ou de le placer dans un dépôt d'archives devient un acte de construction de la mémoire. » Randall C. Jimerson, "Archives and Memory," *OCLC Systems & Services*, vol. 19, n° 3 (2003), p. 93, trad.

40 Richard Harvey Brown et Beth Davis-Brown, "The Making of Memory: the Politics of Archives, Libraries and Museums in the Construction of National Consciousness," *History of the Human Sciences*, vol. 11, n° 4 (November 1998), p. 22, trad.

41 Hardiman, "En mal d'archive," p. 32, trad.

42 Carolyn Heald, "Is There Room for Archives in the Postmodern World?" *American Archivist*, vol. 59, n° 1 (1996), p. 101, trad.

43 Harriet Bradley, "The Seductions of the Archive: Voices Lost and Found," *History of the Human Sciences*, vol. 12, n° 2 (May 1999), p. 107, trad.

Les archives : des « véhicules de la mémoire »

Connaissant mieux le contexte dans lequel se situent les archivistes qui, au cours des dernières années, se sont intéressés plus particulièrement à la relation entre la mémoire et les archives, voyons maintenant quels sont les résultats de leur réflexion.⁴⁴ Nous débiterons par un retour sur la vision dominante des archives comme métaphore ou analogie de la mémoire. Nous verrons alors que la relation n'est pas effectivement aussi simple, qu'elle s'inscrit « dans une démarche de fabrication de sens ».⁴⁵ Comme le déclare Margaret Hedstrom, avoir recours à « la métaphore de la mémoire pour les archives est aussi simpliste et presque aussi comique que d'utiliser des analogies telles qu'un gramophone, les chambres dans une maison, une boîte à rebuts, une passoire percée, un tapis roulant, une poubelle ou un hologramme pour décrire la mémoire humaine. »⁴⁶ En fait, la mémoire est un phénomène complexe et elle n'a surtout rien à voir avec la fixité. La mémoire est plutôt « plastique, distribuée et relationnelle ».⁴⁷ Elle tient du processus.

Les archives comme métaphore ou analogie de la mémoire

« Bien qu'il existe un désir commun d'utiliser l'archive comme métaphore ou analogie lorsque l'on discute de la mémoire »,⁴⁸ le problème, font remarquer Blouin et Rosenberg, est que l'archive a peu en commun avec celle-ci.

[...] L'archive ne ressemble pas beaucoup à la mémoire humaine, et encore moins à l'inconscient. 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 nouveau.⁴⁹

Les archives ne sont donc pas potentiellement constituées du tout comme dans la mémoire humaine et, de plus, rien n'arrive au matériel qui s'y trouve.

44 En 1990, Foote écrivait, la « [...] recherche peut aider à mieux comprendre la relation des sociétés à leurs archives de sorte que le concept de mémoire ne soit pas négligé – ou oublié – dans la théorie archivistique. » Kenneth E. Foote, "To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture," *American Archivist*, vol. 53, n° 3 (Summer 1990), p. 392, trad.

45 Jacques Grimard, « L'archivistique à l'heure du paradigme de l'information...ou la "Révolution" numérique à l'"âge" archivistique », *Archives*, vol. 37, n° 1 (2005-06), p. 68.

46 Margaret Hedstrom, "Archives, Memory, and Interfaces with the Past," *Archival Science*, vol. 2, n° 1-2 (March 2002), p. 31, trad.

47 Ibid.

48 Blouin et Rosenberg, eds., *Archives, Documentation, and Institutions*, p. 1, trad.

49 Carolyn Steedman, "The Space of Memory: in an Archive," *History of the Human Sciences*, vol. 11, n° 4 (November 1998), p. 66, trad.

« Il demeure là jusqu'à ce qu'il soit lu, utilisé et raconté. »⁵⁰ En somme, remarque Piggott, le rôle mémoriel des archives est indirect et collaboratif. De manière générale, ce sont « les usagers des archives – qu'ils s'agissent des créateurs ou des conservateurs, des généalogistes, des producteurs de films documentaires, des historiens ou de tout autre type d'utilisateurs – qui contribuent à perpétuer et à réinventer la mémoire individuelle et collective. Ils y parviennent en puisant dans les archives qui par le fait même sont réutilisées encore et encore. »⁵¹

Pour conserver la métaphore ou l'analogie avec la mémoire, il serait plus juste de dire que les archives sont des « véhicules de la mémoire »,⁵² des « machines à remonter le temps » comme le suggère Eric Ketelaar.⁵³ Aussi, « le simple fait que les documents d'archives soient dans des voûtes d'entreposage ne permet pas de capturer la mémoire.⁵⁴ C'est plutôt en vertu de leur sélection, de leur conservation et de leur articulation qu'ils sont à même de servir socialement comme éléments déclencheurs de souvenir et de connaissance. »⁵⁵ En effet, « les souvenirs [...] sont créés au cours d'un processus cognitif spécifique. Nous recevons de l'information sensorielle; nous stockons cette information dans notre esprit,⁵⁶ et nous récupérons cette information lorsque nous souhaitons nous rappeler un souvenir particulier, qu'il soit d'ordre procédural, sémantique ou épisodique. »⁵⁷ Bien sûr, ajoute Millar, « un parallèle immédiat s'établit avec les archives. Tout comme nous captions, emmagasinons et retrouvons des souvenirs, nous acquérons, préservons et rendons disponibles des archives. »⁵⁸ Toutefois, en déduire que les archives sont l'équivalent de la mémoire serait trompeur pour autant. « Les documents d'archives ne sont

50 Ibid., p. 67, trad.

51 Piggott, "Chapter 12: Archives and Memory," p. 326-27, trad.

52 Millar, "Touchstones," p. 121, trad.

53 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*, Barcelona, 6-8 May 2002, <http://cf.hum.uva.nl/bai/home/eketelaar/Timemachine.doc> (actif le 19 août 2011), trad.

54 La « mémoire n'est pas simplement une question d'entreposage et de conservation. Elle implique une construction suivie avec le présent. » Brothman, "The Past that Archives Keep," p. 64-65, trad.

55 Millar, "Touchstones," p. 121, trad.

56 Ibid., p. 111, trad. Toutefois, Ketelaar tient à souligner le fait que « la mémoire humaine n'emmagasine pas une reproduction exacte mais filtre l'information reçue laquelle est codée en une représentation de la réalité. Mémoire non comme un stockage passif mais comme une force active. » Ketelaar, "The Archive as a Time Machine," p. 3, trad.

57 Pour en savoir davantage sur ces trois étapes (mémoire sensorielle, mémoire à court terme, mémoire à long terme) ainsi que sur les deux types de mémoire à long terme, soit procédurale et déclarative (sémantique, épisodique, autobiographique), voir Millar, "Touchstones," p. 109-11.

58 Ibid., trad.

pas comme les souvenirs⁵⁹ et ils ne peuvent par eux-mêmes nous imprégner de connaissance. Mais ils sont des moyens grâce auxquels nous obtenons une connaissance de nous-mêmes et de notre société, menant ultimement, on espère, à une meilleure compréhension, compassion et sagesse. »⁶⁰

Avant de voir plus en détail ce qui distingue la mémoire et les archives, il importe dès maintenant d'apporter des précisions quant à la relation de la mémoire avec le passé. Selon Brien 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 conçoivent. »⁶¹ En fait, précise-t-il, « la mémoire colonise – c'est-à-dire construit continuellement – le passé en tant que composante intégrale d'un perpétuel présent. »⁶² Nous verrons, en effet, que le présent joue un rôle déterminant dans le processus de la mémoire. Quant aux historiens, Steedman déclare, que ce sont eux « qui au travers de leurs activités réflexives et d'écriture façonnent la matière du passé dans une structure, un fait, un événement ou une chose [...] ». Par conséquent, « il y a, selon elle, 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 ailleurs. »⁶³ Il ne faudrait pas en conclure pour autant que l'histoire est une démarche nécessairement vouée à l'échec. Dans son analyse du problème de la représentation du passé en histoire, Paul Ricœur examine chacune des trois phases de « l'opération historiographique » qui, tient-il à préciser,

... ne sont pas des étapes successives, mais des niveaux de langage et des problématiques enchevêtrées : phase documentaire aux archives, phase explicative/compréhensive, selon les usages variés de la clause parce que ..., phase proprement littéraire ou scripturaire, au terme de laquelle la question de la représentation atteint son point ultime d'acuité.⁶⁴

Selon lui, le travail de construction, d'interprétation et d'écriture mené par l'historien ne vient pas remettre en question le « pacte de lecture », c'est-à-dire « une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un "récit

59 Mais souvent, précise Millar, nous produisons des documents dans le but de disposer d'une trace, d'un témoignage qui nous permettra de rappeler un événement. Millar, "Touchstones," p. 115.

60 Millar, "Touchstones," p. 119, trad.

61 Brothman, "The Past that Archives Keep," p. 57, trad.

62 Ibid., p. 63, trad.

63 Carolyn Steedman, "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust (Or, in the Archives with Michelet and Derrida)," dans Blouin et Rosenberg, eds., *Archives, Documentation, and Institutions*, p. 15, trad.

64 Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 55, n° 4 (Juillet-Août 2000), p. 737.

vrai” et non une fiction. »⁶⁵ Cela en raison du « caractère épistémique » de sa démarche :

À savoir : la clarification des concepts et des arguments, l'identification des points de controverse, la mise à plat des options prises, par exemple en posant telle question à tel document, en choisissant tel mode d'explication plutôt que tel autre, en termes de cause ou bien de raison d'agir, en privilégiant tel jeu de langage plutôt que tel autre. C'est à tous les stades de l'opération historiographique que l'interprétation qualifie le désir de vérité en histoire.⁶⁶

Bref, l'histoire a ses limites comme discipline mais cette « représentance », un terme proposé par Ricœur pour rendre compte de « l'intentionnalité de l'enquête historique », lui donne

... le pouvoir d'élargir le regard dans l'espace et dans le temps, la force de la critique dans l'ordre du témoignage, de l'explication et de la compréhension, la maîtrise rhétorique du texte et, plus que tout, l'exercice de l'équité à l'égard des revendications concurrentes des mémoires blessées et parfois aveugles au malheur des autres.⁶⁷

La mémoire : un phénomène complexe

Assurément, la mémoire est un phénomène complexe, et ce, pour deux principales raisons selon le point de vue des archivistes qui l'ont examinée. D'une part, « les opérations de la mémoire sont complexes et récursives, ses composantes et les connexions entre elles sont constamment mises à jour et modifiées à la lumière de nouveaux événements ou expériences. »⁶⁸ En effet, remarque Brothman, les travaux menés depuis le début des années 1980 ont montré que,

... 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 d'entreprise, est erronée. 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 est que le contenu et les structures de la mémoire sont constamment en changement puisque le cerveau ingère continuellement de nouvelles informations.⁶⁹

En fait, « la formation de la mémoire implique la construction active de con-

65 Ibid., p. 731.

66 Ibid., p. 746-47.

67 Ibid., p. 747.

68 Hardiman, "En mal d'archive," p. 33, trad.

69 Brothman, "The Past that Archives Keep," p. 70, trad.

naissances présentes à partir de matériaux informationnels en constante évolution liés à l'élaboration de données en liaison emmagasinées dans le passé. »⁷⁰

D'autre part, comme le souligne Craig, la mémoire est complexe dans la mesure où elle n'est pas unitaire. « Il y a les mémoires personnelles, les mémoires des groupes, les mémoires des tribus et des régions. »⁷¹ Et bien d'autres encore, tel que nous avons été à même de le constater en introduction. À ce propos, Jimerson distingue quatre types de mémoire : la mémoire personnelle, la mémoire collective (sociale), la mémoire historique et la mémoire archivistique. Ces quatre types de mémoire, précise-t-il, « qui interagissent de manière complexe et parfois déconcertante, nous permettent 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 passé. »⁷²

La mémoire collective contribue à la formation de l'identité propre à tous les groupes sociaux, depuis les petits groupes d'intérêt jusqu'aux communautés et aux nations. Elle englobe les histoires relativement au passé du groupe et en conservant pieusement certains événements et expériences en tant que passé commun, elle renferme des valeurs, des rituels et des directions pour de futures actions.⁷³

C'est donc dire que « les termes “mémoire sociale”, “mémoire publique”, “mémoire collective”, et “mémoire communautaire” ont tous en commun de faire référence à un sens de la connaissance ou de l'expérience partagée [...] »⁷⁴ et qu' « il y a autant de mémoires collectives que de groupes sociaux. »⁷⁵

La mémoire personnelle est celle qui est propre à chaque individu. Il s'agit d'une mémoire, souligne Jimerson, qui a la particularité de changer avec le temps.

Comme nous mettons en forme les propres histoires de nos vies, nous les réorganisons continuellement afin de leur donner un sens nouveau et de favoriser de nouvelles interprétations. La mémoire est fluide et peut être moulée et refondue afin de satisfaire à nos besoins psychiques, de redéfinir notre identité personnelle ou d'expliquer notre lien avec le passé.⁷⁶

70 Ibid., p. 71, trad.

71 Craig, “Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives,” p. 280, trad.

72 Jimerson, “Archives and Memory,” p. 89, trad.

73 Ibid., trad. Ainsi, selon Foote (p. 380), la mémoire collective possède un double aspect. D'une part, elle correspond aux croyances et idées qui procurent un sens de solidarité et de communauté à un ensemble d'individus. D'autre part, elle implique que des individus et des organisations agissent collectivement pour préserver des traces du passé.

74 Millar, “Touchstones,” p. 120, trad.

75 Ketelaar, “The Archive as a Time Machine,” p. 3, trad.

76 Jimerson, “Archives and Memory,” p. 90, trad.

Entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, la frontière est par conséquent poreuse.

Quant à moi, déclare Ricœur, après un long embarras, je suis arrivé à la conviction que la mémoire, définie par la présence à l'esprit d'une chose du passé et par la recherche d'une telle présence, peut par principe être attribuée à toutes les personnes grammaticales : moi, elle/lui, nous, eux, etc. Cette assertion d'une attribution plurielle du souvenir ne diffère pas, selon moi, de l'attribution plurielle dont est susceptible n'importe quelle pensée, passion ou affection.⁷⁷

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 mémoire. »⁷⁸ Or la question est justement de savoir en quoi l'analogie des archives comme dépôts de la mémoire est valable et ce qu'elle signifie exactement.

La mémoire historique, quant à elle, est liée tant à la mémoire archivistique qu'à la mémoire individuelle et collective. « L'étude de l'histoire, écrit Jimerson, utilise des preuves telles que des artefacts, des documents d'archives et des témoignages personnels en tant que contreponds à la mémoire collective dans son interprétation du passé fondée sur les traces et l'analyse. »⁷⁹ Autrement dit, « la mémoire historique est donc construite sur les bases de la mémoire archivistique (les documents) et de la mémoire personnelle (témoignage direct). Ces sources sont questionnées, comparées et analysées afin de déterminer leur fidélité et leur fiabilité. »⁸⁰

La mémoire comme processus

Bien que « nous imaginons que nos souvenirs reposent à des “endroits” particuliers dans nos esprits »,⁸¹ la mémoire n'est pas assimilable à un lieu. « Nous ne copions pas simplement les expériences à une place dans notre esprit et les rappelons plus tard dans leur entièreté. »⁸² Si elle n'est pas liée à une place, « la mémoire n'est pas non plus en lien avec le passé. La mémoire implique de diminuer “la passéité du passé” et de modeler le matériel informationnel

77 Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », p. 734.

78 Jimerson, “Archives and Memory,” p. 90, trad.

79 Ibid.

80 Ibid., p. 91, trad.

81 Millar, “Touchstones,” p. 106-7, trad.

82 Ibid., p. 112, trad.

existant pour les besoins présents. »⁸³ En d'autres termes, la mémoire « n'est pas statique. Une analyse des relations de la société avec son passé montre que les références au passé sont constamment justifiées dans le présent ». ⁸⁴ Par ailleurs, « La mémoire n'est pas une chose, mais un processus interactif et interprétatif. »⁸⁵

En effet, la mémoire est d'abord et avant tout un processus : « [...] nous récupérons des morceaux et des fragments de données de nos esprits et nous les reconstituons comme un "tout" imaginé. »⁸⁶ Et de là découle « l'idée de la mémoire comme construction ou comme "travail en cours" et non comme chose reçue. »⁸⁷ Par conséquent, « assimiler les documents d'archives aux souvenirs – suggérer que les documents sont des souvenirs – équivaut à réunir deux phénomènes distincts. »⁸⁸ Les archives ne sont pas l'équivalent des souvenirs. Elles sont « des sites pour la fabrication de la mémoire et non seulement des lieux de préservation. »⁸⁹ Aussi, proposer « un modèle (étroit) du document d'archives comme un transporteur de la mémoire plutôt que d'y voir (plus largement) une participation dans le processus de formation de la mémoire »⁹⁰ ne correspond pas à la réalité.

Avant d'établir un parallèle entre les aspects de la mémoire et la production des artistes contemporains, il importe de souligner l'adéquation qui se dégage quant à la vision de l'archive entre les réflexions des archivistes sur la mémoire et la démarche des artistes qui exploitent du matériel d'archives.

Parmi les auteurs qui privilégient une vision de la mémoire en tant que processus, tous sont unanimes à considérer l'archive dans une même optique, c'est-à-dire comme un objet indéterminé, jamais clos, en devenir, ouvert sur l'avenir, à l'usager, au contexte et aux significations multiples. « Le dossier, écrit Ketelaar, peut avoir été fermé, mais il sera réactivé encore et encore. Chaque interaction, intervention, interrogation et interprétation de la part du créateur, de l'utilisateur ou de l'archiviste constitue une activation du document d'archives. Et chaque activation laisse des empreintes qui sont autant d'attributs à la signification infinie de l'archive. »⁹¹ C'est la raison pour laquelle,

83 Brothman, "The Past that Archives Keep," p. 79, trad.

84 Cardin, "Archives in 3D," p. 115, trad.

85 Gillis (1992, p. 99) cité dans Richard J. Cox, "The Concept of Public Memory and Its Impact on Archival Public Programming," *Archivaria* 36 (Autumn 1993), p. 132, trad.

86 Millar, "Touchstones," p. 112, trad.

87 Craig, "Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives," p. 285, trad.

88 Millar, "Touchstones," p. 114, trad.

89 Bernadine Dodge, "Across the Great Divide: Archival Discourse and the (Re) presentations of the Past in Late-Modern Society," *Archivaria* 53 (Spring 2002), p. 25, trad.

90 Verne Harris, "Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa," *Archivaria* 44 (Fall 1997), p. 133, trad.

91 Eric Ketelaar, "Archives as Spaces of Memory," *Journal of the Society of Archivists*, vol. 29, n° 1 (April 2008), p. 12, trad.

ajoute-t-il, « l'archive n'est jamais close »⁹² et « l'archivage, donc, ne concerne pas l'histoire mais l'avenir. »⁹³ En effet, selon Osborne, « l'archive est là pour servir à la mémoire, 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 inconnues. »⁹⁴ En conséquence, les « archives n'ont pas qu'une seule signification mais plutôt plusieurs qui peuvent être en conflit les unes avec les autres. »⁹⁵ Autrement dit, « elles peuvent être interprétées de diverses manières ou placées dans de nouveaux contextes donnant l'impression d'être différentes de ce qui était voulu. »⁹⁶ Bref, « les documents élevés au statut d'archives deviennent alors l'objet d'un processus interprétatif ou de fabrication de sens qui ne manque pas, en retour, de les créer et recréer. »⁹⁷

Chacun apporte dans sa lecture une perspective unique et chacun ajoute sa propre voix à celles des nombreux autres à qui parle le dossier. Aussi, il ne peut y avoir de fermeture du dossier, ni de l'archive. La voix de chaque nouvel utilisateur, en fait la simple possibilité d'une nouvelle voix, le garde ouvert comme, évidemment, le fera le changement constant du contexte archivistique. [...] L'archive, comme le déclare Derrida, "s'ouvre sur l'avenir".⁹⁸

Indétermination, ouverture, en devenir, significations multiples, participation du public, voilà en effet autant d'éléments qui correspondent tout à fait à ceux qui animent les artistes contemporains dans leur démarche et leur production. L'on serait même tenté de dire que l'exploitation artistique des archives devient en quelque sorte exemplaire de ce qui serait le propre de l'archive.

Les aspects de la mémoire

Si la mémoire n'est pas un lieu, ni une chose mais un processus, alors la question est de savoir ce qui caractérise ce processus en regard des archives. Selon Laura Millar, cinq aspects sont déterminants à ce chapitre :

1. Le processus de la mémoire et l'inhérente sélectivité qui en découle;
2. Le fait que les documents d'archives sont des éléments déclencheurs de la mémoire, et non des souvenirs en soi;

92 Ibid.

93 Ketelaar, "The Archive as a Time Machine," p. 3, trad.

94 Thomas Osborne, "The Ordinarity of the Archive," *History of the Human Sciences*, vol. 12, n° 2 (May 1999), p. 55, trad.

95 Barbara L. Craig, "Looking at Archives from a Bird's Eye View: Flights of Fancy, Recreation or Re-creation?" *Archivaria* 36 (Autumn 1993), p. 196, trad.

96 Hardiman, "En mal d'archive," p. 32, trad.

97 Nesmith, "Seeing Archives," p. 34, trad.

98 Harris, "Claiming Less, Delivering More," p. 136, trad.

3. La place de l'émotion dans la mémoire et son absence dans les archives;
4. Le rôle du présent dans le souvenir du passé;
5. La différence entre le souvenir et la connaissance.⁹⁹

Voyons en quoi chacun de ces aspects qui caractérisent la mémoire se voit d'une manière ou d'une autre concrétisé dans les œuvres d'artistes contemporains qui ont exploité du matériel d'archives en lien avec la problématique de la mémoire. Nous verrons alors, à partir de leur éclairage sur la question, que les artistes ne sont pas sans faire valoir une dimension critique face aux archives et à la mémoire qui demeure généralement sous-estimée par les archivistes.

Un processus sélectif

Qui dit mémoire, dit par le fait même la mise en branle d'un processus sélectif, d'une opération de construction ou de reconstruction à partir de fragments, d'engrammes, soit la « trace organique laissée dans le cerveau par un événement du passé individuel, et qui serait le support matériel du souvenir. »¹⁰⁰ Ainsi, « [l]e processus du souvenir [...] repose sur des actes discrets de création, de stockage et de repérage : la création et le stockage d'un engramme et ses subséquentes récupérations quand l'action le déclenche. »¹⁰¹ Ce qui implique que le mécanisme de sélection s'opère selon un mode associatif.

Ce processus selon lequel fonctionne la mémoire nous apparaît être au cœur de la production de plusieurs artistes contemporains, tout particulièrement ceux qui ont réalisé ce qu'Anne Bénichou¹⁰² appelle des « œuvres-archives », soit des œuvres 1) souvent imposantes de par le nombre de documents qu'elles contiennent, 2) produites dans plusieurs cas sur de longues périodes de temps, 3) dont le dispositif rappelle ou exploite des éléments propres au milieu des archives, 4) où l'organisation, voire la classification occupe une place prépondérante et 5) pour lesquelles, compte tenu de leur caractère ouvert, le spectateur est appelé à jouer un rôle actif lors de leur réception.

Les œuvres *Atlas* (1962-2006) de Gerhard Richter,¹⁰³ *Capital d'Essais* (1989) de Gilles Mahé,¹⁰⁴ *Floh* (2001) de Tacita Dean,¹⁰⁵ *The World as Will and*

99 Millar, "Touchstones," p. 112, trad.

100 *Le Nouveau Petit Robert*.

101 Millar, "Touchstones," p. 113, trad.

102 Anne Bénichou, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel variable*, n° 59 (Novembre 2002), <http://www.cielvariable.ca/archives/fr/articles-et-portfolios-cv59/renouer-avec-lesthetique-de-larchive-photographique.html> (actif le 19 août 2011).

103 Gerhard Richter, "Atlas," <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/> (actif le 19 août 2011).

104 Christophe Domino, « Gilles Mahé. Capital Image », http://www.voxphoto.com/expositions/mahe_gilles/mahe_gilles.html (actif le 19 août 2011).

105 Mark Godfrey, "Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh," *October*, n° 114 (Fall 2005), p. 90-119.

Representation (2007) de Roy Arden,¹⁰⁶ *Un dictionnaire* de Melvin Charney,¹⁰⁷ ou encore *Tout embrasser* (2000) de Raymonde April¹⁰⁸ sont autant d'exemples de ces œuvres-archives. Ces œuvres ont en commun de procéder par accumulation d'images, processus impliquant une nécessaire sélection. « Penser, classer, ordonner et redistribuer les images »¹⁰⁹ deviennent les actions centrales de ces différentes œuvres qui, toutes, entretiennent une relation particulière à l'archive tant comme structure et processus que dans son rapport au passé et à la mémoire.

Avec *At Work and Play* (2008), Angela Grauerholz « propose une façon nouvelle de naviguer à l'intérieur d'une archive comprenant plus de 4000 documents sur l'histoire moderniste, de visualiser, en temps réel, le parcours réalisé et de modéliser un palais de mémoire. »¹¹⁰ Cette pièce met en œuvre plusieurs des aspects relevés quant aux œuvres-archives identifiées par Anne Bénichou. On retrouve ainsi une quantité imposante de documents dont l'organisation, constituant la structure même de l'œuvre, est celle d'une archive puisque tous les documents sont liés les uns aux autres. Celle-ci n'est pourtant pas figée mais reconfigurée par chaque manipulation effectuée par un spectateur-utilisateur. Ce dernier, en entrant dans le site-œuvre et en affichant aléatoirement les documents proposés, crée des liens entre ces derniers et, ce faisant, construit une signification particulière. Les liens deviennent tangibles dans la phase de construction qui permet finalement de visualiser le parcours effectué et de découvrir la nature et l'origine des documents visualisés. Le « palais de la mémoire » est donc cette construction finale à partir des documents, fragments de l'archive rassemblée par l'artiste.

Une œuvre qui en somme, de par son mode opératoire, illustre à merveille la sélectivité inhérente à la mémoire comme processus.

106 Roy Arden, "World as Will and Representation," <http://www.royarden.com/pages/worldas.html> (actif le 19 août 2011).

107 Melvin Charney, « Portfolio – Un Dictionnaire, série 100 : New York, 9/11/2001 », *Ciel variable*, n° 68 (Août 2005), <http://cielvariable.ca/archives/fr/numero-de-la-revue/cv60-cv69/cv68/330-portfolio-melvin-charney-dictionnaire.html> (actif le 19 août 2011); Anne Bénichou, « Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres », *Archivaria* 67 (Spring 2009), p. 115-42.

108 Raymonde April, « Tout embrasser », <http://www.raymondeapril.com/fr/projet/2000-2002/58/01/01.html> (actif le 19 août 2011); Musée national des beaux-arts du Québec, « Tout embrasser », <http://www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1605> (actif le 19 août 2011).

109 Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier, « Table d'hôtes », http://www.doc-cd.net/Pdf/tabledhot_DCD.pdf (actif le 19 août 2011).

110 Angela Grauerholz, "At Work and Play," <http://www.atworkandplay.ca/> (actif le 19 août 2011); Jacques Doyon, « Angela Grauerholz, au sujet de "Work+Play," un projet Internet », *Ciel variable*, n° 80 (2008-09), p. 80-81.

Élément déclencheur de la mémoire

Pour être amorcé, le processus de la mémoire doit nécessairement être activé par un élément déclencheur.

L'odeur d'une tarte aux pommes pourrait produire le souvenir de la cuisine de notre grand-mère, à condition d'avoir eu la chance d'être en contact avec une grand-mère gâteau. La vue d'une robe de bal dans notre placard pourrait produire les souvenirs de notre bal des finissants à l'école secondaire. La mention du nom d'une personne pourrait créer le souvenir d'un ami vu à une conférence. Tout comme l'odeur et le goût d'une madeleine engendraient un flot de souvenirs chez Proust, un fragment de sensation peut créer une totalité.¹¹¹

À ce titre, tout est potentiellement significatif et donc susceptible de devenir un élément déclencheur, à commencer bien sûr par les documents d'archives. À la condition cependant de ne pas assimiler ces derniers aux souvenirs, comme cela a été trop souvent le cas en établissant un rapport trop direct entre les archives et la mémoire. En fait, le document d'archives est plutôt « un signal de départ entraînant une série de souvenirs dans la mémoire. »¹¹²

Ce rôle de l'archive comme déclencheur de la mémoire est exploité par la plupart des artistes travaillant avec l'archive. On peut, par exemple, citer *L'Ultime* (2008-9) de Catherine Poncin,¹¹³ *Places of Repose: Stories of Displacement* (1989) de Vid Ingelevics,¹¹⁴ ou encore *Ligne de vie* (2004-2006) de Dominique Laquerre.¹¹⁵ Ils placent alors les documents d'archives au sein d'un dispositif particulier qui permet de convoquer la mémoire. Le plus souvent, l'élément déclencheur tient dans le lien entre le passé évoqué par l'artiste et celui du spectateur à qui est alors assigné un rôle fondamental. Comme l'exprime Christian Boltanski à propos de l'articulation entre les dimensions individuelle et collective de l'art, « [l']artiste envoie une sorte de stimulus, et le regardeur va prendre l'image pour lui, se l'approprier et finir l'œuvre. [...] chacun va reconnaître cette image et la lire d'une manière différente, à partir de son propre vécu. [...] L'image est terminée par celui qui la regarde. »¹¹⁶

Ainsi, Raymonde April, avec la version vidéo de *Tout embrasser* (2000), film 16 mm en noir et blanc, nous fournit un exemple de ce type de fonc-

111 Millar, "Touchstones," p. 112, trad.

112 Ibid., p. 114, trad.

113 Catherine Poncin, « L'Ultime », <http://www.fillesdualvaire.com/> (actif le 19 août 2011).

114 Vid Ingelevics, "Places of Repose: Stories of Displacement," <http://www.web.net/artifact/PlacesofRep.A.htm> (actif le 19 août 2011).

115 Dominique Laquerre, « Ligne de vie, 2004-06 », http://www.dominiquelaquerre.com/fr/nature-ligne_f.html (actif le 19 août 2011).

116 Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski* (Paris, 2007), p. 83.

tionnement. Ayant sélectionné et classé l'ensemble des images qu'elle a réalisées jusqu'en 1998, l'artiste en a extrait 517, inédites, pour en faire un film présentant une main qui retire une à une les photographies d'une pile, un peu comme on le fait en famille, suspendant chaque image quelques secondes, puis recommençant. L'impression laissée au spectateur est celle de feuilleter un album de photographies de famille et « [a]u fil des évocations de toutes sortes, il se crée une méta-narration [...] dans laquelle la répétition, la récurrence, le rythme, les accidents et les passages agissent comme déclencheurs de la mémoire. »¹¹⁷ Cependant, ce film est diffusé sur quatre écrans désynchronisés rompant « l'illusion rassurante qu'une vie, comme un film, est un fil à suivre comprenant un début, un milieu et une fin. »¹¹⁸ Finalement, Raymonde April rend ici compte de la complexité du processus de mémoire qui prend racine dans un élément particulier mais ne se déploie pas selon un mouvement linéaire. Une complexité qui est trop souvent évacuée, nous semble-t-il, tant dans la réflexion que dans l'utilisation des archives à des fins mémorielles.

La place de l'émotion

Laura Millar a tout à fait raison de remarquer que les archivistes devraient être plus attentifs à la dimension émotionnelle des documents d'archives. Ceux-ci ne font pas en effet que témoigner et informer mais ils ont aussi la capacité d'émouvoir.

En soi sur une étagère, le document ne produit aucune émotion. Comme l'arbre qui tombe dans la forêt, le son de sa chute ne peut être entendu que si quelqu'un est là pour l'entendre. Un certificat de décès est une déclaration de fait, créée pour confirmer la réalité, non pour engendrer le sentiment. Mais lire le certificat d'une grand-mère bien-aimée, d'un nouveau-né ou d'un nouveau marié en lune de miel produira dans chaque cas des réponses émotionnelles différentes. Et le lien du récepteur avec le décédé – d'étranger à parent – modifiera la réaction encore une fois.¹¹⁹

Si la dimension émotive des archives est liée au récepteur, à sa lecture, à ses liens plus ou moins étroits avec les personnes visées, est-ce que cela signifie, comme le suppose Millar, que l'émotion ne serait pas une valeur inhérente aux archives ? Certes, l'apport du récepteur et le contexte dans lequel il se situe y comptent pour beaucoup. Mais nous croyons que le potentiel émotionnel s'alimente aussi, selon les conditions d'utilisation, à même certaines caractéris-

117 Raymonde April, « Tout embrasser ».

118 Anne-Marie Ninacs, « Pour un peu d'éternité », dans *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel* (Québec, 2003), http://www.raymondeapril.com/fr/bibliographie/textes/Ninacs_Pour%20un%20peu.htm (actif le 19 août 2011).

119 Millar, "Touchstones," p. 116, trad.

tiques des documents d'archives comme l'authenticité, les traces du passage du temps et son ouverture à l'interprétation.¹²⁰

Quoiqu'il en soit, une chose est certaine : dans le contexte artistique, la dimension de l'émotion est tout à fait centrale puisque les artistes cherchent à toucher, à troubler, voire à déstabiliser le spectateur sur un plan ou sur un autre afin que celui-ci puisse se questionner, redécouvrir son rapport au monde.

Emmanuelle Léonard, par exemple, utilise les archives judiciaires pour déplacer le regard que l'on porte habituellement sur les faits divers les plus marquants d'une société. Ainsi, *Assemblée nationale* (2009)¹²¹ et *Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec* (2010)¹²² présentent des reproductions de photographies médico-légales de scènes de crimes. La première de ces œuvres traite d'un événement marquant la mémoire collective québécoise en posant un regard différent sur l'attentat de Denis Lortie, le 8 mai 1984, à l'Assemblée nationale du Québec. En donnant à voir et à manipuler des photocopies retravaillées de manière à donner l'illusion d'être en présence des photographies policières originales, Emmanuelle Léonard permet au public de suivre le regard des enquêteurs. Dans la seconde œuvre, les photographies médico-légales exposent dans le même geste les pièces à conviction d'un meurtre et les détails les plus intimes du quotidien des détenus. Le déplacement des documents hors de leur contexte d'utilisation ordinaire produit une sorte de choc chez le spectateur qui n'est pas nécessairement familier avec ce type d'images. Le changement de contexte opère aussi un changement dans la compréhension des documents qui révèlent alors des aspects des événements restant le plus souvent invisibles. Ainsi, les images de *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. C'est l'association de ce déplacement du sens et de la violence des images qui produit l'émotion au contact du document d'archives dans un contexte artistique.

La production d'Emmanuelle Léonard permet, tout comme les travaux d'autres artistes tels que *Aliento [Souffle]* (1996-2002) présenté par Oscar Muñoz lors du Mois de la photo de Montréal en 2009¹²³ ou *Jubilee* (2002)

120 Yvon Lemay et Marie-Pierre Boucher, « L'émotion ou la face cachée de l'archive », *Archives*, vol. 42, n° 2 (2010-11), p. 39-52.

121 Emmanuelle Léonard, « Assemblée nationale », http://www.emmanuelleleonard.org/assemblee_nationale/index.php (actif le 19 août 2011).

122 Emmanuelle Léonard, « Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec », <http://www.emmanuelleleonard.org/homicide/index.php> (actif le 19 août 2011).

123 Le Mois de la Photo à Montréal, « Les espaces de l'image : programme », <http://iands.files.wordpress.com/2009/07/programmempm2009.pdf> (actif le 19 août 2011).

de Bertrand Carrière,¹²⁴ de réaliser la charge émotive que le processus de la mémoire est à même de provoquer. D'ailleurs, comme nous avons été à même de le constater en analysant la fortune critique de productions culturelles produites à partir de matériel d'archives, l'émotion – cette face cachée de l'archive – joue un rôle tout aussi important que les fonctions de témoignage et d'information qui sont habituellement associées aux archives lors de l'utilisation et de la réception par le public.¹²⁵

Le rôle du présent

La mémoire trouve nécessairement son origine dans le présent de celui qui se souvient. Ce rôle du présent dans le processus mémoriel est souligné par Laura Millar.

Pour nous rappeler, nous devons vivre dans le présent; ainsi, nous sommes en mesure de comparer un moment qui se produit "maintenant" avec un moment qui a eu lieu "alors". Par conséquent, les conditions et les réalités du présent non seulement aident mais influencent et façonnent aussi ce que nous nous rappelons et la manière dont nous le faisons.¹²⁶

C'est ce qui explique pourquoi le livre d'artiste réalisé par Michel Campeau ... *si je mens, j'irai en enfer !* produit un effet aussi saisissant par le montage d'images anciennes et d'autres plus récentes.¹²⁷ Ainsi ballotté entre le présent et le passé, le spectateur se voit de la sorte situé « au cœur de la mémoire ». Dans ce livre, Michel Campeau a en effet juxtaposé des photographies familiales, qu'il a reproduit en petit format en conservant le cadre d'origine et qu'il présente sans légende ni précision quant à leur contenu, et des photographies qu'il a réalisées dans un cimetière. Comme nous le mentionnions, « en utilisant des photographies d'archives familiales, Michel Campeau ne fait pas qu'exploiter leur caractère authentique et le passé dont elles témoignent. Il rend visibles, grâce à la mise en parallèle qu'il opère entre l'"alors" et le "maintenant", les mécanismes grâce auxquels la mémoire se construit. Il les incorpore à la structure même de son œuvre. »¹²⁸

Cependant, il est fréquent dans la production des artistes contemporains que

124 Bertrand Carrière, « Jubilee », <http://www.bertrandcarriere.com/jubilee/> (actif le 19 août 2011).

125 Yvon Lemay et Anne Klein, « Archives et émotions », *Documentation et bibliothèque*, vol. 58, n° 1 (janvier-mars 2012), p. 5-16.

126 Millar, "Touchstones," p. 116-17, trad.

127 Dans le même esprit, voir : Sara Angelucci, "Stillness, 2003," <http://www.sara-angelucci.ca/stillness.htm> (actif le 19 août 2011).

128 Yvon Lemay, « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 2 (2010), p. 73. http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf (actif le 19 août 2011).

la dimension du présent se matérialise par l'entremise du lieu.¹²⁹ Ainsi, on peut citer *Germania* de Hans Haacke (1993),¹³⁰ *Ligne de vie* de Dominique Laquerre (2004-06),¹³¹ *Jubilee* de Bertrand Carrière (2002)¹³² ou encore *Frag sur la Main* du collectif ATSA (2004-07).¹³³ Parmi les nombreux travaux mettant à profit l'histoire d'un lieu, l'œuvre *Elsie* (2006) de Dominique Blain constitue un exemple éloquent. L'artiste a disposé à divers endroits des Jardins de Métis, près de Rimouski au Québec, des lunettes d'approche dont « [l]es lentilles ont été remplacées par des photomontages sur verre permettant aux visiteurs d'observer Elsie Reford [la créatrice des jardins] à diverses époques de sa vie ». ¹³⁴ Les sept images, sélectionnées dans les archives des Jardins de Métis, présentent Elsie Reford travaillant dans les jardins, dormant sous la véranda, pêchant, se promenant parmi les fleurs ou encore posant avec son chien. Le choix des photographies a été guidé par l'emplacement des lunettes puisque l'objectif de Blain était de « faire revivre [Elsie Reford] dans ses jardins, un peu comme si le temps s'était arrêté ». ¹³⁵ Finalement, le spectateur, regardant dans les lunettes, voit apparaître Elsie Reford à l'endroit même où il pose le regard. Ce dispositif, utilisant la topologie des jardins pour abroger en quelque sorte la distance entre présent et passé, montre comment le lien entre le passé évoqué par le document d'archives et le présent du contexte de son utilisation participe du processus mémoriel. Tout compte fait, ce type de démarche mettant le spectateur « à la même place que le sujet de l'expo [...] permet la visualisation et le déploiement de l'imaginaire. Contrairement à un musée, le spectateur n'est pas "décontextualisé" » ¹³⁶ et la mémoire peut donc être convoquée.

Les œuvres réalisées par les artistes contemporains nous rappellent que les archives, tout comme le processus de la mémoire qu'elles sont à même d'enclencher, n'ont en somme rien de passéiste. Au contraire, tant les archives que la mémoire ont besoin de l'action du présent pour exister.

129 C'est la découverte que la géographe DeSilvy a fait sur le terrain en travaillant dans le même esprit que les artistes. Caitlin DeSilvey, "Art and Archive: Memory-Work on a Montana Homestead," *Journal of Historical Geography*, vol. 33, n° 4 (October 2007), p. 900.

130 Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange* (Paris, 1994), p. 117-47.

131 Laquerre, « Ligne de vie, 2004-06 ».

132 Carrière, « Jubilee ».

133 ATSA (Action terroriste socialement acceptable), « FRAG sur la Main », <http://www.atsa.qc.ca/pages/frags2accueil.asp> (actif le 19 août 2011); Nicolas Bednarz et Isabelle Roy, « L'ATSA : FRAG sur la Main », *Archives au présent. Magazine en ligne des archivistes du Québec*, (1^{er} novembre 2008), http://www.archivistes.qc.ca/spip.php?page=article-23&id_article=165 (actif le 19 août 2011).

134 Jocelyne Fortin et al., *Elsie : Une œuvre hommage de Dominique Blain* (Rimouski, 2007), p. 26. Des photographies de l'installation sont disponibles sur le site des Jardins de Métis, « Parcours d'œuvres d'art », <http://www.jardinsdemetis.com/francais/jardins/jardin-parcours-oeuvres-art.php> (actif le 19 août 2011).

135 Ibid., p. 37.

136 Annie Roy, citée dans Bednarz et Roy, « L'ATSA : FRAG sur la Main ».

Souvenir et connaissance

Enfin, dans la relation entre la mémoire et les archives, il ne faut pas perdre de vue, selon Millar, la distinction entre le souvenir, qui est alimenté à même l'expérience vécue par chacun (soit la mémoire épisodique), et la connaissance provenant de notre maîtrise du langage et de notre capacité à se rappeler des informations accumulées sur le monde (soit la mémoire sémantique). Une distinction des plus significatives puisque « c'est dans la transition du souvenir à la connaissance que l'on passe du domaine individuel à la mémoire collective. »¹³⁷

Parmi les nombreux artistes intéressés par cette relation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, les artistes autochtones canadiens, tels que Rosalie Favell (*Longing and Not Belonging*, 1997-99; *Plain(s) Warrior Artist*, 1999-2006),¹³⁸ Robert Houle (*Premises of Self-Rule*, 1994)¹³⁹ ou Bonnie Devine (*Family Album*, 1998),¹⁴⁰ tiennent une place essentielle. Les œuvres de Jeff Thomas, pour ne prendre qu'un exemple, trouvent leur fondement dans la notion d'« Iroquois urbain » qu'il cherche à définir de manière à contrer les stéréotypes qui restent attachés à l'identité autochtone. Le questionnement de Thomas est le suivant : « Tout le monde pouvait reconnaître un Indien qui portait une coiffure de plumes d'aigle, mais que se passait-il quand un Indien ne portait plus de plumes sur la tête? »¹⁴¹ Certaines de ses séries (*Bridging the Gap* 1998, *The Bear Portraits* 1983-99) consistent en une juxtaposition d'images anciennes et de portraits d'Iroquois contemporains et urbains. Il met ainsi en lumière la disparition de la culture et de l'identité autochtones dans le processus de leur urbanisation. Finalement, Jeff Thomas utilise les images d'archives par contraste avec la réalité actuelle des Indiens d'Amérique du Nord dans le but de faire prendre conscience de leur présence dans la société contemporaine.

Outre les travaux des artistes autochtones, il faut aussi mentionner la production du Français Christian Boltanski. En 2008, Okwui Enwezor, le commissaire de l'exposition *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, écrivait :

137 Millar, "Touchstones," p. 118-19, trad.

138 Rosalie Favell, « Portfolio – Longing and Not Belonging », *Ciel variable*, n° 53 (Hiver 2000), <http://www.cielvariable.ca/archives/fr/numero-de-la-revue/cv50-cv59/cv-53/521-portfolio-rosalie-favell.html> (actif le 19 août 2011); Collectif des Conservateurs Autochtones, "The Art of Rosalie Favell," http://www.aboriginalcuratorialcollective.org/acc_gallery/favell_exhibition.html (actif le 19 août 2011).

139 Centre de l'art contemporain canadien, « Robert Houle », <http://www.ccca.ca/start.html?languagePref=fr&> (actif le 19 août 2011).

140 Centre de l'art contemporain canadien, « Bonnie Devine », <http://www.ccca.ca/start.html?languagePref=fr&> (actif le 19 août 2011).

141 Centre de l'art contemporain canadien, « Jeff Thomas », <http://www.ccca.ca/start.html?languagePref=fr&> (actif le 19 août 2011).

Depuis près de quarante ans, Boltanski a posé conceptuellement et philosophiquement des questions au sujet de la stabilité de l'archive comme moyen à partir duquel nous venons à connaître et à comprendre le passé, pas tant de manière à présenter la logique du souvenir mais à explorer et à présenter comment les images photographiques troublent le souvenir et, dans leur instabilité, rendent poreuse la frontière entre la mémoire individuelle et la mémoire collective.¹⁴²

Par exemple, ses *Inventaires* (1970-90) ne retiennent de l'univers intime d'un 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 interchangeables »,¹⁴³ l'œuvre est réalisable par d'autres personnes que Boltanski et avec les objets et documents de n'importe qui. « 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 reconnaisse ». ¹⁴⁴ En effet, les œuvres de Boltanski montrent bien que le processus mémoriel ne réside pas dans la trace mais dans le dialogue entre les installations de l'artiste et les spectateurs qui y reconnaissent des éléments de leur propre expérience.

Dans le même ordre d'idées, avec *Monument* (1985)¹⁴⁵ Boltanski présente une centaine de portraits d'enfants qu'il avait réunis à l'occasion d'un projet au CES (Collège d'enseignement secondaire) des Lentillières à Dijon douze ans plus tôt. Entre les deux projets, la dimension personnelle disparaît du fait du changement de contexte d'abord, par le travail de flou opéré sur les photographies par l'artiste ensuite. Là où les enfants du collège pouvaient se retrouver, les spectateurs de *Monument* ne voient que des visages anonymes, dont les traits sont indistincts, qui leur permettent une forme d'identification ou, au contraire, de donner à ces visages une dimension absolument universelle. *Détective*,¹⁴⁶ de son côté, rassemble plus de quatre-cents portraits photographiques tirés du magazine à sensation français du même nom qui, semaines après semaines, relate faits divers et actes de violence. Les images,

142 Okwui Enwezor, commissaire, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York, Göttingen, 2008), p. 30-31, trad.

143 Anne Bénichou, « La Transmission des œuvres d'art : du monument à l'interprétation, les ruses de Christian Boltanski », *Intermédialités* 5 (Printemps 2005), p. 144, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p5/pdfs/p5_benichou_text.pdf (actif le 19 août 2011). L'article de Bénichou comprend des illustrations de la série des *Inventaires*.

144 Boltanski et Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 263.

145 Pour des illustrations de la série *Monument* voir: Akadem, « B ou le souvenir d'enfance. Christian Boltanski (né en 1944) », http://www.akadem.org/photos/contextuels/4396_1_Bio_Boltanski.pdf (actif le 19 août 2011).

146 Amorcée au début des années 1970, Christian Boltanski poursuivra l'installation *Détective* au cours des décennies suivantes sous différents titres: *Réserve Détective*, *Archives*, *Les Archives Détective*. Pour des illustrations, voir: Artcyclopedia, "Christian Boltanski," http://www.artcyclopedia.com/artists/boltanski_christian.html (actif le 19 août 2011).

présentées sans aucun texte permettant de différencier les criminels des victimes, changeant alors de signification puisque le spectateur est incapable de distinguer victimes et criminels et donc la polarisation entre bien et mal est, de ce fait, gommée. Boltanski laisse ici le spectateur face à un questionnement quant à la capacité de chacun à faire acte de violence.¹⁴⁷

De nombreuses œuvres de Christian Boltanski sont sous-tendues par la mémoire de la Shoah et la question de la possibilité de la violence. L'importance qu'il donne à l'articulation entre individuel et collectif est donc à interpréter dans la perspective d'une interrogation sur le rôle social de la mémoire et des archives, qui sont « les corrélats objectifs de nos souvenirs subjectifs [et] nous permettent de conserver ces souvenirs ou même de les redécouvrir comme des moments surprenants et oubliés du temps passé ».¹⁴⁸

Une dimension critique

Christian Boltanski n'est pas le seul artiste à poser ce regard critique sur le domaine des archives et notamment sur notre foi aveugle en l'archive en tant que preuve ou marque d'authenticité. Ainsi, par exemple, les travaux de Hans-Peter Feldmann consistent en un assemblage de photographies trouvées qui, à première vue, concourent à produire l'effet d'un récit véridique alors qu'il n'en est rien. Dans *Porträt* (1994), il interroge le caractère véridique et authentique de l'archive photographique en prétendant présenter chronologiquement des photographies d'une même personne à différents moments de sa vie. Or, comme le souligne Sven Spieker,¹⁴⁹ rien ne permet réellement de vérifier les assertions de Feldmann quant à la nature de ces photographies. Au contraire, 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.

Dans le même ordre d'idées, Patrick Altman (*À distance*, 2008),¹⁵⁰ dans le cadre du 400^e anniversaire de la ville de Québec, a réuni des photographies pouvant rappeler à première vue, de par leur titre, différents lieux de la ville

147 Richard Hobbs, "Boltanski's Visual Archives," *History of the Human Sciences*, vol. 11, n° 4 (November 1998), p. 127.

148 Ibid., p. 123, trad.

149 Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy* (Cambridge, 2008), p. 139. Des photographies de l'album *Porträt* sont reproduites aux pages 137-38.

150 Vu Photo, « 6^e Émissaires_Québec réinventée par la photographie actuelle », http://www.vuphoto.org/fr/exposition/91/6-Emissaires_Quebec-reinventee-par-photographie-actuelle/ (actif le 19 août 2011).

mais qui s'avèrent avoir été toutes prises ailleurs. Altman recadre des images anciennes qu'il intitule de manière à associer les lieux représentés à la ville de Québec. Ce dispositif met en lumière la fragilité de la valeur probante des archives et de notre rapport au passé. La mémoire est ici interrogée dans sa dimension de construction sociale.¹⁵¹

Avec *Instabili* (1992) et *Œuvres oubliées* (1996),¹⁵² Patrick Altman pose encore la question de la possibilité même de la connaissance par les archives. Les deux installations évoquent l'oubli et l'aspect nécessairement lacunaire tant de la mémoire que des archives. Il recouvre le sol de plus de mille clichés photographiques issus des collections mises à sa disposition par les institutions dans lesquelles il expose (FRAC Champagne-Ardenne et Musée du Québec). Ces photographies sont ensuite protégées par des plaques de verre et le spectateur est contraint de rester à la périphérie de l'installation. Ce dispositif interdit donc l'accès complet aux images de deux manières : d'une part le verre reflète la lumière et masque donc les images déployées, d'autre part l'horizontalité de l'installation et ses dimensions empêchent le spectateur de voir les images les plus éloignées. Altman crée ainsi une métaphore de l'accès limité aux fonds d'archives tant à cause du besoin de les préserver pour pouvoir les conserver, que du fait de l'incapacité de prendre connaissance de l'intégralité du contenu d'un fonds d'archives. Le jeu de la lumière sur les plaques de verre fonctionne aussi comme l'image de l'instabilité de la mémoire et de la connaissance qu'on peut en tirer. Les archives, ici encore, sont données dans toute leur incomplétude et présentées comme essentiellement lacunaires.

Bref, en favorisant une meilleure compréhension des mécanismes de la mémoire et de la façon dont les archives participent à ce processus, la production artistique contemporaine contribue largement à entretenir la réflexion à leur égard. Les archivistes ont par conséquent tout avantage à s'y intéresser, et ce, non seulement pour en mesurer les impacts mais également pour développer un esprit critique quant à cette relation.

Conclusion

À la lumière des travaux des archivistes tels que Terry Cook qui, à partir de la fin des années 1990, ont examiné la problématique de la mémoire dans une perspective postmoderne, il est difficile dorénavant de soutenir la métaphore

151 Tout comme le travail de Zoe Leonard en créant de toutes pièces un ensemble de documents d'archives sur la vie imaginaire d'une actrice noire américaine. Zoe Leonard et Cheryl Dunye, *The Fae Richards Photo Archive* (San Francisco, 1996).

152 Louise Déry, « Patrick Altman : La déposition de l'image », *Ciel variable*, n° 59 (Novembre 2002), <http://www.cielvariable.ca/archives/component/content/article/496-patrick-altman-la-deposition-de-limage.html> (actif le 19 août 2011).

ou l'analogie des archives en tant que mémoire. Si l'on désire toutefois continuer à y faire référence, dans le but notamment de mieux justifier socialement le rôle des archives, comme le soulignait Barbara Craig, c'est à condition de préciser qu'elles sont des « manufactures de la mémoire », qu'elles servent en fait de « véhicules » à la mémoire.

En effet, la mémoire est 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 ou à un lieu, ni au passé, la mémoire est de l'ordre d'un processus qui est à la fois interactif, interprétatif et en perpétuelle reconfiguration. Si l'analogie entre les archives et la mémoire n'est pas à même de rendre compte de la nature de leur relation, celle-ci n'en est pas moins très étroite pour autant. Cinq aspects, comme nous l'avons vu, caractérisent cette relation : le rôle du présent, la nécessité d'un élément déclencheur, la sélectivité, la distinction entre expérience et connaissance et l'émotion. Nous pourrions donc décrire schématiquement, et sans perdre de vue sa dimension fondamentalement complexe et plastique, cette relation de la manière suivante : à partir du présent, un élément déclencheur amorce une opération de sélection qui fait appel tant à l'expérience individuelle qu'à la connaissance acquise et qui est susceptible, plus souvent qu'autrement, de produire une certaine émotion. Ce processus relationnel nous semble approprié à tout type de milieux. Ainsi, pour prendre un exemple très différent, la résolution d'un problème dans une organisation peut engendrer un processus de recherche et de sélection de documents d'archives à la lumière de l'expérience et des connaissances de ses membres. Cette recherche pourrait, à terme, produire une gamme d'émotions positives (satisfaction) ou bien négatives (frustration) en fonction des résultats obtenus.

En examinant les différents aspects de la mémoire mis en évidence par Laura Millar et en montrant comment ceux-ci sont mis en application dans la production des artistes contemporains qui exploitent du matériel d'archives, nous avons été à même de mieux comprendre comment, dans les faits, la mémoire vient à l'archive. Mais, du même coup, nous avons aussi été amené à constater que, dans la perspective de la mémoire en tant que processus, l'archive est considérée comme un objet en devenir et que, par conséquent, elle ne se réalise pleinement que lors de son utilisation. D'où notre hypothèse à l'effet que la mémoire transforme les traces du passé que sont les archives en quête d'avenir. En fait, c'est à ce moment et dans cette relation que les archives ont la possibilité de se réaliser pleinement. D'ailleurs, à notre avis, c'est ce qui explique en partie pourquoi les œuvres produites par les artistes contemporains apparaissent si exemplaires à ce chapitre. Elles sont l'expression la plus achevée de cette relation tant en raison de l'intérêt porté à la question et à la manière de la traiter que par l'émotion et la réflexion qu'elles engendrent.

Bien sûr, malgré une meilleure compréhension de la relation entre les archives et la mémoire, beaucoup reste à faire, à commencer par une ana-

lyse plus approfondie des différents aspects de la mémoire en lien avec les archives. Chacun des éléments nécessiterait une analyse plus fine afin d'être à même de mieux expliquer leur mode de fonctionnement. Il serait important également, surtout que cela a peu suscité l'attention des archivistes jusqu'à maintenant, d'effectuer des recherches plus exhaustives sur l'exploitation des archives par les artistes contemporains car, tel que nous avons pu le constater, leurs productions s'avèrent des plus significatives sur le plan archivistique. Ce qui, par ailleurs, aurait comme effet d'élargir le cadre de référence de l'archivistique trop orienté sur les finalités administratives, scientifiques ou patrimoniales.

Mais, s'il est un point qui mérite une attention toute spéciale de la part des archivistes, c'est bien celui des conditions d'utilisation, c'est-à-dire que lorsqu'un utilisateur décide d'exploiter un document d'archives, il est conduit par le fait même à faire certains choix, à prendre certaines décisions relativement à l'archive comme objet, au dispositif pour la présenter et au rôle du public visé selon la nature de ses propos et le contexte dans lequel il se situe. Ainsi, dans la mesure où « la définition d'un objet varie toujours en fonction du contexte d'observation et qu'il y a toujours plusieurs contextes d'observation »¹⁵³ et que, par surcroît, il est sujet à l'interprétation du public, il est alors essentiel au plan archivistique d'analyser les conditions selon lesquelles les documents d'archives sont utilisés et de mieux comprendre leurs impacts selon les différents contextes d'utilisation. Surtout si l'on considère qu'« en définitive, la mission archivistique concerne la signification – peut-être un meilleur terme abrégé que “mémoire”. »¹⁵⁴

La vision de la relation de la mémoire aux archives est transformée du fait même des changements de définition de la mémoire d'un côté et des archives de l'autre. Il revient donc aux archivistes d'en tirer profit afin de faire évoluer leur pratique et de revoir leur conception du cycle de vie des documents d'archives puisque tous leurs efforts visent finalement à mettre en branle non pas la fin mais le début d'un parcours : après l'étape de la création (le passé) et celle de la conservation (le présent) suit celle de l'utilisation (l'avenir), c'est-à-dire le moment où l'archive peut enfin devenir ce qu'elle est : « un gage d'avenir ».¹⁵⁵

153 Cardin, “Archives in 3D,” p. 116, trad.

154 Greene, “The Power of Meaning,” p. 50, trad.

155 Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Paris, 1995), p. 37.