



SCIENCES DE L'INFORMATION

Annaëlle WINAND



AUX MARGES DE L'ARCHIVISTIQUE

Exploitation des archives
et cinéma de réemploi

UQ Presses de
l'Université du Québec



SCIENCES DE L'INFORMATION

Collection sous la direction de Dominic Forest
et Sabine Mas

Les ouvrages publiés dans cette collection concernent, sans pour autant s'y limiter, l'identification, l'acquisition, l'évaluation, le traitement, l'organisation, l'analyse, la préservation, le repérage et la diffusion de l'information. Ils montrent, entre autres, comment gérer le patrimoine informationnel des organismes, des bibliothèques, des services d'archives et d'information, ainsi que les renseignements et les données à l'ère du numérique. Ils expliquent notamment comment concevoir de nouveaux documents, de nouveaux outils et des approches innovantes permettant de faciliter la gestion et l'utilisation de l'information. Ils s'intéressent aux aspects humains des réalisations technologiques, aux comportements informationnels des utilisateurs et utilisatrices et aux nouveaux usages de l'information.

AUX MARGES DE L'ARCHIVISTIQUE

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Édifice Fleurie, 480, rue de la Chapelle, bureau F015, Québec (Québec) G1K 0B6

Téléphone : 418 657-4399

Télécopieur : 418 657-2096

Courriel : puq@puq.ca

Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

Canada Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864

France Sofédis, 11, rue Soufflot, 75005 Paris, France – Tél. : 01 5310 25 25
et Belgique Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France
Tél. : 01 60 07 82 99

Suisse Servidis SA, Chemin des Chalets 7, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.25



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Annaëlle WINAND

AUX MARGES DE L'ARCHIVISTIQUE

**Exploitation des archives
et cinéma de réemploi**



**Presses de
l'Université du Québec**

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada**

Titre : Aux marges de l'archivistique : exploitation des archives en cinéma de réemploi /
Annaëlle Winand.

Noms : Winand, Annaëlle, auteure.

Description : Mention de collection : Sciences de l'information ; 4 | Présenté à l'origine par l'auteur
comme thèse (de doctorat—Université de Montréal), 2021. | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 2024000390X | Canadiana (livre numérique) 20240003918 |
ISBN 9782760560246 | ISBN 9782760560253 (PDF) | ISBN 9782760560260 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Remploi (Cinéma) | RVM : Archives cinématographiques. |

RVM : Archivistique—Philosophie.

Classification : LCC PN1995.9.S6964 W56 2024 | CDD 025.17/73—dc23

Financé par le
gouvernement
du Canada

Funded by the
Government
of Canada

Canada

SODEC

Québec 

Révision

Christian Bouchard

Correction d'épreuves

Anne-Marie Bilodeau

Conception graphique

Marie-Noëlle Morrier

Mise en page

Ahmed Arfaoui et Le Graphe

Image de couverture

iStock

Dépôt légal : 3^e trimestre 2024

- › Bibliothèque et Archives nationales du Québec
- › Bibliothèque et Archives Canada

© 2024 – Presses de l'Université du Québec

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

Imprimé au Canada

D6024-1 [01]



TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	XI
Liste des sigles et acronymes	XIII
Filmographie	XV
Introduction	1

CHAPITRE 1

Cinéma de réemploi	7
Définition et caractéristiques principales du réemploi	9
Histoire du réemploi	12
Étude du réemploi	18
Catégorisations du réemploi	21

CHAPITRE 2

Archive(s) et cinéma de réemploi	27
Dissémination du concept d'archive(s)	30
Philosophie et sciences humaines	30

Dissémination artistique	34
Impulsion archivistique	35
Impulsion anarchivique	42
Le concept d'archive(s) au sein du cinéma de réemploi	48
L'espace archive.	48
Archive et tournant numérique	53
Archive(s), cinéma de réemploi et archivistique.	58
Contexte postmoderne.	58
Utilisation des archives par les artistes	61

CHAPITRE 3

Archives, création et exploitation	73
Inarchivé et inarchivable	74
De la diffusion à l'exploitation	79
Conditions d'utilisation.	82
Absence, interdit, invisible et impensé	84

CHAPITRE 4

Absence	87
Évaluation, archivation et archivalisation	89
Théories de l'évaluation en archivistique	90
Évaluation et postmodernité.	97
Récits d'absence dans les œuvres de réemploi	100
Exclusion, don, abandon, inutilité et rebut.	102
Valeur historique et culturelle	105
Collection, accumulation et valeur économique.	106
Anonymat, lacune, surprise, transgression et illégalité	108
Valeur de l'absence	110
Caractéristiques et valeurs du réemploi	110
Caractéristiques et valeurs non archivistiques	110
Caractéristiques et valeurs archivistiques	112
Implications archivistiques	115
Déplacement des lieux d'archives	115
Notion d'archive	121

CHAPITRE 5

Interdit	127
Préservation	131
Définitions	131
Conservation matérielle	133
Prise en charge intellectuelle	141
Manifestations de l'interdit dans les œuvres de réemploi	147
Œuvres décomposées	149
Temporalité, authenticité, affect	153
Transposition numérique	162
Monstrueuse archivistique	166
Montrer, avertir, transgresser	167
Matérialité, sens et authenticité	169
Matérialité, valeurs des archives et écriture de l'histoire ...	172

CHAPITRE 6

Invisible	179
Archive(s) et spectralité	182
Spectres, spectralité et hantise	182
Spectralité et archivistique	186
Archive(s) et spectres	187
Être juste : justice sociale en archivistique	189
Les spectres de <i>The Film of Her</i> (Bill Morrison, 1996)	195
<i>The Film of Her</i>	195
Instances d'invisibilité et de spectralité	197
Spectralité des archives et des images d'archives ...	198
Spectralité des archivistes et de l'archivistique	201
Espaces hantés de l'archivistique	202
Spectres des archives	203
Invisibilité et oubli	203
Invisibilité et secret	204
Invisibilité et accessibilité	206
Description	207
Diffusion	210
Spectres de l'absence et imaginaires d'archives	213
Spectres et exploitation	217

CHAPITRE 7

Impensé	227
Points d'ancrage de l'impensé.	229
Absence.	230
Interdit	231
Invisible.	233
Notion d'archives.	234
Prise en charge de l'impensé.	238
Exploitation et spectralité.	239
Trace, archive et imaginaire.	242
Trace	242
Archive	245
Imaginaire	247
Conclusion	251
Archives et archive	252
Inarchivé et inarchivable	254
Exploitation archivistique	256
Impensé archivistique.	258
Archivistique québécoise et canadienne.	259
Archives de communauté.	261
Spectralité	262
Perspectives interdisciplinaires	263
Références bibliographiques	265



Liste des figures

FIGURE 3.1	Inarchivé et inarchivable	78
FIGURE 3.2	Temporalité des archives	81
FIGURE 6.1	Photographie de la médium Mary Marshall durant une séance (1950)	193
FIGURE 7.1	Perspective archivistique de la notion de trace	244
FIGURE C.1	Inarchivé et inarchivable (version révisée)	255



LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

AAQ	Association des archivistes du Québec
CCA	Conseil canadien des archives
DAF	Direction des archives de France
ICA	International Council on Archives/ Conseil international des archives
ISO	International Organization for Standardisation/ Organisation internationale de normalisation
NFPF	National Film Preservation Foundation
NFSA	National Film and Sound Archive of Australia



FILMOGRAPHIE

- 24 Hour Psycho* (Douglas Gordon, 1993)
- 20 000 Days on Earth* (Iain Forsyth et Jane Pollard, 2014)
- A Movie* (Bruce Conner, 1958)
- An Ecstatic Experience* (Ja'Tovia Gary, 2015)
- Caribou in the Archive* (Jennifer Dysart, 2019)
- Ce siècle a 50 ans* (Denise Tual, 1950)
- Covert Action* (Abigail Child, 1984)
- Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924)
- Cruises* (Cécile Fontaine, 1989)
- Decasia: The State of Decay* (Bill Morrison, 2002)
- De Profundis* (Lawrence Brose, 1997)
- Derrida, the Work of a French Philosopher* (Amy Ziering Kofman et Kirby Dick, 2002)
- Duck and Cover* (1951)
- Etlinisigu'niet* (*Vidés de leur sang*, Jeff Barnaby, 2015)
- Eureka* (Ernie Gehr, 1974)
- FootPrints* (Bill Morrison, 1992)
- Full of Fire* (Rhayne Vermette, 2013)

Ghost Dance (Ken McMullen, 1983)
Le cinématographe au service de l'histoire (Germaine Dulac, 1935)
Le Fantôme de l'opératrice (Caroline Martel, 2004)
Life of an American Fireman (Edwin S. Porter, 1902)
Long Live the New Flesh (Nicolas Provost, 2010)
Lyrical Nitrate (Peter Delpeut, 1991)
Mobiliser (Caroline Monnet, 2015)
Monster Movie (Takeshi Murata, 2005)
Nimmikaage (*Elle danse pour son peuple*, Michelle Latimer, 2015)
Nothing a Little Soap and Water Can't Fix (Jennifer Proctor, 2017)
Paris 1900 (Nicole Védres, 1947)
Picture Particles (Thorsten Fleisch, 2014)
Private Hungary [série de films] (Péter Forgács, 1988-1994)
Removed (Naomi Uman, 1999)
Rose Hobart (Joseph Cornell, 1936)
Self-Portrait Post-Mortem (Louise Bourque, 2002)
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)
Sœurs et frères (Kent Monkman, 2015)
Standard Gauge (Morgan Fisher, 1984)
SYNC'S SWIM VS SIN'S SWIM (lamathilde, 2013)
La sortie de l'usine Lumière (Frères Lumière, 1895)
Tape 158: Document 2B (Kandis Friesen et Nahed Mansour, 2011)
The Artwork in the Age of Mechanical Reproducibility by Walter Benjamin as Told to Keith Sanborn (Keith Sanborn, 1996)
The Atomic Café (Jayne Loader, Kevin Rafferty et Pierce Rafferty, 1982)
The Cavalier's Dream (1989)
The Color of Love (Peggy Ahwesh, 1994)
The Fall of the Romanov Dynasty (Esfir I. Shub, 1927)
The Family Album (Alan Berliner, 1981)
The Film of Her (Bill Morrison, 1996)
The Shadow of Your Smile (Alexei Dmitriev, 2015)
Tom, Tom, The Piper's Son (Ken Jacobs, 1969-1971)
Videotape Study N0.3 (Nam June Paik et Jud Yalkut, 1967-1969)
XCXHXEXRXXIXEXSX (Ken Jacobs, 1980-en cours)



INTRODUCTION

De la pellicule en décomposition, de l'émulsion qui grésille, des pixels qui se fondent les uns dans les autres, des signes de démagnétisation, des collages humoristiques et des contextes réinventés surgissent des figures issues d'un passé indéterminé. Autant d'images en mouvement qui se révèlent aux spectateurs et spectatrices sous une forme souvent expérimentale, non fictionnelle, non traditionnelle et non linéaire, jouant sur la forme et le fond cinématographique. Ces images ont en commun une chose : elles sont reconnaissables comme autant de traces du passé, remaniées à travers différentes techniques et réunies sous un genre de cinéma appelé « réemploi ». Il s'agit de pratiques qui consistent en la réutilisation d'images en mouvement préexistantes dans la création d'une nouvelle œuvre.

Le cinéma de réemploi est étudié en études cinématographiques, sous un angle généralement théorique, qui fait régulièrement appel au concept d'archive. Les images utilisées sont alors désignées comme « archives », tout autant que le geste de réemploi est associé à une idée de l'archive comme mémoire ou patrimoine. Or, qu'ils se revendiquent cinéastes travaillant l'archive ou qu'ils soient ainsi identifiés par les

études cinématographiques, les artistes de réemploi complexifient ce que les archivistes appellent « archives », tout autant qu'ils troublent l'esthétique et, parfois, la politique du cinéma. Entre numérique et analogique, ils explorent en effet les limites physiques et théoriques des documents qu'ils emploient; en s'affranchissant des contraintes professionnelles propres aux archivistes, mais également en repoussant les limites d'une lecture classique du document (à des fins administratives, patrimoniales ou scientifiques), ils sortent les archives de leur contexte afin de les interpréter sous un nouvel angle.

De manière générale, l'exploitation des archives par les artistes suscite de plus en plus d'intérêt, tant dans les milieux universitaires qu'artistiques: « l'archive » est interrogée dans sa qualité d'outil conceptuel pour appréhender les objets et contextes de recherche. Ce questionnement prend racine dans le cadre des mutations technologiques et des développements numériques qui marquent notre société et bouleversent notre rapport au temps, à la mémoire, à l'espace et à l'autre. Cette situation incite les chercheurs et chercheuses à repenser leur discipline sous un nouvel angle et à reconsidérer leurs objets d'étude dans un contexte changeant. La question du réemploi d'archives est en effet plus que jamais d'actualité. Avec la croissance des plateformes en ligne facilitant le partage et la diffusion d'archives audiovisuelles ainsi que le développement des environnements favorisant le libre accès, les procédés de réutilisation sont de plus en plus courants dans le travail des cinéastes.

Par ailleurs, de précédentes études ont mis au jour l'intérêt de l'exploitation des archives par les artistes dans un cadre archivistique (Boucher, 2009; Klein, 2019; Lacombe, 2013; Lemay, 2010a; Lemay et Klein, 2012b, 2014a, 2014b, 2015, 2016b)¹. Il a été démontré que les créateurs et créatrices mettent en lumière certaines caractéristiques et fonctions des archives, qui ne sont pas forcément prises en considération par les archivistes: les finalités multiples de ces dernières, mais aussi leur caractère lacunaire, leur capacité d'évocation, ainsi que « l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique » (Klein, 2019, p. 197). De manière générale, ces études démontrent que « les artistes nous incitent à repousser les frontières des définitions et à faire éclater les cadres établis, dont celui de l'archivistique » (Lessard, 2013, p. 70). Certains archivistes

1. Le projet de recherche « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique » (2013-2016), mené par le professeur Yvon Lemay et la professeure Anne Klein est entièrement consacré à cette question.

appellent également à une prise en considération des pratiques et disciplines en marge de l'archivistique (Breakell, 2008; Breakell et Russell, 2024; Buchanan, 2011; Ketelaar, 2017; Martel et Prelinger, 2013), notamment pour comprendre les changements qu'entraîne le numérique et auxquels la discipline doit s'adapter.

Or, malgré l'engouement pour cette «impulsion archivistique²», le recours de plus en plus fréquent aux archives par les artistes et l'intérêt que ce phénomène suscite dans les études cinématographiques (Baron, 2014; Blümlinger, 2013, 2014a; Druick et Cammaer, 2014b; Habib, 2008b, 2013, 2014; Russell, 1999, 2018), il ne s'agit pas d'un champ d'études privilégié d'un point de vue archivistique. De nombreuses zones d'ombres restent à découvrir: il n'existe à notre connaissance pas d'études en archivistique concernant l'utilisation des archives par les cinéastes de réemploi. En retour, les études cinématographiques ne font que rarement appel à la discipline archivistique pour appréhender les problèmes posés par l'utilisation d'archives par les cinéastes.

C'est de cette rencontre entre l'archivistique et la pratique cinématographique expérimentale du réemploi qu'il sera dès lors question dans cet ouvrage. L'enthousiasme pour la notion d'archive(s) dans les études cinématographiques et le recours aux archives par les artistes de réemploi, combinés aux conclusions du projet de recherche «Archives et création» (Lemay et Klein, 2014b, 2015, 2016b) nous amènent à considérer une citation de l'archiviste américain Rick Prelinger qui déclare que «[...] *the future of archives will be influenced most dramatically by externalities rather than what archivists do on their own*» (Prelinger, dans Martel et Prelinger, 2013, p. 123). En envisageant le cinéma de réemploi comme pratique externe, en marge de l'archivistique, c'est-à-dire comme utilisant des archives en dehors du cadre traditionnel d'utilisation (à des fins administratives, scientifiques ou patrimoniales), nous posons la question: qu'est-ce que le cinéma de réemploi peut nous apprendre sur les archives et l'archivistique? À partir des travaux menés en archivistique sur les artistes utilisateurs et utilisatrices d'archives et en études cinématographiques sur le cinéma de réemploi, nous constatons que le travail des cinéastes explore un espace qui lie les archives comme documents à l'archive comme concept. C'est dans cet intervalle que se situent les pistes de réflexion pour répondre à notre question. En effet, d'un point de vue archivistique, ce qui existe au-delà des archives n'entre en considération, ni dans la discipline, ni dans

2. L'expression est empruntée à Hal Foster (2004), pour laquelle nous utilisons la traduction française d'«impulsion archivistique» (traduit dans Blümlinger, 2014b).

la pratique puisqu'il s'agit d'une réalité constituée de tout ce qui n'est pas archivé ou de ce qui n'est pas archivable. Toutefois, les cinéastes y engagent l'archive et provoquent des discours sur le concept qui renvoient de différentes manières aux archives. Plus précisément, les œuvres des cinéastes et vidéastes de réemploi permettent une mise en récit particulière qui tend à mettre en avant ce qui n'est pas, volontairement ou involontairement, visible dans les archives. De la décomposition des matières filmiques et vidéographiques aux absences et silences résultant de dynamiques de pouvoir derrière le geste d'archivage et leurs récits tacites, en passant par les émotions et l'affect véhiculées par les documents, les œuvres des artistes nous confrontent donc à une dimension inarchivée et inarchivable³ qui est cependant constitutive de la manière dont les archives se construisent.

Afin d'explorer les possibilités de cette rencontre entre archives et archive, nous délimiterons et définirons tout d'abord notre objet de recherche, soit le cinéma de réemploi. Cette pratique, qui existe depuis les débuts du cinéma, s'exprime en effet dans plusieurs genres cinématographiques et se caractérise par la multiplicité des techniques et supports qu'elle engage. Elle est d'ailleurs souvent désignée sous différentes appellations (*found footage*, (re)appropriation, compilation, collage, film d'archives, film recyclé, pour n'en citer que quelques-unes) et ses définitions, bien qu'elles aient des éléments communs, varient suivant les auteurs et autrices. Les caractéristiques de ces pratiques seront exposées, et un portrait historique sera brossé. Nous nous intéresserons particulièrement aux itérations du réemploi dans le cinéma expérimental s'inscrivant dans une tradition d'avant-garde critique et esthétique (et, dès lors, non exclusivement documentaire). Il s'agit d'un domaine propre aux études cinématographiques qui, malgré son recours constant à la notion d'archive(s), n'a toutefois jamais été analysé sous un angle archivistique.

Ensuite, les discours utilisant le concept d'archive(s) dans les domaines d'étude qui traitent du réemploi expérimental seront présentés. Les chercheurs et chercheuses qui étudient ces pratiques font en effet régulièrement référence aux archives, à l'archive ou à de nombreuses notions qui ont une résonance en archivistique (sans forcément faire appel à la discipline). Ils et elles témoignent de problèmes ancrés dans des contextes tout autant pratiques que théoriques. L'analyse comparative de ces discours posera les bases

3. Cette réflexion sur l'inarchivable résulte d'une conférence (Winand, 2018c), présentée à la Journée d'étude Archives de la création : où passe l'« inarchivable » ? qui s'est déroulée au CHEC – Université Clermont-Auvergne, à Clermont-Ferrand, le 24 septembre 2018.

d'une compréhension théorique du concept d'archive(s) en études cinématographiques, tout autant qu'une définition des limites et des perspectives critiques qui en découlent.

Puis, une approche sera proposée afin d'étudier les œuvres de réemploi. Bien que notre objet de recherche se situe généralement dans le champ des études cinématographiques, notre analyse est toutefois ancrée dans l'archivistique. Il s'agira donc de lire les œuvres depuis l'exploitation des archives qui propose de considérer les archives une fois accomplis les différents gestes archivistiques (Klein, 2019; Klein et Lemay, 2018a, 2018b; Lemay et Klein, 2016a). Les perspectives traditionnelle et postmoderne de l'archivistique confinent les archives aux gestes et actions des producteurs et productrices et de l'archiviste, et ne proposent pas de cadre pour s'intéresser à ces dernières à partir de leurs utilisations. Or, le cadre théorique et méthodologique de l'exploitation permet de considérer les productions de réemploi, c'est-à-dire les objets créés à partir des archives, comme point de départ de notre étude. La prise en charge de l'exploitation renverse la perspective traditionnelle de l'archivistique : en décalant notre regard sur la trajectoire documentaire à partir du cinéma de réemploi, elle nous permet d'appréhender les archives de manière novatrice pour la discipline.

Les différentes manifestations de l'inarchivé et de l'inarchivable dans les œuvres de réemploi seront alors étudiées à partir de trois points d'exploration s'appuyant sur les travaux de Nathalie Piégay-Gros (2012), ainsi que de Klein et Lemay (Klein, 2019; Klein et Lemay 2018a). Ces derniers démontrent que les artistes qui s'intéressent aux archives manifestent un intérêt particulier pour leurs défauts, faiblesses et qualités négatives se présentant souvent en miroir des qualités des archives (authenticité, fiabilité, intégrité et exploitabilité). Ainsi, l'inarchivé et l'inarchivable seront examinés à travers l'absence, qui relève de ce qui n'a pas été archivé; l'interdit, qui participe de ce qui ne peut pas être archivé; et l'invisible, témoignant de ce qui est archivé, mais qu'on ne voit pas. Les œuvres qui alimenteront l'exploration de chacun de ces axes seront subséquemment analysées quant à leurs qualités archivistiques grâce aux conditions d'utilisation, développées par Yvon Lemay (Lemay, 2010a, 2010b; Lemay et Boucher, 2010). Composé de quatre éléments (la matérialité, le contexte, le dispositif et le rôle assigné au public), cet outil permet « d'analyser les formes d'exploitation à partir de la matérialité des archives, c'est-à-dire de l'objet concret tel qu'il est mis en jeu » (Klein et Lemay, 2018b, p. 172). L'analyse se divisera en trois parties, chacune explorant une caractéristique de l'inarchivé ou de l'inarchivable.

Enfin, un chapitre de synthèse clôturera notre recherche. Il sera consacré au concept d'impensé, qui se manifeste comme un imaginaire non conçu, ni concrétisé des archives, faisant le bilan des discours concernant le concept d'archive(s) et les résultats de l'analyse des œuvres de réemploi à la lumière de l'exploitation.

En s'intéressant aux dimensions inarchivées et inarchivables de ces objets faits à partir d'archives, cet ouvrage vise non seulement à jeter un regard nouveau sur l'archivistique, mais aussi à établir un nécessaire dialogue interdisciplinaire entre l'archivistique et les autres champs d'études ayant fait le « tournant archivistique », afin d'offrir des outils de réflexions aux questions critiques posées par l'espace conceptuel qui existe entre les archives et l'archive.



CHAPITRE

1

Cinéma de réemploi

Found footage, appropriation, compilation, collage, film d'archives, film recyclé et autres réemplois. Autant de termes éclatés dans les textes scientifiques, critiques et journalistiques pour désigner l'objet de recherche de cet ouvrage, le cinéma de réemploi. Le terme même de « réemploi » n'est d'ailleurs pas sans bagage historique. Comme le souligne Alain Boureau, pour développer un argument relatif à l'architecture, « remploi » et « réemploi » se distinguent lexicalement :

La forme remploi est utilisée dans les textes juridiques du début du XIX^e siècle et désigne, de façon technique, la fusion complète (monétaire, par exemple), acceptable ou non, de biens de provenances diverses, alors qu'en ces temps, la forme composée réemploi concernait la nouvelle utilisation de matériaux originellement distingués (Boureau, 2009, p. 43).

Dans un contexte cinématographique, la diversité des pratiques qui peuvent être désignées sous le terme de réemploi reflète la complexité de son vocabulaire. Le réemploi se présente tour à tour lié au genre documentaire ou expérimental (sans exclure les travaux hybrides), trouve

des racines dans des mouvements liés à la littérature, à l'art contemporain ou aux techniques cinématographiques, s'exprime dans des gestes qui vont de la réutilisation sans intervention à la destruction totale de l'objet réutilisé, tout autant qu'il se manifeste sur différents terrains tels que cinémas et cinémathèques, musées, salles de concert et tout autre espace public ou privé dans lequel une projection est possible.

Malgré la complexité théorique de cette pratique, la plupart des auteurs et autrices qui traitent du réemploi cinématographique (et de ses manifestations sous le vocabulaire cité plus haut) semblent pourtant s'accorder sur le geste au cœur de cette pratique : celui de la réutilisation d'images en mouvement. Ces dernières peuvent provenir d'une multitude de sources : des centres d'archives aux collections privées et autres antiquaires, en passant par le plancher de la salle de montage (Reynolds, 2006, p. 13), ou encore par les poubelles. La variété de provenances des films réutilisés implique que ces mêmes images sont porteuses d'un large éventail d'histoires. La pratique sollicite des films de fiction, industriels, commerciaux et publicitaires, des images d'archives et des films de famille, ou toutes autres images en mouvement. De plus, les images sont inscrites sur de multiples supports : tous les formats de la pellicule, de la vidéo et du numérique entrent en jeu dans le réemploi.

Au sein de ce vaste territoire, la pratique du réemploi qui intéresse cette recherche trouve son équivalent dans la tradition du *found footage*, c'est-à-dire du réemploi d'images en mouvement dans son itération expérimentale, d'avant-garde critique et esthétique. Il s'agit d'un type de cinéma qui fait principalement appel à l'expérimentation, au jeu, à la déconstruction ou aux procédés d'essais et erreurs, à toutes sortes de techniques et de gestes qui se renouvellent au contact d'appareils et de supports, mais également d'images. C'est un domaine qui, à notre connaissance, n'a jamais été étudié en archivistique et dont le caractère exploratoire offre de nombreuses possibilités d'analyse. Ce chapitre ne prétend toutefois pas tracer un portrait exhaustif du cinéma de réemploi et de son étude, mais abordera ce dernier dans ses acceptions lexicales, théoriques et historiques afin d'en délimiter les contours. À travers les principaux ouvrages et articles scientifiques consacrés à ce sujet en études cinématographiques et, de manière plus discrète, en archéologie des médias, il s'agira de poser les bases conceptuelles de ce qui fera ultérieurement l'objet de notre analyse archivistique.

Définition et caractéristiques principales du réemploi

De nombreuses pratiques cinématographiques peuvent être regroupées sous le terme de « réemploi ». Selon Yann Beauvais, l'utilisation de *found footage*, c'est-à-dire de films trouvés, est tellement diversifiée qu'il n'est pas possible de la qualifier de genre à part entière (Beauvais, 2003, p. 57). Il n'existe d'ailleurs pas de définition officielle et unifiée pour qualifier le réemploi. Divers auteurs et autrices proposent leur propre interprétation du phénomène. Pour André Habib, en résonance directe avec le travail de Catherine Russell (1999), il s'agit d'une « catégorie de film expérimental, qui présente [...] tous les traits d'une esthétique de la ruine, animée bien souvent par la nostalgie ou un catastrophisme apocalyptique : construction fragmentaire, narration lacunaire, télescopages temporels, disjonctions » et qui possède « une visée à la fois plus esthétique, critique ou polémique » (Habib, 2008b, p. 317). Plus loin, il précise :

L'idée de base du *found footage* consiste en effet dans le réemploi d'images (films publicitaires, images de séries B, films des premiers temps, images d'archives), qui tendent à les remettre en lumière, nous invitant à les « revoir » et à les faire signifier autrement, selon les nouvelles chaînes dans lesquelles elles s'inscrivent et le traitement particulier (ralenti, recadrage) auquel elles donnent lieu. Le *found footage* peut s'attacher à remonter et à retravailler un même film ou un même stock d'images (Habib, 2008b, p. 317).

La qualité esthétique du réemploi, soulevée par Russell et Habib, peut également se décliner comme une méthode. Dans leur réflexion engagée en 1992, alors qu'ils réunissent les textes d'accompagnement d'une rétrospective, Hausheer et Settele qualifient le réemploi de « [...] *one of the most important tendencies found in contemporary post- (or neo?) avant-garde film* » (Hausheer et Settele, 1992, p. 5). Dans l'introduction de leur ouvrage, ils expliquent :

The term "found footage" denotes an aesthetic method to which the extensive use, transformation and re-interpretation of other filmmakers' images including found footage ("found" in the very sense of the word) as well as carefully selected material from film archives, is characteristic. The motivations for using found footage and the various ways in which it is handled are as many and as diverse as the aesthetics problems that arise from its use (Hausheer et Settele, 1992, p. 5-6).

Le cinéma de réemploi se définit donc selon différents registres qui s'appuient sur ses expressions matérielles ou théoriques : il peut être une pratique, une catégorie de film expérimental ou encore une méthode artistique.

De ces définitions émergent trois caractéristiques principales du réemploi. Tout d'abord, l'existence d'images en mouvement, généralement tournées antérieurement par une autre personne que le cinéaste de réemploi, qui vont servir de matière première, en partie ou entièrement, dans la création de la nouvelle œuvre. Ensuite, le fait que ces images soient « trouvées ». L'expression anglaise de *found footage* met l'accent sur cette particularité du réemploi, à savoir l'objet « trouvé », car elle désigne « [...] autant l'objet – une séquence trouvée –, qu'une pratique qui consiste à réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobés, prélevés, détournés, non tournés par le cinéaste, mais que ce dernier recycle » (Beauvais, 2003, p. 57). Par ailleurs, l'importance de l'objet filmique découvert par un artiste semble être liée directement à sa qualité de trouvaille :

To some found footage filmmakers, the past participle “found” is of vital importance. A found footage work must consist of film material acquired literally “by chance”: material found either in an attic or somewhere in the street, in a garbage can or at a flea market. [...] For many filmmakers, however, this definition is too limited; after all you can also “find” material in an archive [...] or search for it without knowing what you will encounter (Guldemon, 2012, p. 10).

Dès lors, peu importe l'origine de l'objet ou l'endroit de la découverte, c'est la rencontre entre l'artiste et le film qui est la première étape marquante du réemploi. Cet attribut n'est pas sans rappeler la tradition surréaliste en art dont un des gestes essentiels est « l'ouverture à la découverte » (Gunning, 2012, p. 50). Enfin, la troisième caractéristique significative du réemploi est la réinterprétation des images trouvées dans un nouveau contexte : « *What found footage films all share is the use of existing footage placed in a new context* » (Fossati, 2012, p. 178) ; les images réutilisées ont, en effet, été filmées par quelqu'un d'autre que le cinéaste, dans un contexte et un but qui sont différents. Elles sont ensuite réinterprétées à la lumière du nouveau contexte dans lequel le cinéaste les utilise : « [...] *found footage builds its constructions of significance upon already meaningfully combined images* » (Tscherkassky, 1992, p. 35). C'est ici qu'intervient l'idée d'appropriation ou de réappropriation dont l'expression est souvent utilisée pour désigner le réemploi. Parfois, l'intention du cinéaste, derrière la réappropriation, est soulignée dans la définition. Pour Éric Thouvenel,

le film *found footage* est un « [...] *material shot by others and appropriated by a filmmaker with an aesthetic, poetic or political interpretation in mind* » (Thouvenel, 2008, p. 97).

Plus récemment, l'ouvrage *Archiveology, Walter Benjamin and Archival Film Practices* (Russell, 2018) ajoute de nouvelles dimensions à ces définitions. Reprenant son travail sur le sujet des pratiques filmiques qui impliquent les archives (*archival film practices*) réalisé de 2004 à 2014, soit sept articles, Russell fait le point sur une pratique qu'elle qualifie d'archéologie (*archiveology*). Si le terme d'*archiveology* a d'abord été formulé par Joel Katz (1991), Russell se réapproprie toutefois la notion et la retravaille dans une perspective benjaminienne¹. L'archéologie est alors définie de multiples manières. Il s'agit d'une pratique culturelle et créative, aussi bien qu'un langage de l'archive audiovisuelle, qui fait référence à « [...] *the reuse recycling, appropriation and borrowing of archival material that filmmakers have been doing for decades* » (Russell, 2018, p. 1). L'archéologie est pratiquée par des artistes et cinéastes indépendants, en utilisant des techniques de stockage et d'accès aux « *vaults of cultural memory* » (Russell, 2018, p. 6-7) permettant de collectionner et compiler des images « *in new and surprising ways* » (Russell, 2018, p. 6). Plus qu'une pratique et un langage, l'archéologie est également une méthode critique, dérivée de la théorie culturelle de Walter Benjamin « [...] *that provides valuable tools for grasping the implications of the practice of remixing, recycling, and re-configuring the image bank* » (Russell, 2018, p. 11).

Les nombreuses manifestations du réemploi peuvent exprimer autant d'exceptions à ces définitions et caractéristiques. Un regard sur une série d'œuvres peut en effet mener à l'observation de différentes pratiques telles que le travail d'images photographiques au lieu d'images en mouvement ; ou encore la réutilisation par certains artistes de leurs propres films, diluant le concept de trouvaille dans une acception plus personnelle et intime. Cette diversité créatrice et théorique autour de l'idée de *réemploi* reflète une existence plurielle, qui est difficile à traduire sous l'unité d'un genre, d'une pratique, d'une méthode ou d'une catégorie. Il serait plus à propos de parler d'ensemble de pratiques, car l'utilisation de *found footage* est « protéiforme » et « [...] recouvre une trop grande variété d'interventions de la part des cinéastes » (Beauvais, 2003, p. 57)². Ce faisant, il ne s'agit pas d'un objet figé, mais

-
1. Remarquons le rapprochement avec le terme d'« archéologie », défini par Derrida comme une « science générale et interdisciplinaire de l'archive » (Derrida, 1995, p. 56).
 2. Pour cerner certaines des caractéristiques techniques et matérielles du réemploi, voir Habib et Winand (2020).

de pratiques en constant renouvellement: «[...] le paysage du remploi est en reconfiguration permanente et associe presque systématiquement inventivité plastique et réflexion politique et critique, non seulement sur les formes existantes, mais aussi sur le monde auquel elles sont corrélées» (Olcèse, 2021, p. 24).

Histoire du réemploi

La pratique du réemploi trouve ses origines dès les débuts du cinéma. Dans un exemple devenu cas d'école, l'historien et cinéaste Jay Leyda en repère en effet les premières traces dès 1898 avec le montage d'une séquence concernant l'affaire Dreyfus faite de chutes de films disparates et montée par Francis Doublier, assistant des frères Lumière (Leyda, 1960, p. 23; 1964, p. 13). En s'appuyant sur les travaux de Leyda³, deux autres exemples de réemploi précoce sont relevés par Rob Yeo, dans le catalogue de l'exposition *Cut. Film as Found Object in Contemporary Video* (2004). Tout d'abord, le film *Life of an American Fireman* monté en 1902 par Edwin S. Porter, employé de l'*Edison Manufacturing Company*. Mélangeant différents types de films, dont un mettant en scène des pompiers, Porter crée l'histoire fictive d'une mère et de son enfant sauvé d'un bâtiment en flammes. Ensuite, *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), ouvrage de la monteuse russe Esfir I. Shub⁴, met en scène les événements menant à la révolution russe à travers une compilation de films d'actualités filmés entre 1912 et 1917⁵. Ces exemples mettent en lien les débuts du réemploi avec le remontage de films d'actualités. La réutilisation de séquences est en effet une pratique courante jusque dans les années 1920: «[...] *to give a theme more character, use was made of the reserves of stock-shots which every editor worthy of the name needed to possess—whether he got them from films he was currently working on or had copied them makes no difference [...]*» (Beauvais, 1993, p. 171). S'inscrivant dans une tradition documentaire, il s'agit d'une expression du réemploi qui continuera de se développer après la Seconde Guerre mondiale, tout en se teintant de «propagande, de (ré)écriture de l'histoire ou de consolidation nationales» (Habib, 2008b, p. 314).

3. Conséquemment à une conversation avec le professeur André Habib sur les origines du réemploi, il nous faut remarquer que presque toutes les historiographies du réemploi partent de cet ouvrage et des exemples qu'il donne, sans forcément les questionner. Il semble qu'aucune recherche ne soit revenue sur ces questions depuis Leyda.

4. Voir aussi Esther Choub.

5. Selon Maeck et Steinle, reprenant Leyda, c'est avec Shub que l'on «pourrait dater l'avènement de l'image d'archives» (Maeck et Steinle, 2016a, p. 323).

Remontant à l'œuvre de Shub, il est intéressant de constater que, déjà, durant cette période, divers travaux de réemploi précoces mettent en œuvre les images en mouvement en dialogue avec l'histoire. Les films qui, jusqu'ici, n'étaient pas réemployés en tant qu'images du passé développent alors une valeur en lien avec cette caractéristique (Maeck et Steinle, 2016a, p. 323). Plusieurs des cinéastes de cette période sont maintenant reconnues comme « [...] les chevilles ouvrières du décroissement de l'image d'archives » (Maeck et Steinle, 2016a, p. 323). Outre le travail de Shub, Maeck et Steinle évoquent également les œuvres de Germaine Dulac (*Le cinématographe au service de l'histoire*, 1935), de Nicole Védres (*Paris 1900*, 1947) et, un peu plus tard, de Denise Tual (*Ce siècle a 50 ans*, 1950).

En parallèle, dans l'entre-deux-guerres, une autre itération du réemploi se développe, puisant dans les pratiques artistiques d'avant-garde. Dès les années 1920, des films-collages voient le jour, tels que *Crossing the Great Sagrada* (1924) d'Adrian Brunel, jouant sur les clichés et l'« idéologie colonialiste » des récits de voyages et d'exploration (Brenez, 2002, p. 53). Les artistes visuels contemporains, notamment surréalistes, ont bien évidemment une influence conséquente dans ce développement : « *Notions of collage and appropriation developed by Picasso, Braque and Duchamp weren't long in reaching film. [...] Many explored archive film's uses long before postmodernist discourse, with Joseph Cornell, Bruce Conner and Ken Jacobs placing it important amongst them* » (Katz, 1991, p. 98).

Christa Blümlinger voit dans cette tradition « une invitation à adopter pour ainsi dire une perspective archéologique, à rompre avec les conventions dominantes, à marquer une rupture ou à créer du nouveau » (Blümlinger, 2013, p. 12). Si les films d'actualités sont toujours utilisés, d'autres types de films viennent alimenter, bien que timidement, la matière première des cinéastes, tels que les productions hollywoodiennes. Un des films exemplaires à ce propos, largement cité et étudié à cet effet, est *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, « [...] a breathtaking example of the potential for surrealist imagery within a conventional Hollywood film once it is liberated from its narrative causality » (Sitney, 2002, p. 330). Le film consiste en collage d'environ 15 minutes, réunissant les scènes du film *East of Borneo* (George Melford, 1931) dans lesquelles apparaît l'actrice Rose Hobart. Il s'agit d'un des premiers exemples qui mêle les techniques de collage d'inspiration surréaliste, avec la fétichisation d'une cinéphilie hollywoodienne.

Dans les années 1950 et au début des années 1960, le matériel réemployé, ancré en partie dans la culture télévisuelle, s'exprime à travers opposition et critique. C'est la période durant laquelle se développe véritablement le *found footage* dans son acception expérimentale. Les films réutilisés sont alors des « [...] *unidentified films, industrial films, commercials, thematically uninteresting and even damaged or decaying films* » (Glöde, 2012, p. 106). Les artistes travaillent des documents d'actualités, ainsi que du matériel divers sur 16 mm, notamment pour des questions financières, le format standard 35 mm étant en effet un matériel très coûteux (Beauvais, 2003, p. 59). C'est une époque qui met au premier plan ce qui sera qualifié plus tard par Guy Debord de détournement (Russell, 1999, p. 140), comme en témoigne l'œuvre phare *A Movie* de Bruce Conner (1958). Influencé par le cinéma grand public et la télévision, il s'agit d'un collage de films d'actualités, de films documentaires et de fiction dont l'enchaînement des séquences provoque humour noir et ironie : « [...] *each element quoted in the new synthesis was once part of another whole, thereby underlining its status as a piece of film, creates a distance between the image depicted and our experience of it* » (Sitney, 2002, p. 298). *A Movie* est considéré comme une œuvre clé dans l'histoire du réemploi et le travail de Conner influencera de nombreux films expérimentaux dans les décennies suivantes, et ce, jusqu'à aujourd'hui : « *The grotesque and even funny aspects of his work resonate with the digital remixes and mashups of the twenty-first century* » (Comer, Frieling et Hoptman, 2016, p. 9).

Le réemploi continue d'évoluer dans les années 1960 et le début des années 1970 en parallèle avec les techniques de reproduction d'images utilisées par les cinéastes structurels (Russell, 1999, p. 241). Il s'agit également, pour l'avant-garde cinématographique, d'une période de redécouverte du cinéma des premiers temps en opposition avec le cinéma hollywoodien : « Ces cinéastes y investissent une recherche formelle ou conceptuelle sur le sens de la mémoire du cinéma, sur les manipulations du temps, sur les conditions de possibilité de l'image en mouvement, sur la monstration plutôt que la narration » (Habib, 2008b, p. 318). Cet engouement pour les premiers films est en lien, selon Habib, avec la diffusion de la collection des Paper Prints de la Bibliothèque du Congrès en 1967 (Habib, 2014, p. 100). Cette collection particulière réunit plus de 8 500 films, imprimés et enregistrés comme « photographies sur papier » (Streible, 2018, p. 62). Les compagnies de cinéma (Edison Company, Biograph Company, etc.) utilisaient ce procédé afin de déposer les droits de leurs films auprès de la Bibliothèque du Congrès qui, jusqu'en 1912, n'acceptait pas

les négatifs en dépôt légal (Library of Congress, s. d.). Sous la supervision de Howard Walls dans les années 1940, et plus tard de Kemp Niver, une grande partie de ces films vont être transférés sur pellicule dans les années 1950 et 1960, entraînant la redécouverte de milliers d'œuvres des premiers temps⁶. C'est dans cette collection unique que Ken Jacobs découvrira le film qui deviendra *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969-1971). Il s'agit d'un refilmage de l'œuvre du même nom datant de 1905. À partir des dix minutes de la version originale, Jacobs crée une multitude de variations (ralentissement, recul, zoom, découpage, modification du jeu d'échelle, etc.) allant jusqu'à offrir aux spectateurs et spectatrices la possibilité d'observer le film photogramme par photogramme pendant 115 minutes, dans la version de 1971 (Habib, 2014, p. 108-109). Sorte de synthèse analytique du refilmage, « *Tom Tom* est un modèle théorique, un laboratoire plastique et une expérience psychique » (Brenez, 2002, p. 66).

La transition suivante se produit dès les années 1970 et se poursuivra dans les années 1980, avec le développement de la vidéo et sa facilité d'accès. Outil de capture et de reproduction d'un nouveau genre, la vidéo devient un moyen d'expression à part entière, vecteur de documentaires et de vidéo d'art. Cette technologie va aussi inspirer les artistes à explorer des voies esthétiques innovatrices : « *Here, the medium was the message, in that video art explored its own condition as an electronic as well as an image-gathering device, which could sustain unique forms of multi-monitor installation inside and beyond the gallery* » (Rees, 2011, p. 141). Sous ses formes domestiques, la vidéo permet également l'appropriation facile d'images et de médias. Les films de fiction n'appartiennent dès lors plus aux cinémas seuls et la culture télévisuelle est à portée de main. D'un point de vue technique, la vidéo ouvre de nouvelles perspectives, telles que le découpage et la réutilisation de séquences audiovisuelles (Beauvais, 2003). Nam June Paik est un des artistes expérimentaux pionniers de l'utilisation de la vidéo qui critique la culture télévisuelle à travers l'utilisation de nouvelles caméras portables (Rees, 2011, p. 96). Il est l'auteur, avec Jud Yalkut, de différentes œuvres de réemploi, dont *Videotape Study N0.3* (1967-1969) dans laquelle ils manipulent des extraits de journaux télévisés contenant des discours politiques, enregistrés au format vidéo (Bonet, 1993a).

6. Voir également *The Film of Her* dans le chapitre 6.

Si l'importance du médium et du support est un des moteurs créatifs des artistes vidéo dans les années 1980, une même tendance est observée dans le cinéma, avec un certain essor de la manipulation physique des films :

Playing with the support, with what constitutes it, in which there is a multiplication of the procedures of intervention and innovation used by film-makers in the eighties: developing their own film, separating the emulsion and sticking it onto other backings, using different formats and settings on new bases [...] (Beauvais, 1993, p. 178-179).

Des artistes comme David Rimmer, et un peu plus tard Jürgen Reble, repoussent en effet les limites physiques du support filmique à travers des expérimentations sur les émulsions et les strates de la pellicule. Cécile Fontaine fait également partie de ces cinéastes qui, avec des œuvres comme *Cruises* (1989), déconstruisent le matériel filmique réapproprié : « Je m'empare de séquences en démontant la continuité temporelle de l'original auquel elles appartenaient et j'interviens à même l'émulsion sur et par "strates", modifiant irrévocablement les formes et les textures (aspect), mais aussi la composition interne (sens) des photogrammes [...] » (Fontaine, 2000, p. 27).

Cette tendance continue et se complexifie dans les années 1990 avec la révolution numérique. Durant cette décennie, on constate une amplification de « [...] l'appropriation, [du] remploi ou [de] la reprise d'images filmiques » (Blümlinger, 2013, p. 7), liée à un nouveau rapport aux images. Certains auteurs et autrices comparent l'importance de cette réflexion sur la valeur des images en mouvement au bouleversement qui a eu lieu avec l'arrivée du cinéma à la fin du XIX^e siècle.

We have to acknowledge the fact that, since the early 1990s, a new dynamic has certainly been evolving concerning the question of the image in general, as well as the historical dynamics and influences of film and cinema. One result of this very lively process is the emergence of a new interest in the form of found footage film (Glöde, 2012, p. 106).

Selon Habib (2008b, p. 320), cet engouement pour le réemploi est dû à trois principaux facteurs⁷. Tout d'abord, l'apparition des technologies

7. On retrouve des facteurs similaires dans le travail de différents chercheurs et chercheuses, dont Paula Amad, qui résume cette période de la manière suivante : « *The attraction to an archival paradigm for rethinking film practice, theory, and history, has increased substantially in the past two decades. This is due to a number of unrelated developments: the evolution of digital technologies with their promise of infinite storage, ease of manipulability, reproduction, access, and borderless distribution; the heightened attention to preservation and access in national and "minor" audiovisual archives around the world; the renaissance in early cinema studies; and the intensification (to the point perhaps of normalization) of avant-garde and experimental film praxis based on the reemployment of "archival" images* » (Amad, 2010, p. 3).

vidéo et numériques. Ces dernières bouleversent en effet toutes les étapes de production et diffusion d'un film ou d'une vidéo, ainsi que la manière dont le cinéma est perçu et consommé : le prolongement de l'appropriation des films et de la culture télévisuelle, instaurée par la vidéo, trouve dans le numérique sa pleine expression. Ensuite, le déploiement des œuvres de réemploi dans l'espace muséal : « *This shift from cinema to art space – a spatial as well as an institutional shift [...] would intensify over the next decades and has become one of the most dynamic discourses from the 1990s up until today* » (Glöde, 2012, p. 107). Les films sortent des salles de cinéma et se partagent les espaces d'exposition dans les musées, créant de nouvelles dynamiques artistiques et spectatorielles. Finalement, c'est aussi l'évolution d'une nouvelle conscience archivistique au sein du cinéma qui va marquer cette décennie. Conjointement au centenaire du cinéma et à l'essor de la pensée postmoderne, une réflexion est engagée sur la nature du film, sa matérialité et son existence en tant qu'archive.

The film archive was not perceived as an archive of historical documents that hold the canonical story of film history, but instead as an archive of veiled stories and hidden meanings. The archive inspired research and programming as well as unraveling of these secret stories and meanings and the creation of new contexts and meanings. And thus also the making of found footage films (Meyer, 2012, p. 146).

Les artistes qui développent leur travail à partir de cette période sont associés aux générations qui ont grandi avec la vidéo. Ils embrassent une nouvelle façon de regarder les films, en dehors des cinémas : « *Film and cinema as well as television and later, the internet, were defining factors for this generation* » (Guldemon, 2012, p. 11). L'œuvre *24 Hour Psycho* (Douglas Gordon, 1993) est une intéressante expression de ce carrefour qui rencontre réappropriation du cinéma, espace muséal et projection vidéo. Il s'agit d'une installation qui présente le classique d'Hitchcock *Psycho* (1960), sans trame sonore, à la vitesse de deux images par seconde, étalant le film sur 24 heures. La projection est réalisée sur un écran translucide, au milieu d'un espace muséal vide. Par ce dispositif, Gordon confronte « [...] *the possibilities of a VHS cinephilia while fetishistically overvaluing the director who both emblemized and reflexively interrogated the institution in its classical form* » (Balsom, 2013, p. 138). D'autres artistes s'engagent sur le même terrain vidéographique au sein de l'espace muséal, comme Matthias Müller, Christoph Girardet, Stan Douglas, ou encore Martin Arnold. Dans un mouvement que l'on pourrait qualifier de parallèle, d'autres cinéastes poursuivent l'exploration des films sur pellicule, avec une fascination pour ce matériel dans sa qualité

de témoin du temps. Privilégiant la pellicule décomposée et la fragilité du nitrate, des cinéastes comme Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian, Peter Delpout ou encore Bill Morrison réalisent des œuvres qui mettent en avant la « poétique du fragment ainsi que les propriétés matérielles de la pellicule, travaillée par le temps » (Habib, 2008b, p. 320).

Étude du réemploi

Par ailleurs, c'est à cette époque que plusieurs publications importantes pour l'étude du réemploi voient le jour, découlant de cet intérêt grandissant pour la pratique. On assiste alors à l'émergence d'un champ de recherche spécifique consacré au réemploi, témoignant de la reconnaissance de ces pratiques tant par les universitaires que par le milieu de l'art. Jusqu'ici, le seul ouvrage de synthèse sur le sujet était l'essai de Jay Leyda, *Films Beget Film* (1964), dans lequel l'historien s'interroge sur le concept de *compilation film*. Il faudra alors attendre le début des années 1990 pour voir paraître plusieurs textes en anglais analysant le phénomène de *found footage*. En s'appuyant sur une définition claire de l'archive, comme espace de conservation des documents historiques, Joel Katz est le premier à ouvrir le débat en examinant le phénomène de réutilisation de films d'archives qui interroge cette notion (Katz, 1991). Pour lui, l'archive réemployée occupe différentes fonctions, comme celles de servir de preuve ou de témoignage ou encore celle d'obtenir un effet de *kitsch* (rire des désirs, paranoïas et peurs des générations précédentes). De plus, il existe également pour Katz une approche du réemploi de l'archive plus archéologique, qui combine les différents registres de cette dernière (document historique, objet mnémotechnique et expérience qui génèrent de l'émotion). C'est ce qu'il appelle l'archiveologie (*archiveology*)⁸ (Katz, 1991, p. 99). En 1992, Cecilia Hausheer et Christoph Settele publient un ouvrage bilingue (allemand et anglais) intitulé *Found Footage Film* (1992), qui est le résultat d'une rétrospective sur le *found footage* présentée par le *Int. Film- et video festival Lucerne* en 1991 et 1992, ainsi qu'un cours sur le sujet donné par Hausheer à l'Université de Zurich. Cet ouvrage, qui se présente comme une réflexion et une discussion sur la tendance du *found footage* en art, est divisé en cinq textes écrits par des chercheurs, chercheuses et artistes et 21 déclarations de cinéastes. L'année suivante, un ouvrage est entièrement dédié à analyser théoriquement

8. Concept, comme mentionné précédemment, repris par Catherine Russel en 2018 (Russell, 2018). Voir la section « Archive et tournant numérique » au chapitre 2.

le phénomène. Dans *Recycled images. The art and politics of found footage films* (1993), William C. Wees propose une première classification du *found footage* accompagnée d'une série d'extraits de conversations qu'il a entretenues avec divers cinéastes de réemploi. Il s'agit d'un ouvrage de référence dont le contenu constitue un des fondements de l'étude du réemploi. Cette même année est également marquée par le texte engagé de l'artiste Sharon Sandusky, *The Archeology of Redemption: Toward Archival Film* (1993)⁹, qui établit le terme d'*Archival Art Film*. Dans le même ordre d'idée que l'article de Katz, Sandusky y compare les artistes de réemploi à des révélateurs de sous-textes culturels et historiques : « *The Archival Art Film becomes an important step in the de-brainwashing process, by examining cultural assumptions through the artifacts which helps engineer them* » (Sandusky, 1993, p. 4). C'est également avec ce texte que la notion d'archive entre en jeu dans les réflexions de réemploi¹⁰. Enfin, toujours en 1993, une autre publication bilingue (espagnol et anglais) voit le jour. Elle accompagne une exposition consacrée à 70 œuvres d'« *appropriation of pre-existing materials* » qui a eu lieu au IVAM Centre Julio González à Valence (Bonet, 1993b). Bonet réunit dans ce catalogue un mélange de réflexions et d'analyses artistiques et scientifiques, illustré par 70 citations attachées aux œuvres présentées.

La seconde vague d'écrits consacrés au réemploi, issus tant du monde scientifique qu'artistique, commence à la fin des années 1990 et se poursuit, avec des publications régulières, dans les années 2000. En ce qui concerne les publications scientifiques, Catherine Russell ouvre la voie en consacrant un chapitre de son ouvrage *Experimental ethnography. The work of film in the age of video* (1999) au réemploi. Elle y analyse le réemploi sous un angle ethnographique, en tant que discours sur les représentations. Par la suite, en 2002, Nicole Brenez propose dans un article une cartographie des différentes formes de réemploi dans le cinéma contemporain (Brenez, 2002)¹¹. Une troisième publication notable en études cinématographiques est celle de Christa Blümlinger : *Cinéma de seconde main. Esthétique du réemploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (2013). Publié en 2009 en allemand et quatre années

9. Le texte a été publié à l'origine en 1991, en allemand, dans la revue autrichienne *blimp*, puis traduit en anglais et publié dans *Millennium Film Journal* en 1993.

10. Voir la section « L'espace archive » au chapitre 2.

11. La cartographie du réemploi, cosignée par Nicole Brenez et Pip Chodorov, a été d'abord publiée en 2000 dans un numéro spécial de la revue française *Exploding*, consacré au film *Tom, Tom The Piper's Son* (1969-1971) de Ken Jacobs.

plus tard en français, l'ouvrage se penche sur les films artistiques d'archives, dans leur acception avant-gardiste et essayiste, pour interroger l'archive à travers cinéma et nouveaux médias. Du côté de la recherche doctorale, deux thèses utilisent le réemploi comme objet de recherche, en partie ou pleinement, et s'engagent dans des réflexions théoriques sur les pratiques qui en découlent. Dans la thèse d'André Habib, achevée et publiée en 2008, les discours sur le réemploi se combinent à des réflexions sur l'imaginaire des ruines en mettant l'accent sur la matérialité des films réutilisés. Jaimie Baron, quant à elle, s'emploie à redéfinir l'« effet archive » généré par le réemploi. Sa thèse, défendue en 2010, sera publiée sous le titre *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history* (Baron, 2014). Par ailleurs, il est également important de noter l'apparition en 2015 de la revue *Found Footage Magazine* entièrement consacrée aux pratiques de réemploi¹². Son but est d'offrir « [...] *theoretical, analytical and informative content that hinges on the use of archival images in media production practices* » (*Found Footage Magazine*, s. d.-b).

Les expositions et rétrospectives consacrées au réemploi génèrent également des publications. Le Centre Pompidou et Scratch projection présentent, en 2000, une manifestation autour de la pratique de l'échantillonnage dans le cinéma expérimental, la vidéo et la musique. Cet événement donnera lieu au catalogue *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé* (Beauvais et Bouhours, 2000), rassemblant non seulement des textes analytiques sur le sujet, mais également des retours d'expérience par des artistes sur leurs démarches. Les questions qui y sont abordées sont d'ordre esthétique et artistique, mais également juridique et économique. Quelques années plus tard, *Cut. Film as Found Object in Contemporary Video* (Basilico, 2004) est publié pour accompagner une installation itinérante de 14 vidéos présentée au Milwaukee Art Museum. Dirigée par Stefano Basilico, avec des essais de Rob Yeo et Lawrence Lessig, la publication se concentre sur les artistes contemporains qui travaillent la vidéo de réemploi et son développement dans l'espace muséal. Enfin, à l'initiative de l'Eye Film Institute Netherlands, une série d'artistes ont été invités à revisiter des fragments de films conservés par le musée alors qu'ils ne pouvaient pas être identifiés (*Museum's Bits and Pieces Collection*, établie dans les années 1990). Le catalogue *Found footage : cinema exposed* (Bloemheuvell, Fossati et Guldemon, 2012) qui en résulte

12. <<http://foundfootagemagazine.com>>.

est composé d'essais historiques et théoriques, ainsi que d'extraits de déclarations ou d'écrits d'artistes (ces derniers étant publiés ailleurs et reproduits dans l'ouvrage).

La publication continue d'ouvrages et d'études, ainsi que les manifestations publiques de cette pratique, à travers programmes et expositions, reflètent un engouement particulier pour le réemploi qui a débuté dans les années 1990 et se poursuit de nos jours. Il en va de même pour la pratique du réemploi : les tendances apparues dans ces mêmes années, accompagnant l'essor des technologies vidéo et numériques, se maintiennent et se développent. Aujourd'hui, les possibilités d'accès, de production, de diffusion et de conservation des images en mouvement se sont d'autant plus démultipliées : « À l'époque des techniques de reproduction numériques, la plupart des images sont "de seconde main" » (Blümlinger, 2013, p. 11). Dès lors, la démarcation entre les différentes pratiques, entre ce qui constitue une œuvre d'art, un film ou une vidéo devient relativement floue : « [...] *remixing-as-art will give way to recycling-as-craft, hopefully birthing millions of new authors in the process* » (Prelinger, 2015). La ligne de démarcation entre travail amateur, artistique ou même universitaire devient floue à l'âge du « *cinephiliac video essay* » (Russell, 2018, p. 21). Cette situation génère des développements qui se déploient dans plusieurs directions : un usage de plus en plus régulier et une réutilisation d'images en mouvement sous forme numérique, un retour aux formats analogiques (pellicule ou vidéo) ou encore un travail d'hybridation entre les différents formats. Certains chercheurs et chercheuses constatent d'autres types de changements dans les pratiques, affirmant la prépondérance des procédés sur l'image : « Avec l'open source, ce n'est plus les médias qui importent, mais les programmes, les processus appelant la mise en œuvre de modes opératoires complexes pris en charge par des communautés d'intérêts » (Bianchini, 2000, p. 112).

Catégorisations du réemploi

Comme nous l'avons souligné, le terme général de « réemploi » est régulièrement associé à d'autres termes : *found footage*, compilation, assemblage, appropriation, réappropriation, collage, recyclage, film de montage, film fait d'archives, *archival art film*, film recyclé, de seconde main, etc. Ces diverses expressions sont parfois utilisées comme synonymes pour le réemploi, même si, souvent, elles en constituent une manifestation spécifique : « les diverses conceptions de l'acte de remploi

filmique reflètent en dernière instance les écarts culturels et les différents cadres de référence des pratiques cinématographiques » (Blümlinger, 2013, p. 83). La question de la terminologie dans le cinéma de réemploi semble effectivement éclatée, comme le soulignait déjà Jay Leyda en se posant la question du juste terme pour qualifier les films « engendrant » d'autres films :

The proper term would have to indicate that the work begins on the cutting table, with already existing shots. It also has to indicate that the film used originated at some time in the past. The term could also indicate that it is a film of idea, for most of the films made in this form are not content to be mere records or documents [...] (1964, p. 9).

Plus récemment, Christa Blümlinger attire également l'attention sur la confusion des termes en remarquant que le concept de *found footage* est utilisé pour différents types de remontage d'images en mouvement au détriment du film de montage (*compilation film*) entraînant une perte de « [...] toute conscience de la tradition du remontage et de son lien historique avec la propagande » (Blümlinger, 2013, p. 7). Cette différenciation fait donc écho aux développements historiques du réemploi en deux branches, desquelles découlent les deux principales acceptions du réemploi que l'on trouve généralement dans la littérature sur le sujet : l'une documentaire, trouvant ses racines dans la réutilisation des films d'actualités (film de montage/*compilation film*) ; l'autre dans son expression avant-gardiste et expérimentale, dont les origines se situent dans la tradition surréaliste (*found footage*). S'il est nécessaire de faire des distinctions dans les stratégies de réutilisation de matériel audiovisuel, il faut toutefois dépasser les « définitions génériques du *found footage film*, du film de montage (*compilation film*) ou du vidéo-collage » (Blümlinger, 2013, p. 78), car ces dernières sont désormais insuffisantes :

Il semble plus pertinent de différencier des histoires de cinéma, par exemple, l'histoire de différentes avant-gardes, une histoire qui dans la critique américaine se trouve trop souvent réduite à la polarité entre une avant-garde esthétique et une avant-garde politique et, dans la critique française, se trouve ramenée à l'affrontement entre « le milieu expérimental » et les organes de la « cinéphilie classique », incarnée par les *Cahiers du cinéma*, qui restèrent pendant des décennies indifférents au cinéma d'avant-garde (Blümlinger, 2013, p. 78).

Il s'agit d'une réflexion qui trouve écho dans les récents travaux de Catherine Russell qui engagent l'archive: «[...] *neither of the terms, compilation or found footage, seem particularly appropriate to work that engages critically with the archive*» (2018, p. 18). En remplaçant le concept d'archive au cœur de sa réflexion, elle insiste sur l'incomplétude du terme de *found footage* pour rendre compte des gestes créatifs:

“Found footage” links to the mode to surrealist practices of accident and recontextualization but negates the extensive searching that often sustains the practice. Recognition of the search function highlights the role of the moving image archive and its transformation in digital culture (Russell, 2018, p. 7).

Les définitions et classifications traditionnelles du réemploi trouvent leur ancrage dans une étude de William C. Wees (1993), une des premières tentatives de catégorisation des pratiques, sous la forme d'un ouvrage entièrement dédié au sujet. À travers des exemples de films construits sur les principes de collage et de montage, le chercheur sépare le *found footage* en trois grandes formes: compilation, collage et appropriation. La compilation relève de la réalité. Elle se compose d'images qui sont reliées entre elles par un argument, un concept ou encore une histoire, soutenus par un accompagnement verbal. C'est pourquoi la compilation est généralement utilisée dans le genre documentaire. Le collage se situe entre compilation et appropriation. Il s'inscrit dans l'avant-garde et adopte un point de vue critique et analytique à travers des stratégies de déconstruction. Son utilisation du montage «[...] *dislodge images from their original contexts and emphasize their “image-ness”*» (Wees, 1993, p. 47). La forme de l'appropriation, quant à elle, met en scène des images qui ont un attrait émotionnel. Cette dernière catégorie, répondant à un contexte postmoderniste, est propre à Wees. Si, tout comme le collage, l'appropriation retire les images de leur contexte originel, elle fait toutefois appel à la conciliation plutôt qu'à la critique. À travers simulacre et représentation, ses références sont issues des médias et non de l'histoire. Bien qu'elle ait été ultérieurement critiquée et complétée par d'autres chercheurs et chercheuses, la proposition de Wees s'avère pertinente «en tant que tentative pour intégrer des formes audiovisuelles de recyclage dans les débats esthétiques sur l'art contemporain» (Blümlinger, 2013, p. 67).

Peu avant Wees, Sandusky s'interroge sur la forme de l'*archival art film*. Ancré dans un contexte proprement américain, l'*archival art film* est une méthode pour découvrir sa propre histoire impliquant le retrait d'images en mouvement, dans un cadre créatif et analytique, selon des procédés archéologiques et de déconstruction (Sandusky, 1993).

Bien qu'embrassant de nombreuses caractéristiques du réemploi dans l'avant-garde à partir des années 1960 (et incluant la vidéo), il s'agit d'un concept qui semble isolé dans la littérature sur le réemploi¹³. Toutefois, le terme «film artistique d'archives» sera repris par Blümlinger dans son étude des processus esthétiques et mémoriaux du cinéma de seconde main pour désigner «la forme du *found footage* avant-gardiste ou du remontage essayiste» (Blümlinger, 2013, p. 84).

Indépendamment des cadres de référence cités plus haut, Nicole Brenez s'est attachée à cartographier extensivement les différents types de réemploi contemporain (2002). Elle en distingue ainsi deux grandes catégories: le remploi intertextuel endogène (emploi «en esprit», imitation) et le recyclage exogène (réemploi de la même chose). Cette dernière méthode, qui nous intéresse particulièrement, se divise elle-même en quatre grandes catégories: le *stock-shot* (qui considère le motif), le film de montage (à l'usage illustratif), le métadocumentaire (dans lequel le cinéaste retrace l'ensemble d'une histoire, individuelle, familiale ou collective à partir d'un morceau de film) et, finalement le *found footage* (Brenez, 2002, p. 51-52). Le *found footage*, que Brenez appelle également «cinéma recyclé», possède trois caractéristiques distinctives: «il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule considérée comme matériau et s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) ou à de nouvelles formes de montage» (Brenez, 2002, p. 52). Son usage peut être de cinq types: élégiaque, à travers la fragmentation d'un film et fétichisation des morceaux choisis au remontage; critique, mettant en avant la réutilisation, la destruction et le détournement d'images, parfois avec un caractère violent (les principales catégories de l'usage critique sont l'anamnèse, le détournement, la variation/l'épuisement ou encore le *ready-made*); structurel, consistant à la création d'un film autour non pas d'une image, mais autour d'un protocole ou d'une proposition; matériologique, exploitant «les propriétés spécifiques de la pellicule comme matière» (Brenez, 2002, p. 59); ou encore analytique, c'est-à-dire une étude visuelle approfondie d'un objet ou fait filmique (glose, montage croisé, variation analytique ou la synthèse de ces deux dernières catégories).

13. Remarquons toutefois que le terme d'«*archival art*» est utilisé par Hal Foster, pour désigner un courant de l'art contemporain (Foster, 2004). Dans un autre ouvrage, il fera de l'«*archival*» une des notions clés pour parler de l'art contemporain depuis les années 1990 (Foster, 2015). Voir également la section «Impulsion archivistique» au chapitre 2.

De manière générale, deux caractéristiques sont utilisées pour catégoriser les diverses formes de réemploi: l'origine des films utilisés et le traitement de ces derniers. Ainsi, le film de montage aurait tendance à utiliser des archives « officielles » ou des documents aux caractéristiques temporelles identifiées, et à les utiliser dans un discours historique, tandis que le film expérimental utiliserait des rebuts, des films trouvés au hasard en dehors des institutions de conservation, pour en faire un usage possiblement non narratif, sans forcément de référent historique (sinon, pour le détourner). Or, cette distinction générale entre *found footage* et *archival footage* semble obsolète dans le cinéma et l'art contemporain. Elle a en effet été récemment repensée par Jaimie Baron dans ses recherches sur ce qu'elle nomme l'*archive effect* (2014). Pour Baron, les multiples appellations de ce qui constitue un *found* ou *archival footage*, tant pour le matériel source que pour les films, ainsi que l'expansion de la réutilisation des films et photos numériques nécessitent un nouveau regard sur le sujet, tout autant qu'une nouvelle reformulation des termes: « [...] *despite some very thoughtful attempts, no one as yet has adequately explained what "archival" or "found" documents are and on what basis we should make the distinction between them* » (2014, p. 8). Elle ajoute:

Moreover, the proliferation of terminology for both the source material – including "archival footage", "found footage", "stock footage", and "recycled footage" – and for the films into which these sources are incorporated – including "compilation film", "found footage film", "collage film", and "appropriation" film as well as "montage", "détournement", "mash-up", and "remix" – is itself a signal that we need a new way of talking about these objects (2014, p. 8).

Ainsi l'*appropriation film*¹⁴ est redéfini. Il n'est pas non plus déterminé par son objet ou par une manière de travailler le film, mais par l'effet particulier provoqué par le film: « [...] *the contemporary situation calls for a reformulation of "the archival document" as an experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location. I refer to this experience as "the archive effect"* » (Baron, 2014, p. 7).

Les différents termes qui qualifient les pratiques du réemploi et ses sous-divisions démontrent la complexité de les catégoriser et de les définir. Tour à tour analysées sous l'angle de la technique, des usages, de la nature

14. Baron utilise le terme d'*appropriation film* pour désigner les « *indexical audiovisual documents - film footage, video footage, photographs, and sound recordings, analog and digital* » (Baron, 2010, p. 1).

des documents utilisés ou l'effet que l'œuvre produit, les pratiques de réemploi ne sont pas standardisées. Les divers cadres d'analyse proposés ci-dessus dépendent donc de l'aspect du réemploi qui est étudié.

Les pratiques du réemploi se présentent comme un vaste territoire dont les origines remontent aux débuts du cinéma. Le réemploi est associé à différents genres cinématographiques et artistiques, en trouvant ancrage dans les pratiques de cinéma expérimental, mais également dans l'art vidéo. Ses contours théoriques ne sont pas fixes, et ce d'autant moins avec l'arrivée du numérique qui multiplie les possibilités de réutilisation des images en mouvement. Toutefois, cette complexité est une source de richesse : le réemploi constitue un objet de recherche privilégié tant pour étudier l'histoire du cinéma et de la vidéo que pour donner accès à de nombreuses notions théoriques en lien avec cette dernière.

Dans le cadre de cet ouvrage, l'étendue des pratiques sera mise à contribution comme objet de recherche d'une autre discipline, l'archivistique. Dès lors, il est nécessaire de délimiter théoriquement ce que nous entendons par « réemploi ». Premièrement, nous utiliserons l'expression de « cinéma de réemploi » pour désigner toutes les pratiques de réemploi filmiques et vidéographiques. Nous distinguons l'expression « film de montage » (*compilation film*) de « réemploi » (*found footage*), la première étant généralement associée à une tradition documentaire, la seconde à la tradition d'avant-garde et expérimentale qui nous intéresse plus particulièrement. Ensuite, sur la base des définitions citées plus haut, nous établissons que le cinéma de réemploi est un ensemble de pratiques qui met en œuvre des images en mouvement, produites antérieurement à leur découverte, puis réutilisées, en partie ou entièrement, dans un autre contexte filmique ou vidéographique. L'expression « découverte » est ici utilisée au sens large : une image en mouvement peut en effet être trouvée par le fruit du hasard ou, au contraire, être le résultat de recherches spécifiques et provenir, tantôt d'institutions reconnues, tantôt de lieux alternatifs, tantôt de la brocante ou des rebuts.



CHAPITRE

2

Archive(s) et cinéma de réemploi

La matière première du cinéma de réemploi est constituée de films et vidéos trouvés. Que la rencontre entre les cinéastes et leur matériel soit le fruit du hasard ou, au contraire, le résultat de recherches plus précises, une des caractéristiques principales des pratiques de réemploi est l'appartenance des images en mouvement réutilisées à un certain passé. Dans ce lien temporel se manifeste le concept d'archive(s). À travers la manipulation de pellicules, bandes vidéo ou pixels préexistants, les cinéastes de réemploi se revendiquent en effet comme artistes travaillant les archives ou l'archive, et sont très souvent identifiés comme tels par les chercheurs et chercheuses en études cinématographiques. Objet de l'archivistique, les archives sont précisément définies par la discipline. Si le concept connaît des variations mineures suivant les écoles (selon la tradition archivistique dans laquelle la définition s'inscrit), le principe fondateur reste le même : les archives sont des ensembles de documents qui reflètent les activités d'une personne ou d'un organisme, conservés pour leur valeur sur

le long terme¹. Autrement dit, les archives sont des « documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité » (Direction des archives de France [DAF], 2007); ou encore, selon la loi québécoise sur les archives, « 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 générale » (LégisQuébec, 2023).

Le concept d'archive(s) est largement utilisé en études cinématographiques, particulièrement dans le cas précis du réemploi, à un tel point qu'il est question d'un « art du cinéma hanté par l'archive » (Blümlinger, 2014b, p. 73). Or, cette notion d'archive(s) ne fait que très rarement référence à l'objet de recherche et de travail des archivistes. Ici, les archives sont moins les ensembles décrits précédemment qu'une notion permettant d'accéder aux dimensions matérielles, temporelles, mémorielles, imaginaires ou encore institutionnelles du cinéma. Cette disparité entre les deux disciplines est d'autant plus marquée que les archivistes sont rarement référencés dans les recherches en études cinématographiques, et ce, malgré l'utilisation récurrente du concept d'archive(s). De manière générale, cette situation reflète un double discours : « *One is the conflation of libraries, museums, and archives; and the other is the inflation of the term "archive" which has become a kind of loose signifier for a disparate set of concepts* » (Manoff, 2004, p. 11).

Ce phénomène n'est pas propre au cinéma. Les archives et l'archive intriguent en dehors de l'archivistique et, plus particulièrement, dans le monde de l'art et de la philosophie. On parle, depuis les années 1990, d'un « tournant archivistique » durant lequel les archives sont passées d'un statut de source à un statut de sujet (Ketelaar, 2017, p. 231)². Comme le soulignaient déjà Schwartz et Cook :

While some writers have begun exploring aspects of "the archive" in a metaphorical or philosophical sense, this is almost always done without

-
1. Le Conseil international des archives (ICA) propose la définition suivante, en français : « Produit documentaire dérivé de l'activité humaine, les archives sont conservées en raison de leur valeur dans la durée. Elles témoignent de la vie et des gestes quotidiens de personnes et d'organisations, et permettent ainsi d'éclairer les événements du passé » (ICA, s. d.-a).
 2. Ketelaar note qu'il existe également un second tournant archivistique « [...] *which has let to using the archive(s) as a methodological lens to analyse entities and processes as archive(s)* » (Ketelaar, 2017, p. 238). Il s'agit d'un tournant symbolique, métaphorique et discursif.

even a rudimentary understanding of archives as real institutions, as a real profession (the second oldest!), and as a real discipline with its own set of theories, methodologies, and practices (2002, p. 2).

Ainsi, dans la littérature qui traite de ces sujets, qu'elle soit scientifique ou non, la notion d'archive(s) est retrouvée dans tous ses états. Elle est tour à tour employée au singulier³ et au pluriel, accolée aux idées de trace, d'histoire, de mémoire, d'espace de stockage, de politique, d'information et de collection ou encore associée à d'autres termes qui changent, complètent, voire ignorent la définition archivistique du concept. Dans son enquête sur la diffusion de la terminologie du mot « archives », Patrice Marcilloux compte d'ailleurs sept lectures de la définition des archives : une professionnelle (telle que définie dans les textes de loi), par métonymie (lieu où on conserve les archives), par analogie (organisation chargée de gérer les archives), par extension (réunion de documents), par métaphore et figuré (souvenirs, témoignages), familière et péjorative, et finalement, une lecture au singulier qui comporte elle-même six interprétations⁴ (Marcilloux, 2013, p. 54-55).

Il semble toutefois essentiel pour certains chercheurs et chercheuses d'autres disciplines d'utiliser l'archive et les archives afin de décrire et de comprendre certaines réalités et certains objets de leurs champs de recherche : « *For artists, writers and theorists, "the archive" is terra nullius, open for unchallenged occupation* » (Prelinger, dans Cook, Herrera et Robbins, 2015, p. 190). Au sein des études cinématographiques, la notion prend de l'importance à la fin des années 1990, épousant le courant postmoderne et la publication de l'ouvrage *Mal d'archive* (Derrida, 1995). Cette même époque marque également le centenaire du cinéma ainsi que le développement du numérique, menant à de nouvelles possibilités en matière de conservation, d'accès, de diffusion ou encore de projection des films.

Dans ce chapitre, nous explorerons les acceptions du concept d'archive(s) dans le cadre du cinéma de réemploi. Il s'agit tout d'abord d'introduire le développement du concept d'archive(s) hors de l'archivistique, c'est-à-dire de comprendre à quoi l'archive fait référence

3. Pour des repères chronologiques concernant l'étymologie française de l'archive au singulier, voir Marcilloux (2013, p. 29-31).

4. L'archive comme pièce d'archives, comme archives en général, interprétation épistémologique, psychanalytique, comme « l'ensemble de mécanismes sociaux, politiques, psychologiques qui dans une société ou chez un individu sélectionnent le passé » ou comme trace du passé (Marcilloux, 2013, p. 55).

en dehors de la discipline, de relever les moteurs de ce développement et enfin de s'intéresser plus particulièrement à l'évolution du concept dans le domaine des arts. C'est en effet à partir de cette dissémination du concept d'archive que le monde du cinéma (artistes, chercheurs et chercheuses) a développé ses propres réflexions en la matière. Ensuite, nous ferons un portrait de la notion telle que perçue en études cinématographiques : à quoi fait référence le concept d'archive(s), quel en est le lien avec l'archivistique et quel est le rapport entre les pratiques de réemploi, leur étude et le concept d'archive(s) ? Enfin, nous parcourrons les récents travaux archivistiques qui traitent de l'utilisation d'archives dans un contexte de création artistique. Le vocabulaire utilisé distinguera les archives, comprises comme documents d'archives ou comme bâtiments et institutions conservant les archives, de l'archive qui fait référence au concept d'archive tel qu'évoqué en dehors de la discipline archivistique.

Dissémination du concept d'archive(s)

Philosophie et sciences humaines

Bien qu'elle en soit l'objet de recherche privilégié, la notion d'archive(s) n'est pas l'apanage de l'archivistique⁵. Elle est bien évidemment familière à d'autres disciplines, comme l'histoire. Toutefois, ce qui nous intéresse dans ce chapitre est son utilisation en dehors de sa définition traditionnelle ou légale. Cet emploi se développe depuis la fin des années 1960 et plus systématiquement depuis les années 1990, alimentant les réflexions, principalement dans les sciences humaines et sociales. La visibilité grandissante des archives s'explique par leur évolution dans le contexte de la postmodernité « [...] comme moment historique, marqué, notamment par un rapport particulier d'une société à son passé » (Klein, 2019, p. 3), ainsi que par l'émergence des nouvelles technologies. Dans ces nouveaux contextes, le concept s'emploie généralement au singulier, laissant quelque peu de côté le pluriel qui rappelle les masses documentaires et les ensembles qu'elles composent : « *This "archive" expanded beyond the text to include memory, witnessing, materiality, performance, art – a broad and deep spectrum of what can be*

5. Comme nous l'avons précisé, nous couvrirons dans ce chapitre les aspects de la dissémination du concept d'archive qui intéressent directement les études cinématographiques, ainsi que les auteurs et autrices qui sont cités par la discipline. Pour une description plus large de la dissémination du concept d'archives, voir Klein (2019).

“known and not known”» (Bastian, 2016, p. 7). L’archive s’ouvre alors aux interprétations : « [...] for humanities scholars, “the archive” denotes a hypothetical wonderland » (Caswell, 2016).

Moteur en la matière, un des premiers textes à fortement influencer les discours sur l’archive en dehors de l’archivistique est *Archéologie du savoir* de Michel Foucault (1969). Dans cet ouvrage, ce dernier s’intéresse aux conditions d’apparition des « choses dites », qui surviennent à un moment donné de l’histoire. Il y évoque l’archive loin des archives, en décrivant ce qu’elle n’est pas : l’archive n’est en effet pas « [...] la somme de tous les textes qu’une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue », ni « les institutions qui, dans une société donnée, permettent d’enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition » (Foucault, 1969, p. 177). Au contraire, « l’archive, c’est d’abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers » (Foucault, 1969, p. 177). L’archive représente dès lors les possibilités énonciatives dans un système de discursivité, c’est-à-dire les conditions de possibilité du discours dans une époque donnée, « ce qui [...] permet d’éviter de penser l’événement dans le seul cadre de ses conditions de production tout en ne le laissant pas aller à la dérive sur les flots de la pure contingence » (Méchoulouan, 2011, p. 14). Afin de décrire cette archive, Foucault a recours à « l’archéologie » :

Par « archéologie », je voudrais entendre quelque chose comme la description de l’archive. Que le mot « archéologie » vienne de l’archive. C’est-à-dire, la description de cette masse extraordinairement vaste, complexe, de choses qui ont été dites dans une culture (Foucault à France Culture, 1969).

Le cadre théorique offert par Foucault ouvre la voie à une dissémination du concept d’archive, en ancrant une des premières définitions de la notion au singulier affranchie, en partie, du travail des archivistes et de l’archivistique : « *Foucault’s concept can be interpreted as the mark of an explicit distancing from the science of the archive that is “archival science”* » (Eliassen, 2010, p. 39). Dégagée du pluriel, l’archive est alors un outil analytique, une institution historique, mais également un lieu d’expérience et d’expérimentation (Eliassen, 2010, p. 36) : « *As Foucault has taught us, the archive should not be taken for knowledge itself, but should be recognized as a key site of the power and social relations that provide the conditions for knowledge* » (Russell, 2018, p. 13).

Une seconde vague marquant la dissémination du concept d'archive se cristallise dans les années 1990. Il s'agit d'une période durant laquelle « [t]he concept of the archive is loosening and exploding » (Bradley, 1999, p. 117). Elle s'ouvre avec la publication de l'ouvrage *Le goût de l'archive* d'Arlette Farge (1989). L'historienne y décrit l'expérience du travail dans les archives, en prenant l'exemple d'une recherche dans des fonds d'archives judiciaires du XVIII^e siècle. Poétiquement, elle dépeint l'expérience de la rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice (historien, historienne) et les archives, entre la matérialité des documents et les histoires et vies que ceux-ci contiennent, et toute la rigueur que cette lecture déploie. Le regard sur les archives est ainsi retourné. Il n'appartient pas seulement aux archivistes, mais aussi aux utilisateurs et utilisatrices des documents. Ancré dans le contexte de la recherche, Farge ouvre l'archive à l'interprétation. Si, de prime abord, les documents sont les traces matérielles d'un « monde disparu » qui se présentent comme « figures du réel » (Farge, 1989, p. 18), elles s'ouvrent toutefois à la lecture de l'utilisateur ou de l'utilisatrice et de son contexte.

Quelques années plus tard, un des textes les plus marquants dans le cheminement du concept d'archive en dehors de l'archivistique voit le jour. Il s'agit de *Mal d'archive : une impression freudienne* de Jacques Derrida (1995). L'ouvrage est le résultat d'une conférence prononcée le 5 juin 1994 à Londres lors d'un colloque international, organisé par la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse, le Freud Museum et le Courtauld Institute of Art, et intitulé « Memory : The Question of Archives ». Le concept d'archive y est utilisé au singulier. L'archive y est d'abord « arkhè » : elle est là où l'histoire commence et là où s'exercent l'autorité et l'ordre social (Derrida, 1995, p. 11). Au-delà de ce poids historique se développe la pulsion d'archive. Pour Derrida, la théorie de l'archive est en effet sous-tendue par deux forces décrites par la psychanalyse : une pulsion de mort et une pulsion de conservation (dérivée du principe de plaisir), un « [...] mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter » (Derrida, 2014, p. 62). Chaque expérience crée des traces et de ces traces naît le désir de les constituer en archives (de les interpréter, de les sélectionner, de les conserver). Toutefois, cette pulsion de conservation devient destructrice quand l'avenir entre en jeu : en archivant, des mécanismes de sélection, d'oubli et de destruction sont mis en place. C'est donc sur cette tension que se construit le récit historique : l'archive, en préservant

le passé, incarne le présent et le futur (Manoff, 2004): « L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir » (Derrida, 2014, p. 62). Les archives sont dès lors elles-mêmes une institution, un lieu de pouvoir, du fait qu'elles sont un lieu de consignation extérieur (Klein, 2019): « Point d'archive sans lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors » (Derrida, 1995, p. 26). Ainsi, c'est le geste de consignation de l'archive qui est fondamental pour Derrida. Il distingue l'archivage (stockage) de l'archivation, une action intellectuelle et sociale faite de méthodes techniques qui modèle la mémoire et l'histoire (Manoff, 2004). Il s'agit d'une modalité de pouvoir: l'archivation enregistre en même temps qu'elle produit l'événement (Klein, 2019). L'acte de mise en archive constitue l'événement plutôt qu'il ne l'enregistre passivement, ce qui implique que les interventions des archivistes contribuent à la production des archives autant que les producteurs et productrices de celles-ci. Derrida permet dès lors de penser les archives comme un objet socialement construit, ouvert à l'interprétation et en lien avec l'avenir, plus que le passé (Klein, 2019). En cela, il influencera tant les archivistes que les chercheurs et chercheuses en dehors de l'archivistique.

À partir de Derrida, la notion d'archive se développe plus ouvertement en dehors de l'archivistique. Les chercheurs et chercheuses en sciences humaines y voient un outil à partir duquel penser la mémoire et l'histoire, la manière dont ces dernières se construisent, ainsi que les institutions qui s'en chargent. En 1998-1999, la revue *History of the Human Sciences* reflète cette pensée en consacrant deux numéros à l'archive, « *the backdrop to all scholarly research* » (Velody, 1998, p. 1). Les articles de ces numéros, ancrés dans un contexte postmoderne, font largement référence à Derrida. Partant de la littérature, de l'histoire, de l'anthropologie ou encore de l'histoire de l'art, ils traitent de la notion d'archive dans ses relations avec la mémoire, le passé et l'histoire; comme source des historiens et historiennes; comme institution; dans son rapport avec la politique et le pouvoir; et, enfin, de l'archive électronique et de l'Internet.

Aujourd'hui, de nombreuses publications en sciences humaines utilisent le terme d'archive dans leur titre. Pourtant, comme le souligne Michelle Caswell, ils ont pour point commun de largement ignorer

l'archivistique (Caswell, 2016)⁶. Il résulte toutefois de cette dissémination un assouplissement du concept d'archive, marqué par le passage au singulier du terme. Cette ouverture va d'ailleurs s'étendre en dehors des milieux universitaires où le terme d'archive fait de plus en plus référence aux collections, plus particulièrement aux collections en ligne (Baron, 2012). Un des exemples les plus parlants en la matière est celui du site de partage de vidéos *YouTube*, qui est souvent considéré, à tort, comme un dépôt d'archives d'images en mouvement (Prelinger, 2009). De manière générale, le terme d'archive est ainsi devenu, dans le langage courant, une métaphore désignant toute information conservée (Lundemo, 2014), et ce, souvent en lien avec le concept de mémoire : « *Many refer to "the archive" as a totality of material records for memory, or to all kinds of storage media, rather than to the institutional and architectural frame which defines the essential archive as organisational form* » (Ernst, 2024, p. 174).

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

Dissémination artistique

Les études qui portent sur les artistes, l'art et la notion d'archive participent de l'engouement qui se développe dans les sciences humaines dans les années 1990⁷. Il est alors souvent question de la photographie qui est largement interrogée dans son « [...] rapport au réel, à la mémoire ou à la technologie » (Klein, 2019, p. 156). Mais, de manière plus générale, l'intérêt pour l'archive dans le domaine des arts s'ancre dans le caractère documentaire des archives et leur dimension

6. Caswell fait référence, de manière non exhaustive, aux ouvrages suivants : *The Archive and the Repertoire* (Diana Taylor, 2003); *Dust: The Archive and Cultural History* (Carolyn Steedman, 2002); *An Archive of Feelings* (Ann Cvetkovich, 2003); *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common* (Ann Laura Stoler, 2010); *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History* (Antoinette Burton, 2006); *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order* (Kate Eichhorn, 2013).

7. Pour une revue de la littérature sur le sujet ainsi qu'une liste d'expositions, voir Foster (2002) et Boucher (2009), complété par l'orientation bibliographique « archives et art contemporain » de l'Institut national du patrimoine (Inp) (Séguin, 2012).

politique (Klein, 2019). À partir de Foucault, puis de Derrida, on retrouve la même impulsion en art qu'en sciences humaines : l'archive s'ouvre vers de nouveaux horizons conceptuels permettant de penser les objets et les pratiques.

Impulsion archivistique

L'intérêt théorique pour la question de l'archive dans les pratiques artistiques se développe dans les années 1980. L'artiste et théoricien Allan Sekula publie à cette époque deux textes importants en la matière, dans lesquels il analyse la photographie sous le regard d'un « *archival paradigm* » (Sekula, 1983, 1986), s'inspirant en partie du travail de Rosalind Krauss au sujet de l'espace discursif de la photographie (Krauss, 1982)⁸. En filiation avec les réflexions de Foucault, Sekula pense l'archive comme un paradigme à partir duquel des affirmations photographiques peuvent être construites. Il s'intéresse à la culture photographique, en matière de relations de pouvoir. Pour lui, les archives sont un lieu de contradiction. D'un côté, elles permettent la libération du sens des photographies (en suspens et potentiel) : « [...] *the archive is a vast substitution set, providing for a relation of general equivalence between images* » (Sekula, 1986, p. 17). Par contre, cette neutralité apparente des photographies est contenue dans un lieu de pouvoir : ces dernières ne sont pas neutres, car leur pouvoir est tiré de leur accumulation, des règles du langage, tout autant qu'elles dépendent de l'autorité d'institutions qui sont elles-mêmes organisées selon des moyens bureaucratiques : « *Photographic archives by their very structure maintain a hidden connection between knowledge and power* » (Sekula, 1983, p. 198). Les photographies, bien qu'elles semblent présenter une vérité nue, immuable, dépendent par ailleurs d'un contexte de lecture. Leur statut d'archives implique une différenciation entre la paternité et la propriété de ces images. Cette distance entre le photographe et le propriétaire des images ouvre la possibilité à l'interprétation : « [...] *in an archive, the possibility of meaning is "liberated" from the actual contingencies of use. But this liberation is also a loss, an abstraction from the complexity and richness of use, a loss of context* » (Sekula, 1983, p. 194). Sekula met l'accent sur la lecture des archives photographiques, et le sens que l'on donne aux images suivant leur utilisation. Cette constatation implique que l'archive est également un lieu de pouvoir : « *In structural terms, the archive is both an abstract paradigmatic entity*

8. Krauss interroge le contexte de lecture, les structures et les systèmes autour de la conservation et de la présentation des photographies ainsi que la notion de paternité des photographies, des éléments qui sont également au cœur des réflexions de Sekula.

and a concrete institution » (Sekula, 1986, p. 17). En effet, pour Sekula, le pouvoir ne vient pas forcément des images en elles-mêmes, mais bien d'un ensemble plus large, un « *bureaucratic-clerical-statistical system of "intelligence"* », qui pourrait être décrit comme une forme sophistiquée d'archive (Sekula, 1986, p. 16).

Près d'une décennie après les travaux de Sekula, l'archive apparaît de nouveau associée à l'art dans l'ouvrage *Deep Storage*, le catalogue d'une exposition réalisé en collaboration par la galerie d'art Haus der Kunst de Munich et le *Siemens cultural programme* (Schaffner et Winzen, 1998). Publié lors de la tournée de l'exposition aux États-Unis, le catalogue présente l'exposition composée d'œuvres mixtes (peintures, sculptures, livres, projections, photographies, œuvres sur ordinateur, installations et ready-made) dont les thèmes se concentrent sur trois espaces : le musée/la réserve, l'archive/la bibliothèque et l'atelier d'artiste. Le livre est consacré à l'idée de collection qui se déploie sous les formes de musées, archives ou stockage. Ici, l'archive représente le rassemblement d'objets, qui est par ailleurs conservé ou créé par les artistes. Les liens avec l'histoire, la mémoire et les souvenirs sont indissociables de ces productions. Dans son essai d'introduction, Ingrid Schaffner offre une piste de réflexion sur l'identité du concept d'archive qui guide la publication. Elle fait en effet référence à Walter Benjamin et à son projet inachevé dans lequel l'archive est « [...] *an attempt to organize the tidal waves of an ensuing modernity into a cohesive architecture of information and imagery* » (Schaffner, 1998, p. 18). Les essais publiés dans l'ouvrage sont également sous-tendus par de nouveaux questionnements liés au numérique. Geoffrey Batchen parle alors de transformation de la nature de l'archive :

The archive is no longer a matter of discrete objects (files, books, art works, etc.) stored and retrieved in specific places (libraries, museum, etc.). Now the archive is also a continuous stream of data, without geography or container, continuously transmitted and therefore without temporal restriction (always available in the here and now) (1998, p. 47).

Exemplaire de l'appropriation précoce de l'archive dans les arts, le catalogue d'exposition *Interarchive. Archivarishe Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kuntsfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (von Bismarck et al., 2002b) témoigne de l'ampleur du champ des possibles que représente le concept. L'ouvrage est publié à la suite d'un projet d'exposition développé par l'université de Lüneburg, l'artiste Hans-Peter Feldmann et le commissaire Hans Ulrich Obrist qui mettait en jeu le transport de 1 000 boîtes de

matériel artistique (livres, catalogues, cartes d'invitation, communiqués de presse, correspondance, etc.) datant des années 1990, provenant de la collection personnelle du commissaire Obrist. Ici, l'archive est comprise comme une métaphore dont le sens large permet d'y inclure les musées, les bibliothèques et les archives et leurs problématiques respectives. Les essais qui composent ce catalogue sont préoccupés par le numérique, tout autant que par une certaine urgence millénaire : « *At the turn of the millennium, the archive transforms the questions of memory, recollection, and the preservation of traces into a cultural obsession* » (Ernst, 2002, p. 475). L'« interarchive » se présente dès lors comme un espace de transition et d'intersection, qui ramène l'intermédiaire « [...] *into its center, bordering on the archive and connecting it to other spaces* » (von Bismarck et al., 2002a, p. 417). En s'appuyant sur le travail des artistes, cet espace permet aux auteurs, autrices, chercheurs et chercheuses de s'approprier la notion et d'en tester les limites. En parallèle à ces essais, l'ouvrage propose, à travers la présentation de différentes archives, une démultiplication de l'idée d'archives comme lieux de conservation, c'est-à-dire :

[...] actual and virtual archives, archives of institutions and archives as institutions, private and public archives, subject-specific and media-specific archives, archives on artists or artists' archives, archives of collectives or of individuals, archives that function as private universe or as a platform, as a working basis or a cabinet of curiosities, as independent art practice or as the starting point of art (Heusermann, Märkel et Prätorius, 2002, p. 553).

Dès le début des années 2000, les publications (articles, ouvrages) qui contiennent dans leur titre le terme « archive » ou qui y font référence se multiplient. Le concept devient une référence et se retrouve pleinement intégré dans les réflexions sur l'art. L'article d'Hal Foster, *An Archival Impulse* (Foster, 2004), est révélateur de cet « *archival moment* » (Foster, 2002). Reprenant explicitement la définition de l'archive de Foucault, l'historien introduit la notion d'« impulsion archivistique » qui serait à l'origine d'un courant contemporain, l'art de l'archive (Foster, 2004)⁹. Bien que la réutilisation de matériel dans les pratiques artistiques ne soit pas récente, Foster avance que l'« impulsion archivistique » est devenue une tendance en elle-même. Elle a pour caractéristiques de rendre l'« [...] *historical information, often lost or displaced, physically present* », d'être concernée « *less with absolute origins than with obscure traces* », et d'utiliser des documents fragmentaires, issus d'archives non officielles,

9. Les réflexions foucaaldiennes de Foster sur l'archive peuvent également être retracées dans l'article suivant : Foster (2002).

tout autant qu'elle en produit « [...] *and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private* » (Foster, 2004, p. 4-5). L'art de l'archive, quant à lui, est produit avec des objets d'archives, c'est-à-dire des objets ou des textes qui représentent des moments perdus, dans lesquels l'ici et maintenant du travail fonctionne comme un lien possible entre un passé inachevé, incomplet et un futur réouvert (Foster, 2004). Cette notion en lien avec l'*archival* fera de nouveau son apparition dans un ouvrage ultérieur, comme l'une des notions clés pour comprendre l'art contemporain à partir des années 1990. Elle est notamment caractérisée par son lien complexe avec les archives, mettant de l'avant leur caractère hybride (Foster, 2015, p. 35).

Du côté francophone, Anne Bénichou s'interroge sur les artistes qui, depuis les années 1960, développent des projets qui réfèrent à « l'esthétique de l'archive photographique » (Bénichou, 2002, p. 27). Elle met de l'avant les propriétés mémorielles et critiques de ces œuvres. À travers le réinvestissement des pratiques ou gestes archivistiques (collection, classification, constitution d'inventaires, etc.), certains artistes se réapproprient de manière critique l'archive photographique et sa logique catégorisante. Ce que note Bénichou, c'est leur capacité à utiliser l'archive pour la critiquer, à en repérer ses logiques sous-jacentes. Les artistes s'emparent de cet « outil » pour interroger l'histoire, la mémoire et les institutions qui les construisent. De plus, pour les artistes, il s'agit d'une nouvelle source d'inspiration, en dehors des contextes traditionnels : « [...] l'esthétique de l'archive aura donc permis aux artistes d'empiéter sur des domaines de compétences qui traditionnellement ne sont pas les leurs, et par conséquent d'élargir le champ d'action de l'art, pour mieux se saisir du monde » (Bénichou, 2002, p. 30). Pour Bénichou, la place de l'archive dans l'art n'est pas superficielle :

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 requièrent de nouveaux outils méthodologiques pour les appréhender et en saisir la portée (Bénichou, 2002, p. 166).

Sous sa forme documentaire, l'archive peut être considérée comme une « [...] "machine à penser" le monde et inciter à l'action » (Bénichou, 2009, p. 142).

Faisant écho à ces interrogations, un colloque ayant pour thème « Les artistes contemporains et l'archive » est organisé à Rennes par les Archives de la critique d'art. Les actes de ces journées, publiés en 2004 (Mokhtari *et al.*, 2004) témoignent de réflexions sur les artistes qui utilisent les archives dans leur travail. Si l'archive est le fil conducteur de ces travaux, elle est toutefois questionnée dans ses acceptions diverses. De l'archive considérée comme manifestation de l'intime à l'archive œuvre et monument, en passant par l'archive comme mémoire indissociable de l'histoire de l'art moderne, cette dernière est une trace complexe et, parfois, paradoxale. De nouveau, ces définitions ne sont pas de nature archivistique, bien qu'elles prennent en considération le document et l'institution, mais elles trouvent plutôt leurs racines dans les travaux de Foucault, Ricœur et, plus discrètement, de Derrida et De Certeau. À partir de ces derniers, l'archive est reconnue comme une pièce essentielle à la construction de l'histoire pour les historiens et historiennes, et de la mémoire pour les artistes : « [c]eux-ci sont désormais en mesure de produire un discours critique qui s'articule sur les systèmes d'élaboration de la mémoire analogique et numérique, sur les différentes anamnèses que le XX^e siècle aura mis en place pour conserver, détruire, classer, décrire, cacher, révéler, etc., sur ce paradoxe si contemporain de vouloir tout mémoriser au risque parfois de produire simplement l'oubli » (Gauguet, 2004, p. 252-253).

De manière générale, dans cet ouvrage, l'archive, qu'elle soit comprise comme institution ou document, est souvent décrite en utilisant des adjectifs négatifs. Ainsi, elle renvoie à « l'inachevé, au fragmentaire, au caché » (Corpet, 2004, p. 41), qui possède « de prime abord un caractère un peu hermétique et clos » (Scharf, 2004, p. 49). Ces aspects qui relèvent de l'incomplet, du secret et de l'impénétrable en font tant un lieu difficile à fréquenter qu'un matériel compliqué à utiliser : « L'archive est un document particulier, soumis à de très nombreuses règles comme les temps incompressibles ou les décrets juridiques qui révèlent son indissociabilité du contrôle politique. Il est d'ailleurs intéressant d'indiquer qu'il est souvent difficile pour un néophyte d'exploiter les archives » (Gauguet, 2004, p. 252).

Par ailleurs, des initiatives en collaboration avec des services d'archives voient le jour. La publication en neuf fascicules *Künstler. Archiv : neue Werke zu historischen Beständen* (*Artist.Archive: New Works on Historical Holdings*) en est un exemple (Akademie der Künste, 2005). Elle a pour origine un projet d'exposition dont le but était de mieux faire connaître le département des archives de l'Akademie der Künste au grand public. Ainsi, huit artistes sont invités à travailler sur

les collections contemporaines de l'Académie, pendant que des chercheurs et chercheuses, artistes, historiens et historiennes de l'art et archivistes écrivent des essais hétéroclites sur les relations entre l'art et les archives, ainsi que des retours d'expériences.

Cet engouement général pour l'archive du début des années 2000 se cristallise dans une publication intitulée *The Archive* (Merewether, 2006b) qui traite de l'évolution de la notion d'archive dans les discours artistiques et culturels. Ayant pour but de donner des clés de lecture contextuelles sur le sujet, on y retrouve des extraits de textes de différents philosophes et artistes, réunis sur les thèmes de traces, inscriptions, contestations et reconstructions (*retracings*). L'ouvrage part de la constitution de l'archive comme institution historique moderne, c'est-à-dire « [...] *the means by which historical knowledge and forms of remembrance are accumulated, stored and recovered* » (Merewether, 2006a, p. 10). Toutefois, cette notion est vite bouleversée par les écrits de Foucault, Derrida, Freud, Benjamin et Ricœur, desquels émergent les discours d'acteurs et actrices culturels et artistes tels que Foster et Sekula cités plus haut. Ces derniers associent l'archive aux notions de traces, de documents, de mémoire et d'expérience. L'archive devient dès lors un matériel qui peut être manipulé par les artistes de manière contestataire ou réflexive, défiant la construction traditionnelle de l'histoire.

Jusqu'ici, l'idée de l'archive employée dans les écrits sur l'art est principalement celle de l'archive historique. Une autre porte d'entrée vers l'art de l'archive est empruntée par Sven Spieker dans son ouvrage *The Big Archive* (2008) : celle de l'archive bureaucratique. Pour Spieker, l'intégration de l'archive bureaucratique dans l'art au XX^e siècle suit un parcours historique qui a commencé à la fin du XIX^e siècle et avec les avant-gardes du début du XX^e siècle (dadaïsme et surréalisme). L'ouvrage entend répondre aux questions posées par Allan Sekula dans « *The Body and the Archive* » (1986), à savoir comment les artistes modernes ont intégré ou résisté au modèle de l'archive dans leurs œuvres, et ce, de manière consciente ou non. Ce faisant, Spieker propose des alternatives au modèle de l'archive comme discipline administrative totalisante, rationnelle, présente dans la pensée moderne. Son introduction pose toutefois une question fondamentale qui sous-tend tous les discours artistiques concernant jusque-là l'archive, sans jamais être explicitement évoquée :

In the late-twentieth-century art and art criticism, the archive became the trope of choice for a dazzling variety of activities. Still, there seems to be little consensus as to what an archive is, how it might be distinguished

from other types of collections, and, most importantly, how its relationship with earlier twentieth-century art, most notably with the historical avant-gardes, might be framed (Spieker, 2008, p. 4-5).

L'originalité du travail de Spieker, en relation avec la critique qu'il impose aux écrits sur l'art, est située dans l'intervention de notions archivistiques. C'est en effet à partir de l'intégration du principe de provenance aux Archives de l'État à Berlin au XIX^e siècle que Spieker situe l'archive administrative, bureaucratique dans son ancrage historique. Il découle alors de ce contexte des considérations sur l'interdépendance des documents, leur évaluation ou encore leur authenticité, posant les bases d'une réflexion sur les archives dans un cadre concret. L'ouvrage construit par ailleurs des liens théoriques entre ce contexte et les œuvres d'art analysées à travers, notamment, les écrits de Foucault, Derrida, Benjamin ou encore de Freud.

Deux catalogues d'exposition de photographies sont publiés en 2008 en relation avec le concept d'archive. Tout d'abord, accompagnant une exposition du commissaire Okwui Enwezor pour l'International Center for Photography (ICP), le catalogue *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Photography* (Enwezor, 2008) rassemble des essais qui traitent d'œuvres ayant recouru à la photographie et au film. Enwezor engage l'archive dans un rapport dichotomique actif-passif, en opposant d'entrée de jeu la vision de l'archive comme système discursif de Foucault à une réalité de l'archive plus négative qui évoque « [...] a dim, musty place full of drawers, filing cabinets, and shelves laden with old documents, an inert repository of historical artifacts » (Enwezor, 2008, p. 11). Les questions qu'il pose alors en rapport avec l'art sont principalement de natures historique et esthétique. Le second catalogue, publié par le musée d'art contemporain de Barcelone, se concentre quant à lui sur l'étude du document photographique (Plasencia, 2008). Bien que son titre, *Universal archive: the condition of the document and the modern photographic utopia*, pointe vers l'archive, c'est toutefois la complexité du document au XX^e siècle qui y est analysé. L'archive est brièvement évoquée, non pas comme document ni institution, mais comme une double entité : « *The archive is the space of the document, and the epistemological instrument of knowledge in the era of positivism. The logic of the production of knowledge in this context is the logic of the production of archive* » (Ribalta, 2008, p. 9).

Dans un mouvement inverse, Marquard Smith fait l'exercice de s'interroger non pas sur le concept d'archive(s) même, mais bien sur la manière dont les archives peuvent interroger la recherche et la pratique

artistique. Son introduction à l'ouvrage *What Is Research in the Visual Arts. Obsession, Archive, Encounter*, issu de conférences au sujet de la recherche en arts visuels, décline cette invitation en une liste de questions, et, du même geste, résume les questions critiques qui sous-tendent la recherche sur l'archive en arts visuels :

How exactly does the process of research make it possible for archival material to function as openings to interior worlds? What of such intimacy? How do archives function as mnemonic devices, emotional triggers that conjure up memories, mark the passing of time, strike chords, and invoke feelings of nostalgia and sentimentality? How are they determining our experiences of feelings of desire, craving, longing, melancholia, loss, and mourning? And, for all its persistence, what of archive's transience, ephemerality, its process of perpetual deterioration, decay and disappearance? And, by extension, how are questions of storage and retrieval reframed in our digital culture? What implications does this have for the archive of the future, for its use, and for the very process of research itself? (Smith, 2008, p. xxi)

Impulsion anarchivique

Après les années 2010, les questionnements autour des archives et de l'art se poursuivent selon les mêmes modalités. Mais, si l'archive était jusqu'ici acceptée en tant que telle dans sa complexité et ses contradictions, il semble qu'à partir de ces années une volonté de détacher et de nommer certains aspects de cette dernière voit le jour¹⁰. Ainsi, quand il est question des artistes qui interrogent l'archive dans une perspective critique, les auteurs et autrices font référence à la notion d'« anarchive(s) » ou, parfois, de contre-archive. L'« impulsion archivistique » qui se manifeste dans les domaines de l'art depuis les années 1990 continue d'être présente, mais elle est analysée selon un point de vue dissocié, comme « impulsion anarchivique¹¹ » : d'un côté, il y a l'archive, de l'autre l'anarchive.

10. On retrouve cette tendance non seulement en histoire de l'art, mais également dans les recherches en sociologie des médias. Voir Eliassen (2010), Ernst (2002, 2005, 2010, 2013), Hiller (2014a, 2014b) et Zielinski (2014, 2015). Thomas Elsaesser met par ailleurs cette idée en perspective en suggérant que l'intérêt pour l'archive dans ce cadre signifie que « [...] *media archaeology is thus also a symptom of a general distrust in history, of impatience with linear narrative, and of changes in our concept of causality* » (Elsaesser, 2016, p. 59).

11. Notre traduction de l'expression « *anarchival impulse* » utilisée par Ernst (2013).

L'idée d'anarchie peut être retrouvée dans le travail de Derrida (1995). Embrassant les contradictions propres au concept qu'il développe, Derrida relève que la pulsion de mort, inhérente à l'archive, est anarchique : elle dévore l'archive « avant même de l'avoir produite au-dehors » (Derrida, 1995, p. 25). Il s'agit d'un travail de destruction silencieux et interne lié, dans un mouvement non limité, au processus d'archivage. L'anarchie représente « [...] la possibilité de mettre à mort cela même, quel qu'en soit le nom, qui *porte la loi dans sa tradition* » (Derrida, 1995, p. 126). L'anarchie est donc une composante de l'archive, indissociable de cette dernière, qui empêche le retour désiré à l'origine dont l'archive semble pourtant être porteuse, dans sa répétition. Cette dernière travaille contre elle-même, sans laisser de trace des destructions qui ont été opérées.

Précurseur des changements autour du concept d'anarchie qui évolueront dans les années 2010, le projet *Anarchive – Digital Archives on Contemporary Art* se veut « [...] une collection de projets multimédias interactifs invitant à explorer l'ensemble de l'œuvre d'un artiste à partir d'archives multiples » (Anarchive - Digital archives on Contemporary Art, s. d.). Amorcé en 1995 par Anne-Marie Duguet, *Anarchive* se décline en cédéroms, disques DVD et projets Internet, chacun consacré au travail d'un artiste. L'interface utilisée permet simultanément la préservation, la création et l'interaction avec les œuvres, offrant un nouveau moyen d'appréhender les archives des arts médiatiques (Lessard, 2009). L'anarchie y est ici appliquée comme méthodologie afin de solliciter diverses réflexions sur le travail des artistes étudiés : « Le principe d'"anarchive" consiste, en faisant un "retour sur" (*ana*), à renverser, à biaiser les perspectives convenues, à proposer des agencements insolites, à procéder à d'autres regroupements en fonction d'éclairage et orientations déterminés » (Duguet, 2004, p. 66).

Ce glissement dans la question de l'archive en art est également motivé par l'idée de mouvement, comme le souligne le titre de l'ouvrage collectif *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* (Røssaak, 2010b). Là où les archives demandaient stabilité et fixation (dans le temps, dans l'espace), l'évolution technologique oblige maintenant à une mise en mouvement : « [...] *reflections on the archive today cannot seek the security of a shelter, of an archive; it has to walk out, get moving* » (Røssaak, 2010a, p. 15). Pour Røssaak, ces pratiques « [...] *both resist and transform the archival impulse, perhaps creating what one could call a new "anarchival" condition* » (Røssaak, 2010a, p. 11). Ce mouvement se décline selon différentes modalités dans l'art contemporain. Selon Sæther, en réponse

aux travaux d'Hal Foster, ces catégories regroupent des œuvres qui engagent l'archive au prisme des nouveaux médias selon trois notions : tout d'abord l'« *immersive archive* », qui se concentre sur l'expérience, physique et critique, du spectateur et de la spectatrice ou de l'utilisateur et de l'utilisatrice d'archives et qui « [...] *combine a critical examination of existing material drawn from mass mediated popular culture with the experience of being physically surrounded by and emotionally absorbed in this material* » (Sæther, 2010, p. 84) ; ensuite, l'« *unreliable archive* », qui met de l'avant la position de l'artiste, du producteur, de la productrice ou de l'archive, en questionnant l'origine ou l'authenticité du matériel (Sæther, 2010, p. 90) ; enfin, la « *database archive* » qui s'intéresse à la structure de l'archive et les « [...] *resulting possibilities for the individual to access and combine information in new ways* » (Sæther, 2010, p. 97).

Liée à la technologie qui influence les modes de diffusion des archives et des images, la notion de mouvement est reprise dans un essai d'Hito Steyerl, publié dans le catalogue de l'exposition *Archival dialogues: reading the Black Star Collection* (Steyerl, 2012). Pour Steyerl, les archives sont en mouvement, car elles ne sont pas seulement la représentation des endroits concrets qui les conservent : elles s'étendent en dehors d'elles-mêmes, elles répandent leur contenu, et ce, notamment grâce aux travaux des artistes qui se réapproprient les images. Ces derniers ouvrent la voie à des questions concernant la notion d'archive, voire à un « *rethinking of traditional notions of the archive* », associée aux notions traditionnelles de patrimoine, de généalogie et de propriété (Steyerl, 2012, p. 97-98).

Ces réflexions sur le mouvement de l'archive dans un contexte numérique et de réappropriation semblent trouver leurs origines, avouées ou non, dans l'extériorité de l'archive, telle qu'exprimée par Derrida¹². Cependant, une interprétation plus radicale de cette transition semble voir le jour dans une autre forme d'exploration du concept d'anarchive. Malgré les bases théoriques posées par Derrida, les récentes réflexions concernant l'anarchive ne prennent généralement pas en compte la complexité et les contradictions internes à l'archive, mais se concentrent plutôt sur les questions de pouvoir, comme le souligne Wolfgang Ernst :

The very term “anarchival impulse” is an indication of the insistence of the archival rules and the fascination of the archival power. The current obsession with the “anarchival” (which is not to be confused with the anarchic) reaffirms the traditional archive ex negativo. The sublime

12. L'archive peut être comprise comme une « [...] accumulation et capitalisation de la mémoire sur quelque support et dans un lieu extérieur » (Derrida, 1995, p. 27).

appeal of the archive is related the paranoid image of the archive as an institution that hides away ultimate secrets. The archive is not about memory at all; it is rather a powerful agency to separate the redundant from present by violent selection (Ernst, 2013, p. 9).

L'encyclopédie *AnArchive(s)* résume ce point de vue (Gianneti, 2014). L'archive dite « traditionnelle » y est définie comme une institution de pouvoir, dont le but est d'assurer

[...] that categories that have become law and are enforced are permanently available in the form of appropriate structures and to preserve the memory of past structures with enormous effort. It is a powerful institution that serves the maintenance and expansion of the power of those who established and control it (Zielinski, 2014, p. 21).

Plus loin, cette position est renforcée de manière provocatrice : « *An archive is a place that is not accessible to the public* » (Hiller, 2014b, p. 39). Face à ce modèle institutionnel, présenté comme « *alien to experimental artistic and scientific work* » (Zielinski, 2014, p. 21), les auteurs et autrices proposent de considérer l'anarchie, comme entité indépendante, dont la structure rappelle la collection, « *a form of the organisation of objects for a specific purpose* » (Hiller, 2014a, p. 39).

Dans cette configuration, l'impulsion anarchivique semble avoir pour moteur l'opposition à l'archive. À travers le préfixe « an », ces auteurs et autrices donnent au concept d'anarchie(s) une extériorité, qui se manifeste à travers l'antagonisme, tel un contre-projet qui « *[...] gestures toward liberating the archive from the most important institutional entanglements history has imposed in it* » (Zielinski, 2015, p. 121). Ce qui se dérobe à l'archive, comme institution, doit dès lors être construit ailleurs. Cette manière de penser l'anarchie, en dehors de l'archive, est prépondérante dans les travaux récents traitant de la question. Pour des chercheurs comme Zielinski, le geste et le vocabulaire se veulent provocateurs envers les archives comme institution : « *Anarchives are necessary challenges to, indeed provocations for the archive; otherwise they make no sense* » (Zielinski, 2014, p. 23). Zielinski présente en effet les anarchives¹³ comme un type d'archive alternative, effective, opposée, mais complémentaire à l'archive. De nouveau, l'influence foucaldienne est prépondérante dans la proposition de Zielinski. Toutefois, elle relève

13. Zielinski insiste sur l'utilisation du pluriel quand il est question d'« anarchives », suivant une « *[...] logic of plurality and wealth of variants, they are particularly suited to handle events and movements; that is, time-based sensations* » (Zielinski, 2015, p. 121).

plus de l'anarchéologie de Foucault comme méthode de mise en question des modes selon lesquels on accepte le pouvoir (Foucault, 2012), que de l'anarchie de Derrida comme objet complexe¹⁴. Ici, l'anarchie n'est pas inhérente à l'archive, mais antagonique.

Le projet Mnemoscape consacre en 2015 un numéro de sa revue au thème « *the anarchival impulse* ». Attestant que le tournant archivistique en art contemporain est toujours d'actualité, la revue propose d'en analyser la continuité sous un œil critique. Adami et Ferrini, les initiatrices du projet, proposent dès lors de questionner ce qui se cache derrière l'« impulsion archivistique » développée par Hal Foster, et regroupent cet ensemble sous le terme d'anarchie. Sans faire de référence directe aux réflexions de Derrida, Adami et Ferrini semblent néanmoins adapter certains concepts développés dans *Mal d'archive*, en configurant l'anarchie selon trois axes : la destruction dans son acception archi-violothique, la subversion en relation avec le terme anarchie et la régénération, dans le sens de potentialités encore non explorées :

In this sense, the anarchival is at once a feature integral to the proper functioning of the archive (since its power lies precisely on the negative privilege of deciding what to destroy); a force that opposes to its traditional, authoritarian institution; and a playful, improper use of archives and archival practices (Adami et Ferrini, 2015).

Un numéro de la revue *Public* a également été consacré à la thématique « *Archive/Counter-Archives* », faisant référence au projet de recherche canadien du même nom mené par Janine Marchessault (*Archive/Counter-Archive*, s. d.)¹⁵. La volonté politique du terme « contre-archivage » est ici clairement exprimée : « *The title of the issue, "Archive/Counter-Archives", is a political statement referencing how many national archives have been shaped by ideological narratives about history as a white settler colony* » (Chew, Lord et Marchessault, 2018, p. 5). Dans cette optique, le projet a pour but de mettre de l'avant un héritage culturel audiovisuel considéré comme marginal, et ce, à travers le travail d'artistes, de chercheurs et chercheuses, de centres d'artistes et d'archivistes. Dans les différentes contributions de ce numéro, les notions qui pourraient être regroupées autour de l'« impulsion anarchivique » qui traverse l'étude

14. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer l'absence de Derrida dans la plupart des travaux sur l'anarchie. Si les questions de pouvoir liées aux archives font presque toujours partie des arguments concernant l'anarchie(s), rares sont les citations ou références bibliographiques renvoyant directement à Derrida qui viennent soutenir ces réflexions.

15. Remarquons que l'expression « *counter-archives* » est passée du pluriel dans la publication, au singulier dans le projet de recherche.

de l'art sont multiples: il est tour à tour question de « contre-archive(s) », d'« anarchive(s) » ou encore d'« antiarchives ». Ces diverses configurations s'inscrivent de nouveau dans une certaine opposition à l'archive. Cette dernière est considérée comme une institution de mémoire, tout autant qu'un instrument de pouvoir: « [...] *a restricted collection of unique and hence valuable records that share a location and a provenance, which are subject to administrative, regulatory, legal and juridical oversight* » (Siegel, 2018, p. 12-13). À cette institution, s'oppose alors celle de l'anarchive « [...] *an archive that resists administrative control, offers unrestricted access, and abstract itself from property regimes that assign value and license use* » (Siegel, 2018, p. 13). L'anarchive doit alors être construite, en opposition à l'archive, afin de rendre possible une critique du pouvoir de celle-ci. Le concept d'antiarchives proposé dans ce même numéro, apporte quant à lui un peu de nuance dans ces questions de pouvoir et d'institution. Reprenant Derrida, Kashmere propose toutefois une piste de réflexion alternative: « *Perhaps it is useful to think of all archives as containing within their own walls a negation, a drive towards annihilation (as Derrida would put it), or an acknowledgment of futility* » (Kashmere, 2018, p. 15). Dans ce cadre, les apories (lacunes, manques, absences, etc.) qui constitueraient un frein au fonctionnement des grandes institutions d'archives, seraient au contraire fondatrices pour les initiatives plus modestes. Cette distinction entre les différents modèles d'institutions archivistiques est fondamentale dans les réflexions sur le sujet, l'archive n'étant en effet pas une entité monolithique.

En parallèle au développement de l'anarchive, mais cependant loin de ces questionnements, l'ouvrage *Archives au présent* (Nardin *et al.*, 2017a) invite à considérer l'archive non pas dans sa vérité historique ni sa charge mémorielle, mais plutôt dans sa transmissibilité. En prenant l'exemple du travail du cinéastes Chris Marker, les chercheurs et chercheuses qui dirigent cet ouvrage précisent qu'« [...] il s'agit pour cela de rompre avec une dichotomie récurrente qui consiste à faire de l'archive une relique du passé et à l'opposer à une immédiateté du présent » (Nardin *et al.*, 2017b, p. 6). Contrairement à la plupart des travaux cités dans ce chapitre, ils vont ainsi à l'encontre d'une lecture des utilisations artistiques des archives comme geste révélateur du passé: « [...] l'acception foucauldienne de l'archive nous permet de rompre avec une conception fétichiste selon laquelle l'archive cristalliserait un événement passé qui pourrait être révélé par un travail heuristique ou artistique » (Nardin *et al.*, 2017b, p. 8).

Plus récemment, Sara Callahan interroge le tournant archivistique en art avec un peu de recul. Dans son ouvrage *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, elle utilise le terme d'« *archival art phenomenon* », pour comprendre la prévalence du recours à l'archive au tournant du XXI^e siècle : « [...] *archive art is neither clearly defined nor a self-identifiable grouping* » (Callahan, 2022, p. 3). Elle y souligne l'importance de la friction entre l'archive comme concept et les archives comme lieu : « *This tension between the archive as a dusty treasure trove filled with the remnants of history and the archive as concept or metaphor is key to the present-day understanding of, and interest in, archives* » (Callahan, 2022, p. 2). Ses recherches cristallisent le lien entre l'art et l'archive autour de cinq thèmes : la matérialité, la recherche, la critique, la conservation (*curating*) et la temporalité. La réflexion de Callahan constitue un des premiers regards critiques qui inclut des références archivistiques (notamment les travaux de Breakell, Caswell, Cook et Manoff), porté sur le sujet du tournant archivistique. En dehors de la dichotomie manifestée de l'archive et de la contre-archive, cette première est ici lue « [...] *as a marker of a theoretical complex of ideas tied to tropes of history, knowledge production, technology, aesthetics and methodological processes* » (Callahan, 2022, p. 290).

Le concept d'archive(s) au sein du cinéma de réemploi

Les définitions des archives et de l'archive présentées ci-dessus sont tant un moteur de réflexion pour les études cinématographiques qu'une clé de lecture pour comprendre les textes qui en sont issus. Les références théoriques concernant le concept d'archive(s) sont en effet largement basées sur les écrits de Foucault et de Derrida, ainsi que sur des travaux qui s'en inspirent. En ce qui concerne le cinéma expérimental de réemploi, plus précisément, l'utilisation du concept d'archive(s) commence dans les années 1990, mais ne prend vraiment de l'ampleur que dans les années 2000.

L'espace archive

Dans le chapitre précédent¹⁶, consacré au cinéma de réemploi, nous avons repéré différents textes clés publiés au début des années 1990, tous ayant la particularité de produire un discours sur les pratiques de réemploi, parmi lesquels ceux de Cecilia Hausheer et Christoph Settele (1992),

16. Voir chapitre 1.

William C. Wees (1993) et un article de Sharon Sandusky (1993). Toutefois, ce n'est que dans le texte de Sandusky que la notion d'archive entre en jeu comme outil conceptuel. Mettant de l'avant l'idée d'*Archival Art Film*, cette dernière fait référence à l'archive comme fragment et comme image recyclée. Les images produites par une société sont des artefacts que les artistes remobilisent dans leurs films à des fins de critique : « *The Archival Art Film becomes an important step in the de-brainwashing process, by examining cultural assumptions through the artifacts which helps engineer them* » (Sandusky, 1993, p. 4). Plus loin, Sandusky développe son idée en expliquant que l'archive n'est pas seulement fragment et artefact, mais une base de données des images d'une société : « *By conceiving culture as an image database, the world can be viewed as an archive, a storage place for information on the human condition* » (Sandusky, 1993, p. 9). Dans ce texte, Sandusky met le doigt sur un élément important de la culture du réemploi, que l'on retrouvera chez plusieurs auteurs et autrices par ailleurs : l'idée de rebut ou de déchet, son importance dans les pratiques de réemploi, et sa complexe relation avec l'objet archives. Dans le même ordre d'idée, quelques années plus tard, Catherine Russell pense les images d'archives utilisées par les cinéastes de *found footage* comme une « banque d'images » (*image bank*) d'une société à un moment donné (1999). L'archive est ici intrinsèquement liée à un discours sur le temps, l'histoire et la mémoire.

Quelque peu en décalage avec l'engouement pour la réappropriation d'images qui traverse l'art et le cinéma, ayant lieu dans les années 1990¹⁷, le concept d'archive(s) s'introduit dans les écrits sur le cinéma de réemploi dans les années 2000, timidement dans sa première décennie, puis de manière pleinement assumée dès 2013. En 2006, dans l'ouvrage collectif *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video* (Connarty et Lanyon, 2006), l'idée d'archive(s) prend forme dans deux essais. Tout d'abord, en filiation avec le travail de Sandusky, Lucy Reynolds considère le matériel filmé préexistant comme une « *forgotten archive of current day culture* » (Reynolds, 2006, p. 15). Les artistes créent alors du sens à travers sa réutilisation, sa fragmentation et sa multiplication. L'archive est, dans ce sens, simultanée, portant en elle de multiples potentialités et passés du film. Ensuite, pour Uriel Orlow, le travail des artistes avec l'archive se développe selon trois modes : celui de création d'archives imaginaires, celui du travail avec des documents d'archives et celui

17. Voir la section « Histoire du réemploi » au chapitre 1.

du travail sur l'archive. À travers les œuvres d'artistes issus de cette dernière catégorie, Orlow propose de reconsidérer l'archive dans ce qu'elle a de matériel (comme document, comme bâtiment et comme organisation) reflétant l'archive comme institution. Cette dernière devient alors un paysage aux pouvoirs évocateurs qui peut se manifester comme mémoire, c'est-à-dire un « [...] *conceptual, time-based "space" where remembrance becomes possible* » (Orlow, 2006, p. 43).

En 2007, Habib relève un particulier « goût de l'archive » présent dans un cinéma fait de pellicules trouvées « [...] à mi-chemin entre le film de compilation et le cinéma expérimental » (Habib, 2007, p. 22). Cette inclination provient du matériel utilisé par les cinéastes, les archives conservées dans des institutions, tout autant que de la mémoire qu'elles constituent. Dans ce cadre, elles sont souvent associées à « [...] une esthétique, souvent mélancolique, de la ruine et de la disparition » (Habib, 2007, p. 22). Habib poursuit cette réflexion dans sa thèse de doctorat, en comparant les ruines à l'archive en ce qu'elles sont toutes deux « [...] un déclencheur de mémoire, d'images, un espace virtuel, ouvert sur de multiples temporalités » (Habib, 2008b, p. 226). Par ailleurs, il distingue les archives (documents, dépôts de mémoire) du concept d'archive dans son acception plus large (en lien avec les travaux de Foucault, Farge et Derrida). L'archive, en tant que concept, est alors définie comme « [...] ce sur quoi s'inscrit une mémoire de l'histoire (personnelle ou collective, souvent les deux à la fois). Elle fait office de mémoire, de trace, d'empreinte, de déictique (tout le registre de l'indicialité) pour l'histoire (parfois en lieu et place d'une transmission de l'expérience) » (Habib, 2008b, p. 225).

Un article d'Emma Cocker, paru en 2009, semble résumer la prise de position théorique quant au concept d'archive tel qu'il apparaît dans la littérature de cette période. Examinant les œuvres d'Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian, à la lumière de l'archive de Foucault et de divers travaux concernant la mémoire, dont celui de Pierre Nora, Cocker joue sur la notion d'archive comme espace. Dans sa relation avec le réel,

[...] the archive thus becomes a charged space of contestation and reinvention, a meeting place or site of seance in which artists and filmmakers gather to ask questions of the ways in which histories and memories become spoken or unspoken, authorised or unsanctioned preserved or deemed disposable (Cocker, 2009, p. 99).

En analysant le travail du cinéaste Harun Farocki, Christa Blümlinger utilise la métaphore de la scène pour qualifier cet espace : « [...] une scène sur laquelle se réorganisent les matériaux et où se forment des pensées latentes » (Blümlinger, 2017, p. 29). Cet espace est non seulement chargé de quelque chose qui relève de la mémoire et de l'histoire, mais devient également le lieu même de leur rencontre avec des artistes et cinéastes. Le travail de ces derniers est dès lors archéologique « [...] au sens où Michel Foucault donne à voir un système de pensée historiquement déterminé et fait un travail sur les sources qui cherche à rendre compte de l'ordre de la pensée » (Blümlinger, 2017, p. 33). Les cinéastes fouillent, excavent ce qui est plus ou moins enterré – une mémoire, l'histoire – qu'ils et elles recomposent avec des fragments de manière critique.

The archive offers a landscape of buried and layered sediments, in which some things remain close to the surface whilst others are left to sink. It serves as a space of both protection and repression where archiving the past can be understood as a gesture of care that places the valuable or vulnerable beyond the reach of harm. Or else it might speak of a more willful concealment or deception where certain facts or occurrences are deliberately hidden or corrupted so that they may never be brought to trial (Cocker, 2009, p. 99).

La dimension politique de l'archive commence ici à être exprimée de manière plus directe : les cinéastes utilisant des archives produisent des discours contre-hégémoniques « [...] capable of producing new (indeed dissenting or resistant) forms of cultural memory » (Cocker, 2009, p. 100). L'« impulsion archivistique » qui traverse le cinéma s'analyse plus ample-ment : ce ne sont plus seulement les discours générés par la société qui sont critiqués à travers le travail des artistes, mais également la manière dont ces discours sont préservés et organisés par cette même société.

En parallèle, la notion d'archive comme espace (critique, de mémoire, de rencontre) incite à la création : « [...] the archive as a site for creative intervention, [...] that enables new possibilities for preserving and representing individual memory within a larger historical consciousness » (Kashmere, 2010a). Critique et création se cristallisent, pour Kashmere, dans la notion de contre-archive, qui fait l'objet d'un numéro de la revue *Incite! Journal of Experimental Media* (Kashmere, 2010b). Cette dernière représente

[...] an incomplete and unstable repository, an entity to be contested and expanded through clandestine acts, a space of impermanence and play. Taken as an action, the term entails mischief and imagination,

challenging the record of official history. Employed as an artistic strategy it pushes our archival impulse into new territories, encouraging critique and material alteration/fabrication, and emboldening anarchivism. To counter-archive is to counter-act, to rewrite, to animate over. Consider it a take-and-give thing... a negotiation. Against the un-Commons (Kashmere, 2010a).

Ainsi, en avance sur les concepts de contre-archive(s) et d'anarchive qui se développeront dans les réflexions sur l'art et l'archive quelques années plus tard, Kashmere étend l'espace-archive pour y inclure une (re)lecture, plus engagée et critique de la constitution et des interprétations de l'archive. Dans le même ordre d'idée, Paula Amad pense le film comme contre-archive, car il possède des qualités qui subvertissent la vision positiviste des archives et de l'histoire (Amad, 2010). Comme Kashmere, Amad n'oppose pas radicalement archive et contre-archive, mais les intègre dans les processus créatifs des artistes de réemploi :

All of these artists aim consciously to puncture the aesthetic, formal, and ideological surfaces of and separations between nonfiction and fiction film, the past and the present, collective and personal memory with the aid of a critical gaze sharpened by a retrospective awareness of the political unconscious and creative potential of the archive as it once was and is now being reinvented (Amad, 2010, p. 304).

Outre-Atlantique, l'archive est au cœur des réflexions de la *XVIII International Film Studies Conference* de Udine, en 2011. L'ouvrage qui en est issu est composé de textes diversifiés, reflétant la flexibilité du concept quand il est appliqué au champ des études cinématographiques (Bordina, Campanini et Mariani, 2012). À partir de Derrida, l'archive est présentée comme un concept pluridimensionnel, à la fois stockage, enregistrement d'images et l'instance qui les gouverne : « [...] *it is not only made by objects and concreteness, but also by void spaces, missing elements, silences, which preserve not only the transmittable history but also the trace of what could have been but was not and nevertheless continues to persist in the present times* » (FilmForum, 2010). L'archive est alors déclinée en diverses problématiques ayant rapport au temps et à l'absence, à l'intime et à l'historique, à la mémoire et aux questions très concrètes de la préservation, de la valorisation et de la restauration des films. Dans la section de l'ouvrage consacrée au réemploi cinématographique, l'archive se rattache à une tradition foucaldienne et critique : elle s'incarne à la fois dans les images d'archives réemployées par les cinéastes et dans un « *espace de création ou de re-création* » (Belloï, 2012, p. 369) qui devient lui-même archive.

Archive et tournant numérique

S'il a été jusqu'ici question d'une impulsion ou tournant archivistique indéniable en arts, dans le cinéma et dans les écrits scientifiques qui s'y intéressent, c'est toutefois sur une courte période de deux années (2013-2014) qu'une vague de publications sur le sujet va paraître. Six ouvrages, majoritairement canadiens, vont en effet avoir pour objet le concept d'archive(s) en relation avec des pratiques filmiques et vidéo-graphiques de réemploi. Ces différentes publications ont pour point de départ la question du numérique ainsi qu'une volonté de mettre le concept d'archive(s) au centre des préoccupations, bien que celui-ci ne soit pas toujours défini clairement : « Ce sont les archives elles-mêmes qui retiennent l'attention, sans que celle-ci soit toujours circonscrite de manière très claire : c'est souvent de "l'archive" en général qu'il est question, ou encore, en termes institutionnels, du "patrimoine" » (Blümlinger, 2014a, p. 7).

L'avenir de la mémoire (Marie et Habib, 2013) s'ouvre sur la question des archives du cinéma, à la suite du colloque du même nom qui s'est tenu à la Cinémathèque québécoise en février 2010. L'abondance et la précarité des archives du cinéma sont au cœur des discours, en dialogue avec des questions de préservation, de diffusion et d'accès, traitées tour à tour de manières historique et pratique. Le cinéma de réemploi est intégré à ces questionnements non seulement comme geste conservateur de ce patrimoine (les archives sont la matière première des artistes), mais également comme geste dénonciateur (certaines archives n'existent plus, sont inaccessibles). Pour Russell, il s'agit d'une pratique devenue de plus en plus fréquente, notamment à cause du numérique, et qui pose une série de questions critiques :

What new kinds of knowledge are produced by this archival excess? [...] What kind of historiography and cultural critique can be communicated through the proliferation of archival imagery? [...] What happens to our understanding of the archive itself in this overwhelming retrieval of storage. Has the massive image bank of digitalization given rise to a new form of the archive? Do older models still apply, and should they? (Russell, 2013, p. 101)

Bien que ces questions restent, pour le moment, sans réponse, il est important de remarquer que le concept d'archive est toutefois le nœud de ces réflexions. S'il représente parfois des institutions et des objets concrets, il est principalement utilisé comme métaphore : l'archive se manifeste comme point d'ancrage malléable qui permet d'arrimer

cet ensemble de questions critiques complexes dont les enjeux sont communs à plus d'un champ de recherche. En miroir de son acception traditionnelle, ce qui est fait avec le matériel archive devient alors un espace de préservation :

D'une certaine manière, on pourrait dire que les films de ces cinéastes sont des petits entrepôts, des lieux, des sites où l'on peut trouver des films entiers, une archive en somme bien particulière (puisque cette archive ne contient souvent qu'un seul film!), qui tout à la fois conserve et institue un mode de lecture pour ces films des « origines », à travers leur réappropriation au présent (par le cinéaste et le spectateur) (Habib, 2013, p. 148).

L'urgence qui sous-tend les discours sur la préservation se situe dès lors dans la compréhension et la collaboration entre le travail des différents acteurs et actrices autour de l'archive : archivistes, cinéastes, chercheurs et chercheuses, collectionneurs et collectionneuses :

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

Les préoccupations relatives à l'« excès » archivistique motivent les arguments de Christa Blümlinger dans l'ouvrage *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*¹⁸, en ce sens que l'accès croissant aux documents audiovisuels entraîne une vision de l'archive attachée « à la circulation ou à la mise en réseau, au détriment d'une conscience des sources » (Blümlinger, 2013, p. 8). Distinguant les archives (lieux et objets) de l'archive (terme abstrait) inspirée par Foucault, la chercheuse analyse les films artistiques d'archive afin de remettre le concept au centre des réflexions : « L'opération qui conduit à l'archive du cinéma peut être créatrice ou destructrice, se situer entre retournement critique et fétichisme consumériste, entre narrativité et métaphoricité, ou encore entre pensée historique et détournement ironique » (Blümlinger, 2013, p. 8).

18. L'ouvrage a été publié en 2009 en allemand et traduit en français en 2013. Une courte préface à l'édition française est toutefois explicite quant aux changements provoqués par le numérique entre-temps, renforçant les arguments présentés dans l'ouvrage.

Deux autres publications collectives canadiennes viennent compléter ces réflexions autour du goût contemporain de l'archive de la part des cinéastes, l'une francophone (Blümlinger, 2014c), l'autre anglophone (Druick et Cammaer, 2014b), toutes deux publiées par des universités montréalaises. Dans les deux introductions, il est question de changement et de transformation autour de l'archive et de ses relations avec le cinéma, dans un contexte numérique. Il s'agit d'un changement culturel et technique, qui se manifeste dans des questions matérielles, épistémologiques, esthétiques et économiques (Druick et Cammaer, 2014a) impliquant une « nouvelle conscience des modes de temporalité, d'historicité et de mémoire propres aux matériaux archivistiques » (Blümlinger, 2014a, p. 8). D'un côté, ces questions sont traitées à travers le concept d'éphéméralité, supporté par des exemples tirés du contexte canadien, associant l'archive à la mémoire, à la matérialité et exposant différents problèmes contemporains, liés à la préservation du cinéma (Druick et Cammaer, 2014b). De l'autre, il s'agit de mesurer la dimension épistémologique du phénomène, dans des démarches relatives à l'histoire et à l'archéologie des médias, en ramenant l'archive au cœur des réflexions.

En France, un ouvrage issu des interventions du VIII^e Congrès de l'Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel en 2012 explore différents points de vue (esthétique, historique et sociologique) concernant les archives utilisées dans les processus créatifs cinématographiques et audiovisuels (Pisano, 2014b). Dans son introduction, Giusy Pisano motive cette problématique en évoquant un retour « massif » aux archives dans le tournant du XX^e siècle, qui nécessite un renouvellement des théories (2014a, p. 9). L'archive y est déclinée en quatre thématiques : tout d'abord, l'archive-symptôme (archives personnelles, non institutionnalisées, fragiles) qui évoque l'archive comme espace de conservation, comme images anciennes, ou comme les documents autour de la production filmique (archive cinématographique) ; ensuite, l'archive-matériau (œuvres composées entièrement de recyclage de « vraies » archives) qui fait référence à l'archive qui, dans les mains des artistes, devient un espace potentiel de recreation et de mémoire collective dans laquelle on peut puiser ; l'archive-réseau (numérisation et diffusion) vient compléter ce portrait en associant l'archive aux questions numériques porteuses de dynamisme, d'initiative et d'interactivité par rapport aux critiques et inquiétudes du tout-archive ; finalement l'archive-source est interrogée en tant que source pour le chercheur, la chercheuse et le cinéaste, dans des travaux de constitution de corpus.

En marge de ces conceptions de l'archive, s'inscrit la démarche de Jamie Baron. Dans sa thèse de doctorat, Baron appelle à une reformulation du document d'archives (*archival document*) utilisé dans un contexte audiovisuel, qui l'éloignerait de son statut d'autorité (2014). Elle ancre cette réflexion dans une crise historiographique de la seconde moitié du XX^e siècle, qui touche tant la manière dont est comprise l'histoire que l'archive (lue depuis Foucault, puis Derrida). Par ailleurs, ces questions ont un effet sur l'analyse des œuvres de réemploi, dont le vocabulaire éclaté¹⁹ témoigne de la dissémination de son matériau premier et de la manière dont il est traité. Dès lors, Baron suggère que le document d'archives « [...] exist as "archival" only insofar as the viewer of a given film recognizes certain documents within that film as coming from another, previous – and primary – context of use or intended use » (Baron, 2012, p. 13-14). Dans ce cadre, l'archive n'est plus un objet, mais une expérience ou une relation spectatorielle entre un spectateur ou une spectatrice et un texte : c'est ce que Baron nomme l'« effet-archive » (*archive effect*), « [...] a sense that certain sounds and/or images within these [found-footage] films come from another time and served another function » (Baron, 2014, p. 11).

Ces réflexions accumulées jusqu'en 2014 se développent généralement sur une vision binaire de l'archive : elle est soit un endroit, un espace, une institution consacrée à la préservation de documents filmiques, soit un concept qui renvoie à la temporalité, à l'historicité et à la mémoire (ouvrant sur de nouveaux possibles). Toutefois, en parallèle au développement du concept d'anarchive en histoire de l'art et sociologie, une troisième voie critique se développe en cinéma. C'est ce que résume l'introduction d'un numéro spécial de la revue *Synoptique*, intitulé « Out of the Dark Stacks and into the Light: Re-viewing the Moving Image Archive for the 21st Century » : « [...] the archive becomes as much a site of hermeneutical struggle, privileged access, contested histories, and loss as it is a site of creative inspiration and cultural preservation » (Cook, Jekanowski et Robbins, 2015, p. 1). Construisant sur les pensées de Foucault et Derrida, les auteurs et autrices interrogent l'archive dans sa dimension mémorielle, historique et matérielle, à partir de ce troisième point de vue. À cet effet, Prelinger propose de penser les archives comme espace ouvert et social et, ce faisant, réconcilie l'archive au travail quotidien des archives : « To consider models of this sort involves understanding and challenging how power and hierarchies function within collecting and memory institutions—not simply in terms of what is or is not collected, but how the daily work is done » (Prelinger, dans Cook, Herrera et Robbins, 2015, p. 188-189).

19. Voir le chapitre 1.

L'historiographie francophone, quant à elle, se démarque de nouveau quelque peu des voies empruntées par la recherche en anglais, bien qu'elle prenne en compte les récents travaux sur le sujet, notamment la thèse de Jamie Baron. Dans un ouvrage collectif, publié à la suite du colloque *Définir/Devenir une image d'archives* (Bruxelles, 2012), des chercheurs et chercheuses de différentes disciplines se posent la question de ce qui donne aux images le statut d'archives (Maeck et Steinle, 2016b). À partir du constat qu'il est difficile aujourd'hui de déterminer ce qu'est une image d'archives et sa valeur documentaire, ainsi que plusieurs études de cas, Maeck et Steinle proposent toutefois un modèle pragmatique pour l'expliquer. L'idée contemporaine de l'image d'archives se ferait à la rencontre de trois facteurs : discursif (qui donne aux images une valeur de preuve, de trace du passé), institutionnel (l'institution a autorité dans ce qui constitue un document d'archives, son authenticité et sa valeur) et pratique (la rencontre de professionnels et professionnelles qui utilisent ces images comme archives et du public qui les reconnaît comme telles) (Maeck et Steinle, 2016a, p. 321-322).

Cette période d'intérêt prononcé pour le concept d'archive en cinéma est suivie par un certain calme en la matière. Bien que l'on constate que l'intérêt pour la notion, relié de manière plus générale à l'art, est toutefois bien actif, le cinéma de réemploi, spécifiquement, semble avoir quelque peu épuisé son goût de l'archive²⁰. Le récent ouvrage de Catherine Russell, *Archiveology, Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018), vient ponctuer ce moment. En revenant au concept d'archive et aux gestes créatifs, elle propose le nouveau terme d'*archiveology* pour qualifier les *archival film practices*²¹. Pour Russell, les archives, et plus particulièrement les archives audiovisuelles, ont subi des changements ces dernières années, qui se reflètent dans les pratiques filmiques et vidéographiques :

Shifts in experimental and documentary film practice are of course consistent with, and run parallel to, dramatic shifts in the form and function of the archive itself, which has moved from a closely guarded site of curated documents to the various open access sites of digital archives both "official" and "unofficial" (Russell, 2018, p. 27).

20. Remarquons qu'il s'agit probablement d'une transition de l'intérêt pour le concept d'archive(s) des études cinématographiques aux *cultural studies* et sociologie des médias, de manière plus large. Ce passage d'un champ d'étude à un autre semble aller de pair avec le développement du concept d'anarchive. Nous manquons toutefois de recul pour en tirer une conclusion définitive.

21. Voir la section « Définitions et caractéristiques principales du réemploi » au chapitre 1.

L'archive est donc repensée, non plus comme une institution fermée, mais plutôt comme une banque d'images à partir de laquelle il est possible d'accéder à différentes mémoires. Du point de vue des artistes, l'archive n'est pas seulement un objet, mais un mode de transmission et « [...] *a transformational process, with the power of turning garbage into culture* » (Russell, 2018, p. 13).

Archive(s), cinéma de réemploi et archivistique

L'intérêt pour la notion d'archives dans le cadre du cinéma de réemploi est évident. Que ce soit dans son acception institutionnelle, documentaire ou philosophique, le concept est présent dans les réflexions des théoriciens, théoriciennes, praticiens et praticiennes. Il est dès lors légitime de s'interroger sur la présence de pratiques telles que le réemploi dans les questionnements archivistiques. Bien que l'engouement pour ces questions soit moins prononcé en archivistique, il n'est toutefois pas ignoré par la discipline. Certains archivistes pointent en effet le phénomène du doigt et appellent à l'intérêt de leurs collègues pour une compréhension plus globale de leur objet de recherche, tout autant qu'une collaboration plus active entre les différents acteurs et actrices qui se réunissent autour de l'archive. Si le cinéma de réemploi n'est pas à proprement parler au centre des discussions, c'est bien l'utilisation des archives en art contemporain ou les questions autour de l'archive de manière plus générales qui sont traitées.

Contexte postmoderne

C'est dans une perspective postmoderne que les archivistes s'intéressent à l'archive, et ce, dès la fin des années 1990²². Cette dernière est alors lue, souvent à partir de Derrida, dans sa relation avec la mémoire, l'histoire et les institutions. Les réflexions sur le sujet

[...] 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 (Klein, 2019, p. 162).

22. Voir le chapitre « La pensée postmoderne en archivistique » dans Klein (2019, p. 59-111). Voir également le chapitre « The trouble with the archive » dans Harris (2021, p. 16-31).

Au cœur des discussions se trouve la contestation d'une logique archivistique qualifiée de « positiviste », presque inchangée depuis le XIX^e siècle, et dans laquelle les archives sont un rassemblement organique, non intentionnel du produit d'activités, dont l'archiviste est le gardien impartial (Harris, 1997). Cette situation, jugée inadaptée au monde contemporain et informatisé, amène certains archivistes à repenser leur discipline et leur pratique :

[...] archival theoretical discourse is shifting from product to process, from structure to function, from archives to archiving, from the record to the recording context, from the "natural" residue or passive by-product of administrative activity to the consciously constructed and actively mediated "archivalisation" of social memory (Cook, 2001, p. 4).

Ainsi, ces réflexions placent la mise en archives comme un moment qui « [...] constitue l'événement plutôt qu'il ne l'enregistre passivement » (Klein, 2019, p. 81). Cette position trouve son expression dans la notion d'archivation (Derrida, 1995) et son extension d'*archivalization* (Ketelaar, 2001)²³, les archivistes postmodernes inscrivant le geste et le moment de l'archivage dans un contexte précis, dépendant de facteurs sociaux et culturels. Les archives deviennent le reflet, conscient et inconscient, de cet environnement (Ketelaar, 2001). Les archives sont dès lors une construction sociale plutôt qu'un objet qui est le reflet exact du passé. Cette ouverture du geste d'archivage à la subjectivité et aux dynamiques de pouvoir permet de comprendre les écrits relatifs à l'art et aux archives, décrits au chapitre précédent. Bien que les archivistes ne parlent pas forcément d'art, mais d'utilisation des archives dans un cadre plus général, il est toutefois possible d'appliquer leurs réflexions aux œuvres artistiques.

Cette critique postmoderne passe également par la prise en compte de la notion d'archive au singulier :

Archival researchers and archivists are exploring a multiplication of perspectives. They are learning (or relearning) from anthropologists, sociologists, philosophers, cultural and literary theorists: to look up from the record and through the record, looking beyond – and questioning – its boundaries, in new perspectives seeing with the archive (to use Tom Nesmith's magnificent expression), trying to read its tacit narratives of power and knowledge (Ketelaar, 2001, p. 132).

23. Voir à ce propos la section « Inarchivé et inarchivable » au chapitre 3 et la section « Évaluation, archivation et archivalisation » au chapitre 4.

Bien que certains archivistes y voient l'occasion de quelque peu décloisonner la discipline, ils déplorent toutefois un usage conceptuel de l'archive généralement marqué par l'absence de connexions archivistiques, voir un détachement complet des archives : « *The world-wide archival professional literature is rarely cited by non-archivists now writing on "the archive"* » (Schwartz et Cook, 2002, p. 2). Cette situation ne semble toutefois pas évoluer avec le temps. Les chercheurs, chercheuses et artistes ont largement recours au concept d'archive, qui lui-même subit des changements entre son statut de notion critique aux multiples facettes du début des années 2000 et l'émergence d'une entité indépendante (anarchive) après 2010. Cependant, du point de vue des archivistes, le cheminement de l'archive est marqué par une constante : l'absence presque totale de références aux archives et à l'archivistique.

Most writers and artists use the terms [archives and archive] interchangeably without interrogating the difference between them, but the imprecision surrounding the "archives" and "the archive" vexes archivists. An unstable amalgam of the unconscious and quotidian, the "archive" is an undemanding construct. It serves the critical disciplines as they interact with history and memory without necessarily requiring deep engagement (Prelinger, dans Cook, Herrera et Robbins, 2015, p. 190).

C'est également ce que Verne Harris constate quelques années plus tard, en prenant un recul critique sur le tournant archivistique : « *The trouble with the archival turn, in my reading, is that so often scholars (and novelists let it be said, and poets) play with archive as a metaphor, or a figure, or a figuration. Too seldom do they engage the literatures and the discourses of archivy* » (Harris, 2021, p. 17). Dénonçant le même problème, Caswell explique la portée de cette critique. À partir d'une question de limites de vocabulaire, elle constate un fossé qui empêche le dialogue avec les archivistes et la compréhension de leur travail :

"The archive" has been deconstructed, decolonized, and queered by scholars in fields as wide-ranging as English, anthropology, cultural studies, and gender and ethnic studies. Yet almost none of the humanistic inquiry at "the archival turn" (even that which addresses "actually existing archives") has acknowledged the intellectual contribution of archival studies as a field of theory and praxis in its own right, nor is this humanities scholarship in conversation with ideas, debates, and lineages in archival studies. In essence, humanities scholarship is suffering from a failure of interdisciplinarity when it comes to archives (Caswell, 2016).

Si les archivistes semblent s'accorder sur le fait que la dissémination du concept d'archive échappe aux cadres qui définissent les archives tout autant que la réalité des pratiques qui leur sont liées, ils n'adoptent pas toujours le même point de vue sur les personnes sur lesquelles repose la responsabilité de créer des ponts entre les différents acteurs et actrices autour de l'archive :

Yet, ultimately, what these examinations of “the archive” have to offer archivists working in the “real world of archives” is an important critique of the knowledge/power nexus which archivists occupy. Their lessons are not pointed, specific, tailored to our needs; their caveats are embedded in their observations; their suggestions are written between the lines. It is our job – nay, our duty – to attend the conferences, read the journals, learn the vocabulary, cut through the jargon, better to understand the power we wield and how others, in many important sectors of society, see us (Schwartz, 2006, p. 9).

Utilisation des archives par les artistes

L'imperméabilité entre les deux pôles autour desquels gravitent les différentes approches de la notion d'archive(s) semble opérer dans les deux sens. Malgré l'abondance des travaux autour de l'archive dans les domaines de l'art contemporain et du cinéma, ainsi que le recours croissant aux archives de la part des artistes, les archivistes ne se sont cependant intéressés que récemment à l'usage des archives dans ces mêmes domaines. En effet, si les archivistes, chercheurs et chercheuses investissent des questions relatives à l'art, c'est souvent dans une perspective d'archivage (acquisition, évaluation, préservation, accès) de ces documents et objets particuliers. Un numéro de la revue *Archivaria* consacré au thème « Archives and Culture » publié en 2007 témoigne de la nature des préoccupations des archivistes à ce sujet. Il s'agit alors de s'interroger sur les « [...] challenges of archiving [...] Canada's dynamic cultural output », ainsi que sur le rôle des archives « [...] in documenting and preserving culture » (Smith et Tector, 2007, p. 5).

Toutefois, à partir de 2007, les travaux d'Yvon Lemay commencent à s'intéresser à ces questions dans une perspective différente. Il s'agit de prendre pour point de départ les œuvres des artistes qui engagent les archives et de les interroger dans une perspective archivistique (Lemay, 2007, 2008, 2009, 2010a, 2010b). Les premières conclusions issues de ces recherches mettent en avant une dimension souvent cachée des archives : celle de l'émotion qu'elles véhiculent (Lemay, 2017 ;

Lemay *et al.*, 2012; Lemay et Boucher, 2010; Lemay et Klein, 2012a). Plus précisément, Lemay s'est penché sur la manière dont les émotions se manifestent à travers les archives. Ainsi, ces dernières ont la capacité d'émouvoir « [...] selon les conditions d'utilisation, c'est-à-dire en fonction des interrelations qui sont en mesure de se produire entre les composantes matérielles de l'objet, les moyens servant à sa présentation, le contexte dans lequel il est considéré et la contribution du spectateur lors de la réception [...] » (Lemay et Boucher, 2010, p. 49). Ces travaux constituent les prémisses d'un projet de recherche de plus grande ampleur sur les relations entre artistes et archives (Klein et Lemay, 2014, 2018a, 2018b; Lemay et Klein, 2012b, 2014a, 2014b)²⁴. Il s'agit du projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique », mené par Yvon Lemay et Anne Klein de 2013 à 2016, et dont le but est de mieux faire connaître l'utilisation des archives à des fins de création auprès du milieu des archives et d'en mesurer les répercussions sur la discipline archivistique. Le projet regroupe le travail de professeurs et professeures, chercheurs et chercheuses, professionnels et professionnelles des archives, artistes, étudiants et étudiantes de maîtrise et de doctorat, tous et toutes invités à écrire des textes dans lesquels divers aspects des pratiques artistiques des archives sont explorés (Lemay et Klein, 2014b, 2015, 2016b). Il s'agit d'un véritable tournant en archivistique: ces travaux non seulement explorent un nouveau terrain d'exploration pour l'archivistique contemporaine, mais, dans un même mouvement, ouvrent le champ à une lecture critique de la discipline. En bilan de ce projet, Lemay et Klein nous invitent d'ailleurs à revisiter l'archivistique selon dix propositions: intégration de l'exploitation comme partie intégrante des archives, distinction entre archives et archive, prolongation de la trajectoire documentaire, révision du cadre de référence des archives, reconnaissance de la finalité multiple des archives, des conditions d'utilisation, de la temporalité particulière des archives, des fonctions mémorielles des archives à travers la mise en récit, ainsi que de l'intérêt des artistes pour les aspects considérés comme négatifs des archives et, finalement, repenser l'archivistique depuis l'exploitation (Lemay et Klein, 2016a, p. 194-195)²⁵.

24. Durant cette période, plusieurs mémoires de maîtrise, dirigés par Yvon Lemay, étudient également cette perspective. Le premier s'intéresse à l'apport des artistes à la mise en valeur des archives (Boucher, 2009). Le second porte sur les archives dans le travail de l'artiste Robert Rauschenberg (Lacombe, 2013).

25. Ces éléments seront analysés dans le prochain chapitre.

La thèse de doctorat de Klein est un travail clé pour comprendre la portée théorique et méthodologique de ce projet de recherche. Complétée en 2014 et publiée en 2019, il s'agit d'une recherche sur l'utilisation des archives par les artistes qui pose les bases théoriques afin de saisir le phénomène dans un cadre archivistique. À partir de l'exploitation artistique des archives, la thèse propose de comprendre l'archivistique depuis la dialectique benjaminienne, permettant « [...] 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 » (Klein, 2019, p. 151). Ainsi, les recherches de Klein impliquent de repenser l'archivistique et ses objets de différentes manières. Tout d'abord, il s'agit de reconsidérer la temporalité des archives, permettant le surgissement du passé dans le présent : dans cette perspective, l'archivistique appelle donc d'être pensée depuis le moment de l'exploitation des archives comme « [...] rencontre d'un document et d'un utilisateur » (Klein, 2019, p. 230). Ce faisant, les archives se manifestent « [...] comme mémoire volontaire collective [qui s'oppose, se distingue] à l'archive comme mémoire involontaire collective » (Klein, 2014, p. 269) et la transmission du passé se fait par la mise en récit. Ensuite, il est démontré que les archives remplissent d'autres fonctions que celles qui leur ont été assignées : leur caractère lacunaire, leurs fonctions mémorielle et narrative, leur pouvoir d'émotion et leur capacité d'évocation viennent compléter le cadre de référence des archivistes. Puis, Klein propose de penser l'archivistique depuis l'exploitation des archives, permettant « [...] de considérer l'ensemble des conditions d'existence des archives et d'en comprendre toutes les implications » (Klein, 2019, p. 231). Enfin, ce renversement de perspective suggère des pistes à suivre pour de futures recherches en archivistique, principalement ancrées dans le rôle des archives comme objet social.

À partir de ces travaux, des thématiques en lien avec l'utilisation d'archives par les artistes d'un point de vue archivistique vont émerger. Patrice Marcilloux consacre un sous-chapitre de son enquête sur les usages et les formes de la demande d'archives à la thématique « archives de l'art, art de l'archive » (Marcilloux, 2013, p. 156-180). Il remarque que la demande d'archives de la part des artistes relève de deux phénomènes : tout d'abord, les premières expériences d'artistes en résidence dans des services d'archives et, ensuite, le travail des artistes « [...] sur des archives, sur l'archive, sur les archives, sans pour autant qu'interviennent des archivistes ou des services d'archives » (Marcilloux, 2013, p. 158). Malgré cette présence, il ajoute toutefois que « [...] les archives des artistes ne sont que rarement celles des archivistes et le mot renvoie

chez les premiers à tous les dispositifs d'enregistrement du passé imaginables» (Marcilloux, 2013, p. 161). Selon Anne Klein, cette affirmation ne prend pas en considération une partie de la production artistique utilisatrice d'archives: «[...] 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» (Klein, 2019, p. 153).

Plus récemment, l'ouvrage *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance* pose la question de la relation entre art contemporain et archive(s) (Potin, Rinuy et Roullier, 2018). Regroupant des articles et témoignages d'acteurs et actrices autour de l'art et des archives (historiens et historiennes de l'art, archivistes, artistes, performeurs et performeuses, poètes, sociologues, historiens et historiennes, danseurs et danseuses ainsi que conservateurs et conservatrices du patrimoine), le recueil tente de dresser «[...] une typologie provisoire de la "représentation" de l'art par les archives, comme de la reprise des archives dans l'art» (Glicenstein *et al.*, 2018, p. 23) en se concentrant sur l'art chorégraphique et la performance. Ici, c'est généralement l'acte créatif qui est questionné en regard de ses archives: «[...] toutes les pratiques artistiques s'intéressant aux archives méritent l'attention des archivistes, de l'archivistique et des études sur les archives, pour reprendre la distinction américaine entre *archival science* et *archival studies*» (Marcilloux, 2018, p. 65). *Archives en acte* constitue un des rares exemples d'ouvrage collaboratif avec une grande présence archivistique, qui traite d'un domaine ou courant précis de l'art contemporain.

Du côté anglophone, principalement au Royaume-Uni, plusieurs publications, initiatives d'archivistes, conservateurs et conservatrices, mettent en lumière la relation entre archives et création. Un des points de départ de ces réflexions provient d'un article publié par l'archiviste anglaise Sue Breakell dans lequel elle s'interroge sur l'omniprésence de la notion d'archive, de la culture populaire aux discours universitaires ainsi que de la polysémie qui en découle:

The popular understanding of "archive", thus, has moved beyond the areas on which much theoretical discourse about the archive concentrates, and this change needs to be reflected in our professional realms. Archives no longer belong to the lawmakers and the powerful; archivists see themselves as serving society rather than the state (2008).

Différents exemples d'œuvres d'art référant à l'archive, tout autant que les travaux théoriques de Foster et de Derrida, lui permettent de pointer vers la manière dont ces dernières sont en lien avec les principes de l'archivistique ou les mettent au défi. Elle conclut son texte par un appel à la collaboration : « *I should like to see new, fertile readings of the relationship between archivist, artist and researcher. Where boundaries are less defined, information and practices must and should be exchanged* » (Breakell, 2008).

Une série de rencontres répondront à l'invitation de Breakell. Plusieurs conférences, et les ouvrages qui en découlent, vont en effet avoir pour point commun de croiser les regards et expériences, entre art et archives, et ce, à partir de ces dernières. Résultat de deux conférences organisées par l'Art Archives Committee de l'Art Libraries Society (ARLIS) et le Tate Britain en 2007 et 2009, ainsi que des réflexions qui les ont poursuivies, *All This Stuff. Archiving the Artist* (Vaknin *et al.*, 2013) nous invite, dans son introduction, à « *shaking up the archive* », c'est-à-dire de prendre conscience des différentes manières dont le travail des archivistes et des artistes renouvelle notre compréhension des archives (Phillpot, 2013, p. 1). Quelques années plus tard, à la suite d'un symposium organisé en 2016 par l'University of Brighton Design Archives et l'ARLIS Committee for Art and Design Archives (CADA), Breakell et l'archiviste Wendy Russell dirigent l'ouvrage collectif *The Materiality of the Archive. Creative Practice in Context* qui regroupe des archivistes, artistes et universitaires de différents domaines autour du thème de la matérialité des archives et des arts visuels. Elles partent du constat que le tournant archivistique s'est étendu de manière exponentielle, mais que « [...] *within this phenomenon, limited attention was paid to the theories that underpin archival studies as a discipline and a practice, an imbalance that began to be redressed by archivists* » (Breakell et Russell, 2024, p. 2)²⁶. La volonté explicite de l'ouvrage est, dans ce cadre, de « *[b]ridging the gap between archival and non-archival bodies of knowledge* » (Breakell et Russell, 2024, p. 2) en mettant l'archive, la création et la matérialité au cœur de quatre axes de réflexions : dans, avec, à propos et au-delà de l'archive.

Bien qu'ils ne traitent pas toujours directement de l'utilisation des archives dans le cinéma de réemploi, les travaux de l'archiviste et cinéaste Rick Prelinger abordent, à partir de questions relatives à l'appropriation des archives audiovisuelles, des sujets connexes, notamment les questions d'accès aux archives, du rôle des institutions de

26. Elle cite à cet effet le travail de Breakell (2008) et Vaknin et ses collaborateurs (Vaknin *et al.*, 2013).

conservation et des archivistes (Prelinger, 2003, 2007, 2009), ainsi que de la notion d'archive au singulier (Cook, Herrera et Robbins, 2015; Prelinger, 2019). Son approche est celle de l'utilisateur d'archives et de l'archiviste: d'un côté, il interroge les archives à partir de leurs possibles utilisations, de l'autre il replace le travail archivistique concret au cœur de la notion d'archive. À partir de ce double point de vue, il estime que c'est de l'extérieur que viendront les innovations en archivistique: «[...] *it seems likely that the future of archives will be influenced most dramatically by externalities rather than what archivists do on their own*» (Prelinger, dans Martel et Prelinger, 2013, p. 123). Ainsi, le travail des artistes, des collectionneurs et collectionneuses ou de toute initiative mettant en jeu les archives autour des questions d'utilisation, de diffusion, d'accès et de préservation devient une potentielle source d'inspiration pour comprendre les enjeux contemporains des archives et des pratiques archivistiques.

Outre l'invitation à s'intéresser aux pratiques artistiques qui sortent du cadre traditionnel de consultation des archives, ou encore à revisiter l'archivistique à partir des nouveaux angles d'observation que les artistes mettent en lumière, un autre aspect de l'utilisation des archives par les artistes sous-tend les différents travaux sur le sujet: celui du vocabulaire. De nouveau, à travers les discours sur les archives et l'art, les chercheurs et chercheuses nous renvoient au concept d'archive, utilisé au singulier. En prenant l'exemple de l'archivage de la danse et des archives chorégraphiques, Patrice Marcilloux résume cet engouement de l'archive qui se développe depuis les années 1990 en évoquant une «effervescence terminologique»:

Le mot «archives» cesse d'être un terme spécialisé ou technique: il échappe très largement à la sphère professionnelle à laquelle il était jusque-là essentiellement confiné. La structuration d'un champ morphosémantique autour d'une racine «archives» longtemps isolée est une autre caractéristique de cette relance terminologique. La vogue du singulier néologique «archive» signale toute la complexité sémantique de cette renaissance. L'ensemble traduit une présence et un devenir social du matériau archivistique en général à la fois enrichis et élargis (Marcilloux, 2018, p. 58).

Dans une perspective archivistique plus générale, il est possible de relier le concept d'archive, tel que développé en art, à tout ce qui est archives et aux potentialités qu'elles représentent. Le travail de Klein poursuit cette idée en ajoutant que l'archive est une

modalité d'inscription de soi dans le temps: « [...] 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 sensible d'une action posée par leur producteur » (Klein, 2014, p. 266).

Pour les archivistes, principalement francophones, la distinction entre les deux concepts est fondamentale: « Longtemps les archivistes de métier ont refusé de jouer le jeu de "l'archive" » soulignent Clothilde Roullier et Yann Potin (2017, p. 18). D'un côté, il s'agit d'une entité concrète, définie, représentant l'objet d'un travail quotidien, de l'autre, un concept qui, bien qu'il soit ancré dans des théories identifiables, semble, dans son usage, volatile. Cependant, comme l'explique Prelinger, la construction d'un lien entre ces deux réalités apparaît nécessaire pour établir un dialogue entre théorie et pratique, mais également entre les différents acteurs et actrices qui se réunissent autour du concept: « *Could we try to draw connections between artistic, academic and archival labor? And could we try to link the conceptual umbrella we call "the archive" with the more quotidian work of "the archives"?* » (Prelinger, dans Cook, Herrera et Robbins, 2015, p. 190-191).

L'archive, comme concept distinct des archives, devient incontournable en art contemporain et en cinéma, et ce, à partir des années 1990. Prenant racine dans les réflexions de Foucault, puis de Derrida, la notion permet alors à des chercheurs, chercheuses et artistes une lecture critique de nos institutions de conservation et de mémoire, ainsi que de notre rapport au temps et à l'histoire. Dans les années 2000, l'archive est d'autant plus présente qu'elle est perçue comme troublée. La transition vers le nouveau millénaire, marquée par le numérique, renforce ces questionnements: comment penser ces questions dans l'abondance et la dématérialisation? De plus, l'influence de la sociologie des médias et de l'archéologie des médias, qui se concentrent sur les technologies, ouvre de nouvelles perspectives de développement de l'archive (Elsaesser, 2016). De nouveaux concepts prennent alors de l'ampleur: l'archive ne semble plus se suffire à elle-même ni contenir ses propres contradictions et ses pulsions de destruction. Certains auteurs et autrices préfèrent se concentrer sur les notions d'anarchive et de contre-archive(s). Toutefois, à la lumière de ce que nous avons pu observer dans ce chapitre, le concept d'archive(s) dans son rapport à l'art et au cinéma, ainsi que son utilisation en dehors de la discipline, pose diverses questions critiques.

Tout d'abord, en s'éloignant de la définition archivistique, la dissémination de l'archive entraîne la multiplication de ce que représente l'archive : « Peu à peu, au glissement d'emploi, c'est-à-dire l'utilisation du mot dans un sens étendu sans qu'il s'agisse d'un sens nettement différent, on passe à l'installation d'une véritable polysémie avec un vrai changement de sens ou métasémie » (Marcilloux, 2013, p. 54). Malgré le recours régulier aux réflexions de Foucault et Derrida, l'usage de l'archive en dehors de l'archivistique ne se construit pas toujours sur une définition précise de la notion. Dans beaucoup de cas, la définition est d'ailleurs implicite : suivant le contexte, l'archive se lit dans un rapport au temps, comme à l'histoire, à la mémoire, à une collection d'images (re)trouvées ou encore à une institution aux règles strictes, et ce, jusqu'à l'amalgame :

An unstable amalgam of the unconscious and quotidian, "the archive" has become an undemanding construct, deployed by the critical disciplines as they interact with history and memory, invoked time and again without necessarily requiring sharp definition, similar perhaps to a screen onto which traces of theory flash for long moments before fading (Prelinger, 2019, p. 5).

Cet entendement s'accompagne souvent d'une vision poétique, voire romantique des archives, soit l'association aux choses perdues, aux ruines, au passé ou, au contraire, extrêmement critique : les archives sont une institution d'oubli, de secret, de destruction, d'interdit à laquelle il est difficile, voire impossible, d'accéder²⁷. De même, les considérations archivistiques qui permettraient de balancer ces aspects n'apparaissent aucunement en études cinématographiques. Pourtant, derrière cet imaginaire des archives, il y a des théories et des gestes qui méritent d'être pris en considération, afin d'en ancrer la solidité. En se détachant des archives, l'archive peut devenir une entité abstraite. D'un côté, cette séparation décloisonne la pensée avec et autour des archives en ouvrant de nouvelles pistes de réflexion. Mais de l'autre, les auteurs et autrices qui l'emploient s'éloignent d'un concept concret et bien défini. Dès lors, les questions critiques concernant l'archive et ce qui s'y attache ne peuvent pas être pensées dans toute leur complexité. L'archive sans les archives risque de se perdre dans l'abstraction, tout autant que les archives sans l'archive s'enferment dans une certaine inertie, ignorant les changements et (ré)appropriations du concept.

27. « It [the archive] used to be the abode of secrets, of silence, of dust. It has even been compared to a coffin, or perhaps more beautifully, to Noah's Ark – an ark with a promise » (Røssaak, 2010a, p. 16).

Cette vision de l'archive tour à tour imprécise ou au contraire condamnée par une certitude nouvelle, mène à une lecture acerbe de ce qu'elle représente : là où la flexibilité du concept d'« archive » au singulier cristallisait les critiques des institutions et des gestes de mémoire dès la fin des années 1990, il semble que, par la suite, la notion ne soit pas suffisante pour contenir ces réflexions aux yeux de certains auteurs et autrices. C'est à cette période que des concepts comme la contre-archive(s), l'anarchive, voire l'antiarchive(s) voient le jour. L'apport récent de l'archéologie des médias dans les discours sur l'art et archive(s) influencent ces changements, en les ancrant dans des bases théoriques solides ou, au contraire, en jouant de la provocation. Certains des discours les plus radicaux de cette tendance portent généralement sur l'anarchive. Jusqu'ici, l'utilisation de l'archive comme outil conceptuel pour penser nos relations à la temporalité, l'historicité et la mémoire se faisait sous la forme d'une méthode critique. Mais, depuis les années 2010, une séparation s'est opérée : l'archive « traditionnelle » et ses structures sont perçues comme aliénantes, empêchant le travail des artistes comme des chercheurs et chercheuses (Zielinski, 2014). Il s'agit d'une prise de position qui étend la critique de l'archive jusqu'à la rupture : là où les contradictions de l'archive étaient contenues dans son concept même, l'anarchive, quant à elle, devient une entité indépendante, en dehors de l'archive et opposée à cette dernière. Elle n'est pas tout à fait étrangère à l'archive, mais la regarde en miroir.

It may be that we require both: on the one hand archives in which things are collected, selected, preserved, restored, sorted from the perspective of an (apparatus-related) whole. On the other hand, there is the autarkic, resistant, easily perishable, autonomous anarchive that is geared towards individual needs and working methods and is constantly reactivated and changes (Zielinski, 2014, p. 23).

Bien que certains chercheurs et chercheuses soient plus nuancés dans leur lecture du concept²⁸, leurs réflexions se caractérisent souvent par l'absence de notions archivistiques, posant de nouvelles questions critiques.

Par ailleurs, l'utilisation des archives par les artistes n'est pas une préoccupation dominante des archivistes. En se confrontant à la définition archivistique des archives, les différentes acceptions du concept

28. Les travaux de Wolfgang Ernst et d'Eivind Røssaak sur l'anarchive sont incontournables quant aux questions relatives à l'archive et à l'anarchive (Ernst, 2002, 2005, 2010, 2013; Røssaak, 2010b).

développées par les cinéastes, chercheurs et chercheuses qui les étudient sont toutefois révélatrices d'un contexte archivistique en évolution, qui déborde du cadre propre à la discipline. Il s'agit d'une occasion pour les archivistes de se pencher sur leur objet d'étude. Depuis l'essor des technologies numériques, les archivistes sont en effet amenés à repenser les archives dans un environnement en mutation presque constante. Le paradigme sur lequel reposaient la profession et la discipline s'est résolument déplacé, et les questions issues de ce changement touchent les différentes fonctions de l'archivistique, mais aussi la notion même d'archive(s). Le cadre théorique développé autour de l'archive et des développements plus récents autour de l'anarchive et des contre-archives, ainsi que l'imaginaire qui les accompagne (qu'il soit positif ou négatif) pourrait toutefois nourrir le travail et les réflexions sur les archives : « *For archivists the “archival turn” could also be seen as a turn towards expanding that which can be considered archival* » (Bastian, 2016, p. 10-11). Cet aspect a d'ailleurs été soulevé dans des travaux plus récents, réalisés par des archivistes anglophones dans une perspective interdisciplinaire (Breakell et Russell, 2024 ; Callahan, 2022). L'archive disséminée comporte en effet des aspects qui ne sont généralement pas pris en compte dans la littérature archivistique.

Enfin, on semble assister à un décalage entre théorie et pratique. Le fossé sémantique et conceptuel entre les discours des différents acteurs et actrices autour de la notion d'archive(s) empêche l'établissement d'un dialogue qui permettrait de proposer des pistes de réflexion pour répondre aux questions critiques posées sur l'archive et sur les gestes et institutions qui l'accompagnent. Pour plusieurs de ces acteurs et actrices, c'est dans la rencontre et la collaboration que les connaissances peuvent évoluer : « *It is precisely at this time of transition that the dialogue between scholars and archivists can be particularly valuable for both theory and practice* » (Fossati, 2018, p. 147). La question de l'interdisciplinarité semble donc la clé pour comprendre les archives dans le contexte actuel.

Through our active participation, they can become an opportunity to expand our own discourse and celebrate our interdisciplinary status. Far from being a storehouse, plundered by other disciplines, the archive is, or could be, the shared territory in which scholars make encounters, across which bridges can be built to mutual benefit (Buchanan, 2011, p. 55).

En poussant cette réflexion, ce n'est pas seulement la compréhension des archives dans un cadre artistique que cette relation permettrait de mettre au jour, mais bien une compréhension renouvelée des pratiques et théories archivistiques pour la discipline, ainsi que pour les autres domaines qui étudient et utilisent le concept d'archive(s): « *Archivists should endeavour more engagement (in conferences, publications and other outreach activities) with disciplines who have made the archival turn but who rarely recognise what archival practice can contribute to their discourse* » (Ketelaar, 2017, p. 260).



CHAPITRE

3

Archives, création et exploitation

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que l'utilisation du concept d'archive(s) en dehors de l'archivistique est largement répandue. Que ce soit en philosophie, en sciences humaines et sociales ou dans les pratiques artistiques, l'archive est devenue une notion clé pour penser nos rapports au temps, à la mémoire et à l'histoire. Il s'agit d'ailleurs d'une notion qui est devenue incontournable dans le domaine de l'art depuis les années 1990. Son appropriation par le champ artistique (créateurs et créatrices, chercheurs et chercheuses) a contribué au développement d'une critique des archives, des institutions qui les conservent, et de ce qu'elles représentent en matière de mémoire et d'histoire. Ce faisant, la différence entre les archives des archivistes et l'archive comme concept s'est creusée. D'un côté, il s'agit d'un objet de recherche et de travail concret, ancré dans des définitions formulées par la discipline, de l'autre, il est question d'un objet conceptuel, d'une métaphore ou encore d'un processus qui se caractérise par une souplesse épistémologique, suivant son usage.

L'imperméabilité qui existe entre les deux acceptions de la notion pose des problèmes critiques qui dépassent la simple question du vocabulaire. Si les multiples itérations du terme « archive(s) », reposant sur des définitions souvent implicites, offrent l'avantage d'une réflexion en dehors des cadres archivistiques traditionnels, elles enlèvent toutefois à l'archive sa complexité en en faisant une entité totalisante. Ces questionnements autour de l'archive pourraient bénéficier du travail pratique et théorique des archivistes, tout autant que les réflexions contemporaines au sujet des archives ont besoin d'un contexte de réflexion plus large que celui de la discipline, ainsi que de nouveaux points de vue. Eric Ketelaar invite ainsi les archivistes à s'intéresser aux disciplines qui ont pris le « tournant archivistique » afin d'enrichir tant la pratique que la théorie :

For archival theory, the archival turns and returns entail the need to understand and apply the multiform approach of archives “as it is” in conjunction with treating phenomena “as archives”. Both views can be framed in an understanding of the archive as a process and as a mediated social and cultural practice (Ketelaar, 2017, p. 260).

Ce décalage entre les archives et l'archive représente un espace conceptuel peu exploré à partir duquel il nous semble important de construire notre réflexion. C'est en effet dans cet intervalle que réside toute la complexité des archives et de ce qu'elles représentent, de leur construction raisonnée et imaginée. Le cinéma de réemploi, de par ses qualités temporelles, historiques et mémorielles, tout autant que pour les réflexions théoriques qu'il suscite, est une porte d'entrée privilégiée de cet espace.

Inarchivé et inarchivable

Comme le suggère Prelinger, les archivistes doivent s'intéresser aux pratiques en marge de la discipline pour renouveler leur réflexion (Prelinger, dans Martel et Prelinger, 2013). Le cinéma de réemploi constitue une de ces externalités, ou pratique en marge. Les artistes de réemploi utilisent en effet les archives en dehors de leurs rôles administratifs, historiques ou patrimoniaux et, dès lors, peuvent potentiellement bouleverser le rapport des archivistes à leur objet de travail et de recherche. Il s'agit de comprendre ce que les pratiques cinématographiques et vidéographiques expérimentales de réemploi peuvent nous apprendre sur l'archivistique et les archives.

La rencontre de cet objectif repose en partie sur les travaux de recherche au sujet de l'utilisation des archives par les artistes, notamment les cahiers de recherche « Archives et création : nouvelles perspectives

sur l'archivistique » (Lemay et Klein, 2014b, 2015, 2016b) proposant de « [...] faire état des nouvelles perspectives sur l'archivistique apparaissant à la lumière de l'utilisation des archives à des fins de création » (Lemay et Klein, 2016a, p. 164), ainsi que sur la thèse de doctorat d'Anne Klein (2019) qui se penche sur l'exploitation artistique des archives au prisme de la pensée de Walter Benjamin. Ces projets de recherche ont permis de mettre au jour une série de perspectives nouvelles pour considérer l'archivistique et les archives, les artistes incitant en effet la discipline à sortir des cadres établis (Lessard, 2013, p. 70). Ces artistes, ainsi que les chercheurs et chercheuses en dehors de l'archivistique qui les étudient, exposent notamment « [...] certaines caractéristiques et fonctions essentielles des archives que les archivistes ne prennent pas toujours en compte » (Klein, 2019, p. 197).

Parmi ces caractéristiques, il a été remarqué que « [...] les artistes soulignent ou révèlent des caractéristiques [des archives] que l'on pourrait qualifier de négatives qu'ils mettent à profit à des fins critiques » (Klein, 2014, p. 271). En se basant sur les travaux de Nathalie Piégay-Gros (2012), Klein et Lemay ont relevé l'intérêt des artistes pour les manques et les faiblesses des archives, selon des attributs (poussière, secret, fragilité, minuscule et manque) qui sont d'ailleurs en miroir des caractéristiques assignées aux archives (authenticité, fiabilité, intégrité et exploitabilité) (Klein et Lemay, 2018a, p. 39). Les qualités négatives apparentes et intériorisées des archives sont une presque constante dans les travaux qui traitent d'archive(s) et de réemploi. La notion d'archive(s) symbolise la poussière et la sécheresse (Foster, 2002, p. 81) autant qu'elle est utilisée pour représenter le silence et le secret, parfois sous la métaphore de la tombe ou du cercueil (Røssaak, 2010a, p. 16). Ces aspects négatifs des archives sont utilisés de manière poétique et critique. Une sorte d'admiration associée à « [...] une esthétique, souvent mélancolique, de la ruine et de la disparition » (Habib, 2007, p. 22) transparait dans les discours tout autant qu'il existe un rejet de l'archive à travers la contestation des luttes de pouvoir qui produisent de l'*archival dirt* (Dean, 2015). Comme nous l'avons constaté au chapitre précédent, cette critique des archives s'est développée jusqu'à l'extrême avec l'anarchie qui se présente comme une antithèse indépendante de l'archive. En ce sens, le concept exclut les caractéristiques négatives contenues dans cette dernière et, par la même occasion, toute la conception de l'archive telle que développée dans les réflexions de Derrida.

En parallèle, l'univers de l'archive, qu'il soit apprécié ou rejeté, n'est généralement pas intégré aux réflexions des archivistes. Au contraire, tout ce qui a trait aux attributs négatifs est à traiter en conséquence : poussière, fragilité et tout signe de l'ouvrage du temps sont à combattre ;

les lacunes sont à combler, de même que sont à privilégier la mise en place de procédures qui tendent idéalement vers plus de transparence et d'inclusion dans la constitution des fonds d'archives, leur accès et leur diffusion. Toutefois, ces caractéristiques font partie intégrante des archives et de l'archive. Elles font appel aux aspects matériels et immatériels des archives, à leur construction réelle et imaginée, mais elles font également référence aux institutions qui les conservent et aux procédures mises en place par ces dernières. Les archives portent en elles une complexité qui n'est pas exempte de contradictions, en raison de leur constitution sélective qui présume la destruction :

[...] l'archive est rendue possible par la pulsion de mort, d'agression et de destruction. C'est-à-dire, aussi bien par la finitude et par l'expropriation originaires. Mais au-delà de la finitude comme limite, il y a, disions-nous plus haut, ce mouvement proprement *in-fini* de destruction radicale sans lequel ne surgirait aucun désir ou mal d'archive (Derrida, 1995, p. 146).

Afin de conserver, il faut détruire. Les archives sont en effet construites sur la sélection et la conservation de traces, dans un processus d'archivage les consignait, les inscrivant dans un lieu extérieur qui « [...] assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction et de la ré-impression » (Derrida, 1995, p. 26). Ce geste de sélection présuppose l'exclusion d'une partie de ces traces : « [...] la destruction anarchivante appartient au processus de l'archivage et produit cela même qu'elle détruit, parfois en cendres, et au-delà » (Derrida, 1995, p. 146). Par ailleurs, les archives procèdent également de l'archivisation (*archivalization*) « *the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth archiving* » (Ketelaar, 1999, p. 57; 2001, p. 133), qui constitue une première strate de sélection. L'archivisation étant ce qui fait dans une société, à un moment donné, qu'un événement, un document puisse être considéré comme archivable.

Au-delà de la dimension constitutive des archives, les aspects négatifs de ces dernières se logent dans leur matérialité, qui établit les archives en tant qu'objets soumis aux manifestations physiques du temps : « 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 » (Klein, 2019, p. 165). Les marques de temps sont autant d'aspects que les archivistes sont supposés ralentir ou exclure : poussière, sécheresse, pourriture et autres dégradations physiques et virtuelles qui vont jusqu'à, parfois, la disparition possible des documents.

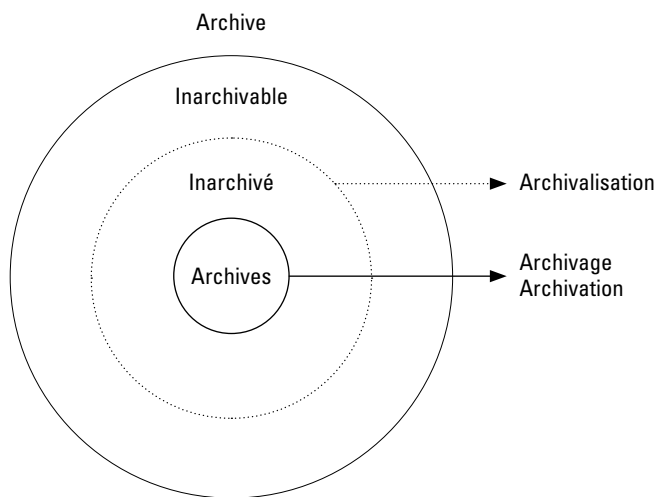
Les caractéristiques négatives sont dès lors constitutives des archives, comme objets concrets et comme objets socialement construits. Il s'agit également d'un point de départ possible pour aborder l'espace peu exploré entre archives et archive et examiner le décalage entre les différentes acceptions de ces concepts. En effet, afin de comprendre ce que les pratiques de réemploi peuvent nous apprendre sur l'archivistique et les archives, il faut adopter un point de vue qui permet d'examiner notre objet de recherche dans une perspective archivistique pouvant toutefois entrer en dialogue avec les études du remploi en dehors de la discipline (histoire de l'art, études cinématographiques et sociologie des médias). Dans ce cadre, les dimensions négatives des archives se présentent comme une clé de lecture à privilégier : elles poursuivent la réflexion engagée par Klein et Lemay sur le travail des artistes utilisateurs et utilisatrices d'archives comme révélateur de caractéristiques inédites ou peu explorées des archives par la discipline, tout autant qu'elles répondent à la demande de conciliation des concepts d'archives et d'archive exprimée par Prelinger.

Si les qualités négatives des archives et de l'archive (secret, silence, poussière, oubli, destruction, interdit) sont considérées dans une perspective archivistique, il est alors possible de les identifier à travers deux concepts reflétant une réalité inarchivée, voire inarchivable des archives. L'inarchivé relève de tout ce qui n'est pas archivé, de tout ce qui ne devient pas archives, c'est-à-dire tous les documents qui ont été éliminés, qui ne correspondent pas au mandat de l'institution de conservation ou qui n'intéressent pas les archivistes. L'inarchivé est la résultante d'un processus archivistique, ou de l'absence de ce dernier, qui amène l'archiviste à opérer ou non une action sur une série de documents. L'inarchivable, quant à lui, concerne tout ce qui ne peut pas être archivé, et ce, pour différentes raisons : parce que les documents concernés touchent à l'interdit ou au tabou, parce qu'ils sont ou concernent l'invisible, le monstrueux, l'exclu, voire parce qu'il est impensable de les archiver¹. Un inarchivable qui, en quelque sorte, « [...] hésite lui-même entre la fiction et la mémoire, le fantasme et ladite réalité, une réalité qui doute d'elle-même à l'instant d'être justement dite, ladite réalité. » (Derrida, 2003, p. 18) L'inarchivé représente dès lors tout ce qui est au-delà des processus d'archivage et d'archivation (tout ce qui ne devient pas archives) et, par extension, l'inarchivable se situe au-delà même de la frontière de l'archivalisation

1. Remarquons ici que nous nous intéressons seulement au cas du cinéma. L'inarchivable possède d'autres attributs quand il est question d'art éphémère ou de performances, par exemple. À cet effet, voir Potin, Rinuy et Roullier (2018) et Scarpulla (2015, 2016).

(tout ce qui n'est pas digne d'être archivé). Les deux concepts procèdent tous deux de l'archive, dans le sens qu'elle est une « [...] résultante de la rencontre entre un matériel documentaire et une subjectivité » (Klein, 2014, p. 273) (figure 3.1). Les artistes de réemploi créent de l'archive et mettent en évidence cet espace inarchivé ou inarchivable, en utilisant des documents d'archives ou en mettant en scène des documents qu'ils présentent comme archives.

FIGURE 3.1
Inarchivé et inarchivable



Source: Winand (2021, p. 89).

L'inarchivé et l'inarchivable apparaissent de manière implicite tant en archivistique que dans la littérature qui traite d'archive(s) et de cinéma, mais ne sont jamais étudiés en tant que tels. Ces aspects appartiennent à une pulsion anarchivique inhérente aux archives, qui est pourtant le terrain de prédilection de beaucoup d'artistes.

Thriving on what was previously excluded from archivization—on trash and marginal, invisible, preconscious, or unconscious rest (remains)—modernism promotes the idea of an archive that does not so much collect facts as reveal the conditions for their discovery, an archive whose peripheral objects become visible or audible to the extent that they conform to the archive's own protocols (Spieker, 2008, p. 173).

De la diffusion à l'exploitation

Entre les archives comme masses documentaires ou comme institutions et l'archive comme concept tel que développé en dehors de la discipline, il existe un espace dans lequel les artistes de réemploi puisent leur inspiration. Dans cet espace se trouve, au seuil des archives, un inarchivé constitué de tout ce qui n'a pas été archivé, qui est lui-même complété par un inarchivable qui regroupe tout ce qui ne peut pas être archivé. Les œuvres de réemploi, en raison de ce qui les lie aux archives et à l'archive, nous confrontent à cette dimension constitutive de ce que sont les archives et de la manière qu'elles se construisent. Cette dimension n'est pas prise en charge par les archivistes. Et si elle est évoquée par les études cinématographiques, elle ne l'est que rarement en ces termes. Comment, alors, appréhender l'inarchivé et l'inarchivable dans un cadre archivistique ?

Traditionnellement, l'étude archivistique des archives audiovisuelles et de leur usage, dans lequel pourrait se placer notre recherche sur le cinéma de réemploi, se fait à travers la fonction de diffusion, c'est-à-dire « [l']action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques » (Charbonneau, 1999, p. 374).

Selon cette définition, la diffusion se manifeste à travers quatre actions : la communication des documents, la valorisation (activités éducatives et culturelles), la référence et la promotion des fonds et des services d'archives. Elle permet ainsi d'englober tous les processus archivistiques qui permettent l'accès aux archives. Cette fonction regroupe, dans un geste unilatéral, toutes les actions et les ressources auxquelles les archivistes ont recours pour mettre les archives dont ils ont la garde à disposition d'utilisateurs et utilisatrices potentiels.

Or, dans le cadre de notre recherche, la diffusion présente une limite théorique et méthodologique : en effet, elle ne permet pas d'étudier les œuvres de réemploi comme objet archivistique en soi (Lemay, 2017). Là où la diffusion serait utile pour analyser les modes de diffusion des archives utilisées par les artistes, elle s'arrête toutefois là où le créateur ou la créatrice commence son travail sur ces mêmes archives. En outre, ce qui nous intéresse n'est pas la manière dont les documents sont mis à disposition des artistes, mais bien de comprendre ce que ces œuvres faites d'archives peuvent nous apprendre d'un point de vue archivistique, en les plaçant au cœur de notre étude.

Pour ce faire, il faut dès lors aborder la question sous un autre point de vue, c'est-à-dire renverser la manière dont les archives sont traditionnellement considérées. En partant non pas du geste de création du document, ni de celui de la mise en archives, mais bien de celui de la rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice et des archives, nous pouvons dès lors considérer le cinéma de réemploi comme objet de recherche archivistique. Cette nouvelle perspective est celle de l'exploitation.

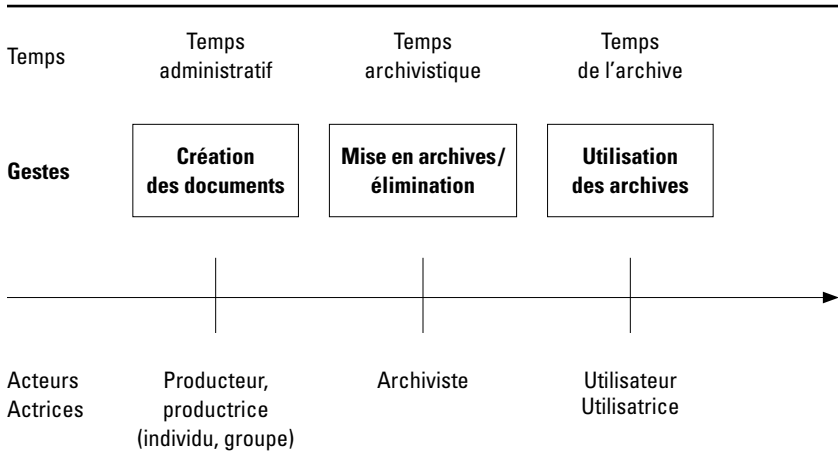
Dans les dix propositions pour revisiter l'archivistique qui se dégagent du projet de recherche « Archives et création, nouvelles perspectives sur l'archivistique », l'exploitation apparaît comme le moteur des réflexions : elle fait « partie intégrante des archives » et c'est à partir d'elle que l'on peut « repenser l'archivistique » (Lemay et Klein, 2016a, p. 194-195) :

À la lumière de nouvelles perspectives faisant leur apparition dans la discipline, l'exploitation représente pour les archivistes, tout comme pour les centres, services et institutions et l'ensemble des acteurs du réseau des archives, une occasion sans pareille de renouvellement et, par conséquent, de développement dans l'environnement numérique. (Lemay et Klein, 2016a, p. 195)

L'exploitation est basée sur une approche dialectique des archives, c'est-à-dire dans une relation « [...] entre [un] objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet » (Klein, 2019, p. 111). Elle est le point de rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice et un document. Il s'agit de l'« existence des archives dans l'espace social » (Klein et Lemay, 2018b, p. 161), permettant de comprendre « [...] à la fois les archives et les relations qu'elles entretiennent avec la société » (Klein et Lemay, 2018b, p. 161). Concrètement, c'est le moment « [...] de l'utilisation des archives [...] et, par extension, l'ensemble de leurs utilisations potentielles » (Côté-Lapointe cité dans Lemay *et al.*, 2019, p. 78). Dans cette optique, l'exploitation se positionne après le travail de l'archiviste, tout en permettant de le considérer : « [...] l'exploitation est [donc] 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) » (Klein, 2019, p. 203). Cependant, dans le travail des réalisateurs et réalisatrices de réemploi, il semble qu'il n'y ait même pas besoin de l'intervention d'un archiviste pour qu'il y ait exploitation : en s'emparant des archives, ou des documents qu'ils et elles revendiquent archives, les cinéastes positionnent l'exploitation en dehors des gestes archivistiques. Il s'agit d'une extension du modèle de l'exploitation que nous mettrons ici en lumière.

Il est également question d'une nouvelle temporalité des archives. Traditionnellement, les documents d'archives sont considérés à partir de l'origine, du geste et du contexte de production, mettant de l'avant le passé et les producteurs et productrices des documents (temps administratif). L'approche postmoderne, quant à elle, insiste sur le moment de la mise en archives des documents (temps archivistique) « [...] comme construction d'une représentation particulière du producteur dont la finalité est de faire mémoire, c'est-à-dire de créer les conditions de possibilité des diverses formes d'utilisation » (Klein et Lemay, 2018a, p. 31). Dans cette vision, les archives sont des constructions sociales constamment en devenir, tournées vers le futur : elles sont évaluées par les archivistes à l'aune de leurs utilisations futures potentielles. Dans ces deux conceptions des archives, il n'est jamais question d'un potentiel troisième moment, celui de l'exploitation. En plus d'un temps administratif et d'un temps archivistique, il est nécessaire de prendre en compte un troisième temps, le temps de l'archive, qui est celui de l'exploitation, comprise comme les diverses formes d'actualisation des passés (Lemay *et al.*, 2019, p. 36) (figure 3.2).

FIGURE 3.2
Temporalité des archives



Source : Winand (2021, p. 95).

À partir de l'exploitation, il est dès lors possible de rendre compte des différents temps des archives (de leur création jusqu'à leur mise en archives, puis à leur utilisation), chacun de ces temps participant de ce que représentent ces archives ainsi que des différents contextes qui les caractérisent et, par la même occasion, de témoigner de la sédimentation

qui s'opère avec le temps. Ancré dans le modèle de l'exploitation, le temps de l'archive représente celui de l'utilisation des archives, lui aussi participant de la vie des documents d'archives et l'enrichissant de nouvelles lectures. Ce que permet la prise en charge de l'exploitation est un renversement de perspective : « L'archivistique doit être pensée depuis l'exploitation des archives plutôt que depuis leur production dans la mesure où celle-ci ne peut produire qu'une pensée fragmentaire et lacunaire en oubliant les raisons d'être tant de la pratique professionnelle que de la discipline et de leur objet » (Klein, 2014, p. 273).

Par conséquent, la considération de l'exploitation rend possible la lecture des œuvres de réemploi comme objet de recherche archivistique, et ce, en tant qu'archive, c'est-à-dire à partir du geste de réutilisation d'archives. Il nous sera par conséquent possible « [...] d'envisager globalement, dans le même mouvement, la production des documents, la constitution des archives et leurs utilisations, et de révéler de nombreux éléments, tant disciplinaires que professionnels, que l'archivistique contemporaine n'appréhende, au mieux, que de manière partielle » (Klein et Lemay, 2018b, p. 166). En d'autres termes, « [...] un recentrage sur l'exploitation permet de considérer l'ensemble des conditions d'existence des archives et d'en comprendre toutes les implications » (Klein, 2019, p. 231), y compris pour les archives qui ne sont pas traditionnellement considérées comme telles.

Conditions d'utilisation

Afin d'explorer l'inarchivé et l'inarchivable au prisme de l'exploitation, nous étudierons différentes œuvres de réemploi à partir des conditions d'utilisation des archives (Lemay, 2010a, 2010b; Lemay et Boucher, 2010). Cet outil méthodologique a précédemment été déployé dans plusieurs travaux traitant de l'utilisation artistique des archives (Klein, 2019; Lemay, 2010b; Lemay et Boucher, 2010; Winand, 2016, 2018b), permettant « [...] de fournir une lecture proprement archivistique de l'exploitation artistique des archives » (Klein, 2014, p. 274). Les conditions d'utilisation, à savoir la matérialité, le contexte, le dispositif et le rôle assigné au public, sont 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 » (Klein, 2019, p. 165).

Les conditions d'utilisation nous permettent en effet d'ancrer une lecture des œuvres de réemploi dans une structure archivistique.

Elles permettent d'analyser les formes d'exploitation à partir de la matérialité des archives, c'est-à-dire de l'objet concret tel qu'il est mis en jeu puisqu'il n'y a pas d'exploitation des archives sans qu'elles soient inscrites, comme objet physique, selon un contexte donné, dans un dispositif particulier et en fonction d'un rôle singulier assigné au public (Klein et Lemay, 2018b, p. 172-173).

Les quatre éléments d'analyse de cette grille de lecture mettent au jour la manière dont les archives sont utilisées. Tout d'abord, la matérialité qui met en exergue les archives comme objet, à partir duquel le processus d'exploitation peut se déployer. Elle prend en compte « [...] l'aspect physique, esthétique, artéfactuel des objets » (Lemay *et al.*, 2019, p. 72). Ensuite, le contexte d'exploitation des archives, qui est différent de leur contexte de production, de conservation, de diffusion ou encore de transmission. Il donne la possibilité de situer l'exploitation dans un cadre spatio-temporel. Le dispositif, quant à lui, est composé « [...] des divers éléments qui servent à la présentation de l'archive » (Lemay *et al.*, 2019, p. 72) et de leur interrelation. Il s'agit de la manière dont les archives sont présentées et recontextualisées. Le dispositif comporte « [...] plusieurs niveaux de granularité d'analyse [...] selon qu'on se concentre sur l'utilisation, l'usage ou les pratiques » (Lemay *et al.*, 2019, p. 72). Enfin, le rôle assigné au public, qui inscrit le spectateur et la spectatrice comme acteur et actrice de l'exploitation, « [...] correspond à l'interaction ou la réaction réelle ou attendue des usagers avec les archives, le rôle qu'on leur donne ou qu'ils se donnent dans un contexte d'exploitation » (Lemay *et al.*, 2019, p. 72).

Cette grille de lecture sera appliquée sur un corpus diversifié d'œuvres filmiques et vidéographiques de réemploi. Notre but n'étant pas ici de constituer une réflexion sur l'histoire (évolution des pratiques à travers le temps, œuvres clés, « écoles » de pratiques et mouvements) ni sur les caractéristiques techniques du réemploi, notre sélection ne se présente pas comme un panorama exhaustif, historique et représentatif de toutes ces pratiques. Comme il l'a été mentionné dans le premier chapitre de cet ouvrage, il s'agit en effet d'un ensemble de pratiques qui se caractérise par sa diversité, ainsi que par son absence des circuits cinématographiques commerciaux. Le choix des œuvres s'opérera dès lors à partir de la disponibilité tant

des œuvres que de leur analyse dans les écrits sur le réemploi (dans les articles scientifiques au sujet du réemploi et, au besoin, dans la presse généraliste et cinématographique)².

Absence, interdit, invisible et impensé

L'analyse des œuvres sera organisée autour de deux axes principaux : celui de l'inarchivé et celui de l'inarchivable. Si l'inarchivé est contenu dans les limites des gestes d'archivage et d'archivisation, il représente tout ce qui n'est pas officiellement consigné, n'est pas inscrit comme trace et n'assure pas la possibilité de mémorisation. Nous explorerons également les attributs de l'inarchivable dans les œuvres de réemploi. L'inarchivable se manifeste au-delà des facteurs socioculturels, conscients et inconscients, de l'archivalisation, c'est-à-dire tout ce qu'une société, à un moment donné, juge archivable ou non : « [...] *the searchlight of archivalisation has to sweep the world for something to light up in the archival sense, before we proceed to register, record and file it (in short, before we archive it)* » (Ketelaar, 1999, p. 57).

Bien évidemment, ces deux catégories ne représentent pas des ensembles rigides et imperméables. La porosité et la diversité des attributs négatifs assignés aux archives témoignent de la complexité de cet espace à explorer. Afin d'en faciliter l'étude, nous étudierons trois manifestations de l'inarchivé et de l'inarchivable : l'absence, l'interdit, l'invisible. Le choix de ces trois notions s'appuie sur l'analyse de divers concepts issus de travaux en archivistique et en sciences humaines qui traitent des caractéristiques négatives des archives (Dean, 2015; Piégay-Gros, 2012; Thomas *et al.*, 2017). Tout d'abord, le concept de saleté (ou de rebut) d'archives (*archival dirt*) tel que présenté par Tim Dean dans son introduction de l'ouvrage *Porn Archives* : « [...] *archival dirt may take the form of dust from disintegrating documents and artifacts; it may take the form of smut associated with illicit sexual representations; or it may take the form of political dirt generated by the friction of ceaseless microstruggles of power* » (Dean, 2015, p. 4). À partir de la question des

2. Dans les ouvrages et articles qui nous ont servi à élaborer le chapitre 1 consacré au cinéma de réemploi, nous avons relevé environ 550 titres uniques d'œuvres de réemploi dont les dates de production s'étendent de 1924 à 2016. Pour les œuvres plus récentes, il est possible de compléter cette liste avec différentes sources telles que les festivals ou distributeurs, mais également à l'aide des réseaux sociaux de la revue *Found Footage Magazine*. La revue publie en effet régulièrement sur sa page Facebook les titres de films et vidéos qui comportent, en partie ou entièrement, du matériel réutilisé et qui sont projetés lors de festivals ou d'événements ponctuels. Voir *Found Footage Magazine* (s. d.-a.).

archives pornographiques, Dean résume les principaux reproches qui sont faits aux archives, en dehors de la discipline : l'idée de poussière, qui englobe autant la manifestation du temps qui passe que l'inertie qui l'accompagne³; l'obscénité qui est ici liée à un contenu spécifique, mais qui pourrait être étendue à l'idée que certains documents possèdent une qualité sensible qui rend leur accès compliqué, voire impossible; et les tensions conscientes et inconscientes des luttes de pouvoir derrière la constitution des archives, résultantes de l'archivage et l'archivisation. Par ailleurs, ces catégories renvoient, en partie, au travail de Nathalie Piégay-Gros sur les écrivains et écrivaines utilisateurs et utilisatrices d'archives qui relève cinq aspects des archives qui « incitent à la création » (2012, p. 20) : poussière, secret, fragilité, minuscule et manquante. Ces caractéristiques sont en relation avec la lacune et l'incomplétude (poussière), les archives comme traces d'effacement (secret), l'incertitude quant au statut de l'archive (fragilité), les archives des oubliés de l'histoire et les fragments (minuscule) et l'exploration de ce qui manque dans l'archive (manquante). Enfin, un écho archivistique de ces concepts peut être repéré dans l'idée de « silence » dans les archives qui se développe dans les interstices entre l'absence, le disparu, le secret et l'inexistant (Thomas *et al.*, 2017).

De ces caractéristiques émergent plusieurs thèmes, qui peuvent être regroupés en trois catégories : l'absence, l'interdit et l'invisible. L'absence relève de ce qui n'est pas là, c'est-à-dire des lacunes dans les archives, des documents qui n'ont pas passé le processus conscient et inconscient de l'archivage et de l'archivage, permettant d'explorer les manifestations des archives qui échappent aux archivistes. L'interdit s'exprime dans les archives comme traces matérielles, mettant en évidence ce qui ne peut pas être archivé et sollicitant la figure mythique du monstre et du monstrueux. L'invisible, quant à lui, participe de ce qui ne se montre pas, touchant à tout ce qui se manifeste comme présence spectrale au sein des archives. Afin de compléter ce tableau, nous ajoutons, sous la forme d'une synthèse, la notion de l'impensé qui renvoie de manière plus générale à tout un imaginaire non conçu ni concrétisé des archives, se révélant à travers les angles morts de l'archivistique.

3. La poussière que l'on retrouve également dans le travail de Carolyn Steedman comme rappel que rien ne disparaît totalement : « *Dust is the opposite thing to Waste, or at least, the opposite principle to Waste. It is about circularity, the impossibility of things disappearing, or going away, or being gone* » (Steedman, 2001, p. 164).

Le but de cet ouvrage est de comprendre ce que les pratiques cinématographiques et vidéographiques expérimentales de réemploi, en tant que pratiques en marge de l'archivistique, peuvent nous apprendre sur la discipline et les archives. Cet objectif répond à l'appel de conciliation des archives et de l'archive de Rick Prelinger tout en s'inscrivant dans le cadre théorique et méthodologique de l'archivistique de l'exploitation développée par Anne Klein et Yvon Lemay. Pour ce faire, une analyse archivistique d'œuvres vidéographiques et filmiques de réemploi sera proposée, selon les deux axes de l'inarchivé et de l'inarchivable qui, selon nous, relèvent d'un espace entre les archives et l'archive dans lequel les artistes puisent leur inspiration.

L'espace entre archives et archive, dans lequel se logent l'inarchivé et l'inarchivable comme source d'inspiration des artistes de réemploi, est un espace conceptuel riche qu'il faut explorer. Il est d'ailleurs important d'étudier ce territoire d'un point de vue archivistique car, afin de définir ce qui n'est pas archivé et ce qui ne peut pas l'être, il faut d'abord connaître les règles qui définissent le champ de l'archivable. Toutefois, c'est seulement avec l'aide de l'imagination des créateurs et créatrices de réemploi qu'il est possible d'appréhender une dimension qui dépasse ce confinement et d'imaginer ce qui va au-delà de l'archivable. De manière plus pragmatique, c'est entre autres à travers leur travail que les archivistes peuvent comprendre la place des archives dans un contexte donné : *«It is worthwhile to observe how artists have engaged with the archive(s), if only because that can show how archives are situated in society»* (Ketelaar, 2017, p. 244).



CHAPITRE

4

Absence

Absence, lacunes et manque sont des éléments constitutifs des archives et de la manière dont elles se construisent. L'archivage est une question de préservation tout autant que de tri, de sélection et d'élimination. En effet, tout document ne devient pas archives. Les archivistes, en s'appuyant sur des lois, règlements et normes, évaluent ce qui sera préservé de manière pérenne: «*Archivists are constantly confronted with choices about what to include and what to exclude, allowing for some voices to be heard while others are silenced*» (Carter, 2006, p. 219). Il s'agit d'un processus qui peut être mis en commun avec ce que Derrida qualifie d'«anarchie», cette pulsion de destruction au cœur de l'archivage¹. À partir de cette impulsion tournée vers le futur, une série de documents sont considérés utiles sur le long terme et conservés, alors que d'autres sont écartés parce que jugés comme inutiles. Ces derniers constituent un inarchivé, dont le point de départ se situe dans l'anarchie. Par ailleurs, de nombreux autres documents ne sont même jamais considérés comme potentielles archives, et ce, parfois, dès leur création. Ils constituent une masse

1. Voir la section «Impulsion anarchique» au chapitre 2.

documentaire participant d'un inarchivable dans lequel les documents n'entrent en considération dans aucun processus de sélection. Il résulte de ces cadres archivistiques un certain nombre de rebuts, participant d'un inarchivé et d'un inarchivable, constitués de traces, de documents qui ne seront jamais conservés de manière définitive.

L'idée d'absence peut se manifester de plusieurs façons dans les archives. Elle incarne tout ce qui n'est pas présent : « *The absence of records from public view, the absence of certain details in records that are available, or the absence of records altogether, are what drive not only frustrations and disappointments with the archive, but also archival fantasies* » (Gilliland, 2017, p. xv). Généralement associé à la dimension négative des archives, au secret et au silence, le produit de ces exclusions n'est pas totalement dépourvu d'une dimension archivistique. Dans le premier chapitre, nous insistions sur l'idée de *rencontre* entre un artiste et un objet *trouvé* comme un des gestes fondamentaux du réemploi. La trouvaille, au centre de ces pratiques, s'organise selon des modalités propres aux cinéastes : rencontre fortuite ou fruit de recherches précises, les cinéastes créent à partir de ces images en mouvement qu'ils appellent souvent « archives », et ce, malgré le fait que ces dernières ne proviennent pas toujours d'institutions de conservation. Cette situation implique que non seulement les absences peuvent faire archives, mais aussi qu'elles sont privilégiées dans certains contextes de création, pour diverses raisons (facilité d'accès, droits d'auteur, etc.). Dans ce cadre, les recherches d'Anne Klein mettent au jour trois modalités à travers lesquelles les artistes mettent en lumière les questions de manque et de lacunes : ils et elles « [...] proposent une réflexion sur l'identité et la mémoire collective dans une perspective critique », mettent en évidence des lacunes « [...] au travers de la structure propre aux archives » et créent des images de rêves, qui « [...] visent à ressusciter les morts en en faisant surgir l'image dans le présent » (Klein, 2019, p. 213).

S'il est souvent question, de manière très large, de lacunes, de silences ou encore de vides dans la documentation qui traite de ces problématiques, nous considérons l'absence en tant que dimension en dehors des archives, résultant du processus d'évaluation. Dans ce chapitre, nous posons la question des qualités archivistiques de l'absence, à travers les récits derrière plusieurs œuvres de réemploi. Pour ce faire, nous explorerons tout d'abord le concept d'évaluation des archives, dans ses acceptions traditionnelle et postmoderne, afin de comprendre les mécanismes producteurs de lacunes, ainsi que de déterminer de quoi est constituée l'absence. Ensuite, les histoires d'absences qui sont fondatrices de certaines œuvres de réemploi seront exposées, afin de mettre

au jour les possibles qualités et caractéristiques archivistiques des documents qui ne sont pas prises en charge par les archivistes. Enfin, à partir de ces constatations, nous proposerons une réflexion en deux parties, l'une ancrée dans les pratiques archivistiques liées à un phénomène que nous qualifions de « déplacement de lieux d'archives » ; l'autre présentera les bases d'un premier lien entre archives et archive.

Évaluation, archivation et archivalisation

Une des principales raisons qui motive l'absence au sein des archives résulte de leur sélection, action autrement qualifiée d'évaluation. Cette dernière est considérée comme une « [...] fonction archivistique fondamentale et incontournable de notre profession contemporaine » (Nahuet, 1996, p. 33). Il s'agit du processus « [...] *of assessing the value of records for the purpose of determining the length and conditions of their preservation* » (InterPARES 2 Project, 2024, appraisal).

Dans le cadre d'une vision de l'archivistique qui divise le cycle de vie des archives en trois moments (archives courantes, intermédiaires et définitives), l'évaluation est « [...] préalable à l'élaboration d'un tableau d'archivage visant à déterminer l'utilité administrative, l'intérêt historique et le traitement final des documents » (Direction des archives de France [DAF], 2007, évaluation, p. 20). C'est lors de cette dernière étape que les archivistes détermineront le sort final des archives : leur conservation pérenne ou, au contraire, leur élimination, en tout ou en partie. Dans ce cadre, l'évaluation est perçue comme une des fonctions principales de l'archivistique contemporaine. Les archivistes l'associent à un pouvoir décisionnaire qui leur confère « [...] un droit de vie ou de mort sur une partie sinon la totalité de la production organique et consignée d'une personne physique ou morale » (Nahuet, 1996, p. 33).

L'objectif principal de l'évaluation est de mettre en place une série de règles permettant aux archivistes d'opérer des choix de conservation. Ces opérations sont motivées d'une part par le besoin de réguler la quantité, l'espace et le coût des documents à conserver et, d'autre part, d'éviter la redondance des archives, notamment dans le contexte numérique : « *That means that the aim of archival appraisal, for both traditional material and electronic records should be to make archives eloquent and to facilitate research* » (Menne-Haritz, 1994, p. 530). Afin de répondre à ces besoins, l'évaluation est guidée, selon Couture, par cinq principes directeurs : les archives sont les preuves privilégiées des activités de l'ensemble de la société ; l'archiviste doit respecter l'objectivité

et la contemporanéité du jugement porté (en se basant sur une échelle de valeurs contemporaine à la création des archives); respecter les liens qui unissent l'évaluation aux autres interventions archivistiques; respecter l'équilibre entre finalités de gestion et finalités patrimoniales de l'évaluation; et respecter l'équilibre entre les considérations relatives au contexte de création des archives et celles liées à leur utilisation (Couture, 1996b, p. 17-20).

Dans les années 1990, l'évaluation est au cœur des débats archivistiques. Les archives électroniques, leur abondance et leurs caractéristiques posent des questions quant à la nature des archives et aux processus qui les caractérisent et les façonnent. Ce questionnement met également en perspective les différences entre méthodologie, théorie et pratique archivistique : l'évaluation est-elle perméable à ces catégories ? Ce qui fonctionne théoriquement peut-il s'appliquer à la pratique ? La nature même des archives permet-elle l'évaluation ? Plusieurs visions de l'évaluation sont alors discutées, prenant racine dans des perspectives différentes : en partant de l'idée que les archives sont le témoin d'une société à un moment donné (d'une transaction, d'un fait, d'un événement), les auteurs et autrices se positionnent par rapport à la meilleure manière de s'assurer que les documents qui en rendent compte soient préservés. Leur point de vue diverge toutefois sur le rôle des archivistes en matière d'évaluation² et, surtout, sur les critères qu'ils utilisent pour justifier la sélection.

Théories de l'évaluation en archivistique

La question de l'évaluation est posée par les archivistes depuis longtemps. Toutefois, il n'existe pas de consensus sur le sujet et plusieurs écoles s'organisent autour de différentes perspectives. Un premier point d'ancrage en la matière se situe dans le travail d'Hilary Jenkinson. Dans *A Manual of Archive Administration*, Jenkinson consacre une partie du chapitre sur les « archives modernes » à la pratique générale de la « *selection and destruction* » (Jenkinson, 1922, p. 117). La destruction des documents est décidée par deux grandes lignes directrices : les documents sont des copies exactes de ceux qui existent déjà et les documents n'ont pas de valeur historique (Jenkinson, 1922, p. 119).

2. Selon Terry Cook, trois sources peuvent avoir un rôle dans l'évaluation : le producteur, l'utilisateur ou la société en général (Cook, 1998, p. 28).

Toutefois, l'argument de Jenkinson concernant cette dernière condition est qu'un archiviste ne peut juger de la valeur historique ultérieure que prendront les documents :

We are not on this account to blame overmuch the judgement of earlier periods; the truth is simply that they were unable to predict the directions which would be taken by the historical interests of the next hundred years and it is difficult to see how any one can in conscience propose in our own time to do any better for the interests of the future (Jenkinson, 1922, p. 124).

La principale motivation pour la conservation des archives est ici la construction de l'histoire : « *The person or body in our times who is entrusted with the task of destruction has to exercise choice not on the ground of what is useful for practical purposes of Administration but of what is worth preserving in the interests of History* » (Jenkinson, 1922, p. 119), mais aussi, potentiellement, toute autre utilisation future : « *[...] but can we even answer for it that in the future the Historian will be the person most interested in the Archives we are leaving behind us?* » (Jenkinson, 1922, p. 124). Dès lors, Jenkinson s'oppose à la destruction des archives à la seule exception des copies : « *[...] destruction is an operation which can only be practiced with undoubted safety in one case — that of word for word duplicates: all other proposed criteria are fallacious* » (Jenkinson, 1922, p. 126). Il suggère une archivistique dans laquelle les archivistes n'interviennent pas dans le processus d'évaluation : « *The archivist's role was to keep, not select archives* » (Cook, 1997, p. 23). Les décisions quant aux archives reviennent finalement aux « administrateurs », c'est-à-dire aux producteurs et productrices des documents : libres de toute considération historique, ils ont pour responsabilité de gérer leurs documents de manière à couvrir « *[...] the existence and functioning of the Office as a whole and the work of all its departments, subdivisions, and members in their official capacity* » (Jenkinson, 1922, p. 132).

La vision de Jenkinson se poursuit avec les réflexions de plusieurs archivistes, notamment Luciana Duranti au Canada. Elle relève dans les travaux de ses prédécesseurs et collègues une série de valeurs sur lesquelles les archivistes s'appuient pour établir des méthodes d'évaluation : l'évaluation doit être impartiale, objective, professionnelle (elle sert la responsabilité de l'archiviste), elle est fondée sur des connaissances provenant d'analyses et elle doit tendre à fournir une vision complète de la société (Duranti, 1994, p. 329-330). Sa principale critique quant à l'évaluation est toutefois son manque de cohérence

par rapport à la théorie archivistique, c'est-à-dire à l'étude de ce que sont les archives. Pour Duranti, les caractéristiques mêmes des archives³ sont en contradiction avec l'idée d'évaluation :

[...] on the one hand, the characteristics of naturalness and interrelationship point to the fact that all archival documents in an archives are equally functional to the existence of the whole and, therefore, equally important. On the other hand, the characteristics of impartiality and authenticity point to the evidentiary quality of form and procedure, and therefore to their primacy for the conveyance of truth. Moreover, the characteristic of uniqueness-in-context of each document makes its meaning unique and its existence necessary to the meaning of the archives in which it belongs (Duranti, 1994, p. 336).

L'idée pour les archivistes d'attribuer une valeur aux documents est dès lors impensable. Seule la réduction par la sélection, aux mains des producteurs et productrices des documents, est considérée comme légitime, afin d'éviter de futures pertes. En ce sens, Duranti s'aligne avec ce que proposait Jenkinson : « [...] his solution to the need for an objective selection could ensure the protection of archival documents as impartial evidence of the biases and idiosyncrasies of their creators rather than those of their custodians » (Duranti, 1994, p. 337).

S'opposant à la vision passive du travail de l'archiviste, un autre point de vue met plutôt l'accent sur l'importance du travail d'évaluation réalisé par ce dernier. Ce deuxième courant se cristallise autour de l'archiviste Theodore Schellenberg et de la théorie des valeurs. Le travail de Schellenberg prend racine dans un contexte d'abondance documentaire aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale⁴. La situation était telle qu'il était irréaliste, pour les archivistes de l'époque, de conserver tous les documents produits par les administrations et le gouvernement, comme le suggérait Jenkinson. Certaines voix s'élèvent alors pour appuyer une forme de sélection qui ne viendrait pas exclusivement des producteurs et productrices de documents, mais également

3. Selon Duranti, les documents d'archives sont impartiaux (« *impartiality* »), authentiques (« *authenticity* »), ils sont constitués de manière organique (« *naturalness* »), ils sont interreliés (« *interrelationship* ») et ils ont une place unique dans l'ensemble dont ils font partie (« *uniqueness* ») (Duranti, 1994, p. 334-335).

4. Cette situation a par ailleurs mené à l'émergence de la fonction de *records manager* et à l'élaboration du cycle de vie des documents « [...] where records were first organized and actively used by their creators, then stored for an additional period of infrequent use in off-site record centres, and then, when their operational use ended entirely, "selected" as archivally valuable and transferred to an archives, or declared non-archival and destroyed » (Cook, 1997, p. 26).

des archivistes. C'est dans cet esprit que s'exprime Schellenberg dans son manuel *Modern Archives. Principles and Techniques*, dans lequel il se penche sur les « *modern public archives* », qui sont le « *byproduct of an activity of a government unit* » (Schellenberg, 1956, p. 113). Pour ce dernier, les archives sont le résultat d'une sélection :

They are chosen, not on the basis of a consideration of particular records by themselves, but because of their significance in the entire documentation of a particular subject or activity, or, more broadly, in the documentation of an agency, or a government, or even a society at some stage of its development (Schellenberg, 1956, p. 114).

Cette sélection est opérée par les archivistes à partir de la notion de valeur des documents. Pour Schellenberg, les archives publiques possèdent une valeur primaire, qui concerne les producteurs et productrices des documents et une valeur secondaire, qui intéresse les particuliers et organismes, c'est-à-dire les futurs chercheurs et chercheuses (Cook, 1997, p. 27). La valeur primaire est importante pour les besoins opérationnels des producteurs et productrices des documents. La valeur secondaire, quant à elle, peut subsister quand un document perd sa valeur primaire (n'est plus utile aux producteurs et productrices). Elle peut être déterminée par sa capacité à prouver (*evidential values*) ou à informer (*informational values*). La valeur de preuve fournit « [...] *an authentic and adequate documentation of its organization and functioning* » (Schellenberg, 1956, p. 140) et, en ce sens, elle concerne les producteurs et productrices des documents. La valeur d'information dérive « [...] *from the information that is in public records on persons, places, subjects, and the like with which public agencies deal* » (Schellenberg, 1956, p. 148), c'est-à-dire qu'elle n'informe pas directement sur l'organisme public dont elle est issue, mais bien sur ce dont il est question dans les documents. Sous cet angle, l'évaluation tient compte, sur le court terme, des besoins des producteurs et productrices des documents et, sur le long terme, des besoins futurs des chercheurs et chercheuses qui utiliseront ces mêmes documents, devenus archives.

La notion de valeur est donc centrale dans les processus d'évaluation. Elle est, jusqu'ici, déterminée par les producteurs et productrices des documents en tant que reflet de leurs activités ou par les archivistes qui les évaluent au regard de possibles futures utilisations. À partir de ces considérations, une différente approche de l'évaluation voit le jour, prenant une perspective sociétale : les documents à conserver doivent représenter le fonctionnement et les valeurs de la société qui les produit. Au Canada, cette vision de l'évaluation donnera lieu à la théorie

et à l'application de la macroévaluation, développée par l'archiviste Terry Cook. Pour ce dernier, les approches de Jenkinson et Schellenberg ont été prises « [...] *from the domain and professional competence of the archivists, who then is left merely to interpret and implement the wishes of others* » (Cook, 1998, p. 29) alors que les « [...] *archives should reflect more globally the society that creates them [...]* » (Cook, 1997, p. 30). En s'appuyant sur les travaux de l'archiviste allemand Hans Booms, Cook suggère de se concentrer « [...] *on the larger or "macro" context of the records, as revealed through their creators' functions, programmes, activities, and transactions, that is, through the context and process of the records' own creation* » (Cook, 1997, p. 31). Il appelle cette approche « macroévaluation »⁵.

La méthodologie de la macroévaluation, parfois qualifiée de « processus en aval » (*from top to bottom*) (Nahuet, 1996, p. 38), propose d'orienter les choix des archivistes à partir des producteurs et productrices des documents « [...] *on the assumption that those creators, and those citizens and organizations with whom they interact, indirectly represent the collective functioning of society* » (Cook, 1997, p. 31). Cette vision de l'évaluation s'appuie sur le contexte de création et la provenance des documents plutôt que sur leur contenu : il ne s'agit pas d'établir la valeur des documents, mais bien de déterminer « [...] *which groups or series should be before the archivist for appraisal, and the order in which these groups should be appraised* » (Cook, 1998, p. 32). En d'autres termes, « [...] à l'analyse de la valeur des archives, la macroévaluation substitue l'analyse de la valeur des unités créatrices de documents au sein d'une organisation, valeur qui s'établit en rapport avec la fonction de témoignage des unités évaluées » (Ducharme, 2001, p. 48). Elle met dès lors en lumière les interactions entre différents éléments, qui sont le reflet d'une société à un moment donné : les producteurs et productrices des documents, les structures et tendances sociohistoriques, ainsi que les citoyens et citoyennes, groupes, clients et clientes influencés par ces structures (Cook, 1997, p. 30).

En parallèle, une autre approche canadienne, dite « en amont » (*bottom up*) (Nahuet, 1996, p. 37) prend racine dans le travail de Terry Eastwood. Si, comme Cook, Eastwood s'intéresse aux archives dans un cadre sociétal, son approche diverge toutefois de la macroévaluation. Pour Eastwood, le travail des archivistes en matière d'évaluation s'est, jusqu'ici, appuyé sur trois possibilités mutuellement exclusives : l'évaluation repose généralement sur la provenance des documents (évaluation

5. Cette méthodologie a été appliquée aux Archives nationales du Canada depuis 1991 (Bibliothèque et Archives Canada, 2022).

en regard de l'importance des producteurs et productrices), leur pertinence (évaluation en regard du contenu des documents, sur ce dont ils portent) ou leur utilisation (évaluation en regard de la valeur de continuité des documents) (Eastwood, 1993, p. 116-117). À la recherche d'une mesure empirique pour évaluer les archives, Eastwood rejette la première possibilité (provenance), car elle ne suffit pas à évaluer un document⁶. Il conteste ensuite la seconde (pertinence), car il est difficile de juger la valeur des informations contenues dans les documents, c'est-à-dire de prédire des usages futurs des archives qui ne se basent pas sur la fonction de preuve des documents. Toutefois, c'est la dernière possibilité (utilisation) qui intéresse Eastwood, car elle offre une assise empirique, concrète à l'évaluation : « *All past and present uses of archives provide the "data" on the basis of which the appraiser attempts to induce a sense of future usefulness on behalf of the society* » (Eastwood, 1992, p. 84). À travers l'évaluation, ce que les archivistes conservent, finalement, ce sont les preuves documentaires de faits qui peuvent être attachées à des événements :

The focus of appraisal is precisely the objective facts of archives. [...] It is therefore the appraiser/archivist's task to marshal evidence for the evaluation of archives on the basis of an objective analysis of the qualities of any archives to be appraised and an analysis of the uses to which they may be put (Eastwood, 1992, p. 83).

Au Québec, l'évaluation est comprise comme une fonction de l'archivistique contemporaine, au même titre que la création, l'acquisition⁷, la classification, la description, la diffusion et la conservation des archives. Parmi ces dernières, elle a toutefois la particularité d'être considérée comme le « nœud dur » de la discipline, car « [...] elle a pour objet de décider du matériel [...] sur lequel vont porter toutes les interventions de l'archiviste » (Couture, 1996b, p. 3). Les assises théoriques de l'évaluation dans l'archivistique québécoise reposent sur les notions de valeur primaire et secondaire des archives, telles que suggérées par Schellenberg, auxquelles sont par ailleurs assignées

6. Il reconnaît toutefois que l'évaluation doit être menée avec une attention particulière au contexte social de création des documents (Eastwood, 1992, p. 83).

7. L'acquisition, c'est-à-dire « l'ensemble des modes d'accroissement autres que le versement » (Lambert, 1999, p. 147) peut d'ailleurs être comprise comme une forme d'évaluation, dépendant directement du mandat des archives concernées : « L'évaluation en vue du versement s'effectue lors de la détermination des règles de conservation; elle est séparée temporellement du versement. L'évaluation en vue de l'acquisition la précède généralement de peu; elle reste collée à l'acte d'acquisition » (Lambert, 1999, p. 160).

des fonctions précises⁸, faisant référence à « l'utilité du document d'archives » (Couture, 1998, p. 13). Ainsi, la valeur primaire répond aux fonctions de preuve administrative, légale ou financière des archives et la valeur secondaire, quant à elle, remplit une fonction de témoignage patrimonial. Cette adaptation du cadre proposé par Schellenberg, redistribue les valeurs de preuve et d'information, sous la forme de fonctions, suivant leur appartenance à la valeur primaire ou secondaire. La valeur d'information, en tant que telle, disparaît alors au profit de la valeur de témoignage (Couture, 1998, p. 13-14). Ensemble, valeurs et fonctions « [...] sont donc la base même de l'acte de juger que pose l'archiviste quand il évalue » (Couture, 1998, p. 15).

Afin d'ancrer l'évaluation dans la pratique, les archivistes québécois mettent en avant l'importance du calendrier de conservation, l'« [...] outil privilégié de l'archivistique québécoise contemporaine » (Nahuet, 1996, p. 34). Il s'agit d'un « [...] instrument de gestion [...] qui regroupe les règles de conservation dont se dote une institution pour rationaliser la conservation de ses archives » (Couture, 1999a, p. 117). L'établissement du calendrier de conservation repose sur une analyse en deux temps. Tout d'abord, sur l'analyse des besoins, « une méthode qui permet d'étudier une situation reliée à l'information organique et consignée dans une administration » (Arès, 1999, p. 36), c'est-à-dire une étude « [...] de l'institution et des archives qu'elle génère » (Couture, 1996b, p. 14)⁹. Ensuite, sur ce que Couture qualifie de « microévaluation », et qui « [...] vise à juger de la valeur primaire et de la valeur secondaire que présentent les documents d'archives » (Couture, 1999a, p. 118). L'évaluation ne concerne donc pas seulement des archives définitives, car la fonction est également intégrée aux processus administratifs. Ainsi, l'approche québécoise lie archives courantes, semi-courantes et définitives dans un ensemble au sein duquel les documents sont évalués dès leur création. Elle est la préoccupation autant des archivistes

8. Jacques Grimard pose la question de la différence entre les notions de valeur et fonction en ces termes : « Cependant, on est justifié de s'interroger sur [la] pertinence [du terme de valeur] lorsqu'on évoque la preuve, le témoignage ou l'information qui renvoient beaucoup plus aux fonctions des archives – aux rôles qu'elles peuvent être appelées à jouer – qu'à leur signification ou finalité » (Grimard, 1994, p. 79).

9. Si cette approche n'est pas sans rappeler ce que préconise Cook avec la macroévaluation, elle ne l'est qu'en partie. En effet, comme le remarque Ducharme, les interventions sur les documents ont une grande place dans la pratique des archivistes québécois : « [...] l'évaluation des documents est un processus qui nécessite un va-et-vient constant entre les documents et l'organisation qui les génèrent et que la connaissance de l'un influe sur la connaissance de l'autre » (Ducharme, 2001, p. 62).

que des *records managers*. Dans ce cadre, l'évaluation est pensée à partir des archives institutionnelles et ce modèle est dès lors difficilement applicable en dehors de ces dernières.

Évaluation et postmodernité

L'évaluation est une fonction clé de l'archivistique contemporaine. Pressés par l'abondance documentaire qui caractérise l'après-Seconde Guerre mondiale et la révolution numérique des années 1990, les archivistes se sont efforcés de réfléchir à des moyens de préserver au mieux les archives, sans pour autant céder sous le poids de ces dernières. En parallèle aux réflexions axées sur des solutions théoriques et pratiques à ces problèmes, certains archivistes se sont penchés sur le contexte dans lequel ces processus prennent place. Dans ce cadre, les différentes considérations posent plus largement des questions liées à la construction de l'histoire et de la mémoire, à travers les archives et les institutions qui les préservent. Dès les années 1980, un courant postmoderne de l'archivistique se développe, mettant en évidence la subjectivité du travail des archivistes, ainsi que des archives qui en découlent. Plusieurs de ces considérations permettent de penser l'évaluation et les questions d'absence de manière systémique : de la création des documents à leur préservation, différentes couches de sélection sont opérées par des acteurs et actrices (producteurs, productrices des documents, *records managers*, archivistes, utilisateurs et utilisatrices)¹⁰ qui dépendent eux-mêmes d'un contexte précis situant leurs actions :

[...] if archival records reflect reality, they do so complicitly, and in a deeply fractured and shifting way. They do not act by themselves. They act through many conduits : the people who created them, the functionaries who managed them, the archivists who selected them for preservation and make them available for use, and the researchers who use them in constructing accounts of the past (Harris, 2002b, p. 65).

Tout d'abord, le contexte dans lequel les documents sont créés, ainsi que celui qui permet de les penser comme potentielles archives constituent des premiers terrains de sélection. Les documents voient en effet

10. Tom Nesmith identifie trois principaux acteurs et actrices qui influencent les documents avant même leur arrivée aux archives : les « *inscribers* », les « *pre-archival custodians* » et les « *sponsors of archives* » (Nesmith, 2005, p. 263). Schwartz et Cook, quant à eux, distinguent les « *users of archives (historians and others)* » et les « *shapers of archives (records creators, records managers, and archivists)* » parmi les acteurs et actrices ayant une incidence sur le sens des archives (Schwartz et Cook, 2002, p. 18).

le jour dans un contexte qui les définit. L'archiviste Tom Nesmith souligne qu'avant même la sélection opérée par les archivistes, les processus documentaires circonscrits par les rapports sociaux sont déjà générateurs d'absence. Ils sont déterminés par les conditions sociales et les degrés d'alphabétisation qui encouragent ou non la création et la préservation des documents; les tendances idéologiques qui retiennent ou détournent l'information; les technologies des supports d'enregistrement qui favorisent la documentation de certaines activités et pas d'autres; et la capacité des institutions à collecter, manipuler et maintenir des informations fiables (Nesmith, 1985, p. 14-15).

Au-delà de ce qui occasionne leur existence même, d'autres éléments propres à une société façonnent la possibilité pour certains documents de devenir archives. L'archiviste Eric Ketelaar propose une lecture des processus de création des archives qui se décline à partir de la notion d'archivage, telle que développée par Derrida. Si les archives sont le résultat de l'archivage (l'action concrète d'archiver des documents) et de l'archivation, c'est-à-dire l'action de « [...] *consigning, inscribing a trace in some external location, some space Outside* » (Ketelaar, 2001, p. 132), elles résultent également de l'archivalisation, « *the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth archiving* » (Ketelaar, 1999, p. 55). Il s'agit d'une condition préalable qui détermine l'archivable, ce qui, dans une société à un moment donné, permet de considérer ce qui peut devenir archives. Ces dernières sont dès lors une construction sociale liée aux valeurs et besoins (conscients et inconscients) de la société dont elles émanent et des organismes qui les produisent (Schwartz et Cook, 2002, p. 3).

Ensuite, pour l'archivistique postmoderne, les archivistes ne sont pas les gardiens et gardiennes des archives, travaillant dans l'impartialité, mais bien des acteurs et actrices de leur création: « [...] *archivists have a creative role: they do not passively receive, protect, preserve, and retrieve records and knowledge, which others are entirely responsible for creating* » (Nesmith, 1999, p. 144). Puisque, comme pour les documents, leurs actions prennent place dans un contexte déterminé, leurs gestes ne sont dès lors pas neutres et reflètent les valeurs qui caractérisent la société dans laquelle ils travaillent¹¹: « [...] *the order that archives create out of all*

11. Bothman suggère d'ailleurs qu'au-delà des processus archivistiques, les valeurs se reflètent dans l'architecture, physique et institutionnelle, des archives: « *In a more imprudent moment, one might want to suggest that an archival building or, more problematically perhaps, network, is simply the largest archival container, a bounded space the form of which - its exterior physical façade and internal configuration as well as its human, technological and informational content and distribution - reflects our social and cultural values* » (Brothman, 1991, p. 82).

the information they process is an order that embodies society's values » (Brothman, 1991, p. 81). Ces valeurs se cristallisent particulièrement autour du processus d'évaluation qui les intègre autant qu'il les crée :

The appraiser's values, quality of work, perspectives, interaction with the records creating agency, engagement with the policy s(he) is implementing, and so on, all shape and are reflected in the appraisal. The appraiser is not simply identifying records with archival value; s(he) is creating archival value (Harris, 2002b, p. 84).

Dès lors, le rôle de l'archiviste n'est pas passif :

It entails more than simply identifying archival or historical value that already exists in a document before archivists encounter it. As they make determinations about archival or historical value, archivists in effect create, initiate or perpetuate an axiological commitment which is manifested in the permanence of the order that emerges (Brothman, 1991, p. 81).

Les archives qui sont finalement conservées au terme de ces différents processus de sélection représentent dès lors un *fragment* (Harris, 2002b ; Schwartz et Cook, 2002) de la production documentaire, participant de plusieurs systèmes de valeur :

As they strive to maintain these islands of permanent order, then, archives also create value. Archival appraisal, for example, is not merely a process of value identification, but of value creation or destruction. It entails more than simply identifying archival or historical value that already exists in a document before archivists encounter it (Brothman, 1991, p. 81).

Outre les destructions opérées par les producteurs et productrices des documents et les archivistes, Verne Harris ajoute un nouvel élément réduisant d'autant plus la taille de ce fragment, soit, le temps : « [...] *no record, no matter how well protected and cared for by archivists, enjoys an unlimited life span. Preservation strategies can, at best, aim to save versions of most archival records. So archives offer researchers a sliver of a sliver of a sliver* » (Harris, 2002b, p. 65).

En conséquence, les archives, comme infime fragment de la production documentaire, possèdent un statut particulier : « [*a record designed as archival*] is circled, framed, or privileged for a particular type of viewing, and often becomes a symbol of community aspirations or cherished values » (Nesmith, 2002, p. 32). Leur place dans la société est alors irrévocable (Brothman, 1991, p. 81), car elles sont désignées pour la construction de la mémoire sociale (Schwartz et Cook, 2002, p. 3). Toutefois, tous

les documents qui sont exclus de cette sélection ne sont pas dénués de sens: « [...] *the reality that has not been archived determines the record as well. What has been excluded from the record determines its meaning as much as what was included* » (Ketelaar, 2002, p. 223). Ce qui constitue l'absence est dès lors aussi révélateur que ce qui est finalement archivé: « *What decisions will represent us in our absence?* » (Brothman, 1993, p. 205). Les documents exclus, non archivés, sont autant d'indices des valeurs qui sous-tendent l'archivable et l'archivé dans un contexte précis.

Récits d'absence dans les œuvres de réemploi

Les travaux des archivistes postmodernes ont mis au jour l'existence de différents mécanismes sociaux derrière la construction des archives, avec pour corollaire la reconnaissance du potentiel significatif de la masse de documents qui en est exclue. Toutefois, il n'est que rarement question de cette absence au sein de la discipline: il s'agit d'un indéfini dont on reconnaît l'existence, mais qui n'est jamais analysé en tant que tel, parce qu'il est identifié comme inutile et qu'il se situe en dehors des archives. Les archivistes se donnent en effet des balises et des règles permettant de définir ce qui deviendra archives (dans le cas des archives publiques, suivant les sources, il est question de 3 à 10 % de la production documentaire préservée de manière permanente) justifiant non pas le vide qu'ils créent, mais bien l'organisation de ce qu'ils conservent. Pourtant, si on reconnaît l'existence, voire l'influence de cette absence, il est nécessaire d'appréhender d'un point de vue archivistique cette dimension. Puisque l'évaluation et la sélection « [...] *aim to achieve this order through the removal of weeds, as part of the process of the creation of a garden of beautiful flowers* » (Brothman, 1991, p. 82), qu'en est-il de ces « mauvaises herbes » ?

La métaphore employée par Brothman n'est pas sans rappeler les descriptions utilisées par les cinéastes de réemploi ainsi que les chercheurs et chercheuses qui les étudient, quand il est question de la rencontre entre les cinéastes et les films et vidéos qui deviendront matière première des œuvres. En effet, les récits autour du réemploi identifient souvent les images utilisées comme des déchets de l'histoire, à savoir, les documents qui n'ont pas acquis le statut d'archives *officielles*¹². Il s'agit généralement de films et vidéos achetés dans des magasins d'occasion, donnés par des individus ou des institutions ou encore trouvés dans des poubelles.

12. Il faut ici noter que certains cinéastes de réemploi travaillent avec des archives, au sens traditionnel du terme, et conservées comme telles. Il n'en sera pas question dans ce chapitre, mais dans les prochains concernant l'interdit et l'invisible.

Bien que ces documents ne soient pas conservés dans une institution de mémoire, ils sont dans certains cas qualifiés d'archives par les artistes qui les réutilisent. Comme le suggère Sharon Sandusky dans son analyse de l'*archival art film*, ces images en mouvement représentent pour les artistes autant d'objets, d'artéfacts culturels, témoignant d'un contexte particulier qu'il est nécessaire de décoder (Sandusky, 1993). Elles sont représentatives d'une réalité archivistique existant en dehors des archives, mais qui est toutefois modelée par ce qui caractérise ces dernières.

C'est à travers ce regard extérieur sur les archives que nous proposons de considérer l'absence d'un point de vue archivistique. En parlant des œuvres de réemploi inspirées par les rebuts, que pouvons-nous comprendre de la masse documentaire inarchivée et inarchivable qui les constitue? Que peut-il se créer sur la tension entre l'archivé d'un côté et l'inarchivé et l'inarchivable de l'autre? Les récits derrière la création de certaines œuvres sont non seulement révélateurs des histoires d'absence, mais également des multiples possibilités créatrices qu'elles représentent.

Dans sa contribution à l'ouvrage *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, Lucy Reynolds utilise le film *Standard Gauge* de Morgan Fisher (1984) pour mettre en lumière cette problématique (Reynolds, 2006). Dans son œuvre, Fisher présente à l'écran des morceaux de pellicules 35 mm, tout en narrant un commentaire qui mêle histoire du cinéma, explications techniques et souvenirs personnels qui, parfois, expliquent la manière dont il s'est procuré les photogrammes. Ces derniers ont majoritairement été collectés quand il travaillait dans l'industrie du film. Il s'agit de films rejetés, de pellicule nitrée à éliminer, de *stock footage* ou encore de scènes qui avaient excédé leur utilité: «*It's all found footage, but instead of being brought to life by projection [...], it's presented as inert material, as separate strips of film*» (Fisher, cité dans MacDonald, 1988, p. 358). Reynolds met en avant le contraste entre ce matériel apparemment futile et la valeur que lui donne Fisher:

The filmstrips' fragile tactility and the care with which Fisher repositions them on-screen, his fingers glimpsed at the edge of the frame, implies that the pieces are treasures of great value. However, Fisher's filmstrips were retrieved from the apparent arbitrary and uncatalogued archive of the commercial industry, literally discarded scraps from the cutting room floor (Reynolds, 2006, p. 14).

Les morceaux de films qui composent l'œuvre de Fisher sont ici décrits comme une archive ayant pour principales caractéristiques d'être *arbitraire* et *non cataloguée*, d'émerger, littéralement, des *déchets*

de l'industrie du cinéma, mais également d'avoir une *grande valeur* en lien avec l'histoire du cinéaste. Ces attributs interpellent tant par leur disparité par rapport aux qualités généralement accordées aux archives, mais, également, dans une certaine mesure, par leur similarité, comme c'est le cas pour l'assignation de valeur à un document. S'il n'est pas rare de trouver des caractéristiques descriptives relatives aux films réemployés dans les analyses des films de réemploi, c'est toutefois principalement dans les récits derrière la création de ces derniers qu'il est possible d'y recueillir des indices pouvant nous éclairer sur la notion d'absence et ce qui la constitue.

Exclusion, don, abandon, inutilité et rebut

L'une des caractéristiques prédominantes des films réemployés, tels que décrits par les cinéastes, se situe dans leur rapport à l'exclu. Il s'agit, en quelque sorte, de l'étape préliminaire avant la rencontre entre les artistes et le matériel qui deviendra leur œuvre. Qu'il s'agisse de films exclus de leur milieu d'origine ou de leur lieu de conservation, ils ont généralement en commun leur supposée inutilité, qui se manifeste dans un vocabulaire qui a trait à ce qui est vieux et dépassé, comme l'illustre le témoignage de Peggy Ahwesh concernant la manière dont elle a récolté certains de ses films :

At one point when I was working at Pittsburgh Filmmakers, George [Romero] had given us a bunch of old film to reuse for slug — a whole collection of public service announcements he had done for local television, TV commercials about toilet cleaners, ads for candidates running for office, an antirape PSA, and a film about professional wrestling (Ahwesh, citée dans MacDonald, 2006, p. 117).

Dans le même ordre d'idée, Naomi Uman explique sa rencontre avec le film ayant servi de matière première pour *Removed* (1999) en ces termes : « *I worked in the projection booth at CalArts where the original footage was lying around as a reel of film that we could use to practice loading the 35mm projectors in the booth* » (Uman, citée dans Remes, 2017, p. 71). Le film en question était un film pornographique anonyme qui n'avait d'intérêt que dans sa matérialité, son contenu ou sa fonction ne motivant pas sa préservation. Dans les deux cas, on constate que les films ont perdu leur utilité première, ce qui occasionne leur exclusion. Ils sont par ailleurs détachés de leur contenu pour devenir des objets dont on peut disposer sans conséquence, qui peuvent être sacrifiés dans le cadre d'un montage ou d'un apprentissage.

De plus, les exclusions se manifestent au cinéaste à travers les modalités de l'abandon et du don, suivant le degré d'inutilité qu'elles semblent avoir atteint. Dans l'exemple de Naomi Uman, la pellicule trouvée par la réalisatrice « traînait » par terre, son statut n'étant pas éloigné de celui du détrit. La réutilisation des « déchets » filmiques et vidéographiques est en effet un thème récurrent dans le réemploi. L'origine de *The Color of Love* (1994) de Peggy Ahwesh illustre également cette idée :

A friend of mine had dropped off a "donation" at school that turned out to be a bunch of rusty cans and reels — mostly empty. The box had already landed in the garbage but one reel had some found footage so I took it out of curiosity and it turned out to be two 8 mm amateur porn films (Ahwesh, citée dans Michaud-Lapointe, 2019, p. 28)¹³.

De même, dans un entretien, Ken Jacobs expose la provenance des scènes pornographiques de son film *XCXHXEXRXXRXIXEXSX* (1980-en cours) dans la récupération de pellicules jetées : « *A friend, a woman who was editing pornographic films for the Mafia, said they were throwing out some old black and white films, and I said, "ideal". I got two little films and loved them both* » (Jacobs, cité dans MacDonald, 1998, p. 160). Si les raisons de l'exclusion des films quant à leur contenu restent à étudier¹⁴, ce témoignage renforce l'idée du film comme détrit dont un individu se débarrasse.

Toutefois, en parallèle à cette image, une autre forme d'exclusion se dessine en effet dans le motif du don. Là où le matériel inutile était jeté (avant d'être récupéré par les artistes), il est ici offert afin qu'il bénéficie d'une potentielle seconde vie. Ce don n'est cependant pas fait à une institution de mémoire, mais à des particuliers : l'importance (historique, mémorielle, matérielle) de ces documents se manifeste à un niveau personnel. C'est ainsi que David Rimmer a obtenu une série de films qui seront réutilisés dans plusieurs de ses œuvres :

[In the late 1960s] I was associated with the group Intermedia in Vancouver. The National Film Board had given us two boxes of old film. So I began going through them, and we were also at that time doing performance

13. Un autre entretien avec la réalisatrice complète cette histoire, en renforçant l'idée d'abandon : « *A friend of mine dropped off a so-called donation at Bard: six big boxes of cans and reels that had been left out in the rain. In all those boxes there was one reel of Super-8mm. I thought I might as well check it out. I looked at it on the Super-8 viewer and realized it was pretty interesting* » (Ahwesh, citée dans MacDonald, 2006, p. 135).

14. Beaucoup de ces exemples, tirés d'entretiens avec les réalisateurs et réalisatrices, concernent des films pornographiques. Voir à ce propos Falardeau (2023); Winand et Falardeau (2019).

events with film projection, music, dance performance. And I would take some of these stock images and just loop them and project them during the performances (Rimmer, cité dans Wees, 1993, p. 86).

Contrairement aux pellicules abandonnées, il est ici question d'une provenance : l'origine des films n'est pas anonyme, mais identifiée comme l'Office national du film du Canada (ONF). Ce ne sont plus des « détritux », mais des « *stock images* » dont il est ici question. Dans certains cas, ce statut fait également référence à la notion de document d'archives, comme le décrit Karl Lemieux :

[Le matériel utilisé dans le cadre des performances] vient principalement de dons. Je regarde d'abord le matériel, qui n'est pas toujours vraiment intéressant. Des fois, ce sont juste des chutes de films de fiction ou de film étudiants. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont surtout les films documentaires ou les films d'archives. Par exemple, mon ami Marc Lausser a ramassé une pile de « cannes » qui venaient du Toronto Star. C'était des vieux « newsreel » ; des reportages sur le krach boursier, sur d'anciennes élections américaines, des images de guerre ou de villes d'une autre époque. Ce genre de documents d'archives, ça c'est vraiment le type de matériaux riches que j'aime beaucoup et que j'ai d'ailleurs beaucoup utilisé (Lemieux, cité dans Arseneau et Martel Savard, 2010).

L'exclusion se manifeste selon plusieurs modalités, motivées par l'inutilité supposée du matériel dont on se débarrasse : d'un côté, il y a la figure du déchet, du détritux ou du rebut, qui n'a pas d'avenir, de l'autre celle de l'objet donné auquel on laisse la possibilité d'exister, même si ce n'est que dans sa matérialité.

Un déchet en effet nous renvoie à une présence qui, extraite du cercle de l'usage, est reconduite à sa pure dimension matérielle et immédiate. Le déchet, c'est ce qui n'est plus que soi. En échappant *a priori* à notre attention, le déchet peut s'inscrire librement dans une forme visible sans orienter d'emblée ou brider trop profondément ce qu'un auteur cherche à exprimer à travers lui (Olcèse, 2021, p. 34).

Toutefois, la frontière entre ces deux pôles n'est pas clairement délimitée et les films et vidéos exclus peuvent se décliner en différents degrés (c'est le cas, par exemple, des films donnés par Romero pour qu'ils soient utilisés comme remplissage). Dans les différents cas, l'objet est souvent qualifié de « vieux », en relation avec le déclin de son utilité première tout autant que son appartenance au passé.

Valeur historique et culturelle

En lien plus ou moins étroit avec cette idée de rebut, apparaissent également plusieurs déclinaisons de la notion de valeur dans l'absence. Les personnes ou institutions se débarrassent de films, car ils les considèrent comme inutiles, sans intérêt pour leurs activités ou la mémoire dont ils peuvent témoigner. Néanmoins, ce matériel exclu peut prendre de la valeur, dans un deuxième temps, à travers le regard des cinéastes. Ces derniers y lisent des images ou des récits qui participent de l'histoire à plus ou moins grande échelle, comme l'explique le cinéaste Craig Baldwin :

[...] my project is to liquidate the distinctions between official and unofficial history. I think a lot of material from pop culture is archival material: It represents a certain sensibility characteristic of the middle part of the century. I do collect stuff, but my "archive" comes mostly from dumpsters. Refuse is the archive of our times and the resources for what I call "cinema pauvere" [sic] — those people who are impoverished but still intent on making films (Baldwin, cité dans MacDonald, 1998, p. 176).

L'absence générée par les institutions sous la forme de « déchets » (ce dont elles se défont, ce qu'elles n'acceptent pas, ce qu'elles ignorent) représente, pour Baldwin, une archive particulière en dialogue avec la sensibilité d'une époque donnée. Cette comparaison entre films trouvés et archives est courante dans le travail des cinéastes. Abigail Child, par exemple, décrit le *found footage* comme « [...] *potentially an archive of the world's images, past cinema* » (Child, citée dans Wees, 1993, p. 77).

Il semble également que cette idée passe par la matérialité, incarnée dans l'objet filmique ou vidéographique. Dans ce cadre, la métaphore employée trouve ses racines dans un vocabulaire lié à l'archéologie, plutôt que l'archivistique. Le matériel réemployé devient un artefact en lien avec la culture : « [...] *I see movies as artifacts of the culture, so in a way they hold exceptional value like, maybe — I'm trying to get a really good example — maybe like the Codex of Aztecs* » (Strand, cité dans Wees, 1993, p. 93) ou avec l'histoire et le temps :

During my stay in Montreux, Annette [Michelson] said to me, "You may be interested in seeing this," and showed me the original film that I later rephotographed for Eureka. Given the early cinema I had been exposed to up to that point, I couldn't believe my eyes. It was a tracking shot

that seemed to go on forever. Incredible! As with the streets of Paris earlier, here was yet another artifact of time and history (Gehr, cité dans MacDonald, 2006, p. 386).

La cinéaste Leslie Thornton met également en avant le lien entre ce qu'elle qualifie de « *cultural artifact* » et de « *cultural detritus* » dans leur rapport à l'histoire: « *I could sum up the direction of what I'm saying as being interested in archival material for its historical presence, but also to make historical presence ordinary, not to regard the historical as spectacular* » (Thornton, citée dans Wees, 1993, p. 96). L'historicité qui se dégage du matériel réutilisé par les artistes est en effet souvent présentée en contraste avec l'histoire véhiculée par les archives officielles: « *What found footage does is give me access to images that I could never have otherwise. This is landscape of our brains, shaped by the social. I access that landscape, ethnography on the screen* » (Child, citée dans Wees, 1993, p. 77). Ce motif décrit par Abigail Child se répète dans les divers types de films réemployés par les cinéastes. Ainsi, Martin Arnold, qui travaille régulièrement avec le cinéma hollywoodien explique: « *I work with feature film scenes, with popular cinema, so for my work the image itself is also very important, because the imagery doesn't only show certain places, actors and actions; it also shows the dreams, hopes and taboos of the epoch and society that created it* » (Arnold, cité dans MacDonald, 1998, p. 349). Péter Forgács dont les œuvres sont célèbres pour le réemploi de films de famille et de films amateurs, résume cette relation entre valeur et histoire:

I'm interested in going beneath the surface of the home movies and amateur films I have access to, not because I want to patronize these films or to see them merely as examples of some idea but because they reveal a level of history that is recorded in no other kind of cinema — a level of history that governments and large commercial enterprises don't see as important or valuable, but that can show us a great many things about the realities and complexities of history as it is lived by real people (Forgács, cité dans MacDonald, 2005, p. 299).

Collection, accumulation et valeur économique

Les films circulent, devenant parfois des éléments isolés et fragmentés de collections dont on ne connaît pas l'origine:

Actually, some of the Covert Action [1984] material comes from the same source as the footage Alan [Berliner] used in The Family Album [1981]. There was an ad at the Collective for Living Cinema for a

Collection of home movies, and Alan got there first and bought most of it. By the time I arrived, just an hour of it was left (Child, citée dans MacDonald, 2005, p. 214)¹⁵.

Ces films isolés prennent eux-mêmes leur place dans de nouvelles collections, auprès des cinéastes qui les ont acquis. La possibilité d'accumulation de ces objets peut alors se lire comme une autre caractéristique de l'absence. Beaucoup de films ou vidéos reçus, trouvés, achetés sont perçus dans leur qualité d'objet collectionnable. Certains cinéastes expliquent d'ailleurs la collection comme une démarche découlant d'une volonté d'accès à des films particuliers : « *I was collecting home movies and urge people to bring their home movies to me. Of course, it did not work until I started offering free video copies! They would bring in their films, and I'd make two copies, give them one, and keep one* » (Forgács, cité dans MacDonald, 2005, p. 299). Aussi, grâce au travail des cinéastes, ces collections peuvent revêtir certains attributs des archives : « J'accumule pas mal tout ce que je trouve et tout ce qu'on me donne. La plupart du stock que j'accumule, je le répertorie et je le classe. Donc, lorsque je prépare un projet, je sais exactement où aller trouver ce dont j'ai besoin » (Lemieux, cité dans Arseneau et Martel Savard, 2010).

Tout comme les archives, l'absence est donc habitée par certaines valeurs, comme autant de qualités intrinsèques à l'objet, tout autant que de valeurs acquises à l'issue d'une exclusion. Dans ce cadre, il est intéressant de mentionner la valeur économique que ces films rejetés ou donnés peuvent potentiellement prendre en devenant l'objet de la collection d'un artiste. Toutefois, là où la valeur monétaire d'un document peut justifier sa conservation, c'est par contre son caractère économique qui motive les créateurs et créatrices dans un premier temps. Il est en effet courant de lire que les motivations de certains cinéastes quant au réemploi de films sont purement d'ordre financier : « *Little 8mm and 16mm films were for sale in tourist shops. I'd wander around these shops and pick up films. I'd look through old newsreels and see what I wanted to purge* » (Montañez Ortiz, cité dans MacDonald, 1998, p. 331).

15. Alan Berliner raconte cette même anecdote de son point de vue : « *One evening as I arrived to teach my class at the Collective, I saw an index card on the bulletin board—I still have it somewhere—announcing, «Home Movies for Sale.» It contained a list of subjects that were typical of the home-movie genre: parades, weddings, birthday parties, the beach, pets, travelogues, et cetera. I took down the phone number and the next day discovered I was the first person to respond* » (Berliner, cité dans MacDonald, 2006, p. 162).

Une des œuvres clés du cinéma de réemploi, *A Movie* (Bruce Conner, 1958), est d'ailleurs principalement constituée de films achetés dans des magasins d'occasion :

I went to the local photography store and bought 100-foot reel condensations of 16mm feature films like "Hopalong Cassidy" and newsreels and racing cars and all sorts of stuff. That is how I got access to footage. I bought Castle Home Movies and gathered any TV commercials and old movies that I could find. I had virtually no money, so most of my films have to be considered bare bones poverty films (Conner, cité dans Wees, 1993, p. 81).

L'achat est en effet une modalité d'accès aux films qui est non négligeable dans l'histoire du réemploi, d'autant plus quand il est question de supports physiques. Comme le souligne Bruce Conner : « *When I started making movies, I found out [...] how expensive it turns out to be. So I gathered a lot of the movies that were sold at a local film supply store* » (Conner, cité dans MacDonald, 1988, p. 254). Cette modalité de l'absence permet également d'avoir accès à des films particuliers, par exemple du matériel pornographique : « *I also got old, 8mm porn at shops in New York that deal in vintage material. I was interested in the idea that for the community of gay men making it and then seeing it, early gay porn was a kind of home-movie experience* » (Brose, cité dans MacDonald, 2005, p. 278).

Anonymat, lacune, surprise, transgression et illégalité

Au-delà de ces principales caractéristiques de l'absence, qui apparaissent de manière relativement évidente dans les récits de création d'œuvres, d'autres se manifestent en filigrane dans les témoignages des cinéastes. C'est le cas, par exemple, de l'anonymat des documents. Souvent, les films réemployés proviennent non seulement d'une source anonyme, mais le contenu des images mêmes peut mettre en scène des personnes et lieux inconnus. Ce silence permet à l'imagination des cinéastes de se développer pleinement à travers la réinterprétation, tout autant que de contourner la réutilisation parfois illégale de films. Quand Abigail Child décrit les films de famille qu'elle a achetés et qui seront réemployés dans *Covert Action* (1984), elle n'a aucun autre indice sur leur identité que les images qu'ils contiennent : « [...] *there was this little bit that I always imagined was two brothers on vacation. I'll never know; it seemed like two brothers on vacation, either on successive weekends or successive summers with different women* » (Child, citée dans Wees, 1993, p. 72-73). Son témoignage est d'autant plus intéressant que les films réutilisés sont issus de la même vente que ceux qui seront intégrés dans *The Family Album* (1981) d'Alan Berliner. Les deux œuvres, bien que toutes deux

pouvant se revendiquer du réemploi expérimental, sont néanmoins différentes dans leur propos et dans leur style. D'un point de vue documentaire, elles renvoient pourtant à la lacune et au fragment évoqués plus haut. Que ce soit dans les pellicules morcelées ou les collections disséminées, le caractère partiel de l'objet devient une caractéristique de l'absence, au même titre que l'anonymat du matériel réutilisé.

Par ailleurs, les divers récits d'acquisition ou de trouvaille de films nous amènent aussi à considérer l'importance de la rencontre entre un artiste et un document, en lien avec l'origine surréaliste d'un certain courant du réemploi. En cela, l'élément de surprise marque l'absence dans ce qu'il a de latent, un inconnu qui se révèle une fois matérialisé dans les mains des cinéastes : « *When you look at footage originally, I always tell students it's one of the more exciting moments, because everything's possible. You haven't gone into it yet. You haven't discovered what it doesn't have or what it does do* » (Child, citée dans Zeidler, 2020).

Une autre caractéristique de l'absence réside dans la transgression. Certains films, bien qu'en dehors des archives, sont toutefois contenus dans des structures légales qui ont trait au droit d'auteur. Ils sont théoriquement accessibles, mais leur réemploi nécessite des interventions économiques et administratives parfois non négligeables. On retrouve dès lors dans les témoignages des cinéastes une volonté d'outrepasser ces contraintes en s'appropriant le matériel illégalement :

The swimmer is stolen from a John Ford film — The Hurricane [1937] — where someone (I think it's Jon Hall, but I'm not sure) dives off a ship. Everything in De Profundis is appropriated, but this is really a stolen image — and I love the fact that I stole it. I shot it off the television monitor (Brose, cité dans MacDonald, 2005, p. 278).

Il s'agit bien évidemment d'une caractéristique qui est marquée par l'évolution des techniques de reproduction, comme le soulignait déjà la vidéo *The Artwork in the Age of Mechanical Reproducibility by Walter Benjamin as Told to Keith Sanborn* (Keith Sanborn, 1996), qui compile les images d'avertissements d'atteintes au droit d'auteur diffusées avant les films achetés ou loués sur DVD et vidéos. Avec le numérique, l'accès, légal ou non, aux films est d'autant plus facilité et il est possible de se procurer une quantité presque illimitée de matériel en ligne.

Finalement, il est impossible de lister les caractéristiques de l'absence sans mentionner la diversité du matériel réutilisé. Que ce soit dans sa forme ou son contenu, il semble ne pas y avoir de limite quant au matériel réutilisable. Les récits de réemploi mêlent en effet films et vidéos de tout

genre (toute image en mouvement est, dans le fond, réutilisable), sur tous supports (différents formats de pellicule et vidéo, analogique et numérique). Bien qu'il ne s'agisse pas d'une caractéristique forcément propre à l'absence (les archives conservent les documents sous toutes leurs formes), la particularité de la diversité évoquée dans ce point représente une possibilité créatrice et participe d'un imaginaire qui semble sans limites.

Valeur de l'absence

Les archives et l'absence constituent deux dimensions documentaires qui peuvent paraître imperméables l'une à l'autre. Les caractéristiques de l'absence se présentent en effet en grande majorité comme autant d'attributs négatifs ou étrangers aux archives. Là où les archives, comme institutions, « [...] *embody a social vocation to create a special space in which a certain order of values prevails* » (Brothman, 1991, p. 82), l'absence, quant à elle, apparaît comme un terrain créatif, fragmenté et collectionnable constitué de déchets, d'exclusions, jouant de l'inutilité, de la transgression, de l'anonymat ou encore de la surprise. Ces deux dimensions sont séparées par le processus d'évaluation, un ensemble de règles déterminées par les archivistes, qui suivant les courants privilégie l'un de ces trois axes : les producteurs et productrices des documents, les futurs besoins des chercheurs et chercheuses ou la société qui les a générés. Toutefois, la notion de valeur apparaît comme pivot aux deux dimensions : les films et vidéos sont conservés ou réutilisés, car ils ont de la valeur aux yeux des personnes concernées. Les artistes, à travers leur travail, organisent l'absence selon leur propre système de valeur. Si les critères qui déterminent ce dernier semblent, de prime abord, différents de ceux qui définissent traditionnellement les archives, on constate tout de même qu'ils présentent des similitudes, notamment en ce qui concerne l'importance accordée aux notions d'historicité, de temporalité et de mémoire.

Caractéristiques et valeurs du réemploi

Caractéristiques et valeurs non archivistiques

Les diverses caractéristiques de l'absence évoquées dans le point précédent mettent au jour la richesse de l'absence dans ce qu'elle a de différent et de commun avec les archives. Les cinéastes exposent les multiples possibilités et avantages des films et vidéos non conservés dans les archives. Qu'ils soient issus de l'exclusion générée par l'archivage et l'archivisation (documents évalués pour être éliminés) ou qu'ils échappent à l'archivisation en n'étant jamais considérés comme archivables, les documents

qui constituent l'absence possèdent, dans un premier temps, une série d'attributs qui n'ont que peu, voire rien en commun avec les archives. Tout d'abord, l'inutilité de certains va à l'encontre même de l'importance accordée à l'intérêt historique des archives et aux fonctions attestant de leur utilité, en lien avec les valeurs de preuve, de témoignage et d'information des archives. C'est ainsi qu'elles acquièrent parfois leur statut de rebut ou de déchet qui correspond à ce dont les archivistes doivent se débarrasser, c'est-à-dire tout ce qui menace l'ordre qui caractérise le travail des archivistes (Brothman, 1991, p. 81).

Ensuite, devant cet ordre représenté par les archives, l'absence peut évoquer le contournement, la transgression et, parfois, l'illégalité. Il s'agit de déjouer les règles et les lois mises en place par la société en se procurant des films en dehors de structures légales. Les films réutilisés échappent alors à toutes les procédures reflétées dans les archives, en tant qu'institutions et, plus particulièrement, les archives publiques généralement régies par un cadre législatif (au Québec, la Loi sur les archives). Dans cette optique, l'absence représente un espace dans lequel le potentiel créatif est soumis à moins de contraintes légales ou réglementaires.

Puis, l'anonymat renvoie à toutes sortes d'éléments inconnus qui président à l'absence. Il ne s'agit bien évidemment pas d'une caractéristique étrangère aux archives : nombre de documents, par exemple, ne sont identifiables que par leur provenance laissant dans l'anonymat une partie des informations relatives aux personnes qu'ils contiennent. De manière générale, il s'agit tout de même de variables que les archivistes essaient d'éliminer à l'aide de différents outils, notamment ceux qui découlent de la description des archives, permettant de déterminer ce que les archives contiennent. Si ces dernières servent à la construction de l'histoire et de la mémoire à travers le travail de chercheurs et chercheuses, il faut que ces derniers puissent en identifier les intervenants et intervenantes, les lieux et les événements.

Enfin, c'est dans le fragment et la lacune qu'une autre dimension de l'absence peut être appréhendée, tant dans son indépendance par rapport aux archives que dans un premier lien concret avec ces dernières. Le manque est en effet une caractéristique essentielle des archives. Anne Klein explique qu'il s'agit d'un élément particulièrement mis en avant par le champ artistique :

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, comme l'indiquent plusieurs spécialistes, 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 (Klein, 2019, p. 212).

En parallèle, on retrouve cette même caractéristique dans l'absence qui embrasse, dans une dimension inarchivée et inarchivable, toutes les lacunes qui définissent les archives. Il s'agit, en quelque sorte, du revers des archives, lui-même potentiellement fragmenté, car peuplé de collections incomplètes, de films disparates, ou encore de déchets.

Ces caractéristiques peuvent être comprises comme autant de valeurs de l'absence, quand elles sont recherchées par les cinéastes. Elles se distinguent souvent par leur différence, voire leur contradiction avec les valeurs qui définissent les archives. Les artistes sollicitent ces caractéristiques et, ce faisant, s'affranchissent d'une structure archivistique qui peut contraindre les documents. En ce sens, ils évaluent les films et vidéos dans leurs qualités non archivistes : autant d'éléments (inutilité, lacune, anonymat, illégalité, rebut, surprise, etc.) qui semblent en opposition avec les valeurs des archives. Toutefois, malgré son apparente différence, ce qui constitue la dimension « non archivistique » de l'absence renvoie directement aux archives et à la manière dont elles se construisent. Et, en ce sens, elle est indissociable de ces dernières.

Caractéristiques et valeurs archivistes

Il est toutefois intéressant de constater que d'autres caractéristiques et valeurs de l'absence sont, au contraire, partagées avec les archives. Plusieurs artistes mettent en avant dans leur travail les qualités temporelles, historiques et mémorielles du matériel réutilisé, trois modes qui sont aussi « propres aux matériaux archivistes », comme le souligne Blümlinger (2014b, p. 8). Il est en effet difficile de dissocier les films de leur qualité d'objets temporels, littéralement et figurativement. Mary Ann Doane rappelle qu'il en est ainsi depuis l'émergence du cinéma comme technologie qui promet de capturer, d'enregistrer le temps et auquel on associe des thèmes comme l'« [...] *immortality, the denial of the radical finitude of the human body, access to other temporalities and the issue of the archivability of time* » (Doane, 2002, p. 2)¹⁶.

16. Les études cinématographiques considèrent généralement les films et vidéos (analogique ou numérique) différemment dans leur rapport au temps (voir à ce propos Doane, 2002 et Cherchi Usai, 2001). Bien que nous reconnaissons que le temps se marque, s'exprime et se lit différemment sur les différents supports, nous ne rentrerons pas dans les spécificités propres à chacun et nous les traiterons tous comme des documents qui ont un rapport au temps.

Dans les récits des cinéastes de réemploi, trois éléments sont mis de l'avant quand il est question de ces modalités temporelle, historique et mémorielle : la matérialité des films, la conscience d'une contre-histoire, d'une histoire alternative, et la présence de récits en filigranes du contenu des films et vidéos. Les films réutilisés sont alors autant d'artéfacts temporels témoignant de la culture et de l'histoire desquelles ils sont issus, tout en ne participant pas à leurs pendants officiels. Le lien entre ces trois éléments rend compte de « l'importance de la matérialité des archives et la manière dont celle-ci peut, sous certaines conditions, être à la fois, porteuse de sens et rendre tangible le surgissement du passé » (Klein, 2019, p. 196). La plupart des exemples cités plus haut font effectivement appel aux films sur pellicules et aux vidéos analogiques dans cette optique de présence historique.

Bien que le rapport à la matérialité se complexifie dans le cadre du numérique, il peut toutefois être pris en considération dans ses dimensions historique, mémorielle et temporelle, suivant d'autres modalités, celles-ci généralement plus symboliques. Comme le souligne Jaimie Baron, la différence entre donnée et document peut devenir floue, car les codes informatiques peuvent aussi représenter un référent physique, nourrissant un imaginaire de traces numériques. Dans ce cadre, c'est véritablement le lien du document avec le passé ainsi que le contenu des images qui importent quant à leur réutilisation¹⁷ :

Although such images and sounds are composed of computer code and are easily manipulated, they nonetheless may provide historians and filmmakers with indexical traces of people living and dead. That these images and sounds are, at base, computer data does not necessarily impinge on their potentially historical value and effects (Baron, 2014, p. 140).

L'appartenance des images au passé tient tant dans leur matérialité que dans l'enregistrement de quelque chose qui n'est plus, ainsi que dans la manifestation du temps qui passe : « *What film archives, then, is first and foremost a "lost" experience of time as immersion* » (Doane, 2002, p. 221-222). Ces qualités sont directement liées au statut d'archive(s) que certains cinéastes donnent au matériel réutilisé. Il représente, en quelque sorte, une condition du document, comme objet appartenant au passé (même si ce passé est proche) qui ne peut être dissocié des archives et de l'image qu'elles véhiculent : d'un côté parce que ce sont

17. Nous verrons dans le chapitre suivant, concernant l'interdit, que les traces du temps sur les images numériques, reproduisant ou émulant la matérialité des supports, sont toutefois à prendre en compte dans cette équation.

des objets matériels et de l'autre parce qu'elles sont porteuses d'images qui peuvent se lire à plusieurs niveaux (c'est-à-dire qu'elles témoignent de ce qu'elles montrent, mais aussi de ce qu'elles ne montrent que peu ou pas). Cette conception des archives rejoint ce que Jaimie Baron qualifie d'« effet-archives », qui suggère que l'archive ne se définit pas exclusivement par son caractère documentaire, mais par l'effet qu'elle produit sur les spectateurs et spectatrices: « *The “archival document” is constituted as such by the viewer's experience of a given film in which particular documents read as having come from another, primary context of use or intended use* » (Baron, 2010, p. 1).

Ensuite, dans les récits des cinéastes, l'absence semble se placer dans une position alternative, voire opposée aux archives quand il est question d'histoire. Si ces dernières représentent l'histoire dite « officielle », les films trouvés sont, quant à eux, souvent utilisés comme témoignage d'une contre-histoire ou d'une histoire alternative. Les artistes puisent en effet dans une source qui échappe aux structures des archives et leurs constructions historiques. Ils s'adressent à l'absence, permettant incidemment de combler les lacunes des archives et d'activer de nouveaux récits. Les pratiques de réutilisation de matériel trouvé sont alors le terrain « [...] *for creative intervention, one that enables new possibilities for preserving and representing individual memory within a larger historical consciousness* » (Kashmere, 2010a). De plus, la lecture alternative de l'histoire se fait également à travers le type de film ou vidéo sollicité par les artistes: ils et elles lisent différentes formes d'histoire et de mémoire dans, par exemple, les films pornographiques, éducatifs, industriels, amateurs, ou encore dans les films de famille, qui ne sont pas toujours la priorité des archives cinématographiques et se les réapproprient de manière souvent critique:

Found footage films are far more than the “documentation” of an era; there is always a critical statement behind the images. Because these films are a special form of archeology (to use a current and fashionable term), their significance is not located at the level of the represented event, but with the events occurring within the representation itself (Thouvenel, 2008, p. 98).

En écho avec l'effet-archives suggéré par Baron, la lecture des matériaux trouvés, tant dans le geste du cinéaste que dans sa perception par le spectateur et la spectatrice, est également incarnée dans une certaine historicité à travers la reconnaissance de l'appartenance des images au passé: « *Recycling found footage images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical* » (Russell, 1999, p. 241).

Que ce soit dans leur matérialité, dans leur appartenance au passé ou encore dans leur possibilité de faire histoire, les documents qui constituent l'absence sont, finalement, indissociables des archives. La frontière entre les caractéristiques et les valeurs de ce qui peut être qualifié d'archivistique ou non est poreuse. Le travail des cinéastes à partir de l'absence nous renvoie ainsi directement aux archives, même quand ils travaillent avec des documents inarchivés ou inarchivables : ils participent de la pulsion archivistique, telle que décrite par Hal Foster, suggérant de rendre présente l'information historique perdue ou déplacée (Foster, 2004, p. 4). On retrouve par ailleurs cette dualité au sein même des œuvres de réemploi qui renvoient à l'absence dans ses multiples formes : « *Appropriation, as an aesthetic practice, is a discourse of the uncanny, producing a figure of lack doubled by a masking of the lack. The found image doubles the historical real as both truth and fiction, at one document of history and unreliable evidence of history* » (Russell, 1999, p. 252).

Implications archivistiques

L'absence, tant dans ses liens avec les archives que dans ses différences, influence l'archivistique de différentes manières pouvant être regroupées autour de deux pôles : l'un plus pratique et l'autre plus théorique, tous deux témoignant de la fécondité de l'absence en dialogue avec l'archivistique. Si les questions de manque, de silences ou de vides archivistiques sont généralement appréhendées de manière négative dans leur critique des limites des archives, elles sont toutefois aussi génératrices de changements dans la manière dont la discipline est pensée et structurée. D'un côté, des formes d'archives (privées, communautaires, indépendantes) qui, souvent, prennent la forme de collections vont émerger en marge des institutions officielles. De l'autre, les caractéristiques de l'absence mettent en lumière un premier effort de dialogue entre les notions d'archives et d'archive.

Déplacement des lieux d'archives

Les archives sont soumises à des règles implicites et explicites déterminées par l'archivalisation et l'évaluation, ayant pour but de conserver de manière pérenne une partie de la production documentaire représentative de la société. Il est dès lors « [...] *impossible for archives to reflect all aspects and elements of society* » (Carter, 2006, p. 216). Les archives sont fondamentalement fragmentaires : « *Even if archivists are willing to allow multiple voices into the archives, it will never be complete. There is simply no way of capturing the multitude of stories, although archivists*

must try» (Carter, 2006, p. 200-221). Poursuivant ces réflexions, certains archivistes proposent de nouvelles pistes afin d'appréhender ces silences archivistiques. Dans un contexte qui est surtout anglophone, ils pensent leur discipline depuis ou en relation avec d'autres domaines de recherche, notamment différents champs des études culturelles (entre autres: *feminist theory*, *gender studies*, *indigenous studies*, *post-colonial studies*, *critical race theory* ou encore *affect theory*). Un des mouvements les plus marquants dans ces nouvelles réflexions archivistiques, notamment en matière d'évaluation, est celui qui se cristallise autour de l'idée de communauté. Comme le souligne Michelle Caswell, «*[o]ver the past century, archivists have shifted the grounds on which they have claimed archival value, from the Truth, to the government, to society, to the community*» (Caswell, 2020, p. 22). Ce changement conséquent est d'ailleurs perçu comme un nouveau paradigme archivistique: «*There is simply too much evidence, too much memory, too much identity, to acquire more than a mere fragment of it in our established archives*» (Cook, 2013, p. 113).

La notion d'archives communautaires ou d'archives de communauté est soumise à plusieurs débats, tant pour l'utilisation du terme «archives» (peut-on réellement les qualifier comme telles?) que pour celui de «communautaire» (qu'est-ce qui définit une communauté?)¹⁸. Toutefois, Flinn, Stevens et Shepherd en proposent une définition souple: «*[...] by "community archives" we understand collections of material gathered primarily by members of a given community and over whose use community members exercise some level of control*» (Flinn et al., 2009, p. 73). Selon Bénédicte Grailles, on voit l'émergence des archives de communauté dans les années 1970, dans le contexte «*[...] de la reconnaissance du caractère identitaire spécifique de minorités raciales – autochtones ou non*», qui s'étendra «*[...] dans les années 1980 aux minorités sexuelles*» (Grailles, 2022). Ces archives sont caractérisées, de manière non exhaustive et non exclusive, par leur indépendance des institutions traditionnelles de conservation; l'accent mis sur l'autodéfinition et l'auto-identification du groupe ou de la communauté (que ce soit, par exemple, par localité, ethnicité, foi, sexualité, profession, idéologie ou encore par intérêt partagé); la participation active de tous les membres; la collecte de tout type de matériel qui peut documenter l'histoire de la communauté et la rendre accessible à cette dernière (y compris ceux qui ne seraient pas traditionnellement compris comme archives); une identification avec une lutte sociale (Flinn et Stevens, 2009; Flinn et al., 2009).

18. Les écrits sur le sujet parlent également de «*community archive*, *independent archive*, *autonomous archive*, *ethnic archive*, *oral history archive*, *local history project*» (Flinn, 2011a).

L'impulsion commune aux archives de communauté est souvent « [...] *motivated and prompted to act by the (real or perceived) failure of mainstream heritage organizations to collect, preserve and accurately represent the stories of all of society* » (Flinn et Stevens, 2009, p. 6). Il s'agit de répondre aux absences et aux récits fragmentaires véhiculés par les archives en collectant, préservant et donnant accès aux documents qui permettraient de combler (ou, du moins, de compléter) les lacunes des archives officielles : « *Through their formation, collection, maintenance, diffusion and use, records in all their manifestations are pivotal to constructing a community, consolidating its identity and shaping its memories* » (Bastian et Alexander, 2009, p. xi). Ces initiatives sont généralement menées par des membres de la communauté : « *These groups are not waiting for archivists to document them but are documenting themselves* » (Bastian, 2017, p. 284).

En insistant sur la collecte, les pratiques développées par les archives de communauté représentent une sorte de miroir de l'archivistique institutionnelle. Elles peuvent aussi être considérées comme une forme d'hybridation entre documentation et archives. Prenant souvent la structure de collections, elles ont pourtant une fonction mémorielle première. Elles partagent leur mission de témoignage et de mémoire avec les institutions de conservation et les archives publiques : « [...] *the self-selection of the term "archives" to describe many of these collections conveys a sense of the historical significance and treasured nature in which these materials are held by those responsible for their collection which perhaps the terms library or even museum might not* » (Flinn et al., 2009, p. 74). Toutefois, elles ne se posent pas pour limite de ne conserver que des documents d'archives au sens strict du terme. Elles se distinguent également par des méthodes et idéologies qui parfois diffèrent de ces dernières :

Rather than re-asserting narrow professional values, archivists and other heritage workers should seek to open up their services to a more participatory approach where different methods of custody and management, and different views of archival practice, and of collection and value are considered and embraced (Flinn, 2011a).

Comme le suggère Jean-Philippe Legois dans le contexte des archives militantes étudiantes en France : « À archives non-traditionnelles, archivistique particulière » (Legois, 2012). Plusieurs aspects de la discipline sont remis en question dans ce cadre : la notion d'archive(s) elle-même est élargie, recadrée pour inclure des documents et objets accumulés de manière non organique, mais désignés comme représentatifs de la communauté par la communauté ; la notion de valeur est, quant à elle, déterminée par la communauté, suivant ses besoins (un document

qui constitue une preuve ou un témoignage pour la communauté n'est pas forcément le même que dans des archives publiques); la subjectivité des archivistes est également reconnue et prise en considération dans les processus archivistiques¹⁹. De manière générale, la pratique archivistique est organisée par et pour la communauté et par conséquent : « [...] *the rise of community archives has meant a reframing of the functions of appraisal, description, and access to align with community-specific priorities, to reflect contingent cultural values, and to allow for greater participation in archival decision making* » (Caswell et al., 2016, p. 62).

Dans le cas des archives audiovisuelles, la même impulsion archivistique peut être retrouvée dans l'organisation de collections de films et vidéos. Si les archives de communauté évoquées par Caswell et Flinn sont plus généralement ancrées dans des questions politiques et de luttes sociales, il est toutefois possible de tracer des parallèles avec les lieux alternatifs d'archives audiovisuelles (bien que les deux ne soient pas indissociables)²⁰. Ces dernières sont alors souvent regroupées par genre. En analysant plusieurs initiatives de conservation de films de famille, Sébastien Brochu en arrive à la conclusion qu'en face du modèle institutionnel traditionnel (qui ne conserve que peu ce genre de films), il existe un modèle communautaire qui « [...] mise sur les acquisitions de masse, la création de collections d'intérêt, la facilité d'accès aux contenus et l'exploitation » (Brochu, 2018, p. 53). Les films de famille ne sont pas un cas isolé en la matière et, au cœur de ces projets, se trouvent souvent les collectionneurs et collectionneuses, des passionnés qui accumulent un certain type de matériel (films de famille, orphelins, pornographiques, etc.) pour des raisons qui leur sont propres²¹.

19. Pour Caswell, il s'agit même d'aller au-delà de la simple reconnaissance de la subjectivité de l'archiviste qui, jusqu'à l'archivistique postmoderne « [...] *is seen as an imposition to be documented, balanced, and tempered* » (Caswell, 2020, p. 22) et de l'intégrer dans les processus archivistiques. Si l'archiviste est membre de la communauté pour laquelle il travaille, sa subjectivité peut dès lors être considérée comme un avantage : « [...] *a political position or identity is seen as something that must be acknowledged and overcome, rather than an epistemologically valid viewpoint to be leveraged* » (Caswell, 2020, p. 20).

20. Le projet *Archive/Counter-Archive* est un bon exemple en la matière : différentes études de cas présentent des initiatives de conservation du patrimoine audiovisuel engagé au Canada, provenant d'institutions officielles et de centres d'artistes (*Archive/Counter-Archive*, s. d.).

21. Il est à noter que les collectionneurs et collectionneuses interviennent également dans la constitution des archives audiovisuelles, comme le souligne Eric De Kuyper : « La destruction massive de films muets devenus sans valeur a poussé des collectionneurs qui seront les premiers fondateurs de nos cinémathèques à s'en occuper » (De Kuyper, 1999, p. 20) Par ailleurs, le colloque « Le cinéma dans l'œil du collectionneur » qui s'est tenu du 4 au 8 juin 2017 à la Cinémathèque québécoise à Montréal offre plusieurs points de vue en la matière. Les vidéos des interventions sont disponibles en ligne sur le compte Vimeo du Laboratoire CinéMédias du Grafics : <<https://vimeo.com/labocinemedias>>. Voir également Habib et al., 2023.

L'exemple des Archives Prelinger participe de ce nouveau cadre de réflexion. Fondées au début des années 1980 à New York, les Archives Prelinger sont au départ une collection réunie par le cinéaste et archiviste Rick Prelinger. À travers son intérêt pour les films «éphémères», c'est-à-dire qui produisent et maintiennent un consensus social qui est régulièrement renouvelé (Prelinger, cité dans Martel et Prelinger, 2013, p. 119), Prelinger a réussi à réunir et conserver plus de 60 000 films éducatifs, institutionnels, industriels, commerciaux et gouvernementaux. Si, en 2002, la collection est acquise par la Bibliothèque du Congrès, les Archives Prelinger quant à elles continuent à s'agrandir, notamment avec des films amateurs. Depuis le début des années 2000, une partie d'entre elles sont numérisées et hébergées sur le site de l'*Internet Archive*. Plus de 9 000 films sont maintenant accessibles gratuitement à partir de cette plateforme (Prelinger Archives, 2007). Les Archives Prelinger se donnent pour but de collecter, préserver et faciliter l'accès à des «[...] *films of historic significance that haven't been collected elsewhere*» (Prelinger Archives, 2007), s'inscrivant ainsi directement tant dans les missions des archives officielles (volonté de collecter, de conserver et de donner accès) que dans celles des archives de communauté, en manifestant un besoin de préserver un matériel qui n'est pas pris en charge ailleurs. Elles se caractérisent également par une politique de diffusion totalement ouverte :

You are warmly encouraged to download, use and reproduce these films in whole or in part, in any medium or market throughout the world. You are also warmly encouraged to share, exchange, redistribute, transfer and copy these films, and especially encouraged to do so for free (Prelinger Archives, 2007)²².

Tous les titres de la collection hébergés sur le site de l'*Internet Archive* sont en effet sous *Creative Commons Public Domain license*²³, permettant aux utilisateurs et utilisatrices de télécharger, reproduire, utiliser et rediffuser les films sans aucune restriction. Il s'agit d'une démarche qui sort de la précaution habituelle des archives : «[...] *many institutions sequester their holdings behind walls of copyright, policy, or indifference, rendering them inaccessible to many*» (Prelinger, 2007, p. 114).

22. Voir à ce propos la page «Prelinger Archive Mashups», hébergée par l'*Internet Archive*, qui réunit des œuvres réalisées à partir des Archives Prelinger : <https://archive.org/details/prelinger_mashups?tab=about>.

23. Les outils liés au domaine public «*help authors keep and manage their copyright on terms they choose. Our public domain tools, on the other hand, enable authors and copyright owners who want to dedicate their works to the worldwide public domain to do so, and facilitate the labeling and discovery of works that are already free of known copyright restrictions*» (Creative Commons, s. d.).

De manière générale, ce type d'initiative part de l'absence pour encourager à repenser les pratiques et processus archivistiques :

Innovation tends to happen most dramatically not at the center, but at the periphery. Regional archives, specialized collections and private collectors are typically nimbler, more imaginative and less constrained than major national-level institutions. In the field of ephemeral films, smaller entities have done the most to propagate these documents in the world. They are much less wary of the digital turn and often hold less strict constructionist views on copyright (Prelinger, cité dans Cook et al., 2015, p. 170).

Les caractéristiques soulevées par Prelinger (agilité, imagination, moins de contraintes, plus de diffusion et une vue moins stricte du droit d'auteur), font appel à une certaine flexibilité dont les archives traditionnelles ne semblent pas ou semblent peu faire preuve. Que ce soit dans le type de documents qu'elles conservent ou les manières de les gérer et de les diffuser, les archives répondent à des règles strictes qui semblent de moins en moins convenir à certains utilisateurs et certaines utilisatrices, voire aux archivistes.

Ces caractéristiques, mises en commun avec celles au cœur des mandats des archives de communauté et indépendantes, ainsi que celles issues des récits des cinéastes de réemploi, donnent une idée plus claire des déplacements des lieux d'archives et de leur place dans l'absence. Tout d'abord, dans leur origine commune issue de l'exclusion, qui est également le point de départ de l'absence. Un film est jugé inutile, sans valeur pour sa conservation à long terme, et dès lors rejeté. Il peut être alors recueilli, selon différentes modalités, par un ou une artiste, des collectionneurs et collectionneuses, ou une communauté qui lui accorde une valeur pouvant, entre autres, relever de l'histoire ou de la mémoire. Ensuite, ces objets sont accumulés suivant les caractéristiques de la collection, constituant un « [...] regroupement de documents de toute provenance, rassemblés intentionnellement en fonction d'une caractéristique commune » (Conseil canadien des archives [CCA], 2008, p. 2). Ils deviennent significatifs par leur regroupement autour d'un thème, d'une personne, d'une communauté, d'un projet ou encore d'un format et sont conservés dans cette optique. L'idée de transgression ou d'illégalité est, quant à elle, rencontrée dans la dénonciation des dynamiques de pouvoir, ancrées dans des structures officielles et légales, qui excluent des archives certains aspects de la société. En déclarant important et digne de conservation du matériel éphémère ou inutile, les collectionneurs, collectionneuses et communautés transgressent les valeurs traditionnelles qui font mémoire et histoire. Enfin, les archives

indépendantes et les collections se forment sur une série d'autres éléments: elles sont constituées de fragments, qui leur sont confiés ou qui sont acquis selon des critères qui ne relèvent pas de l'organicité et peuvent dès lors générer de la surprise. L'anonymat peut également être présent, de nouveau, dans le contenu des images ou dans leur origine.

Ces caractéristiques représentent autant d'attributs propres aux archives, mais aussi autant de potentialités qui ne leur sont généralement pas associées. Pourtant, toutes participent de l'absence, contenue dans l'archive. Il faut qu'il y ait un sentiment de perte pour qu'il y ait une proposition alternative: l'existence d'archives de communauté et indépendantes « [...] *provides evidence of just how much has been excluded and the professional practice that has been responsible for such exclusions* » (Flinn et Stevens, 2009, p. 19). Les différentes caractéristiques de l'absence mises en avant par les artistes sont autant d'indices de ce qui les motive à ne pas emprunter les voies structurées des archives: ils cherchent quelque chose d'impossible à trouver dans ces dernières (inutilité, lacune, transgression, anonymat, etc.), mais qui, paradoxalement, est potentiellement infusé de valeurs qui leur sont propres (historicité, capacité de faire mémoire). Il en va de même pour les collectionneurs, les collectionneuses et certains archivistes communautaires.

Les modèles archivistiques proposés par les archives de communauté et indépendantes et, dans certains cas, par les collections, font place à des valeurs et qualités différentes qui justifient la conservation et la mise à disposition des documents et objets en leur possession. Les lieux d'archives ne sont plus seulement représentés par les institutions officielles. Ces derniers se sont résolument déplacés et multipliés: des archives publiques, de communauté et indépendantes jusqu'aux collections privées, il est évident que la pulsion archivistique qui traverse diverses disciplines depuis les années 1990 ne peut plus être contenue dans le modèle traditionnel des institutions d'archives.

Notion d'archive

De manière plus théorique, l'absence permet d'appréhender la notion d'archive dans sa complexité et ses contradictions. Considérée au prisme de l'archivistique, l'absence est ce qui se situe en dehors des archives, au-delà du processus d'évaluation. Malgré cette frontière qui peut sembler imperméable, les artistes de réemploi, mais aussi les archivistes communautaires et indépendants, ainsi que les collectionneurs et collectionneuses, attirent l'attention sur les dimensions archivistiques des documents et objets qui se situent dans l'absence, c'est-à-dire qui

ne sont pas, officiellement, archives. Souvent, c'est dans l'association de ce matériel avec son potentiel temporel, historique et mémoriel que le lien avec l'archive se situe. Toutefois, de nombreuses caractéristiques de l'absence peuvent être qualifiées de « non archivistiques », sans pour autant être dissociées du concept d'archive. C'est dans l'inséparabilité de ces différents aspects que l'absence fait archive.

En ce sens, le concept d'archive regroupe tant les archives, dans ce qu'elles représentent de plus traditionnel, que tout ce qui a le potentiel de *faire* archive, y compris ce qui peut sembler, à première vue, contradictoire (inutilité, rebut, lacune, etc.). Cette conception rejoint ainsi la notion d'archive de Derrida, une entité qui est déterminée tant par une volonté de conservation, un « [...] mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter » (Derrida, 2014, p. 62) que par une force anarchivante qui « [...] produit cela même qu'elle détruit, parfois en cendres, et au-delà » (Derrida, 1995, p. 146). La volonté de constituer les traces en archives ne peut fonctionner sans une pulsion destructrice qui se manifeste à travers la sélection : « *to archive then is to hold onto the tensions and to always retain an attentiveness to the failure of the archive* » (Huang, 2020, p. 275). Les cinéastes de réemploi évoqués plus haut participent dès lors d'un *Mal d'archive*, c'est-à-dire qu'ils n'ont

[...] de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu (Derrida, 1995, p. 142).

C'est donc parfois dans l'opposition aux archives, dans les caractéristiques qui peuvent être qualifiées de « non archivistiques » des films et vidéos, que l'on trouve, justement, des traces de l'archive, là où elle s'est anarchivée. La reconnaissance de l'archive comme concept complexe, qui comprend cette double force paradoxale, est importante pour sa compréhension globale. Si, depuis les années 2010, plusieurs domaines de recherche²⁴ se sont emparés des notions d'anarchie, de contre-archive ou d'antiarchive pour créer une « *alternative activity to the archive* » (Zielinski, 2014, p. 23), ils l'ont fait sans prendre en considération la nature contradictoire de l'archive. Les domaines qui touchent à l'archive (y compris l'archivistique) sont bien traversés d'un indéniable *anarchival impulse*,

24. Voir la section « Impulsion anarchivique » au chapitre 2.

mais ce dernier est toutefois contenu au cœur même du concept d'archive, défini tant par sa pulsion de conservation que par la force anarchivante qui l'accompagne, et ce, à partir du moment de l'évaluation qui sépare ce qui est considéré comme utile de l'inutile. L'anarchive ne peut dès lors être comprise comme une entité séparable et opposable à l'archive. Elle n'est pas indépendante de l'archive, mais bien ancrée dans un mouvement qui travaille le concept en son sein même.

Il est dès lors intéressant de considérer les œuvres de réemploi, mais également les initiatives archivistiques alternatives, à la lumière de l'archive, comprise dans sa complexité et ses contradictions. Il est ainsi possible de faire une lecture archivistique des œuvres : c'est dans ce nœud que les films réutilisés font archives malgré, parfois, le peu de caractéristiques qu'ils partagent avec ces dernières. Théoriquement, cette proposition permet de réconcilier l'archive aux archives, deux concepts qui sont, trop souvent, dissociés.

Par ailleurs, en reconnaissant la force anarchivante de l'archive, les institutions d'archives peuvent prendre pleinement conscience de leurs lacunes et ainsi intégrer les problématiques qui y sont associées dans leur réflexion et dans leur fonctionnement. Quand une entité anarchive (contre-archive, antiarchive) est dissociée des archives et opposée à ces dernières, une distance se crée, empêchant les archives d'être tenues responsables des absences qu'elles génèrent à travers les processus subjectifs de l'évaluation. On soustrait à ces dernières une dynamique qui est au cœur même de leur création et on isole ainsi totalement les archives d'autres initiatives qui mettent au défi les institutions archivistiques. En passant par l'archive, on comprend que la question est plus complexe : « Ce qui caractérise l'archive, c'est une incomplétude positive, c'est une relation à une absence qu'elle propose, l'appréhension d'un réel lacunaire, fait de béances, de trous, de failles, que la recherche ne peut résorber, mais dont elle doit révéler le sens » (Olcèse, 2021, p. 94). Cette démarche, embrassant les différentes dimensions du concept, permet aux archives de communauté, indépendantes, ainsi qu'à certaines collections et initiatives d'artistes d'exister sur un plan archivistique, tout en étant constituée par l'absence.

L'évaluation est au cœur de tous les gestes archivistiques. Nœud de la discipline, elle représente toutes les actions et réflexions qui détermineront les documents qui deviendront archives. Les archivistes, en évaluant la dimension archivable de la production documentaire, engendrent

toujours un inarchivé. Car, aussi balisée qu'elle soit, l'évaluation est sous-tendue par des valeurs déterminées par un contexte précis qui fait que « [...] *certain voices thus will be heard loudly and some not at all; that certain views and ideas about society will turn to privilege and others marginalized* » (Schwartz et Cook, 2002, p. 14). En d'autres termes :

[...] l'archivage est un travail fait pour organiser la survie relative, le plus longtemps possible, dans des conditions politiques ou juridiques données, de certaines traces choisies à dessein. Il y a toujours du dessein, il y a toujours de l'évaluation. Autrement dit, les archivistes les mieux intentionnés, les plus libéraux ou les plus généreux évaluent ce qui mérite d'être gardé. Qu'ils se trompent ou non, peu importe, ils évaluent toujours. C'est cette évaluation des traces, avec autorité et compétence, avec une autorité et une compétence supposée, qui distingue l'archive de la trace (Derrida, 2014, p. 61-62).

Bien que ce qui constitue l'inarchivé soit situé en dehors des tâches des archivistes après le processus d'évaluation, cette dimension est toutefois fondamentalement féconde quand on la considère d'un point de vue archivistique. Constituée de toutes les traces qui n'ont pas été regroupées sous l'autorité des archives, elle représente un matériel qui a le potentiel de mettre en lumière les angles morts de la discipline et des pratiques qui en découlent : « L'expérimentation artistique permet d'explorer des formes alternatives d'écriture de l'histoire qui prennent pour point de départ les omissions, les absences et ce qui a été délibérément occulté ou détruit » (Zapperi, 2016, p. 7). L'absence pointe directement vers le manque, tout autant qu'elle suscite l'imagination quand ce dernier est difficile ou impossible à cerner : « *The archival record, like all repositories of memory, is an extraordinary creation of remembering, forgetting, and imagining* » (Harris, 2002b, p. 85). L'absence est une dimension subjective, posée par les archivistes et les institutions d'archives, déterminant la frontière entre archives et archive, entre archivé et inarchivé ou inarchivable, et qui se manifeste dans l'espace social. C'est sur cette tension que se construit un discours critique sur les archives, qui peut être remarqué dans le travail des cinéastes de réemploi, mais aussi des archives de communauté et indépendantes ou encore des collectionneurs et collectionneuses.

Les cinéastes de réemploi, en travaillant avec des films trouvés en dehors des archives, mettent en récit l'absence. Ce faisant, les caractéristiques associées à cette dimension inarchivée et inarchivable (rebut, exclu, inutile, illégal, anonyme ou encore relevant de la surprise) sont imbriquées dans les qualités mémorielles, historiques et temporelles

du matériel réutilisé. Les artistes donnent ainsi aux traces inarchivées et inarchivables un potentiel archivistique, tout autant qu'ils mettent en perspective l'autorité des archives dans ce qu'elle a d'arbitraire. Les attributs généralement en contradiction avec ce que représentent les archives deviennent alors indissociables de ces dernières.

Les archivistes, quant à eux, se sont préoccupés indirectement des questions d'absence, à travers des réflexions portant soit sur l'évaluation, soit sur des questions contextuelles de dynamiques de pouvoir. Toutefois, ce n'est que dans les initiatives archivistiques communautaires et indépendantes qui se développent plus intensivement à partir des années 2000 que l'absence est plus explicitement évoquée. La question devient alors politique et interroge les lacunes dans les archives, tout autant que la manière dont elles fonctionnent en tant qu'institution :

Independent and community archives present a challenge to notions of what an archive is, or at least certainly what public archive is, both in terms of material held and the institution itself. As previously noted, the very existence of independent archives represents a public declaration of reproach to the formal heritage sector, including archives, drawing attention to whose stories they privilege and whose collections they hold (Flinn, 2011b, p. 155).

L'absence appelle à envisager les archives et l'archivistique sous un angle différent. Plutôt que de considérer une structure unique qui peut s'appliquer à toutes les traces qui peuvent faire archives, les diverses initiatives communautaires et indépendantes attirent plutôt l'attention sur la multiplicité de ces dernières. Il ne s'agit pas de forcer un modèle institutionnel sur ce qui est, au départ, non institutionnel, mais bien d'appréhender les différentes réalités :

[...] plutôt que de vouloir transposer un schéma patrimonial institutionnel, nul et non-venu pour ce « non-lieu » de « mémoire », il est plus pertinent d'adopter une stratégie délibérément fragmentaire, où chaque sauvegarde est une petite victoire contre l'oubli (Legois, 2012).

L'absence est une dimension de la production documentaire qui est fondamentalement riche, et ce, d'autant plus quand elle est mise en dialogue avec les archives et l'archivistique. Les archivistes doivent être conscients du potentiel archivistique des documents et objets, c'est-à-dire des traces, qui existent en dehors de leurs murs et de leurs structures. Il ne s'agit pas de reconnaître une prévalence d'un modèle l'un sur l'autre, chacun servant son propre but. Mais c'est toutefois dans

l'articulation de l'archivé avec, d'un côté l'inarchivé (qui part de l'inutile, résultat d'une pulsion anarchivique) et, de l'autre l'inarchivable (qui n'a jamais été considéré comme potentiellement archivable) qu'il est possible de construire un rapport plus riche à l'histoire, à la mémoire et au temps : d'un côté les archives résultant d'un ensemble de règles sociétales implicites et explicites, déterminant l'archivable et, dans ce dernier, ce qui sera archivé ; de l'autre des traces comme de potentielles archives, ne répondant qu'aux possibilités de création du document et dont la conservation est aléatoire, dépendant autant du hasard que du travail de certains passionnés. C'est la réunion, mais aussi la friction de ces deux dimensions en même temps complémentaires et contradictoires qui permettent la construction de la mémoire et de l'histoire dans toute leur complexité respective. Ce dialogue n'est cependant possible qu'au sein du concept d'archive, embrassant les deux dimensions. L'absence ne peut être créatrice d'archives que parce qu'elle fait partie de l'archive.



CHAPITRE

5

Interdit

L'interdit, en tant que dimension de l'inarchivable, met en évidence ce qui ne peut pas être archivé. La mise en archives de certains documents et l'exclusion d'autres, participant de l'absence, sont motivées par une série de facteurs contextuels¹. Les principes archivistiques qui organisent l'absence sont en effet déterminés par un contexte social, constitué d'éléments conscients et inconscients, organisant l'archivable et l'archivé. Là où l'absence touche aux documents qui ne sont pas dans les archives, l'interdit participe généralement de ce qui ne peut pas être dans les archives². L'interdiction relève en effet d'un impératif : elle ne participe pas de ce qui échappe aux archivistes, mais de ce qu'ils décident d'exclure. Dans ce sens, elle fait le lien entre l'absence (ce qui est exclu) et l'invisible (qui relève des documents qui sont archivés, mais qu'on ne voit pas) : l'interdiction est une pulsion intérieure et extérieure qui marque aussi bien les archives que l'archive.

1. Voir chapitre 4.

2. L'interdit, dans cette optique, ne traite pas des archives qui sont invisibles au sein des institutions. Cette question sera traitée dans le prochain chapitre consacré à l'invisible.

Dans cette optique, l'interdit peut s'incarner dans la notion de rebut qui a été mentionnée à plusieurs reprises dans les récits de création des œuvres de réemploi participant de l'absence³. En invoquant le rebut (et, avec lui, l'idée de déchet, de saleté), ce n'est pas simplement le geste de sélection qui est suggéré, mais bien celui de l'exclusion volontaire et déterminée. Le matériel n'est plus simplement évalué, il est rejeté. Cette image, étudiée dans les travaux des chercheurs et chercheuses qui s'intéressent aux cinéastes de réemploi⁴, n'est toutefois pas absente des réflexions archivistiques postmodernes :

For archivists, the principal aim is to achieve a condition of positive order in their domain. This they do through the exclusion of what is deemed to be debris, which constantly threatens to undermine the existing order. Dirt and rubbish continually impinge upon archivists' desire for order and impede their efforts to maintain it. The ordering intention involves the identification of potential sources of disruption and the extirpation of those things that are out of place, or which no longer "fit" within a preordained social/archival order. Once removed from sight, these objects have, in effect, forfeited their place, lost their right to exist and eventually their existence (Brothman, 1991, p. 81).

Brothman oppose l'ordre symbolique et concret des archives au désordre sous la forme de « [...] *matter/objects/symbols that are deemed to be out of place* » (Brothman, 1991, p. 81). L'équilibre ne peut alors être maintenu que par l'exclusion des débris qui le menacent. Cet ordre des choses est évidemment subjectif et dépend de modalités sociales : « *Dirt and rubbish are the products of socially determined exclusion, which provide clues about social value* » (Brothman, 1991, p. 81). Toutefois, en note de bas de page, il établit une limite à cette critique sous la forme des documents qui présentent une menace physique à l'intégrité des archives : « *Of course, physical deterioration of records is also a threat to archival order. Dust, humidity, temperature fluctuation and improper illumination, for example, have no place in archives* » (Brothman, 1991, p. 81). La principale mission des archivistes, le principe fondamental qui guide leur travail, est en effet l'archivage sur le long terme, c'est-à-dire la préservation des archives dans une perspective pérenne : « *[t]he archive is meant to negentropically maintain records in order to preserve information for future access against the material decay at work in the physical sense* »

3. Voir la section « Récits d'absence dans les œuvres de réemploi » au chapitre 4.

4. Voir à ce propos le concept de *toxic film artifact* (Sandusky, 1993) ou encore l'importance de la figure du chiffonnier de Walter Benjamin dans le réemploi (Cammaer, 2012 ; Russell, 2013, 2018 ; Skoller, 2005).

(Ernst, 2024, p. 175). C'est dès lors dans cette idée que se loge un interdit essentiel au bon fonctionnement de toute pratique archivistique : celui du temps qui passe et qui marque les archives, entraînant avec lui diverses dégradations physiques allant jusqu'à la disparition.

Pourtant, certains artistes de réemploi travaillent ces manifestations matérielles du temps au même titre qu'ils mettent en récit l'absence. Que ce soit dans l'ordre symbolique de la temporalité souvent associé à la nostalgie ou dans son acception plus matérielle (à travers le spectacle de la pellicule décomposée, endommagée, de supports VHS démagnétisés ou encore de la dégradation numérique), les cinéastes donnent voix aux différentes expressions du temps que les archivistes se doivent d'arrêter. C'est ce que Smith et Hennessy qualifient d'« *anarchival materiality* », c'est-à-dire « *a force that changes the order and classification of things [...] a force that obliterates the things that humans try to save* » (Smith et Hennessy, 2020, p. 119). Les questions soulevées par cette « esthétique de la ruine » (Habib, 2008b, p. 316) ont souvent occupé les études cinématographiques et l'archéologie des médias. Ces champs de recherche interrogent les films au regard de leur rapport à l'histoire, à la mémoire et à l'archive (Baron, 2014; Habib, 2008b, 2011), de la mélancolie et de la nostalgie (Baron, 2014; Habib, 2008b), de la technologie et de la matérialité (Herzogenrath, 2015), ou encore de leur dimension affective (Marks, 1997, 2000). Ces différentes perspectives permettent d'appréhender le temps comme un objet de recherche ancré dans une matérialité concrète ou figurée.

Au-delà des questions d'ordre esthétiques, historiques et médiatiques posées par ce phénomène, quelle en est la portée archivistique ? Si les cinéastes s'inspirent de cette esthétique de la ruine, elle semble, *a priori*, contraire aux pratiques des archivistes, dont le travail a pour objectif principal de freiner et de réduire les effets du temps sur les documents qu'ils conservent afin de leur garantir une certaine longévité (physique et intellectuelle). Ce processus est pourtant inscrit dans la matérialité faillible des archives : « [...] l'archivistique pense et façonne les archives en cherchant toujours à les ramener à un point zéro plus ou moins fantasmé, ce qui revient à vouloir effacer ce que la matérialité nous impose : la distance entre le temps de la création des documents et le présent » (Klein, 2018, p. 133). Les œuvres des artistes de réemploi mettent donc en avant l'échec de la maîtrise des manifestations physiques du temps, et ce, jusqu'au point de non-retour, celui du pourrissement et de la disparition. En ce sens, ils manifestent quelque chose d'interdit par l'archivistique.

Dans ce cadre, la mise en récit et l'esthétisation de la décomposition peuvent être perçues comme monstrueuses pour les archivistes en ce qu'elles célèbrent leurs potentiels échecs. La figure du monstre, qui dans un même mouvement *montre* et *avertit*, devient alors la clé pour étudier les œuvres, car elle permet d'appréhender d'un point de vue archivistique la décomposition et la dégradation qui perturbent l'ordre, entraînent l'exclusion, exposent le temps et expriment l'interdit. Si la notion peut en effet se lire dans l'apparence monstrueuse de la décomposition, c'est toutefois dans ses acceptions historique, juridique et culturelle qu'elle peut articuler notre propos plus largement. La figure du monstre est en effet « [...] ce qui combine l'impossible et l'interdit » (Foucault, 1999, p. 51). Il s'agit d'une figure mixte, un mélange de deux choses qui, par sa position marginale, a pour but de montrer ce qui ne peut pas, ce qui ne doit pas être vu. Telle l'archive qui se situe aux marges des archives, nous permettant de porter un regard nouveau sur ces dernières par son extériorité, le monstre remplit cette même fonction : « *In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond — of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within* » (Cohen, 1996, p. 7). Par ailleurs, il met physiquement, esthétiquement, en exergue ce qui est interdit dans les archives. Il présente une matérialité hors norme et potentiellement dangereuse.

Le présent chapitre a pour but de comprendre en quoi la dimension de l'interdit, participant de l'inarchivable, peut articuler les archives à l'archive à travers la figure du monstre. Pour ce faire, les écrits sur la fonction de préservation⁵ seront étudiés afin d'en retenir les motivations et applications pratiques et théoriques. Il s'agit de cerner les contours archivistiques de ce qui peut être défini comme interdit dans l'optique de la prise en charge physique et intellectuelle des archives⁶. Dans cette optique, les principales caractéristiques matérielles de la conservation des images en mouvement seront exposées afin d'établir les enjeux concrets de la longévité des matériaux dans le temps. Puis, nous nous pencherons sur ce que la préservation implique au-delà

5. Ce travail propose d'utiliser le terme de « préservation », dans la tradition québécoise de la fonction, afin d'évoquer toutes les interventions directes et préventives sur les archives à des fins de conservation sur le long terme.

6. Bien que l'interdit puisse théoriquement être appliqué à plusieurs fonctions archivistiques, ce chapitre se concentrera sur la notion d'interdit en relation avec la préservation des archives, dans ses aspects matériels et intellectuels.

des questions pratiques, à savoir ce qui garantit le statut des archives dans le temps : la préservation du degré de confiance envers les archives à travers les qualités archivistiques (authenticité, fiabilité, intégrité et accessibilité), ainsi que les liens archivistiques qui se concrétisent dans l'ensemble du fonds d'archives et du principe qui le gouverne, le respect des fonds. Ensuite, plusieurs films et vidéos de réemploi exacerbant diverses manifestations visuelles du temps, telles que la dégradation et la décomposition, seront examinés à la lumière de leurs conditions d'utilisation afin d'en souligner les caractéristiques principales. Une mise en commun des deux analyses, nourrie par la notion de monstre dans ses acceptions culturelles, sera enfin effectuée, permettant de dessiner les contours de l'interdit dans ce qu'il exprime des archives autant que de l'archive.

Préservation

La fonction de préservation est une conséquence directe de l'évaluation des archives : à travers ce processus, les archivistes décident des archives qui doivent être éliminées et de « [...] celles qui doivent être conservées de façon permanente pour constituer la mémoire collective d'une organisation, voire d'une société » (Couture, 1999a, p. 103). Suivant cette étape, il s'agit alors de mettre en place une série de mesures pour assurer la conservation des archives dans des conditions permettant leur longévité physique, tout autant que la préservation d'une continuité qui les lie à leur contexte d'origine et à leurs producteurs et productrices.

Définitions

Dans ses différentes définitions, la préservation représente une fonction qui recouvre plusieurs aspects des processus de conservation des archives définitives. Il y a tout d'abord l'expression « conservation définitive » qui représente la décision de conservation telle que mentionnée dans le calendrier de conservation : « Action qui consiste, au terme du tri, à sauvegarder les documents qui ne sont pas destinés à la destruction. C'est l'une des trois possibilités du traitement final des documents proposés dans un tableau d'archivage » (Direction des archives de France [DAF], 2007, p. 14). Ensuite, ce sont les aspects physiques de la conservation qui sont mis en avant dans le concept de conservation *matérielle* : l'« ensemble de techniques, méthodes et procédés destinés à assurer l'intégrité physique des documents » (Portail international

archivistique francophone [PIAF], 2015, conservation matérielle)⁷. Son pendant anglophone peut être compris dans le concept de *conservation*, c'est-à-dire : « [...] *the repair or stabilization of materials through chemical or physical treatment to ensure that they survive in their original form as long as possible* » (Society of American Archivists [SAA], 2024, conservation) ou, plus largement comme « [...] *a science-based discipline that leads to the stabilization and increase in the life expectancy of archival records, through the use of minimal intervention* » (Hill, 2015, p. 149)⁸. En parallèle aux interventions directes sur les archives, la fonction de conservation possède également un volet de prévention et de planification, il est alors question de « conservation préventive », c'est-à-dire l'« [...] ensemble des mesures prises par un service d'archives pour assurer la conservation matérielle des documents qui lui sont confiés en vue d'assurer leur sauvegarde » (DAF, 2007, p. 14).

La notion de préservation, quant à elle, désigne de manière plus large « [...] l'ensemble des procédés et mesures destinés à assurer la protection physique des archives contre tous les agents de détérioration » (PIAF, 2015). Ainsi, « [...] par contagion de l'anglais, on associe parfois la notion de préservation aux fonctions de conservation préventive et matérielle » (DAF, 2007, p. 28). Bien qu'elle mette parfois l'accent sur la prévention plutôt que sur l'intervention⁹, l'expression anglaise de *preservation* a en effet tendance à assembler les composantes physiques et intellectuelles de l'activité et peut alors être définie comme « *The whole of the principles, policies, rules and strategies aimed at prolonging the existence of an object*

7. En français, la notion de conservation recouvre également une obligation réglementaire. Selon Chabin, il s'agit d'une : « obligation légale ou réglementaire de garder à disposition des autorités voire de la collectivité certains documents traçant les activités d'une entreprise ou d'un organisme dans divers domaines réglementés : gestion financière, santé, environnement, patrimoine historique, etc. » (Chabin, 2010).

8. Le terme anglais de *conservation* est traduit en français par celui de restauration et définit par l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels comme « [...] l'ensemble des mesures visant à protéger le patrimoine culturel pour le futur. L'objectif de la restauration est d'étudier, de documenter et de conserver les qualités importantes sur le plan culturel d'un objet tout en limitant le plus possible les interventions. La restauration englobe l'examen, la documentation, la conservation préventive, la préservation, la restauration et la reconstruction » (Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels [ACCR], s. d.).

9. Le *Dictionary of Archives Terminology* précise la différence entre *conservation* et *preservation* comme suit : « *Conservation counters existing damage, as distinguished from preservation, which attempts to prevent damage. Conservation does not always eliminate evidence of damage; restoration includes techniques to return materials to their original appearances (which may include fabrication of missing pieces). - However, conservation is often used to include preservation activities* » (SAA, 2024).

by maintaining it in a condition suitable for use, either in its original format or in a more persistent format, while leaving intact the object's intellectual form» (InterPARES 2 Project, 2024, preservation).

Il est intéressant de noter que ces définitions n'incluent pas forcément les raisons de la préservation, mais se concentrent sur les modalités physiques et gestionnaires de la fonction. En ce sens, elle est indissociable de l'évaluation et de la diffusion. D'un côté, l'évaluation répond partiellement aux motivations de la préservation des archives : les documents sont évalués à des fins de mémoire pour conserver des archives représentatives de la société, ces dernières possédant des valeurs de preuve et d'information sur le long terme. De l'autre, les archives sont conservées pour être diffusées : « [...] la raison d'être de la préservation est la diffusion » (Perron et Charbonneau, 1999, p. 450), car « [...] l'archivistique vise, par ses démarches d'acquisition et d'évaluation, à constituer la mémoire du milieu dans lequel le centre d'archives agit et redonne vie à cette mémoire en la diffusant » (Charbonneau, 1999, p. 380). La préservation lie ces deux aspects de la conservation des archives définitives, le *pourquoi* et le *pour quoi*, en se déclinant tour à tour en décision, stratégie ou encore en une série de recommandations. Elle est avant tout présentée comme un moyen : « *If the records are not acquired and if the records are not protected from deterioration and damage, they cannot be used in the future* » (Pearce-Moses, 2015, p. 77-78).

Les archives sont conservées pour leur « valeur dans la durée », en tant que témoins « de la vie et des gestes quotidiens de personnes et d'organisations » et, en conséquence, elles « permettent ainsi d'éclairer les événements du passé » (Conseil international des archives [ICA], s. d.-a). Le travail de préservation est dès lors d'assurer que ces reflets du passé passent physiquement l'épreuve du temps, tout en conservant les qualités qui en font des archives ainsi que les liens qui les unissent. Ces aspects sont indissociables les uns des autres. Ensemble, ils vont déterminer les limites de la dimension de l'interdit au sein de l'inarchivable.

Conservation matérielle

Dans la littérature archivistique, la fonction de préservation se décline avant tout dans ses expressions pratique et gestionnaire. Il est alors question de conservation matérielle, comme « [...] une des fonctions fondamentales d'un service d'archives consistant à garder physiquement les documents qui lui sont confiés » (DAF, 2007, p. 14). Cette acception de la fonction se traduit par nombre de recommandations qui permettent

aux archivistes de garantir, physiquement, une longévité aux documents d'archives. Dans une perspective québécoise et canadienne, la préservation repose sur deux principaux piliers: d'un côté la connaissance des supports, des facteurs de détérioration, des normes qui assurent la longévité des archives et, de l'autre, la mise en œuvre d'un programme de préservation en trois étapes (évaluer, planifier, agir) (Perron et Charbonneau, 1999). Cette perspective se concentre sur la préservation des archives dans une perspective de «rentabilité et efficacité» (Perron et Charbonneau, 1999, p. 462). Ainsi, la préservation est présentée avant tout comme stratégique, s'adaptant aux contextes budgétaires et aux contraintes administratives: «L'objectif est de produire un programme de préservation rationnel et au meilleur coût, qui intègre, autant que possible, les activités de préservation aux opérations archivistiques quotidiennes» (CCA, 2004, p. 2).

Au-delà de ces considérations tactiques, la conservation matérielle est également pensée à travers les supports et ce qui les affecte. C'est en effet dans les matériaux que le temps se manifeste et, dès lors, il s'agit du principal terrain d'intervention des archivistes. Les écrits sur le sujet se déclinent souvent sous les formes de conseils, directives et analyses pratiques directement liés au statut périssable des matériaux conservés. Comme le souligne Prelinger :

[...] all media is ephemeral. Nitrate deteriorates and burns with an adrenalin-activating hissy flame; safety-base (acetate) film quietly shrinks and shrivels in irreversible vinegar syndrome; much color film fades; video-tape and DVDs flake and rot, and as yet we have no proven strategies for preserving the uncountable number of bits that we're accumulating in the digital era (Prelinger, 2019, p. 11).

Ainsi, les manuels qui traitent de conservation font principalement référence à deux dimensions à prendre en compte par les archivistes. D'un côté, les conditions de conservation des archives, qui dépendent largement des facteurs environnementaux ou externes (humidité, température, lumière, facteurs biologiques, pollution, etc.). De l'autre, les supports qui s'adaptent de manière différente aux conditions dans lesquelles ils sont conservés. Il est alors question de facteurs «internes» de dégradation, se rapportant aux qualités dégradables des matériaux qui constituent les archives ou, en archivistique anglophone, d'«*inherent vice: the tendency of material to deteriorate due to the essential instability of the components or interaction among components*» (SAA, 2024).

Dans ce cadre, le film et la vidéo occupent une place à part entière en matière de conservation. De par leurs nombreuses incarnations analogiques et numériques, et leur inhérente fragilité, ces archives sont souvent pensées et traitées indépendamment des autres matériaux dans le cadre plus large de l'archivage audiovisuel¹⁰. Stéphane Guyot et Thierry Rolland remarquent d'ailleurs que la spécificité de la conservation des archives audiovisuelles «[...] relève généralement de l'initiative des sociétés cinématographiques, audiovisuelles, radiophoniques et télévisuelles qui ont peu à peu pris conscience que les documents qu'elles produisaient représentaient un second marché dont elles pouvaient tirer profit» (Guyot et Rolland, 2011, p. 134). Par ailleurs, «l'une des caractéristiques essentielles des documents audiovisuels réside dans leur dimension technique, dans le sens où leur production, leur mode de diffusion et leur circulation reposent sur des méthodes et normes industrielles» (Guyot et Rolland, 2011, p. 37). Ils ont la particularité d'être indissociables d'un appareil pour permettre leur lecture (qui est souvent différent de celui qui a permis leur enregistrement) ce qui, dans une perspective de préservation, confronte les archivistes à un double problème de lisibilité, à la fois technique, permettant d'accéder à l'information enregistrée, et culturelle, permettant d'accéder à l'information restituée (Bachimont, 2016, p. 36). Ces différentes caractéristiques ainsi que la grande diversité des formats, des matériaux et des types de films et vidéos font des archives audiovisuelles un enjeu particulier au sein des questions de préservation.

En ce qui concerne les pellicules filmiques, plusieurs aspects sont à prendre en compte pour appréhender la matérialité des films¹¹. Tout d'abord, le format du film¹², qui fait référence à la largeur du film en millimètres.

10. Selon l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), le patrimoine audiovisuel inclut les productions enregistrées de types sonores, radiophoniques, cinématographiques, télévisuelles, vidéographiques, numériques, enregistrées, y compris les images en mouvement et les sons, ainsi que tout matériel qui leur est associé. Au sujet de la définition des archives audiovisuelles, voir Côté-Lapointe (2019, p. 143-146) et Guyot et Rolland (2011).

11. Il est à noter que les descriptions de cette section sont très générales. La diversité des matériaux filmiques (dépendant des pellicules, caméras et projecteurs) ainsi que les multiples expérimentations des cinéastes sur la chimie et la mécanique des processus, amènent les archivistes à devoir prendre en considération une grande disparité de matériel.

12. En anglais, bien que le terme *film gauge* soit souvent employé pour parler du format de manière générale, une distinction est toutefois opérée avec l'expression *Film format* qui est «*a broader term that takes into account gauge; width, height, and position of the image; and sprocket hole size and placement*» (National Film Preservation Foundation [NFPF], 2004, p. 6). En français, le rapport entre la hauteur et la largeur de l'image, parfois amalgamé au terme de format, serait plutôt à désigner sous le terme de ratio (Guyot et Rolland, 2011, p. 95).

De manière générale, les formats les plus répandus sont les 35 mm (format standard de l'industrie du cinéma), 70 mm, 16 mm, 8 mm, super 8 mm, mais il en existe bien d'autres¹³. Ensuite, la composition du film, sa nature chimique, doit être prise en considération : la pellicule est constituée d'une base (le nitrate de cellulose jusque dans les années 1950, l'acétate de cellulose ou le polyester par la suite) recouverte d'un substrat de gélatine qui permet à une émulsion photosensible d'y adhérer. Le nombre de couches d'émulsion diffère si le film est en couleur ou noir et blanc (Bowser et Kuiper, 1980). Par ailleurs, un film ne constitue pas un objet unique : bien que d'autres procédés existent (*reversal film*), les images sont généralement enregistrées sur un négatif à partir duquel un positif est créé, permettant la projection. Il peut exister plusieurs négatifs (internégatifs et interpositifs) et autant de positifs que de versions qui ont été créées : on parle alors de générations de films. D'autres éléments sont à prendre en considération quant à la matérialité de la pellicule, comme la couleur (peinture ou teinture), la trame sonore (optique, magnétique, numérique, etc.), les possibles codes d'identification inscrits à même la pellicule ou encore les types de perforations qui renvoient à la compagnie qui les a produites, chacun constituant les particularités de chaque négatif ou pellicule. Remarquons également que les différents éléments à prendre en compte pour la conservation matérielle des films sont souvent les mêmes qui permettent leur identification. Ainsi, tous les aspects matériels des films sont fondamentaux pour leur compréhension en tant qu'archives.

Plusieurs guides de conservation des films mentionnent les principaux facteurs de détériorations des pellicules : dommages mécaniques et dommages physiques (y compris la poussière, les déchirures, les égratignures, les rayures et la saleté) ; des agents biologiques tels que les moisissures, les bactéries, les insectes et les champignons ; le rétrécissement de la pellicule ; l'effacement des couleurs ; les dégâts causés par l'eau ; le décollement de l'émulsion ; la détérioration des trames sonores magnétiques (National Film Preservation Foundation [NFPF], 2004 ; National Film and Sound Archive of Australia [NFSA], s. d.-b). Par ailleurs, des détériorations propres aux matériaux de base des pellicules sont à prendre en considération. L'exemple le plus visuellement explicite quant à la décomposition des matières filmiques est celui du nitrate. Le nitrate de cellulose possède la caractéristique d'être très instable et hautement inflammable s'il n'est pas conservé dans des conditions idéales (généralement dans le froid).

13. Voir à ce propos la page qui leur est consacrée sur le site du National Film and Sound Archive of Australia [NFSA], s. d. -a : <<https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary/film-gauges>>.

Sa décomposition se développe en cinq étapes : une décoloration des images qui prennent un ton brunâtre, l'émulsion devient collante, puis développe des boursouflures, la pellicule se solidifie et, finalement la base se désintègre (Cherchi Usai, 2000, p. 12-14)¹⁴. Les pellicules acétates, qualifiées de *safety film* en raison de leur plus grande stabilité chimique et résistance physique par rapport aux films nitrates (qu'elles remplaceront dans les années 1950), souffrent quant à elles de ce qui est communément appelé le syndrome du vinaigre. Le film rétrécit et se déforme avant de perdre de sa flexibilité, entraînant des craquelures dans l'émulsion (NFPP, 2004). Toutefois, les pellicules acétates sont considérées comme un support de conservation à longue durée qui, dans les bonnes conditions, peut survivre plus de 100 ans : « *At any rate, from the point of view of content safety and possibility of recovery, traditional photochemical technology is considered today to be more reliable than its digital counterpart* » (Fossati, 2018, p. 88).

Le terme « vidéo » est utilisé de manière générique pour décrire « [...] *the system for electronic representation of moving images, the electronic signal representing the images, the machinery for the recording, the replay of electronic moving images and the recording medium used* » (NFSA, s. d.-a, video). L'image en mouvement vidéo se distingue par son signal électronique, souvent opposé à l'image photographique (photochimique) des films sur pellicules. Dans le cadre de la préservation, c'est souvent l'objet vidéo qui est considéré, à savoir la bande vidéo (*tape-based format*), constituant la majorité des supports magnétiques (Coffey et Walters, 2014, p. 276). Les premiers formats de vidéo sont disponibles publiquement dès les années 1950 et se répartissent sous la forme de bandes vidéo sur bobines, puis de cassettes analogiques (U-Matic, VHS, Betacam SP ou encore Hi8) et numériques (Digital Betacam, MiniDV, par exemple). Il en existe aujourd'hui plus de 100 formats « [...] *each relying on the same fundamental process of recording image and sound data onto magnetic tape* » (NFSA, s. d.-a, videotape)¹⁵. La lisibilité des données contenues sur ces derniers, sur le long terme, dépend également de la conservation des appareils qui permettent leur lecture, c'est-à-dire la reconstruction des données « [...] par un mécanisme dédié au codage de l'enregistrement » (Bachimont, 2016, p. 37).

14. Voir aussi à ce propos Smither et Surowiec (2002).

15. Pour une liste des différents formats vidéo (analogiques et numériques), voir Wheeler (2002a) et le site du National Film and Sound Archive of Australia (NFSA, s. d.-a, videotape formats).

En ce qui concerne les supports, les bandes magnétiques sont principalement composées de deux couches : une base généralement en polyester et une couche de pigments magnétiques (transportant l'information) contenus, dans la plupart des cas, dans un liant de fixation. Depuis les années 1960, un revêtement s'ajoute à ces couches afin d'augmenter la résistance de la bande (Wheeler, 2002b, p. 5). Dans les bonnes conditions, « [...] les supports magnétiques ont une espérance de vie de 10 à 30 ans » (CCA, 2004, p. 76). Comme pour les pellicules, les bandes vidéo ne sont pas à l'abri de dégâts physiques (égratignures, déchirements, étirements, etc.) et biologiques (moisissures, insectes). Cependant, d'autres problèmes liés à leur composition leur sont propres. Les principales détériorations des vidéos sont de plusieurs ordres (Coffey et Walters, 2014 ; Wheeler, 2002b). Tout d'abord celles qui se manifestent dans la couche de pigments et son liant. Ces éléments peuvent être affectés par le *Sticky-shed syndrome*, c'est-à-dire une dégradation du liant de fixation, provoquant des traces résiduelles poudreuses et collantes sur la bande (souvent dues à l'humidité) ou encore, par une perte du lubrifiant. Un autre risque lié à la composition de cette couche est l'instabilité magnétique qui entraîne la perte d'information. Toutefois, bien que possible, la démagnétisation des bandes vidéo n'est pas un des problèmes les plus courants : « *Because of the high coercivity of most magnetic tapes, a very large magnetic field is required to erase the recording* » (Wheeler, 2002a). Ensuite, bien que le polyester qui forme la base soit une matière relativement résistante, elle peut toutefois se déformer et empêcher la lecture de la vidéo. Enfin, d'autres dommages peuvent également survenir en relation avec l'utilisation de la bande avec une machine de lecture défectueuse, endommagée ou inadaptée au format.

Si, dans le territoire de l'audiovisuel, l'expression vidéo fait régulièrement référence aux supports magnétiques, elle est également utilisée pour parler du numérique¹⁶. Il s'agit alors d'un « *[s]ystem of recording video images using sequences of binary numbers to encode brightness, colour and timing information necessary to reconstruct the moving image* » (NFSa, s. d.-a, digital video). Toutefois, dans ce qui est appelé « numérique », il faut opérer une distinction entre supports et données : généralement, l'expression est employée en relation au contenu, à la nature des données (système binaire), indépendamment des contenants

16. La documentation sur le cinéma fait généralement la distinction entre le terme « film », qui fait référence aux processus photochimiques sur pellicules, et celui de « vidéo » se rapportant aux images en mouvement (analogiques ou numériques) qui ne font pas partie de la catégorie « film ». Nous conservons cette distinction.

(supports magnétiques, optiques, électroniques) sur lesquels elles sont enregistrées. Selon Harvey, la préservation numérique pose trois groupes de défis : ceux liés à la nature des supports utilisés pour conserver les matériaux numériques ; ceux qui résultent des technologies qui permettent de créer, de conserver et d'accéder au matériel numérique ; et, enfin, les enjeux rattachés à leur intégrité (Harvey, 2012, p. 39). En matière de conservation matérielle, les principaux axes d'intervention se concentrent sur la préservation des supports et des formats.

La question de la conservation des supports « [...] *often focuses on the fact that digital media are not durable over long periods of time* » (Thibodeau, 2002, p. 6). Selon les études, la longévité des supports du numérique est incertaine et variable. Les éléments qui entrent en jeu dans l'équation, notamment la qualité et la composition des matériaux, sont tellement diversifiés qu'il semble impossible de donner une période fixe quant à leur longévité. Les auteurs, autrices et institutions s'accordent toutefois sur le fait que les objets les plus communs (disquettes, CD, bandes magnétiques, disques durs et autres supports de stockage amovibles) sont fragiles et se détériorent rapidement (Harvey, 2012, p. 43). Les supports optiques (CD, DVD, Blu-ray), peuvent avoir une durée de vie s'échelonnant sur 5 à 100 ans (dans certains cas plus rares) (Iraci, 2020). Pour ce qui est des supports électroniques (supports de mémoire flash), leur longévité peut varier de 10 à 100 ans, selon le nombre d'utilisations. Comme pour les films et vidéos sur bandes magnétiques, les images en mouvement numériques peuvent porter des signes de dégradation liés au temps, tant sur le plan de l'image que du son (instabilités, pertes, erreurs de couleurs, *glitches*, etc.)¹⁷. La détérioration principale consiste toutefois en l'illisibilité des documents et données qu'ils contiennent. Par ailleurs, la durée de vie de ces supports excède souvent celle des équipements (matériel informatique et logiciels) qui en assurent la lecture (Harvey, 2012, p. 43). Il faut dès lors conserver aussi bien les supports que le matériel permettant d'en lire le contenu.

La préservation des supports et équipements, bien que nécessaire, n'est toutefois pas la seule à être prise en considération dans la préservation des objets ou documents numériques. Si les objets sont accessibles dans le temps, leur consultation n'est cependant possible que si

17. Le site AV Artifact Atlas (collaboration de Bay Area Video Coalition, New York University Library Technology Services et Stanford Media Preservation Lab) propose une liste détaillée des problèmes techniques les plus courants dans les formats vidéo et audio analogiques et numériques : <<https://bavc.github.io/avaa/index.html>>.

le format dans lequel les données ont été inscrites est toujours lisible : « [...] dans le numérique, ce qui est consulté est réinventé par les possibilités calculatoires de l'outil de lecture » (Bachimont, 2016, p. 37). Le format numérique représente l'« [...] encodage d'un objet numérique en suite d'octets, qui définit les règles syntaxiques et sémantiques pour la conversion d'un modèle d'information en une suite d'octets et vice-versa » (InterPARES 2 Project, 2008, format numérique). En ce qui concerne les images en mouvement numériques, la Bibliothèque du Congrès liste 49 types de formats, chacun pouvant être déployé en plusieurs versions (Library of Congress, 2024). Chacun contient des données permettant de recréer les caractéristiques des images en mouvement, dont la matrice de pixels, le nombre d'images par seconde, le rapport d'image, le débit de données, l'encodage des couleurs, la définition, le son, etc. (National Archives, 2023). Ces données sont elles-mêmes encodées à travers un système de codec¹⁸ permettant leur lecture et, parfois, leur compression et leur chiffrement.

Tous ces éléments multiplient les décisions à prendre par les archivistes en matière de conservation : il ne s'agit pas de conserver un objet et son appareil de lecture ; il faut également s'assurer que tout un dispositif logiciel à jour soit en place pour la lecture des fichiers. La question de la préservation du numérique est, dans ce cadre, indissociable des questions de migration des contenus, c'est-à-dire le « [...] *cyclical transfer of data, usually onto a new carrier, to cope with the problem of changing standards and of obsolescence of both carriers, hardware, and software. Migration is carried out typically once every two to five years* » (Fossati, 2018, p. 383). Tant les supports que les formats sont en effet instables dans le temps et devraient être transférés régulièrement afin d'assurer leur lisibilité : « [...] *no digital storage media are stable enough for preservation purposes, so files should be migrated off all media as soon as possible after acquisition* » (Johnston et Harvey, 2014, p. 299). Toutefois, il s'agit de processus qui doivent être régulièrement répétés, entraînant de nombreux coûts tout autant que la recherche de capacités de stockage élevées, remettant en question la pertinence de la préservation à travers le numérique :

Different factors like, for example, lack of standardization, rapid obsolescence of hardware and software, lack of knowledge and experience with the digital within film archives, and, not less important, the current

18. Un codec permet la compression et la décompression de données.

high costs of digitization and data storage mean that digital is not yet sustainable for the high quality preservation of (large) film collections (Fossati, 2018, p. 88-89).

Prise en charge intellectuelle

Au-delà de leur conservation matérielle, la préservation met en jeu la conservation sur le long terme de ce que représentent les archives. À l'instar des débats sur l'évaluation, la dimension de la valeur des archives est fondamentale aux questions qui ont trait à cette fonction. En plus du maintien d'un objet physique dans le temps, ce sont ces valeurs qui doivent également être préservées, c'est-à-dire, selon Schellenberg, leur capacité à informer et à faire preuve¹⁹. Au Québec, c'est leur « valeur d'information générale » (LégisQuébec, 2023) qui intéresse sur la durée. Par ailleurs, l'ICA précise que « [p]our porter un jugement sur la valeur sociétale d'une archive, la confiance joue un rôle capital » (ICA, s. d.-a). Cette condition de confiance se base sur quatre qualités des archives : l'authenticité, la fiabilité, l'intégrité et l'exploitabilité. La préservation de ces dernières assure la valeur des archives sur le long terme et, dès lors, leur utilité et leur valeur de preuve.

Ces concepts prennent leur racine dans la diplomatique, la « [...] science qui étudie la genèse, la forme et la transmission des documents d'archives, ainsi que leurs relations avec les faits qu'ils représentent et leur producteur, en vue de déterminer, d'évaluer et de communiquer leur véritable nature » (InterPARES 2 Project, 2008, diplomatique, p. 33). À partir des années 1980, des archivistes se penchent en effet sur son application aux archives contemporaines²⁰. Avec l'essor des archives « électroniques » et du numérique, la question de la nature des documents d'archives ainsi que du degré de confiance qui peut leur être accordé sous ces nouvelles formes se pose à nouveau. Selon Duranti, les principes, concepts et méthodes de la diplomatique sont nécessaires pour apporter « [...] *system and objectivity to archival research into documentary forms, that is, a higher scientific quality* » (Duranti, 1989, p. 8). Il s'agit dès lors pour

19. Voir la section « Théories de l'évaluation en archivistique » au chapitre 4.

20. Voir à ce propos la publication en six parties « Diplomatics: New Uses for an Old Science » de Luciana Duranti dans *Archivaria* (1989-1992) et les actes du colloque organisé par la bibliothèque de l'Université du Michigan et l'École Nationale des chartes de Paris (1992-1993), publiés conjointement dans *La Gazette des archives* (172), <https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1996_num_172_1_3385> (Delmas et Blouin, 1996) et *The American Archivist*.

les archivistes d'extraire «[...] *directly from the original science of diplomacy those elements and insights which can be used for their work, and to develop them to meet contemporary needs*» (Duranti, 1989, p. 8).

En Amérique du Nord, ces réflexions se développent à travers des projets de recherche comme l'International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems (InterPARES), débuté en 1999 et qui se consacre au développement des savoirs au sujet de la préservation des documents électroniques *authentiques*. Dans la deuxième phase du projet (2002-2006), le groupe de travail consacré au développement d'instruments terminologiques produit différentes ontologies afin d'illustrer les relations entre les différents termes issus de la diplomatie et régulièrement utilisés par les chercheurs et chercheuses. Une de ces ontologies est consacrée aux qualités des archives comme indicateurs de la confiance qui peut leur être accordée. Ainsi, le degré de confiance des documents d'archives est établi selon trois qualités : la fiabilité, l'authenticité et l'exactitude. Tout d'abord, l'authenticité, qui fait référence à la «[...] qualité d'un document d'archives qui est ce qu'il prétend être et qui n'a été ni corrompu ni altéré» (InterPARES 2 Project, 2008, authenticité, p. 13). Cette authenticité repose sur deux composantes : l'intégrité du document, qui représente la «[...] qualité de ce qui est complet et inchangé dans ses aspects essentiels» (InterPARES 2 Project, 2008, intégrité, p. 53) et son identité, c'est-à-dire, l'«[...] ensemble des attributs d'un document ou d'un document d'archives qui l'identifient et le distinguent de manière unique de tout autre document ou document d'archives» (InterPARES 2 Project, 2008, identité, p. 51).

Ensuite, la fiabilité du document d'archives correspond à la «[...] qualité d'un document d'archives auquel on peut accorder foi en tant qu'énoncé des faits parce qu'il répond à la complétude de forme et au contrôle sur le processus de sa production» (InterPARES 2 Project, 2008, fiabilité, p. 85). Elle fait référence à l'autorité du document et à la confiance que l'on peut lui accorder, en tant que preuve, à savoir «[...] *the ability to stand for the facts they are about*» (Duranti, 1995, p. 6). Afin d'établir ce constat, deux éléments sont à examiner : la complétude du document, signifiant qu'il possède «[...] *all the elements that are required by the socio-juridical system in which the record is created for it to be able to generate consequences recognized by the system itself*»; et le contrôle des procédures de création, qui font référence au «[...] *body of rules according to which acts or portions of them are recorded*» (Duranti, 1995, p. 6). Enfin, la dernière qualité des archives est son exactitude, c'est-à-dire le «[...] degré auquel des données, informations, documents ou archives sont précis, corrects, fidèles, dénués d'erreur ou d'altération,

ou adéquats à l'affaire » (InterPARES 2 Project, 2008, exactitude, p. 2). Le degré d'exactitude est une qualité des archives qui est unique au projet InterPARES; en effet « [...] cette préoccupation est apparue avec l'émergence des bases de données, où la rigueur des jeux de relations entre des données conditionne les agrégats que l'on peut en extraire » (Cardin, 2012, p. 4). Ces trois qualités des documents d'archives agissent comme facteurs du degré de confiance général par rapport à ce même document :

[...] a record can be simultaneously accurate, reliable, and authentic, or any combination of these. Accuracy relates to the truthfulness of a record's content, while a record's reliability and authenticity serve in different ways to establish trust that a record's content is true and that the record is genuine (Lee, 2005, p. 4).

Les définitions de ces qualités participent également d'une régulation, voire d'une volonté de normalisation des documents d'archives. Dans la perspective du *records management*, ces caractéristiques se retrouvent d'ailleurs dans la norme de l'Organisation internationale de normalisation (ISO) 15489 (publiée en 2001 et révisée en 2016) qui « [...] vise l'implantation de normes de qualité et d'excellence » (Couture et Roy, 2006, p. 144) en ce qui concerne la gestion des documents d'activités, c'est-à-dire les archives courantes et intermédiaires. Ces derniers « [...] constituent à la fois des preuves des activités opérationnelles et des actifs informationnels » dont la gestion implique de « [...] prendre des mesures appropriées pour protéger leur authenticité, leur fiabilité, leur intégrité et leur exploitabilité, le contexte opérationnel et les exigences de gestion évoluant dans le temps » (Organisation internationale de normalisation [ISO], 2016, p. 4). Les qualités mises en avant par cette norme font écho à celles qui permettent d'établir la confiance dans les archives, notamment auprès de l'ICA. Dans les deux structures, en plus de l'authenticité, de la fiabilité et de l'intégrité (des qualités partagées avec les descriptions InterPARES), les documents d'archives doivent aussi être exploitables. L'exploitabilité (*useability* ou *usability*) concerne « [...] l'accessibilité d'une archive, tant en ce qui concerne son état physique que les conditions et le lieu de son stockage » (ICA, s. d.-a). Dans un cadre administratif, la norme ISO15489 en offre une définition plus complexe, qui met en jeu le repérage des documents et la rapidité de cette action, leur lisibilité et leur présentation : « *A useable record is one that can be located, retrieved, presented and interpreted within a time period deemed reasonable by stakeholders* » ; mais également, le lien qu'ils entretiennent avec leurs producteurs, productrices et ses activités : « *A useable record*

should be connected to the business process or transaction that produced it. Linkages between records that document related business transactions should be maintained» (ISO, 2016, p. 5).

De manière générale, l'idée de confiance dans les archives repose sur des qualités ancrées dans une vision légale ou historique des documents, qui fonctionne au mieux dans l'environnement contrôlé des bureaucraties et autres appareils administratifs. Dans ce cadre, les archives sont principalement considérées comme la preuve d'un événement ou d'une transaction et doivent, par conséquent, être conservées dans cette perspective qui est intrinsèquement liée à leur conservation matérielle :

Because a record is assumed to reflect an event, its reliability depends on the claim of the record-maker to have been present at that event. Its authenticity subsequently depends on the claim of the record-keeper to have preserved intact and uncorrupted the original memory of that event through the faithful preservation and transmission of its physical manifestation over time (MacNeil, 2001, p. 40).

À travers le degré de confiance des archives, ce que les archivistes tentent de préserver, c'est également une série de liens : les liens entre les archives du même fonds et les liens entre les archives et leurs producteurs et productrices. Il s'agit dès lors de conserver un rapport à l'origine qui est en lui-même porteur de sens, s'inscrivant dans la virtualité des liens entre les archives et la temporalité des liens qui les attachent aux producteurs et productrices et aux contextes de production. Pour ce faire, les archivistes pensent les archives à travers l'unité du fonds d'archives ainsi que le principe qui le régit, celui de respect des fonds.

Le fonds d'archives est généralement considéré comme l'unité de base en archivistique. Il s'agit de l'« [...] ensemble de documents de toute nature constitué de façon organique par un producteur dans l'exercice de ses activités et en fonction de ses attributions » (DAF, 2007, fonds [d'archives], p. 21). La notion est traditionnellement caractérisée par la manière dont les archives s'accumulent, de façon non intentionnelle, et s'oppose en ce sens à la collection, qui est une réunion artificielle (réunie avec une intention) des documents qui la composent. Les discussions autour de la définition du fonds d'archives décrivent le fonds à la fois comme un produit théorique et un ensemble concret de documents, résultant en une « [...] *tension between a function, a process, a dynamic activity on one hand, and a concrete product, an artefact, a record on the other* » (Cook, 1993, p. 25). Toutefois, la notion est révélatrice de la nature même des archives. Non seulement, le fonds implique que les archives soient

considérées au pluriel, en tant qu'ensemble de documents, mais à travers leur organicité, qu'elles soient également déterminées par les liens qui les unissent, c'est-à-dire un ensemble « [...] *delle relazioni che si stabiliscono reciprocamente, in rapporto al soggetto che li ha prodotti e alle sue funzioni e attività*²¹ » (Duranti, 2014, p. 21). Dès lors, « [i]l vero valore informativo di un archivio, il valore aggiunto rispetto a quello rappresentato dal contenuto dei singoli documenti, sta non tanto negli oggetti, ma nelle relazioni che legano gli oggetti tra di loro²² » (Grossi, 2014, p. 38).

En conséquence, le principe qui régit le maintien de ces liens, celui du respect des fonds, est fondamental en archivistique et devient « [...] l'assise théorique, la loi qui régit toutes les interventions archivistiques » (Couture, 1994b, p. 61). Il « [...] consiste à laisser groupées, sans les mélanger à d'autres, les archives (documents de toute nature) provenant d'une administration, d'un établissement ou d'une personne physique ou morale donnée » (Duchemin, 1977, p. 9-10). L'archivistique québécoise précise cette définition en y intégrant les concepts de provenance et de l'ordre originel : le respect des fonds est alors le « [...] principe fondamental selon lequel les archives d'une même provenance ne doivent pas être mêlées avec celles d'une autre provenance et doivent être conservées selon leur ordre primitif, s'il existe. C'est en vertu de ce principe que chaque document doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place d'origine » (Gagnon, 1994, p. 292). Le principe de respect des fonds assure essentiellement le lien direct avec le producteur ou la productrice des archives, en isolant ces dernières des archives produites par d'autres personnes ou groupes (respect de la provenance). De plus, le respect de l'ordre originel (ou primitif) a pour but de maintenir cette cohésion, en capturant les archives comme un ensemble qui représente les activités des producteurs et productrices. À ces deux constituantes du principe de respect des fonds peut être ajoutée une troisième, celle du respect de l'intégrité du fonds, à savoir le principe « [...] consistant à maintenir un fonds d'archives dans sa composition originelle, c'est-à-dire sans morcellement, sans élimination non autorisée et addition d'éléments étrangers (DAF, 2007, respect de l'intégrité des fonds, p. 31).

21. « [...] des relations qui s'installent de manière réciproque, par rapport au sujet qui les a produits et à ses fonctions et activités » (notre traduction).

22. « [I]a vraie valeur informative des archives, la valeur ajoutée par rapport à celle représentée par le contenu des documents individuels, ne se trouve pas seulement dans les objets, mais dans les relations qui lient les objets entre eux » (notre traduction).

En matière de préservation, le respect des fonds assure donc une possible lecture des archives à la lumière du producteur ou de la productrice et du contexte de production. En effet, « [...] 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'accompagnent » (Duchain, 1977, p. 13). À travers ce principe, les archivistes tentent de conserver, c'est-à-dire de figer, un groupe de documents dans le temps, tel qu'il a été produit, afin d'offrir une image globale et fixe d'une production documentaire à un moment donné ou sur une certaine durée :

La piena percezione della realtà si ottiene infatti non attraverso la somma delle singole istanze, ma dalla visione complessiva e d'insieme, che permette di cogliere le correlazioni e i rapporti di causa-effetto tra gli oggetti documentali, e tra questi ultimi e i soggetti che li hanno prodotti, usati, conservati o distrutti (Grossi, 2014, p. 38)²³.

Ainsi, au-delà de la preuve, c'est la capacité des archives à faire témoignage qui est ici préservée. En maintenant les liens entre les documents, eux-mêmes rattachés à un producteur ou à une productrice, il est possible de replacer les archives dans leur contexte de production et, au sein de ce contexte, dans un ensemble qui est significatif en soi :

Tant d'un point de vue théorique que d'un point de vue pratique, l'application du principe de respect des fonds est garante, d'une part, de l'ordre strictement administratif qui préside à l'organisation des documents dans les unités et que ceux-ci doivent conserver par la suite et d'autre part, de la valeur de témoignage que présentent certains d'entre eux (Couture, 1994b, p. 64).

Enfin, il est utile de remarquer que les archives audiovisuelles, notamment les archives de films et vidéos, sont souvent associées à l'idée de collection plutôt que de fonds. Les deux principales caractéristiques du fonds, soit l'interdépendance des documents qui le constituent et leur réunion organique, ne s'appliquent pas toujours à ce type d'archives qui se constituent intentionnellement à travers des critères externes communs. Les cinémathèques ou les archives de communauté, par exemple, qui se concentrent sur la préservation de productions audiovisuelles,

23. « L'entière perception de la réalité s'obtient en effet non pas à travers la somme des instances particulières, mais dans la vision globale et d'ensemble qui permet de saisir les corrélations et les rapports de cause à effet entre les objets documentaires et entre ces derniers et les sujets qui les ont produits, utilisés, conservés ou détruits » (notre traduction).

sont en effet composées de collections rassemblées suivant des critères liés aux spécificités de certains films ou vidéos (un support, une thématique, une origine de production, etc.). Toutefois, cette dichotomie entre fonds et collection s'appuyant sur la notion de rassemblement organique est, comme le souligne Geoffrey Yeo, sans fondement en ce que toute « [...] *aggregation that results from conscious human action is an artificial creation* » (Yeo, 2012, p. 52). De plus, des archives audiovisuelles disparates, provenant de contextes de création différents, mais préservées au sein de la même institution ou collection, ont en commun les liens qui les attachent à ce nouveau contexte.

S'il ne peut être ici question d'interdépendance proprement dite, il s'agit néanmoins d'une relation concrète entre les différentes constituantes de cette collection. Ce que fait la collection, ici, c'est la reconfiguration des documents dans un nouveau contexte : celui-là même qui les assemble, et qui constitue le reflet de l'activité du collectionneur (Winand, dans Côté-Lapointe *et al.*, 2018, p. 16).

Dans une optique de préservation, les particularités des collections de films et vidéos n'annulent pas la prise en charge intellectuelle. Si le respect des fonds ou les qualités qui attestent du degré de confiance envers les archives ne s'appliquent pas toujours à certaines archives audiovisuelles, il est toutefois question d'en préserver les qualités.

Manifestations de l'interdit dans les œuvres de réemploi

La préservation est fondamentale parmi les gestes des archivistes. À travers le maintien des archives dans le temps, elle assure leur accessibilité le plus longtemps possible tout en garantissant la confiance qu'on leur accorde en tant que preuves et témoignages. Cela se traduit par une série de mesures protectrices qui ont pour but de figer les archives dans une expression matérielle qui témoigne d'un passé auquel les utilisateurs et utilisatrices peuvent accéder avec le moins d'interférence possible : « [...] par la conservation, le geste archivistique cherche à arrêter le processus de vieillissement ; par la classification, il prétend maintenir le lien archivistique ; par la description contextuelle, il tente de fixer les archives à leur point d'origine » (Klein, 2018, p. 133). Plus qu'un simple aspect de la profession, la préservation constitue une règle de conduite de « haut niveau », comme le soulignent les premier et troisième points du *Code de déontologie* de l'ICA : « Les archivistes maintiennent l'intégrité des archives et garantissent ainsi qu'elles constituent un témoignage du passé

durable et digne de foi» et «les archivistes préservent l'authenticité des documents lors des opérations de traitement, de conservation et d'exploitation» (ICA, 1996, p. 1-2).

Cependant, diverses œuvres cinématographiques de réemploi qui se revendiquent de l'archive semblent défendre un point de vue radicalement opposé. À travers la mise en scène de manifestations physiques du passage du temps sur les matériaux filmiques et vidéographiques (décomposition, démagnétisation, *glitch*, etc.), les artistes soulignent la temporalité et l'historicité des documents qu'ils utilisent, tout autant qu'ils appellent à leur authenticité en célébrant les traces dont ils sont porteurs. Les cinéastes travaillent alors ce «surplus» de manière organique (Roy, 2024, p. 151). D'un point de vue archivistique, ces œuvres illustrent un inarchivable incarné dans une série d'interdits liés aux problèmes de conservation que les archivistes doivent empêcher. Elles sont autant de monstrueux exemples de la capacité du temps à inscrire ses ravages dans la matière que les témoins des défaîtes des entreprises humaines à les entraver (et, par extension, de l'échec de l'archiviste). Cela dit, du point de vue des études cinématographiques, ces mêmes œuvres peuvent être lues comme «[...] *a way to find beauty in confrontation of destruction rather than in its denial*» (Sandusky, 1993, p. 4). Au lieu de combattre les expressions du temps, les cinéastes les honorent selon des modalités esthétiques et techniques.

Étudiées à travers une grille de lecture archivistique, celle des conditions d'utilisation²⁴, les œuvres de réemploi mettent en avant les questions de temporalité, de matérialité et de conservation sous des formes qui peuvent se révéler inarchivables, en lien avec la temporalité du film comme objet (matérialité), son contenu (contexte), sa représentation (dispositif) et l'imaginaire du spectateur et de la spectatrice (rôle du public). Elles sont révélatrices d'une série de caractéristiques propres au monstrueux, pointant vers l'interdit, qui existent dans une forme paradoxale (entre archives et destruction) propre à l'archive et à sa force anarchivante.

Dans une introduction à son entretien avec Peter Forgács, Scott MacDonald constate de manière pessimiste que plus de cent ans de cinéma sur des formats de pellicule différents sont en train de s'accumuler et de se décomposer: «[...] *there is little reason to hope that many of the most accomplished and most interesting of these films will be able to defy the ravages of decay and maintain their rightful place within film history*»

24. Voir la section «Conditions d'utilisation» au chapitre 3.

(MacDonald, 2005, vol. 4, p. 289). À partir de ce constat, il entrevoit deux types de films de réemploi qui s'inspirent de cette situation: d'un côté, «[...] a set of films that foreground not simply the fact that film is decaying but the often sad beauty of decay itself»; de l'autre, des tentatives de récupération des films qui sont «[...] particularly endangered, either because of their physical fragility or because of their compelling historical value [...]» (MacDonald, 2005, vol. 4, p. 289). La double nature des films exposés par MacDonald relève de la tension qui caractérise l'importance de la conservation matérielle face à l'esthétique de son échec. En d'autres termes, «[e]very audiovisual archive, no matter how well cared for, is haunted by a threat or fantasy of disappearance» (Roy, 2024, p. 146).

Dans l'histoire du réemploi, de nombreux artistes se sont en effet penchés sur ces questions, à travers le spectacle des matières vieillissantes. Il s'agit avant tout d'une fascination pour les supports cinématographiques qui subissent dans leur rapport au temps, des dommages à chaque utilisation. Les pellicules se décomposent, les bandes vidéo se démagnétisent et le numérique produit du *glitch*, le tout menant à la disparition des contenus, parfois des formats: «Cinema is the art of destroying moving images» (Cherchi Usai, 2001, p. 7)²⁵. D'un point de vue esthétique, ces cinéastes font appel à une «esthétique de la ruine» qui «entremêle le poétique avec une politique rédemptrice des images qui articule une allégorie de la disparition du cinéma [...]» (Habib, 2008b, p. 320). Diverses œuvres témoignent de cet attrait pour la décomposition des films et vidéos à travers deux principales modalités: d'un côté, la réutilisation de matériaux déjà détériorés avec un minimum d'intervention; de l'autre, le travail sur les matériaux afin de provoquer ou d'amplifier les décompositions, dommages et autres signes du temps.

Œuvres décomposées

La décomposition «naturelle» de certains matériaux filmiques est au centre de l'œuvre de cinéastes tels que Bill Morrison, dont la filmographie compte de nombreux films de réemploi mettant en scène des pellicules présentant des signes de vieillissement des plus discrets aux plus spectaculaires. Parmi ses œuvres, son premier long métrage, *Decasia: The State of Decay* (2002), est devenu un cas d'école,

25. Bien que Cherchi Usai fasse ici référence au cinéma sur pellicule (qui, à chaque passage dans un projecteur se dégrade et disparaît un peu), il précise tout de même que le numérique souffre de problèmes similaires: «As soon as it is deposited on a matrix, the digital image is subject to a similar destiny; its causes may be different, but the effects are the same» (Cherchi Usai, 2001, p. 7).

tant en matière de cinéma expérimental qu'en ce qui concerne les questions de conservation qu'il soulève. Jouant sur la délicate frontière délimitant, d'une part, le danger encouru par le matériel et, d'autre part, l'esthétique organique qui caractérise sa décomposition, *Decasia* est un collage de diverses séquences originellement filmées, entre autres, sur pellicule nitrates 35 mm ou acétate 16 mm de divers genres (films d'actualités, éducatifs, industriels, etc.), provenant de plusieurs institutions d'archives, notamment de la Bibliothèque du Congrès et les archives de la 20th Century Fox Movietone Newsreel conservées à l'Université de Caroline du Nord (Herzogenrath, 2015, p. 84), mais également de quelques collections privées telles que A/V Geeks et Oddball Films. Les films réutilisés ont été tournés de 1914 à 1954, la plupart étant des films d'actualités réalisés à la fin des années 1920 (Heaton, 2003). Les images sélectionnées par Morrison pour *Decasia* résultent directement d'une volonté de mettre en scène la matérialité détériorée des pellicules.

Parmi ses influences, il évoque *Lyrical Nitrate* de Peter Delpeut (1991) qui met en scène différentes étapes de la disparition des couleurs et images sur pellicule nitrates : « *I was particularly moved by the scene toward the end of that film, in which Adam and Eve were eradicated by emulsion deterioration* » (Morrison, cité dans Heaton, 2003). La décomposition du matériau se situe dès lors au cœur du film : elle en est le support, le personnage principal, mais également le récit. La particularité de *Decasia* réside en effet dans la monstration de la dégradation du nitrates et de la pellicule en général. Chaque séquence présente un défaut ou une tâche liés à la détérioration de l'émulsion qui déforme les images imprimées sur la pellicule.

Par ailleurs, les marques du temps sont laissées telles quelles par Morrison. Son travail consiste à mettre en mouvement l'état de la matière avec le minimum d'intervention :

Chaque photogramme (en suivant un procédé commun à Conner, Razutis et Jacobs), a été rephotographié deux ou trois fois, ce qui engendre un ralenti d'autant plus efficace qu'il permet à l'œil de capter les scories qui défilent et assaillent la pellicule et d'ainsi faire de cette joute entre la matière et les images survivantes, un fascinant laboratoire expérimental (Habib, 2008b, p. 332-333).

Là où certains cinéastes laissent faire le temps, d'autres le travaillent afin d'en faire ressortir l'ouvrage. Ils provoquent les dommages et décompositions des pellicules qu'ils manipulent ce qui les fait parfois qualifier

de « cinéaste alchimistes²⁶ ». En plus d'expérimenter sur la chimie des films qu'ils réutilisent, à travers de multiples techniques (brûlure, rayure, décolllement, gravure, altérations photochimiques, etc.)²⁷, ces artistes « [...] transforment très souvent une *materia prima*, une matière brute, relativement vile ou banale (film de série B, western anonyme, film anonyme, film pornographique, film industriel, film de famille), en “ étincelle d'or ” » (Habib, 2008a). Il s'agit alors de reconfigurer la matière filmique dans sa vulnérabilité et sa mortalité, d'en tester la résistance temporelle, souvent jusqu'à sa destruction. De toutes les techniques, celle de l'enfouissement joue sur les limites de l'intervention de l'artiste et de la nature dans le processus de décomposition. C'est le cas de *Self-Portrait Post-Mortem* (2002) de la cinéaste Louise Bourque²⁸ qui reprend un court segment tiré des chutes de son premier film *Jolicoeur touriste* (Michaud-Lapointe et Winand, 2023). La démarche de Bourque diffère d'une simple réutilisation de matériel dans le sens où la pellicule 35 mm réemployée dans le film a préalablement été enterrée pendant cinq années dans le jardin de la maison de ses parents. Le séjour souterrain a eu pour effet de décomposer et ronger la pellicule, dévorant les images qui y étaient imprimées. *Self-Portrait Post-Mortem* est un court métrage d'à peine trois minutes qui se déroule lentement, exposant les nuances jaunes, brunes et orange du film endommagé. Au milieu de ces tâches apparaît la figure fantomatique de Bourque, encadrée par un linceul de pellicule dégradée. Le film « [...] est soutenu par une interrogation métaphysique sur la vie et la mort (des individus et du support filmique), sur la destruction et la création artistique, entre le geste du créateur et le hasard du processus naturel » (Habib, 2008a). *Self-Portrait Post-Mortem* est issu d'une méthode hybride : bien que ce soit le geste de la réalisatrice qui impose la transformation des images en les enterrant, cette dernière est toutefois laissée à la nature et échappe, de ce fait, à toute volonté.

Cette façon de faire, bien que généralement centrée sur les films sur pellicule, peut toutefois être transposée sur d'autres supports, cette fois vidéographiques (magnétique et numérique)²⁹. C'est le cas des vidéos

26. L'expression proviendrait du cinéaste allemand Jürgen Reble, qui s'est autoattribué le titre (Habib, 2008a).

27. Voir à ce propos le parcours « Ruines, accident, glitch », dirigé par André Habib dans l'*Encyclopédie Technès* (2021).

28. <<https://lightcone.org/fr/film-5274-self-portrait-post-mortem>>.

29. Bien que les différents supports filmiques et vidéographiques soient généralement distingués dans les questions esthétiques et techniques qu'ils entraînent (ainsi que par la manière dont ils manifestent leur temporalité), nous les considérons ici ensemble, comme objets vulnérables au temps qui passe.

jouant sur la démagnétisation des bandes, telles que le court métrage *The Shadow of Your Smile* (2015) d'Alexei Dmitriev³⁰, réappropriant un film pornographique dont les parties les plus explicites des images sont cachées par des effets de brouillage, reproduisant la démagnétisation de cassettes VHS. La technique utilisée par Dmitriev a consisté à transférer un film numérique en analogique grâce à un convertisseur : « [...] *I went back and forth a few times to create the look, the noise, the color meltdown that I wanted. So it's basically a transfer back and forth that slowly degraded the quality of the copy on VHS* » (Alexei Dmitriev, cité dans Habib, 2019, p. 43). Dmitriev a ensuite retravaillé la copie VHS afin de localiser le bruit³¹ sur certaines parties de l'image. Ce faisant, le cinéaste recrée un problème récurrent lié à la fragilité de la VHS : les multiples passages et rembobinages des cassettes provoquant leur effacement progressif, autant d'artéfacts de dégradation renvoyant également à la manière de regarder certains types de films (passage de certaines scènes en boucle) ou à une certaine cinéphilie.

Le numérique, quant à lui, n'est pas étranger aux problèmes de dégradation des supports. Ainsi, en parallèle à la décomposition chimique des pellicules et à la démagnétisation des bandes vidéo, la perte de données numériques peut se traduire par diverses formes de bruits brouillant les images ; il est alors question de « *noise artifacts* » ou de « *compression artifacts* » comme expression de la perte des données dans certains médias (vidéo, images ou audio). Cette forme de détérioration est provoquée par les artistes qui incitent ces accidents ou erreurs numériques :

In the beginning there was noise. Then the artist moved from the grain of celluloid to the magnetic distortion and scanning lines of the cathode ray tube. He wandered the planes of phosphor burn-in, rubbed away dead pixels and now makes performances based on the cracking of LCD screens (Menkman, 2009-2010).

L'une des manifestations artistiques les plus populaires de ces accidents est celle du *glitch*³² générée par la manipulation des données (*datamoshing* ou *databending*)³³ : « *Glitched videos are made by employing*

30. <<https://vimeo.com/77366163>>.

31. « *Noise can also stand for a (often undesirable, unwanted, other and unordered) disturbance, break or addition within the signal of useful data* » (Menkman, 2009-2010).

32. Remarquons que les utilisations artistiques du *glitch* peuvent être retracées au début des années 1990, d'abord dans la musique électronique (Cascone, 2000).

33. Pour plus d'explications techniques à ce propos, voir Habib (2021) ; Zinman (2015) ; Betancourt (2016).

different compressions and file types to achieve the same variety of results that different film stocks and photographic techniques provide to celluloid throughout the history of film production» (Betancourt, 2017, p. 49). Le terme de *glitch* (ou *corruption artifacts*)

[...] refer to images and objects that have been tampered with. [...] These corrupted images can be treated by adjusting or manipulating the normal physical or virtual composition of the machine or software itself or by using machines or digital tools in methods different from their normative modalities (Paul et Levy, 2015, p. 31).

Le court métrage *Monster Movie* (2005) de Takeshi Murata emploie cette technique. Il consiste en la reprise de plans de la comédie *Caveman* (Carl Gottlieb, 1981) que Murata organise en boucle, introduisant par la même occasion une série d'erreurs créant du *glitch* (Betancourt, 2017, p. 49). Le résultat de ce processus de *datamoshing* fait apparaître les images comme se métamorphosant sans cesse, pixellisées, bavant les unes dans les autres. Le même principe est appliqué dans *Long Live the New Flesh* (2010) de l'artiste belge Nicolas Provost³⁴, dans lequel une série de célèbres films d'horreur (*The Exorcist*, *The Fly*, *Texas Chainsaw Massacre*, *American Psycho*, *The Shining* ou encore *Videodrome* dont le titre est tiré) se fondent les uns dans les autres à travers un mélange de pixels. Ce faisant : « Provost déconstruit l'hypothèse d'une conservation infaillible via le numérique et interroge les processus de perception enclenchés par les spécificités de la décomposition et du brouillage numérique » (Zvonkine, 2014, p. 76).

À travers ces images déformées, les artistes mettent en évidence une certaine fragilité du numérique. Ils renvoient à une esthétique détériorée dont les *glitches* rappellent que le numérique est également sujet à une certaine décomposition puisqu'il dépend de supports qui sont instables et faillibles (Crofts, 2008). De plus, ces œuvres montrent que les codes peuvent être manipulés, déformés, changés, et ce, jusqu'à l'impossibilité de lecture du document, renvoyant à des questionnements relatifs, entre autres, à l'authenticité des archives.

Temporalité, authenticité, affect

La lecture archivistique de ces œuvres décomposées peut sembler, *a priori*, se perdre dans une aporie : comment appréhender des œuvres mettant en scène ce qui va à l'encontre même des principes de la préservation,

34. Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=JX9_ivAQ70g>.

comme autant de scénarios catastrophes et d'exemples à ne pas suivre? Toutefois, « *[m]ateriality constitutes a form of surplus meaning which, however, is not reducible to pure information; neither is it superfluous, gratuitous or inconsequential* » (Roy, 2024, p. 147). En nous forçant donc à regarder ce qui ne peut pas être vu, ce qui est interdit, divers axes de réflexions, relevant de la temporalité, de l'authenticité et de l'affect, peuvent être envisagés.

Une des caractéristiques mises en avant par les films de réemploi présentés dans ce chapitre, de par leur décomposition, est leur temporalité. Le temps qui passe affecte physiquement les matériaux de différentes manières, comme autant de témoins de leur fragilité et de leur finitude. Dans ces films, la matérialité est considérée de telle manière qu'elle en devient le personnage principal, prédominant sur le contenu et constituant le récit. Elle révèle le corps même des supports, ce dont ils sont composés : pellicules, émulsions, bandes magnétiques ou encore pixels comme chair, peau et os des films et vidéos. Cette façon de faire oblige à considérer le film en tant que trace matérielle et temporelle. Toutefois, si l'on considère le document dans sa matérialité, c'est-à-dire d'abord « [...] l'existence physique du support sur lequel est fixée l'information, matérialité qui fait que, tant que dure le support, on peut revenir à l'expression passée, à ce qui a été écrit, le lire puis l'interpréter » (Chabin, 2004, p. 144), comment interpréter ces traces, cette décomposition?

C'est dans la matérialité même que se lit le rapport au temps évoqué dans ces œuvres : « [...] la matérialité soutient [...] le fait que l'objet est porteur d'une signification qui lui est propre et qu'il s'inscrit dans une temporalité particulière » (Klein, 2019, p. 223). Les propos de Bernd Herzogenrath sur *Decasia* de Bill Morrison, qu'il insère dans une tradition de films qui proposent « [...] *not a representation of the past, but a representation of temporalities or of durations* » (Herzogenrath, 2018, p. 84), offrent une première clé de lecture à cet effet. Il invite à lire la matérialité du film non pas comme instance collatérale, mais bien comme le film lui-même : « *Decasia does not depict the signs of time as flaws, as material defects; rather these effects transfer their own aesthetics onto the images* » (Herzogenrath, 2018, p. 86). C'est ainsi le temps qui est présent à même la matière : « *[Morrison] left the sequences basically untreated in order to present a time-image created not by a human subject, but by time and matter itself – the matter-image* » (Herzogenrath, 2018, p. 84). L'idée d'image-matière s'applique particulièrement bien aux supports filmiques sur pellicule qui, lorsqu'ils sont projetés, imposent leur propre temporalité, renforçant la sensation du temps qui passe

et qui détériore la matière: une matière mourante comme « [...] *paradoxal mise-en-scène of the simultaneity of appearance and disappearance, of destruction and construction* » (Herzogenrath, 2018, p. 87).

Ces observations relatives au temps qui passe, partagées avec l'archivistique, s'en éloignent toutefois dans leur observation esthétique, relativement passive et, quelque part, admirative. Quand Morrison parle de la décomposition qui caractérise son film *Decasia*, il le fait en ces termes: « [*Decasia*] *delights in the process of decay, and deals with it not in a nostalgic way, but rather matter of factly. There is no build of decay -- it exists in varying degrees from beginning to end* » (Morrison, cité dans Heaton, 2003). En archivistique, de telles observations demandent une intervention, un nouveau conditionnement, qui ralentirait au maximum les manifestations du temps ou les effacerait à travers une restauration. Toutefois, la prise en charge du temps est indissociable de tout processus archivistique. C'est ce que nous rappelle le concept de sédimentation, c'est-à-dire un processus physique inégal et non uniforme qui résulte de l'accumulation et de la décantation des documents. Notion complexe et multiforme, la sédimentation peut également être comprise comme une manifestation de la temporalité en ce qu'elle représente « [...] *the latent period between the time when records are accumulated in one place and the time when they are used again for some contingent need* » (Bologna, 2017, p. 41). Ce temps de sédimentation « [...] *encompasses all those changes that occur during a certain period of time, corresponding to the preservation time of a specific record, from the moment it was first produced to the time when it was used again after a period of sedimentation* » (Bologna, 2017, p. 42).

La sédimentation implique que les archives que nous utilisons après un temps plus ou moins long portent « [...] *the marks of all those who created the records and who lived in a well-defined time and place* », mais aussi « [...] *any and all actions performed on the records in question by the creator of said record as well as by all others, including those who will have maintained and transmitted them over time for future generations* » (Bologna, 2017, p. 44-45), ce qui comprend un conditionnement interne, matériel (biologique et physique) et externe (le temps qui passe et qui change en dehors des archives) qui est toujours interprété dans un contexte d'utilisation (sédimentation historique). Le récit particulier de *Self-Portrait Post-Mortem* de Louise Bourque interroge ces différentes dimensions du concept de sédimentation. Dans la démarche peu conventionnelle d'ensevelissement de ses propres archives, Bourque donne la possibilité au temps de s'inscrire sur la pellicule de manière exacerbée. La réutilisation du matériel enseveli, après plusieurs années,

présente « [...] une ligne dorée serpentant sur l'image, des granulations de teintes brunes et rougeâtres qui rappellent tantôt un univers terreux, tantôt des tissus humains, tantôt des sédiments » (Michaud-Lapointe et Winand, 2023). Il est possible de lire dans ces images l'accumulation du temps. Comme pour les séquences qui composent *Decasia*, le sujet du temps est « [...] *presented on the filmic material directly, by the material's "treatment" by time itself* » (Herzogenrath, 2018, p. 87). La pellicule devient alors monstrueuse, dans la déformation des images qu'elle présente, mais, surtout, dans la manifestation physique du temps dans tout ce qu'il a d'interdit. Si Herzogenrath interprète cette mutation comme une représentation directe et explicite du paradoxe de la projection-disparition propre au cinéma sur pellicule, il est également possible de la comprendre comme une mise en scène des processus de sédimentation qui se réactive régulièrement : chaque projection constitue une nouvelle couche qui transforme le film en y laissant sa marque. Le film dans le présent est alors le résultat des, ou marqué par les, multiples manipulations passées dont il a été l'objet. Depuis sa création jusqu'à la dernière projection en passant par sa mise au rebut, son oubli ou sa conservation.

Par ailleurs, si certains auteurs et autrices en études cinématographiques pensent l'enterrement des films de Bourque comme un « *secondo sviluppo della pellicola*³⁵ » (Panelli, 2013, p. 173), il est également possible d'y voir un geste en miroir de celui de l'archiviste. Là où ce dernier dépose les archives dans un lieu propice à leur conservation dans le temps, Bourque réplique cet acte dans tout ce qu'il a d'interdit : en consignait ses archives dans un environnement dans lequel le temps œuvrera de manière exacerbée et visible. La nature agit ici en échappant aux règles de conservation pour laisser place à une célébration des traces du temps qui passe.

Opérant selon une modalité technique différente, *The Shadow of Your Smile* met également en exergue une sédimentation particulière, en insistant sur les gestes qui façonnent de manière précise les supports. Le geste de Dmitriev, consistant à détériorer une partie de l'image à l'écran, rappelle le brouillage spécifique de certaines séquences enregistrées sur cassettes VHS. Il n'est en effet pas rare d'observer sur ce type de support une détérioration des images là où ces dernières ont été particulièrement visionnées (rembobinages et accélérations multiples). Le cinéaste manifeste ainsi une temporalité et une sédimentation imaginée, qui consiste

35. « Second développement de la pellicule » (notre traduction).

en la reproduction des gestes de dégradations spécifiques relatifs aux utilisations répétées des supports vidéo. Il joue ainsi non seulement de la temporalité d'une cinéphilie particulière liée au genre et au support, mais aussi de l'interdit qui se loge entre ce qui peut être vu ou non. En brouillant les parties explicites des scènes les plus populaires d'un film pornographique, Dmitriev les met paradoxalement en avant. La partie esthétiquement monstrueuse des images, leur brouillage empêchant toute interprétation de ce qui se cache derrière, joue ici son rôle de monstration et d'avertissement : un double interdit qui se loge tant dans le contenu pornographique des images que dans leur démagnétisation.

En lien direct avec la matérialité exacerbée et son attachement au temps, l'authenticité et l'historicité sont deux aspects des archives mis en avant par les artistes. Si les films sont une image-matière et le résultat du processus de sédimentation, ils travaillent également, dans un même mouvement, l'imaginaire de la ruine (Habib, 2008b) et une poétique de l'historicité du film « [...] *not in the sense of traditional historiography of film, but with regards to the historicity – even “mortality” – of its thingness* » (Herzogenrath, 2018, p. 87). Dans le chapitre précédent, les qualités relatives au caractère ancien et passé des films étaient mises de l'avant dans ce qu'elles avaient d'attirant pour les artistes, en lien avec une historicité suggérée³⁶. L'interdit participe de cette même pulsion, bien qu'elle en fasse ressortir les aspects les plus matériels. La décomposition ancre les films et vidéos dans une indéniable finitude, « [...] nous amenant à envisager une forme d'écriture de l'histoire plus sensible aux entrechoquements temporels, aux anachronismes, aux effets de sens induits par la matérialité du support que ces nouveaux types de montages-attractions font affleurer » (Habib, 2008b, p. 321). Ainsi, cette situation engendre de nouveaux récits reliés à différentes temporalités : « *[m]edia objects, as they disappear, seem to radiate a new form of energy, allowing for the emergence of novel relations, attachments and commitments to both past and present* » (Roy, 2024, p. 147).

La matérialité, qui expose le film en tant qu'objet et trace, peut être interprétée en archivistique comme le lien concret qui témoigne du contexte de création du document. Ce lien est validé par un matériel dont les caractéristiques physiques sont datables : elles en sont les témoins par l'état de la matière et les techniques de production et d'usages apparentes (Senécal, 2012-2013, p. 31). Ainsi, chaque marque qui caractérise les archives est un indice qui permet de tracer son origine, son lien

36. Voir la section « Caractéristiques et valeurs archivistiques » au chapitre 4.

avec un producteur ou une productrice et le contexte auquel il appartient, mais aussi ses diverses utilisations dans le temps (sédimentation). La matérialité, associée à d'autres éléments contextuels (contenu, place dans le fonds d'archives, lien avec les autres documents du fonds) permet d'établir les archives comme objets temporels, dont l'origine est datable (tout autant que sa mise en archives et possiblement ses différentes utilisations). Dans les films présentés dans ce chapitre, la matérialité se trouve cependant être l'unique lien qui les associe au passé. La partie du contexte liée au contenu des films est, en effet, souvent effacée par les cinéastes.

Dans les cas des films de Morrison et Bourque, il est impossible de replacer le matériel réutilisé dans un contexte précis. Si certains aspects visuels du film, notamment dans le cas de *Decasia*, peuvent nous mettre sur la piste d'une période de production possible (utilisation du nitrate, choix esthétiques, etc.), il est toutefois difficile de déterminer, à première vue, une origine (date, producteur, productrice) précise. La volonté de retour à l'origine au cœur de l'archive est ici déplacée de son axe archivistique (le producteur, la productrice et son contexte) pour être replacée au sein de l'objet même, afin de laisser place à une lecture du film comme objet périssable, soumis aux affres du temps.

Par ailleurs, dans le cadre cinématographique, on constate que la matérialité est en lien direct avec une certaine authenticité des films réutilisés: «[...] cette dimension temporelle s'inscrit dans la matérialité même de l'archive et [...] les traces la rendant visible donnent encore plus de poids à son authenticité» (Lemay et Klein, 2012a, p. 10). Les traces du temps sur la pellicule confèrent au film une certaine authenticité liée à son existence matérielle. Dans une pulsion qui semble en contradiction avec la stabilité désirée par la préservation archivistique, tout en embrassant la force anarchivante qui travaille l'archive, la détérioration permet au film de se manifester comme une trace du passé dans toute son authenticité. Il est possible d'observer un document qui subit les effets du temps, induisant une filiation concrète avec des événements qui ont permis à ce document d'arriver jusqu'à nous :

[...] ces marques du temps rajoutent une valeur d'ancienneté à la pellicule, singularisent chaque fragment, le chargeant d'une dose, forcément ambiguë, d'aura : ambiguë puisque l'on a bien souvent l'effet d'une «apparition unique d'un lointain», pour reprendre la terminologie benjaminienne, bien que, pour se rendre jusqu'à nous, cette pellicule soit

nécessairement passée par des techniques de reproduction très sophistiquées (transferts pellicule à pellicule, pellicule à vidéo numérique, à pellicule, à DVD, à VHS NTSC, à PAL, etc.) (Habib, 2008b, p. 323).

De nouveau, on assiste à un glissement. Là où l'authenticité est définie en archivistique comme la « [...] qualité d'un document d'archives qui est ce qu'il prétend être et qui n'a été ni corrompu ni altéré » (InterPARES 2 Project, 2008, authenticité, p. 13), reposant à la fois sur son intégrité (document complet et inchangé) et son identité (ce qui le distingue des autres documents), on retrouve dans les films de réemploi une authenticité directement attachée au matériel. Ainsi, un matériel altéré, corrompu, changé, fragmentaire devient authentique par ce qu'il manifeste de sa temporalité à même sa peau. L'authenticité est identifiée à la matière, en association avec le passage du temps et avec la finitude organique de l'objet, créant un lien réel ou imaginé au passé, ce qui rend le film authentique aux yeux des spectateurs et spectatrices :

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 [...] par telle ou telle personne, la vérité tient dans la trace et non dans son origine (Klein, 2019, p. 193).

Plus le film est ou semble endommagé, plus on y lit un vécu, une continuité dans le temps, elle-même attachée à une certaine historicité :

Even archival footage, with an old look, gives the illusion of greater authenticity the more it is damaged. Every scratch and watersport makes it look like it is the authoritative document on the war it must have undoubtedly endured—although the actual conditions which created the war have nothing to do with how much torment the film material suffered (Sandusky, 1993, p. 12).

Dans *The Shadow of Your Smile*, la mise en scène de l'authenticité est d'autant plus poussée qu'il est possible d'établir ces liens de continuité dans le brouillage des scènes populaires, ayant pour résultat de percevoir la trace authentique d'une cassette ayant été visionnée de nombreuses fois. Chaque image démagnétisée porte un indice de sa qualité, ou de son appréciation, par les personnes ayant vu le film auparavant. De manière générale, on peut ainsi établir que, dans le cadre des films de réemploi, « [...] l'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique » (Benjamin, 2012, p. 21).

De plus, si la décomposition situe le document dans une appartenance au passé, lui accordant une certaine authenticité en tant qu'objet matériel, cette même manifestation funeste pose également la question du rapport de l'objet à l'histoire et à la mémoire : « Pour ces artistes, la pellicule semble être un lieu, un site où se stocke de l'histoire et de la mémoire. Ces fragments des premiers temps sont devenus des traces, laissées par l'histoire, dont souvent plus personne ne se souvient : ils interpellent une mémoire impossible de la pellicule » (Habib, 2008b, p. 321-322).

Au-delà de la pellicule, c'est le statut « audiovisuel » des archives, ancré dans ses temporalités particulières, qui invoque l'histoire : « *This is where the audiovisual archive is fundamentally different from any other archival practice. It produces an excess of temporalities and an excess of meaning and affect that the filmmaker as archiveologist can harness and explore for new effects of history* » (Russell, 2018, p. 18).

Dans les films de réemploi jouant de la détérioration, l'histoire et la mémoire sont composées de fragments et de brouillages qui échappent à toute possibilité de s'en saisir véritablement. Baron évoque cet aspect des pellicules en décomposition à travers l'exemple de *Decasia* : « *Decasia is one of a constantly evoked desire for something that has been lost, since these fragments are only metonyms for a larger whole that we can never see or experience as they once were – the very desire that animates the project of history itself* » (Baron, 2014, p. 129). Si la disparition du contexte et des supports des films réutilisés s'affiche en contradiction avec toute démarche de recherche historique à partir de documents d'archives, il est toutefois possible d'y lire une historicité en mouvement, à même le matériel filmique. En regardant le film, on voit et on reconnaît cette distance historique qui se manifeste d'autant plus que le support se décompose. Dans ce cadre, « [...] *History is not the texts produced about the past. Rather, it is the experience of history that is generated by the reader's encounter with those texts [...]* » (Baron, 2014, p. 173). En d'autres termes, on peut ici évoquer la « [...] matérialisation d'une réflexion historique cristallisée dans la conjonction de différentes époques » (Blümlinger, 2013, p. 205).

Ces redéploiements de la matérialité, qu'ils habitent les supports ou qu'ils soient provoqués, ne laissent pas indifférents. Si les artistes y puisent l'inspiration en les associant à une authenticité et à une historicité hors normes, ces images sont également une source d'émotions et d'affect. Les émotions suscitées par les archives peuvent avoir pour origine le pouvoir d'évocation des films réutilisés : « [...] les archives sont en mesure de nous émouvoir de la sorte parce qu'elles ont la capacité

d'évoquer, c'est-à-dire de rappeler les choses oubliées, de rendre présent à l'esprit [...]» (Lemay et Klein, 2012a, p. 9). Selon Lemay et Klein (2012a), trois propriétés principales favorisent l'émotion dans la rencontre avec les archives : l'authenticité, la dimension matérielle et le passage du temps. C'est dans l'entrelacement de ces trois caractéristiques que se logent les films présentés dans ce chapitre. À partir de l'exagération du passage du temps sur les matériaux, les cinéastes imposent une forme non archivistique d'authenticité et d'historicité par les liens au passé qu'ils montrent et décomposent. Les spectateurs et spectatrices sont ainsi invités non seulement à reconnaître ces caractéristiques, en lien avec l'effet archive (Baron, 2014), mais également à s'y identifier :

[...] 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 (Klein, 2019, p. 224).

Toutefois, si la matérialité des archives leur confère un pouvoir d'évocation, il y va de quelque chose d'encore plus viscéral quand cette même matérialité est exprimée dans des formes extrêmes : « [...] *when we witness a disappearing image we may respond with a sense of our own disappearance* » (Marks, 1997, p. 95). Ces œuvres participent d'un affect lié à la monstration des ravages du temps, simulés ou réels, qui s'incarnent dans la matérialité fuyante et détériorée des films. En jouant de leur dérangement beauté, certaines de ces œuvres sollicitent « [...] *a look that does not recoil from death but acknowledges death as part of our being. Faded films, decaying videotapes, projected videos that flaunt their tenuous connection to the reality they index, all appeal to a look of love and loss* » (Marks, 1997, p. 94). En prenant pour exemple *Decasia*, Baron explique comment se développe cet affect lié aux archives détériorées :

Watching Decasia, we can sense – in a tactile and embodied experience – the physical, material presence and disintegration of the (original) nitrate filmstrip. There is a feeling that we might reach out and touch that disintegrating filmstrip, if only to watch it fall apart. Moreover, when our own bodies die and fall apart, we know that they will similarly disintegrate, flesh dissolving slowly into earth. Decasia thus produces an experience of temporal disparity that not only can be sensed intellectually but also can be felt at the level of the viewer's body (Baron, 2014, p. 131).

Ainsi, quand Morrison explique au sujet de *Decasia* qu'il veut que les spectateurs et spectatrices «[...] *feel an aching sense that time was passing and that it was too beautiful to hold on to*» (Morrison, cité dans Heaton, 2003), il est possible d'interpréter ce désir comme celui d'un affect provoqué par les archives :

The desire for presence is the desire for the archive affect, for an awareness of the passage of time and the partiality of its remains, for an embodied experience of confronting what has been lost, and the mortal human condition. We seek to renew this affect again and again in order not only to know the past but also to feel it (Baron, 2014, p. 128).

Les archives ont cette capacité d'émouvoir (les utilisateurs et utilisatrices, les archivistes, les spectateurs et spectatrices) par leur contenu, mais aussi par leur qualité périssable. Elles permettent également une identification plus intime qui passe par les supports disparaissant sous leurs yeux : «*Film and video, due to their physical nature, disintegrate in front of our eyes : a condition that archivists and teachers are in a special position to mourn*» (Marks, 1997, p. 95). Par ailleurs, il peut y avoir, dans ces monstrations affectives, une certaine part d'abjection qui est liée à la décomposition. Si les films renvoient à des corps mourants, cela se fait dans des conditions physiques qui appellent aussi bien à la fascination qu'à la répulsion, notamment dans les textures et odeurs (par exemple, la viscosité des pellicules nitrates ou l'odeur de vinaigre des pellicules acétates). Ces formes filmiques abjectes, entre symptôme et sublimation du temps et de ses dégâts, jouent le rôle du monstre en ce qu'elles perturbent les limites de l'acceptable en matière de préservation : «Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu le mixte» (Kristeva, 1980, p. 12). C'est parce qu'il y a un interdit (délimitant l'ordre et la loi) que l'abjection peut exister, sans pour autant l'intégrer : «L'abject est pervers, car il n'abandonne ni n'assume l'interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier» (Kristeva, 1980, p. 23).

Transition numérique

Les questions liées à la matérialité et à la décomposition semblent, de prime abord, être privilégiées dans les discours sur les supports analogiques. La décomposition des pellicules apparaît en effet plus palpable,

puisqu'il est possible d'en observer, d'en toucher les conséquences directes sans avoir à les projeter. Toutefois, comme nous l'avons mentionné précédemment, le numérique n'est pas dépourvu d'une matérialité qui conditionne sa conservation, tout autant que ses produits sont dépendants de conditions éphémères de lecture³⁷ : « *In fact, there is no such thing as immaterial digital film. A digital film is as material as any other object. It is carried on a material carrier, it is projected through a material digital projector and screened on a material screen or viewed through a device (computer, tablet or smartphone)* » (Fossati, 2017, p. 10). Qu'en est-il, dès lors, des œuvres qui simulent l'obsolescence ou l'instabilité des objets numériques dans le temps ? Bien que l'inscription physique et le rapport au temps et aux images soient, pour les supports numériques, techniquement, esthétiquement et affectivement différents, il est cependant possible de lire leur matérialité en dialogue avec celle des supports analogiques.

La matérialité des œuvres de réemploi numériques présentées dans ce chapitre se manifeste tout d'abord dans leur esthétique. *Long Live the New Flesh* et *Monster Movie* déploient sur l'écran des images aux pixels brouillés et désordonnés qui ne sont pas sans rappeler tour à tour des peintures expressionnistes, la série des *Têtes* de Francis Bacon (1949) ou encore certains traits du nitrate décomposé. Cependant, derrière ces images dont le code a été manipulé, c'est l'instabilité et la corruption des données enregistrées sur les supports numériques qui sont exprimées. Ce que les images monstrueuses pointent ici du doigt, c'est l'obsolescence du numérique, son instabilité : quelque chose qui disparaît ou se déforme quand il n'est pas traité ni préservé correctement, qui n'est interprétable qu'à travers une machine qui est elle-même vulnérable au temps qui passe. Le processus de numérisation lui-même implique « *not only loss, but the creation of new effects occurring at the interface between different material substrates, formats, operating systems and codecs. Many of these effects are unwilled, accidental, and unavoidable* » (Cubitt, 2017, p. 27).

Dès lors, la temporalité qui résulte de cette matérialité ne marque pas le temps du film, sa cadence ni son déroulement : « *Glitching hides the repetitions of shot as cyclic pattern and repeated action [...]* » (Betancourt, 2017, p. 51-52). Néanmoins, cette temporalité est bien inscrite dans

37. Voir la section « Conservation matérielle » dans le présent chapitre.

les supports optiques ou numériques sur lesquels les données sont préservées. Il est dès lors possible d'y lire le temps qui passe dans l'expression directe et répétée de ses ravages :

Mais alors que les films de *found footage* qui travaillent la décomposition du support cinématographique ont une qualité mélancolique, Provost démontre une profonde vitalité de la « nouvelle chaire » numérique [...] qui revitalise la question de la terreur visuelle et, paradoxalement celle du corps et de la matérialité filmés (Zvonkine, 2014, p. 77).

Les œuvres manipulées numériquement vont également mettre en relief la notion de mémoire à travers les effets de détérioration. Il s'agit moins d'activer une forme d'historicité dans la dégradation et l'effondrement constants des images, que de faire appel à une double mémoire : une mémoire à court terme et, suivant les films réutilisés, à une mémoire qui a trait à une certaine cinéphilie. Le mélange des images, leur enchevêtrement fluide les unes dans les autres, incite les spectateurs et spectatrices à entrer dans un jeu d'oubli et de mémorisation rapide :

[...] *without key frames (image data) the video becomes a continuous flow of visual changes acting on whatever image remains in memory. Since there is no actual image present (the partial contents held in memory rapidly decay to unrecognizability) the screen fills with noise and other artifacts of computational process* (Betancourt, 2017, p. 50).

Ce mécanisme est lié à la temporalité du numérique qui procède de l'instant : « *The classical archive is preserved time. But the digital archive has no intrinsic macrotemporal index [...] It operates at a microtemporal level instead* » (Ernst, 2013, p. 82). De plus, dans le cadre de films qui engagent la réutilisation de films populaires ou grand public, comme c'est ici le cas, « [...] le spectateur cherche à pallier l'incompréhension, à déchiffrer l'image, à reconvoquer dans sa mémoire le film initial supposément connu de lui pour "rattraper", voire scotomiser les défauts de l'image » (Zvonkine, 2014, p. 69). Ces films déjouent le désir de mémoire imbriqué dans les techniques qui les déterminent : « Le désir de préserver quelque chose du présent constitue une sorte d'impératif temporel qui mène vers l'anticipation d'un futur regard et vers la construction d'une mémoire culturelle [...] : une mémoire formée par ses techniques de stockage et de transmission » (Blümlinger, 2014b, p. 69).

Par ailleurs, le numérique n'est pas en reste quand il est question d'émotion et d'affect, d'autant plus quand il est soumis aux *glitches* qui mettent en avant sa vulnérabilité : « *Glitch is at the intersection of analog and digital modes of (re) production. Reveling the blocky, layered, decomposed underside of digital transcoding, glitch art is an anamorphosis in which digital has been poked by its analog other* » (Manon et Temkin, 2011, p. 4). Dans ce cadre, les *glitches* mis en œuvre dans *Long Live the New Flesh* ou *Monster Movie*, rappellent par l'image les apparences tactiles de la dégradation des supports filmiques et vidéographiques analogiques : « *What is digitally added is a new dimension of corporeal presence within virtual space through new three-dimensional depth effects, an original sense of movement and force within these spaces, a sensation of mutability of body and substance, and a changed sense of temporality* » (Strutt, 2019, p. 130).

Si ce rapport à la matérialité peut paraître relativement détaché de la corporalité propre aux supports analogiques, il se déploie toutefois pleinement dans les sensations qu'il est capable d'engendrer. Le travail du *glitch*, de par son caractère liminal, « [...] *operates between the smoothed and insensible operation of numerical code and the eruption of code into sensation* » (Cubitt, 2017, p. 26). En ce sens, les accidents contrôlés de *Long Live the New Flesh* et de *Monster Movie* rejoignent la réflexion de Marks sur l'affectivité des surfaces filmiques dégradées : « [...] *an image that is grainy, indistinct, or dispersed over the surface of the screen invites a haptic look, or a look that uses the eye like an organ of touch* » (Marks, 1997, p. 104). De plus, bien que la modernité ait appris à « [...] à refouler, à esquiver ou à maquiller [...] » l'abjection (Kristeva, 1980, p. 34), des œuvres comme *Long Live the New Flesh* en travaillent les caractéristiques en croisant les images brouillées de films d'horreur pouvant eux-mêmes être considérés comme abjects. La corruption des pixels, amalgamant les scènes de films les unes dans les autres, confond corps du film et corps des protagonistes dans un ensemble de textures et de formes : « *Because it does not rely on the recognition of figures, haptic looking permits identification with (among other things) loss, in the decay and partialness of the image* » (Marks, 1997, p. 104).

Enfin, la reconnaissance de la finitude des objets et des productions numériques permet à des formes de nostalgie d'émerger. L'émotion qui leur est liée peut être attachée aux supports (machines, lecteurs), comme c'est le cas pour les pellicules filmiques et les vidéos analogiques. La nostalgie est toutefois aussi liée aux logiciels et aux formes d'expérience esthétique que ces derniers permettent, comme le rappelle

Vivian Sobchack dans un article sur la nostalgie des objets numériques, à travers l'exemple des films visionnés sur QuickTime qu'elle compare aux boîtes de Joseph Cornell :

Both Cornell and Quicktime boxes mobilize memory and desire through an aesthetics of absence: a privileging of the poetically and philosophically charged gap between present artifact and the past experience of which it is only a fragment. [...] I feel nostalgia at the impending loss of a unique historical experience and a rare and miniature object (Sobchack, 2004, p. 325).

Les œuvres de réemploi numériques déploient donc des formes de monstruosité qui s'apparentent à celles étudiées dans leur équivalent filmique et vidéographique analogique. Elles expriment ou simulent différentes aberrations technologiques, des erreurs, des accidents, qui s'opposent à toute logique de préservation : différentes modalités spectatoriennes qui rappellent que « *Yet issues of fragility and ephemerality that come with informational transformation of space perennially haunt digital archives* » (Blom, 2017, p. 13). Ces vidéos mettent en exergue ce qui existe au-delà de l'interdit, de l'ordre et des règles archivistiques liées à la conservation.

Monstrueuse archivistique

Tous les films évoqués dans le point précédent renvoient directement et indirectement à la matérialité des archives, dans ce qu'elle a de décomposé et de dépassé. Ils incarnent une série de monstruosité qui se manifestent tant dans le contenu des films et vidéos que dans leur forme. En déployant ce qui ne peut pas, ou ne doit pas être vu, les cinéastes célèbrent de manière poétique et affective les problèmes de préservation des matériaux et fétichisent ce qui est déontologiquement inacceptable pour les archivistes. C'est toutefois dans la rencontre entre ces approches contradictoires qu'il est possible d'aborder la dimension de l'interdit et, ainsi, de générer de nouveaux regards sur la préservation. L'apparent paradoxe de ces images possède un potentiel révélateur par la représentation qu'elles offrent de la matérialité en fin de vie. Afin de faire dialoguer ces points de vue contraires, il est nécessaire de s'adresser à ce qui constitue le nœud du problème : la dégradation qui exprime tour à tour fascination ou abjection, perçue comme figure monstrueuse dont le triple rôle permet la monstration, l'avertissement et la transgression.

Montrer, avertir, transgresser

Les défis esthétiques présentés par les films et vidéos de réemploi mettant en scène la décomposition appellent à considérer la figure du monstre à travers ses trois principales fonctions : montrer, avertir et transgresser. La nature même du monstre, inscrite dans son étymologie, se situe d'abord tant dans la monstration que dans l'avertissement : « [...] *the monstrem is etymologically "that which reveals", "that which warns", a glyph that seeks a hierophant* » (Cohen, 1996, p. 4). En tant que construit et une projection d'une société à un moment donné, ce qu'il révèle par son essence même, ce sont les limites du contexte duquel il est issu et, dans ce cadre, « [...] *the monster exists only to be read* » (Cohen, 1996, p. 4). Culturellement, il est exclu de ce qui définit la normalité, relégué à une position marginale, et renvoie ainsi un reflet déformé de ce qui se trouve dans la marge : « [...] *the monster of abjection resides in that marginal geography of the Exterior, beyond the limits of the Thinkable, a place that is doubly dangerous : simultaneously "exorbitant" and "quite close"* » (Cohen, 1996, p. 20).

L'existence même du monstre implique la subversion : en montrant, il transgresse. « [...] ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même » (Foucault, 1999, p. 51). Dans le cadre historique et juridique déployé par Foucault, le monstre est un mélange disparate qui représente une subversion des « [...] limites naturelles, transgression des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau » (Foucault, 1999, p. 58-59). Cette transgression n'est possible que si elle se réfère à un interdit, que Foucault place ici dans la « [...] loi civile, religieuse ou divine » (Foucault, 1999, p. 59) ». C'est dans le paradoxe de sa propre existence qu'il est alors possible de lire l'interdit qu'il transgresse :

Le monstre est paradoxalement – malgré la position limite qu'il occupe, bien qu'il soit à la fois l'impossible et l'interdit – un principe d'intelligibilité. Et pourtant ce principe d'intelligibilité est un principe proprement tautologique, puisque c'est précisément la propriété du monstre de s'affirmer comme monstre, d'expliquer en lui-même toutes les déviations qui peuvent dériver de lui, mais d'être en soi inintelligible (Foucault, 1999, p. 52).

Ce faisant, le monstre peut, selon Levina et Bui (2013), relever de trois approches. La première, psychanalytique, comprend le monstre comme une perte, en lien avec les notions d'inquiétante étrangeté de Freud et d'abjection de Kristeva: « *The psychoanalytical approach thus perceives the monster as that which used to be part of the self and needed to be cast away in order for the self to become unified, or, at least, functional. This an encounter with the monster reminds the self of what has been lost* » (Levina et Bui, 2013, p. 3). Ensuite, le monstre est considéré comme un phénomène culturel et sociétal selon l'approche figurative (*representational*). Il incarne alors les désirs et les anxiétés collectifs de la société. Enfin, dans une perspective ontologique, le monstre représente ce qu'on ne reconnaît pas, principalement l'inévitabilité et l'imprédictibilité de la mort. Il relève, dans ce cadre, du futur et de l'imaginaire et rejoint ainsi l'idée que l'avenir est un inconnu monstrueux: « [...] la figure de l'avenir, c'est-à-dire ce qui ne peut que surprendre, ce pour quoi nous ne sommes pas préparés, n'est-ce pas, s'annonce sous les espèces du monstre » (Derrida, 1992, p. 400).

Ainsi, il est possible de considérer les différents films et vidéos analysés ci-dessus d'un point de vue archivistique, du fait de leur inscription dans cette nature monstrueuse, tant dans les manifestations physiques du temps qui passe, comme le « [...] modèle grossissant, la forme déployée par les jeux de la nature elle-même de toutes les petites irrégularités possibles » (Foucault, 1999, p. 52), que du fait qu'ils représentent une infraction à ce que Brothman qualifie d'« ordre » (Brothman, 1991, p. 81), c'est-à-dire aux lois et règlements que suivent les archivistes (loi sur les archives, code déontologique et cadres réglementaires qui régissent les archives): « [...] le désordre de la nature bouscule l'ordre juridique, et là apparaît le monstre » (Foucault, 1999, p. 60). En manifestant la décomposition, c'est cet ordre que les cinéastes mettent en avant:

[...] la monstrosité peut révéler ou faire prendre conscience de ce qu'est la normalité; devant un monstre on prend conscience de ce qu'est la norme et quand cette norme a une histoire – ce qui est le cas des normes discursives, des normes philosophiques, des normes socioculturelles, elles ont une histoire –, toute apparition de monstrosité dans ce domaine permet une analyse de l'histoire des normes (Derrida, 1992, p. 399).

En archivistique, la préservation implique différents aspects des archives. Il s'agit tout d'abord de s'assurer de la conservation de tous les supports, grâce à des mesures préventives, tout autant que des actions directes. Ensuite, à travers ces efforts de conservation matérielle, les

archivistes travaillent à préserver ce que les archives représentent en garantissant le degré de confiance qu'on peut leur accorder (qui influe sur leur capacité à faire preuve et à témoigner), ainsi que la durabilité des liens (entre les archives, avec le producteur, la productrice) qui définissent les archives en tant qu'ensembles. En matière de préservation, la matérialité des archives représente donc le nœud autour duquel se jouent toutes les possibilités futures des archives. Contrairement aux films de réemploi, l'immutabilité physique des archives est dès lors primordiale : les archivistes tentent de les figer et de les fixer dans le temps pour assurer un accès au passé le plus direct et authentique possible.

Dans la monstration de ce qui est interdit pour les archivistes, de la transgression de l'ordre et de la norme, les œuvres de réemploi permettent de faire le lien entre ces expressions de l'interdit, participant d'un inarchivable, et les archives, organisées selon les principes de la préservation. En exposant diverses facettes de l'interdit, les œuvres de réemploi provoquent des glissements de signification : dans un mouvement similaire à celui qui anime l'absence, les œuvres de réemploi utilisent ce qu'elles ont en commun avec les archives, ici dans leur lien avec la matérialité (temporalité, historicité, authenticité, émotion et affect) pour les mettre en scène en se détachant des contraintes qui leur sont associées. Cette distance, relevant de l'espace entre archives et archive, libère les premières des impératifs qui règlent la fonction de préservation, permettant au monstrueux d'apparaître et, ainsi, de mettre au jour l'interdit sous ses différentes formes. À partir de la matérialité monstrueuse des films de réemploi, de leurs composantes mixtes, nous pouvons étudier divers aspects des archives selon les modalités qu'elle met en exergue.

Matérialité, sens et authenticité

Tout d'abord, la notion d'*inherent vice*, logée au cœur de la matérialité des archives, dans leur inévitable propension à se dégrader, est fondamentale dans le travail des artistes de réemploi. Ce qui est décrit comme un vice en archivistique est, dans les films et vidéos, non seulement une source esthétique, mais également une forme narrative. L'impossibilité de séparer matérialité et récit dans les œuvres amène à interroger la division selon laquelle un document d'archives se résume à de l'information inscrite sur un support. Ici, le support est information dans ce qu'il véhicule et provoque (historicité, mémoire, affect), et ce, d'autant plus qu'il se décompose. Comme le souligne Senécal, qui évoque l'importance de la matérialité des archives à travers le papier : « [...] toutes les caractéristiques matérielles d'un document sont possiblement signifiantes aux

yeux d'un lecteur» (2012-2013, p. 30). En prenant pour exemple le film des frères Lumières *Sortie d'usine* (1895), Doane pose la question de ce qui est préservé dans un tel document : s'agit-il du contenu du film (les ouvriers, la lumière, les détails contenus dans les images) ou le film lui-même, comme un artéfact, qui a été l'objet d'une des premières projections publiques ? Pour Doane, ces deux facettes du film sont inséparables : « [...] *the two salvaging or preservative processes—that of the film as historical artifact and that of the moment as an historical event, as lost presence—are inextricably welded together* » (Doane, 2002, p. 223). Dans une perspective archivistique, il ne s'agit pas d'abolir, mais bien d'élargir une vision plus traditionnelle et informationnelle des documents d'archives pour les comprendre comme objets complexes qui peuvent se lire dans leur entièreté, mais également comme événement ou rencontre « [...] *by which we are “affected” on both an intellectual and emotional level* » (Baron, 2014, p. 174). Cette complétude de l'objet archives, dans sa matérialité et dans sa rencontre avec un lecteur, se retrouve par ailleurs dans des utilisations plus traditionnelles des archives, notamment dans le travail des historiens et historiennes. Arlette Farge décrit avec détails ces moments dans *Le Goût de l'archive* (1989), à propos d'archives judiciaires, qu'elle lit notamment à travers l'« effet de réel » ressenti au contact des documents, de leur matérialité (textures, friabilité) et des traces qu'elle supporte (griffonnages, dessins, notes, taches, etc.) : « Comme si de ce monde disparu, revenaient aussi des traces matérielles des instants les plus intimes et les moins souvent exprimés d'une population aux prises avec l'étonnement, la douleur ou la feinte » (Farge, 1989, p. 18).

Ensuite, les œuvres de réemploi viennent perturber la manière dont nous accordons notre confiance aux archives. De manière générale, en archivistique, « [...] *for a record to be considered trustworthy, then, it must accurately reflect the event it records and be uncontaminated by the distorting influence of time, bias, interpretation, or unwarranted opinion on the part of the record-maker* » (MacNeil, 2001, p. 40). L'idée de confiance, en ces termes, est toutefois esquivée par les artistes pour être replacée dans un contexte qui est propre aux œuvres :

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 (Klein, 2019, p. 168).

Les films et vidéos réutilisés échappent en effet à l'obligation formelle des archives de faire preuve, de témoigner ou d'informer, puisqu'ils sont exploités en dehors des cadres traditionnels d'utilisation (administratif, patrimonial et scientifique). Ils peuvent dès lors (dé)jouer des qualités sur lesquelles les archivistes appuient leur critère de confiance vis-à-vis des archives. Plus particulièrement, il semble que le concept d'authenticité revienne régulièrement au sein de ses démarches. Si l'« [...] *authenticity* [...] *refers to the truth-value of a record as a physical manifestation of the facts it records and is assessed in relation to a record's original instantiation* » (MacNeil, 2001, p. 40), elle s'incarne ici dans la seule manifestation matérielle du document, travaillée par le temps. Les archives qui composent les œuvres sont authentiques en ce qu'elles témoignent du passage du temps et de leur inscription dans une trajectoire historique, justement dans ce qu'elles ont d'altéré et de corrompu. Si la deuxième phase du projet InterPARES relevait déjà la difficulté d'application archivistique de la notion d'authenticité en dehors de la discipline³⁸, c'est peut-être parce que

The narrative archivists have constructed around the concepts of reliability and authenticity is only one among many narratives. And it should be viewed as an open-ended rather than a closed narrative: one that needs continually to be revisited and rewritten as new ways of looking at the world present themselves (MacNeil, 2001, p. 46).

En d'autres termes, ce que les artistes proposent est une acception de l'authenticité comme : « [...] 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 donc déterminée par les éléments qui font des archives un objet de durée plutôt qu'un objet du passé » (Klein, 2019, p. 214). Ce glissement entre origine et objet s'exprime dans les marques du temps qui s'accumulent sur les archives, et ce, d'autant plus que ces traces sont excessives, monstrueuses. Ces dernières, comme autant de cicatrices, témoignent d'un vécu et d'une longévité dont les prémices importent peu. La décomposition, qui peut faire basculer les documents dans l'inarchivable, revêt une authenticité dans sa survie : les films et vidéos sont ici habités par le temps.

38. « [...] *these terms, although precisely defined in archival science, mean different things to different creators, and that (if they are used at all) they are often confused or conflated* » (Roeder et al., 2008, p. 39-40).

L'environnement contrôlé, bureaucratique et administratif, qui détermine les qualités des archives et qui permet leur conservation dans un cadre qui correspond à un statut légal et historique de confiance, est dès lors dépassé. L'authenticité s'installe dans les manifestations catastrophiques, monstrueuses, du « vice » inhérent aux documents d'archives, et les fonctions de preuve, témoignage et information se glissent dans les représentations matérielles du temps qui en résultent. Dès lors, « [...] *the meaning and value of records extends far beyond their status as reliable and authentic evidence of action as we currently define those terms* » (MacNeil, 2001, p. 46).

Matérialité, valeurs des archives et écriture de l'histoire

Ces questions ont également une répercussion sur la valeur des documents d'archives qui semble dans ces exemples s'étendre au-delà de la preuve, de l'information et du témoignage. Généralement, quand il est question de la valeur des archives en tant qu'objets matériels, les archivistes évoquent la notion de « valeur intrinsèque », c'est-à-dire le « [...] terme utilisé pour définir la qualité physique ou matérielle des documents. Les archives possèdent cette valeur en relation avec les critères de rareté ou d'ancienneté du support et leurs qualités artistique ou esthétique » (Bégin *et al.*, 2005, p. 22). Cependant, les critères qui définissent les « qualités artistique ou esthétique » des documents sont inexistantes. Comme le rappelle en effet Millar : « [...] *art can also carry aesthetic value, which elevates the job of appraisal into another realm. Aesthetic value and the notion of artistic beauty are important considerations, but they are not what motivates archival preservation in the first instance* » (Millar, 2017, p. 31). Si l'on imagine un ou une archiviste concevoir une pellicule nitrates décomposée comme monstrueuse, les artistes évoqués ci-dessus vont y interpréter quelque chose de différent. La valeur de ces archives est ici incarnée dans leur disparition spectaculaire, au-delà de la préservation. Elles sont d'autant plus précieuses qu'elles semblent constamment sous la menace de disparaître, ce que les cinéastes nous rappellent à chaque projection. La valeur intrinsèque est ici infusée d'une sorte d'urgence, bien qu'il soit probablement déjà trop tard pour intervenir.

De plus, l'exemple de *Decasia* nous amène aussi à considérer la valeur de ce qui est préservé. Le sous-titre du film, *The State of Decay*, met en effet en exergue la conservation d'un état de la décomposition, qui fige dans une expression artistique une série de films en cours de disparition. Les copies des films sur pellicule utilisées dans l'œuvre de Morrison sont maintenant disparues, rongées par la pourriture,

inarchivables dans leur état final. Les images que nous regardons sont les traces (sous la forme de copies), liées à un contexte spécifique, de ce qui n'existe plus. Les monstres pointent ici du doigt l'absence et la perte, tout autant que l'inévitabilité de ces dernières.

Par ailleurs, dans le même ordre d'idée, la valeur historique de ces documents peut être discutée. Si, comme le suggère Baron (2014), l'histoire peut être une expérience affective, les films réemployés sont alors générateurs d'une certaine historicité ou d'expérience historique qui se détache de la valeur formelle de preuve. C'est lors de la rencontre d'un utilisateur-utilisatrice/spectateur-spectatrice avec un document/film, permettant le déploiement de différentes temporalités, que s'exerce cet effet ou affect :

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 « télescope » 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 (Klein, 2019, p. 125).

Si cette rencontre semble d'autant plus évidente dans l'exagération des traces du temps que mettent en scène des œuvres de réemploi, elle n'est toutefois pas étrangère à toute rencontre avec les archives, même dans des démarches plus traditionnelles. Arlette Farge évoque en effet le potentiel historique des archives comme objets :

L'archive pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre ; chaque fois, celui qui la lit, la touche ou la découvre est d'abord provoqué par un effet de certitude. La parole dite, l'objet trouvé, la trace laissée deviennent figure du réel. Comme si la preuve de ce que fut le passé était enfin là, définitive et proche (Farge, 1989, p. 18).

Enfin, les archives sont fondamentalement définies comme ensembles, à travers les liens qui les unissent. Cependant, la lacune, le fragment et la décomposition empêchent une lecture référentielle

des images et nous obligent à les appréhender autrement. De nouveau, la figure du monstre appelle à considérer ces fragments dans leurs reconfigurations en dehors des archives: «Un monstre, ça peut être évidemment une figure composite d'organismes hétérogènes qui sont greffés les uns sur les autres» (Derrida, 1992, p. 399). Détachés de leur contexte d'origine, ainsi que de leur contexte archivistique, les films réemployés restructurent des liens temporels et contextuels dans un nouvel objet. L'incomplétude devient alors le témoignage d'une mémoire qu'il est impossible de saisir pleinement, mais qui se reconfigure au sein de l'archive:

Cette collusion entre vie et cinéma, entre la mémoire des archives et la présence à l'histoire, a directement à voir avec le temps que le cinéma représente, et qui serait d'autant plus visible qu'il se lit dans les vides et les marques qui fragmentent ou rongent la pellicule, et qui font de l'archive filmique un ambigu tombeau qui se décompose lentement (Habib, 2008b, p. 310).

Tout lien à l'origine des archives est ainsi brisé pour être remplacé dans une relation directe entre les documents eux-mêmes (au sein du même film), mais également entre l'utilisateur ou l'utilisatrice et le document. De nouveau, cette dynamique est possible, car, ici, les archives ne remplissent pas formellement un rôle de preuve ou de témoignage: leur existence décomposée s'inscrit dans une temporalité qui permet leur recontextualisation à travers l'effet ou l'affect qu'elles provoquent. De nouveaux récits se construisent dans les expressions monstrueuses de la matérialité, jouant des lacunes et de la perte.

Dans ses différentes expressions filmiques et vidéographiques, la monstruosité joue son rôle de monstration, d'avertissement et de transgression. En le lisant dans une perspective archivistique, le monstre révèle ce que la discipline rejette en matière de préservation, c'est-à-dire tout ce qui perturbe l'ordre physique ou intellectuel des archives. Il désigne également une angoisse générale de la perte et de l'oubli, de la disparition des supports et des contextes qui permettent d'écrire l'histoire et d'organiser la mémoire. Enfin, en tant qu'imaginaire et inconnu, il déstabilise ce que nous prenons pour acquis, pour norme. Il renvoie de manière générale à l'incertitude de ce que l'on ne connaît pas, mais qui est inévitable: la dégradation, la disparition, l'oubli et la mort. Cependant, ce que le monstre invite à faire, ce n'est pas simplement de constater cet état de la discipline, mais bien de possiblement la subvertir. Ainsi, le monstre nous permet non seulement de lire les paradoxes qu'il incarne, mais de les intégrer à notre lecture des archives.

Les limites de ce que contient l'interdit deviennent alors floues. Au lieu de reléguer la décomposition et le trouble à l'inarchivable, en dehors des archives, le monstre nous permet de les intégrer à notre conception de ces dernières et d'en étudier et assimiler les richesses, à l'instar des artistes de réemploi.

Le cinéma et les archives ont en commun le fantasme de capturer les objets et le temps, de les figer dans une expression qui en permet la relecture ultérieure. Les débuts du cinéma, comme le rappelle Doane, ont en effet été marqués par « [...] *the uncanniness of the new technology's apparent ability to transcend time as corruption by paradoxically fixing life and movement, providing their immutable record* » (Doane, 2002, p. 1). Les archives, quant à elles, « [...] témoignent de la vie et des gestes quotidiens de personnes et d'organisations » et, dans ce cadre, doivent être conservées en ce qu'elles « [...] permettent ainsi d'éclairer les événements du passé » (ICA, s. d.-a). Toutefois, cette ambition commune de conservation est vouée, sur le long terme, à l'échec. Du fait de leur ancrage matériel et temporel, le cinéma tout autant que les archives, est sujet à la décomposition, à l'effacement et à la disparition. Autour de cette dimension matérielle se posent par ailleurs des enjeux historiques et symboliques : ce n'est pas seulement une trace qu'il faut préserver, mais ce qu'elle représente, ce dont elle témoigne, ce qu'elle prouve et ce qu'elle exprime. En matière de préservation, on a dès lors affaire à un paradoxe qui se traduit par une lutte constante contre une inévitable disparition.

Cette tension entre préservation et disparition est d'autant plus évidente dans les œuvres de réemploi mettant en scène la décomposition des supports audiovisuels. À travers les dégradations naturelles ou forcées des pellicules, démagnétisations de VHS ou encore manipulations des codes numériques, les artistes imposent un regard sur la finitude des matériaux filmiques et vidéographiques, célébrant le temps qui passe dans ses manifestations les plus monstrueuses. Ce faisant, ils et elles se placent en porte-à-faux avec toute politique de préservation ou en déplacent les enjeux. Là où la principale action de l'archiviste est celle de figer, celle des cinéastes de réemploi est de déployer. Dans leur travail, le temps se décompose et s'affiche révélant un interdit qui, de prime abord, semble inarticulable dans une perspective archivistique (si ce n'est pour illustrer un mauvais exemple). Le travail des artistes nous renvoie en effet à une image exacerbée, voire opposée, des archives comme objets en mouvement et mutation. Toutefois, en étudiant

ces œuvres à travers la figure du monstre, il est possible d'y déceler de nouveaux récits qui s'inscrivent dans divers processus historiques et mémoriels non traditionnels participants de l'archive: «*[o]bjects generate meaning not just in their preservation and persistence but also in their destruction and disposal*» (DeSilvey, 2017, p. 29).

La figure du monstre permet en effet d'articuler les archives à l'archive en ce qu'elle montre de l'interdit et de l'impossible. Elle agit, en quelque sorte, comme une instance révélatrice de cette dimension de l'inarchivable. En tant que transgression et «[...] infraction aux lois dans son existence même» (Foucault, 1999, p. 51), le monstre représente ce qui nous permet de voir en dehors des limites représentées par les normes et l'ordre qui travaillent les archives, notamment dans leur préservation. Les œuvres de réemploi, dans leur monstruosité esthétique, nous forcent à regarder cette «irrégularité naturelle» qui remet en question l'ordre et le droit (Foucault, 1999, p. 59), c'est-à-dire la représentation de ce qui est déontologiquement inacceptable, voire illégal dans certains cas³⁹, pour les archivistes: la détérioration des archives. De plus, le monstre nous permet de voir en dehors des limites des archives de par son extériorité, sa position marginale qui «[...] *polices the borders of the possible*» (Cohen, 1996, p. 12). Il est l'incarnation de tous les interdits qui ne passent jamais la frontière entre archives et archive, qui ne peuvent participer des archives en ce qu'elles ont de formel, d'institutionnel et de normatif. Il réside au seuil des archives, au cœur de la notion d'archive dans sa dimension inarchivable. Ce faisant, il relève également de l'impossible, car il rappelle que la conservation des archives ne pourra jamais être permanente et que ces dernières disparaissent inévitablement. Il s'agit d'une projection qui relève d'un avenir qui ne peut qu'être monstrueux pour les archivistes: le support décomposé n'est plus un document d'archives, c'est un document perdu pour les archives dès lors que le contenu est inaccessible.

Les conséquences d'une lecture archivistique des œuvres de réemploi à travers la figure du monstre montrent d'abord les limites strictes que se doivent de respecter les archivistes, pour ensuite étendre leurs perspectives. Le monstre, incarnation de l'interdit, mais également figure de transgression permet de révéler de manière explicite de quoi sont faites ces limites: «*The monster's destructiveness is really a deconstructiveness*»

39. La destruction des archives publiques est interdite sans autorisation d'un archiviste, selon la Loi sur les archives: «Sous réserve de ce que prévoit le calendrier de conservation, nul ne peut aliéner ou éliminer un document actif ou semi-actif d'un organisme» (LégisQuébec, 2023).

(Cohen, 1996, p. 14). L'interdit devient alors un espace qui agit comme un miroir déformant : bien que les archives puissent y apparaître déformées, grotesques, voire abjectes, il renvoie également une version d'elles saisies par l'excès de certaines de leurs caractéristiques.

Ainsi, ce que le monstre donne à voir n'est pas tellement que les œuvres de réemploi détournent ou pervertissent les principes qui sous-tendent la préservation, mais plutôt qu'elles les célèbrent tout en en soulignant les limites. Tout d'abord, la matérialité des archives, bien que fragile, est fondamentale dans notre compréhension des archives comme objets culturels. Il s'agit du point de rencontre entre différentes temporalités permettant de faire histoire et mémoire qui « sollicite simultanément l'affectivité et l'intelligence » (Farge, 1989, p. 15). Ensuite, les structures mises en place par les archivistes pour conserver la confiance envers les archives, ainsi que leur valeur, ne reflètent qu'une partie de ce que les archives peuvent véhiculer. C'est par exemple en déconstruisant la notion d'authenticité des documents que les artistes arrivent à faire histoire et mémoire et à transmettre quelque chose du passé en jouant des temporalités affectives de l'objet et de la rencontre entre ce dernier et un utilisateur ou une utilisatrice. Enfin, les œuvres reconfigurent le fragment et la lacune, renvoyant à l'absence, à la construction toujours incomplète et à la mémoire tronquée des archives : « *[s]trategies to arrest decay always destroy some cultural traces, even as they preserve others* » (DeSilvey, 2017, p. 33). Ces différentes dimensions confirment la finalité multiple des archives : « [...] les archives possèdent une dimension autant cognitive que poétique, qu'elles peuvent être utilisées aussi bien pour leur capacité d'appropriation, en tant que moyen de connaissance, que pour leur capacité d'évocation » (Lemay et Klein, 2016a, p. 195). Cette poétique et ce pouvoir d'évocation n'apparaissent toutefois pas seulement dans les aspects les plus nobles et esthétiques des archives, mais également dans ce qu'elles ont d'interdit et de fuyant : « Elles apparaissent chargées de mémoire et d'histoire précisément parce qu'elles sont en train de *passer* du côté de l'oubli : nous sommes les témoins de ce passage, qui les retenons un instant à l'arrêt » (Habib, 2008b, p. 324).

Par ailleurs, la composition décomposée et fragmentaire du monstre nous rappelle la force destructrice qui travaille silencieusement l'archive. Si, dans le chapitre précédent, la pulsion anarchivante nous a permis de situer l'absence au cœur de la constitution des archives⁴⁰,

40. Voir la section « Notion d'archive » au chapitre 4.

elle est ici incarnée dans son expression la plus explicite visuellement : « *The fear is that of the destruction of an original object, its irretrievable loss; hence the grasping for a totalizing fullness, a refusal of the finite. This is the sense in which the anarchival—destructiveness, the death drive—for Derrida, always haunts and shapes archival desire* » (Doane, 2002, p. 222). Ainsi, l'interdit a pour origine l'exclusion volontaire des archives (il ne peut pas exister dans le champ d'existence des archives) participant de la pulsion anarchivique décrite par Derrida. L'interdit est une des expressions de cette pulsion qui se loge dans la dimension de l'archive et qui peut se manifester sous la figure du monstre en tant que « [...] *incorporation of the Outside, the Beyond* » (Cohen, 1996, p. 7).

Finalement, les questions de préservation sont évidemment inévitables et nécessaires aux processus archivistiques. Cependant, à travers le regard des artistes, les archivistes ont l'opportunité d'observer et, peut-être, de se réjouir de ce qui se passe de l'autre côté du miroir, derrière l'« ordre » auquel fait référence Brothman (1991, p. 81), et les normes organisant les gestes archivistiques : « [...] *there is something to be said for an approach to truth that acknowledges alternative perspectives, embraces persistent debate, and tolerates imperfect solutions* » (MacNeil, 2001, p. 47). Dans ce cadre, il faut remarquer qu'observer le monstre est un processus qui participe déjà de l'appropriation, de l'assimilation à la norme :

Mais dès qu'on perçoit un monstre dans un monstre, on commence à le domestiquer, on commence, à cause du « comme tel », — c'est un monstre comme monstre —, à le comparer aux normes, à l'analyser, par conséquent, à maîtriser ce que cette figure du monstre pouvait avoir de terrifiant. Et le mouvement d'accoutumance, mais aussi de légitimation et, par conséquent, de normalisation a déjà commencé (Derrida, 1992, p. 400).

Le travail des artistes de réemploi qui jouent de la décomposition et des archivistes qui les étudient amène certains aspects du monstrueux à l'archive et aux archives. Il faut néanmoins continuer de se laisser surprendre par les monstres, en ce qu'ils habitent l'imprédictibilité de l'avenir. Quels autres monstres se cachent derrière nos objets et pratiques ? Autant de regards extérieurs qui confirment l'importance de considérer les archives à partir de leur exploitation, permettant d'appréhender pleinement les archives dans toute leur complexité et leur valeur « [...] dans l'usage, dans leur rencontre avec les utilisateurs » (Lemay et Klein, 2016a, p. 177).



CHAPITRE

6

Invisible

L'invisible participe de ce qui est présent, mais qui ne se voit pas. Là où l'absence relève de ce qui n'est pas dans les archives, et l'interdit de ce qui en est exclu¹, la dimension de l'invisible, quant à elle, travaille les archives à partir de ce qu'elles ne montrent pas ou de ce qui n'y apparaît pas. Dans ce cadre, l'invisibilité peut avoir plusieurs origines et objets. De prime abord, elle existe dans son lien à l'absence; elle se manifeste à travers les documents inarchivés et inarchivables qui sont invisibles aux yeux des archivistes. L'invisible recouvre aussi en partie ce qui est identifié comme les *silences* dans les archives, en ce qu'ils concernent les secrets et échecs, volontaires ou non, inhérents aux différentes étapes des processus de sélection, acquisition, préservation et accessibilité des archives, comme le soulignent les auteurs et autrices de l'ouvrage *The Silence of the Archive* (Thomas et al., 2017). Parfois, l'invisibilité passe des objets aux gestes quand les archivistes qualifient leurs interventions d'invisibles (Nesmith, 1999). Autant d'instances d'invisibilité qui soulignent que les archives semblent être constituées de bien plus que leur surface visible: elles se situent

1. Voir le chapitre 4 et le chapitre 5.

au cœur d'un réseau fait de documents, processus, gestes et personnes qui répondent à divers degrés de perception et de visibilité, participant ainsi d'un imaginaire lié à l'inarchivé et à l'inarchivable de par leur apparente opacité.

Toutefois, comment révéler l'invisible ? Comment rendre visibles ces aspects des archives qui échappent au regard des archivistes, des utilisateurs et des utilisatrices ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de faire intervenir une instance révélatrice. Si la figure du monstre nous a permis de confronter la dimension de l'interdit archivistique dans le chapitre précédent², l'invisibilité appelle à une autre instance, puisqu'elle ne se situe pas dans la monstration, mais bien dans l'entre-deux du visible et de l'invisible. Il ne s'agit pas ici d'afficher de manière excessive ce qu'on ne veut pas voir, mais bien de révéler ce qui est là, sans qu'on le voie. Dans cette optique, l'invisibilité peut être comprise comme une présence spectrale dans les archives : « Un spectre, c'est à la fois visible et invisible, à la fois phénoménal et non phénoménal : une trace qui marque d'avance le présent de son absence » (Derrida et Stiegler, 1996, p. 131). Là où le monstre, situé dans la marge, franchissait régulièrement le seuil des archives pour exposer l'interdit, le fantôme, quant à lui, hante ces dernières de sa présence. Il est généralement invisible et ne peut être aperçu que si on l'invoque ou s'il se manifeste à un témoin, devenant alors visible et amenant avec lui un imaginaire lié au manque, au disparu, à l'oublié et au secret.

Depuis les années 1990, la figure du fantôme est utilisée en sciences humaines dans un cadre conceptuel élargi, dont les fondements se cristallisent autour de l'ouvrage *Spectres de Marx* (Derrida, 1993) proposant une lecture déconstructrice de Marx et de son héritage. Cet engouement, qui n'est pas sans rappeler le tournant archivistique³, est qualifié de *spectral turn* (Luckhurst, 2002 ; Peeren, 2014) et suggère l'utilisation du spectre comme métaphore conceptuelle permettant d'appréhender l'histoire et les phénomènes historiques au-delà d'une temporalité linéaire. Le concept, dans son questionnement du champ du visible et de la temporalité, trouve un écho particulier en études cinématographiques. La pellicule photographique, dès ses premiers emplois, a en effet entraîné avec elle une volonté de capturer les fantômes dans un cadre visible et tangible : « *Photography offered a new kind of acuity of vision that could render the otherwise invisible visible, and suggested the*

2. Voir le chapitre 5.

3. Voir la section « Dissémination du concept d'archive(s) » au chapitre 2.

possibility of rearranging time and space in a way that could offer access to the supernatural » (Curtis, 2008, p. 130). Transposé dans un cadre technologique contemporain, ce n'est pas tellement les manifestations de l'au-delà qui sont associées au cinéma, mais les qualités spectrales qu'il facilite : le bouleversement du temps, la possibilité d'être hanté par la technologie et l'expérience individuelle du deuil (Leeder, 2015, p. 8) : « *Cinema does not need to depict ghosts to be ghostly and haunted. Deliberately or accidentally, it has become a storehouse for our dead* » (Leeder, 2015, p. 3). Dans ce cadre, notamment quand il est question de cinéma expérimental, le spectral est souvent traité comme une modalité esthétique, faisant référence aux images superposées avec la mort et la décomposition (ce que nous avons qualifié de monstrueux dans le chapitre précédent⁴). L'avant-propos du catalogue de l'exposition *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video* l'explique en ces termes : « *Ghosting is a term used to describe the appearance of an overlapping secondary image on a television or a display screen, but also refers to the "ghost of acidification", the impact that the ravages of time have on nitrate film* » (Lanyon, 2006, p. 3).

Dans ce chapitre, la figure du spectre sera invoquée comme instance révélatrice de la dimension de l'invisibilité qui hante les archives à travers l'inarchivé et l'inarchivable. Afin d'acheminer ces fantômes, le cinéma de réemploi nous servira de *médium*. Par ce biais, nous analyserons les manifestations spectrales dans une démarche qui se veut moins esthétique que réflexive et qui, comme le suggère Akura Lippit dans son analyse de l'œuvre de réemploi *Sink or Swim* de Su Friedrich's (1990), met en exergue l'absence, les déplacements autobiographiques et les sujets qui sont à la fois opaques et distants (Lippit, 2008). Le chapitre sera organisé en réponse à la question de l'invisibilité en regard des spectres : dans quelles instances hantent-ils l'archivistique et que révèlent-ils ? Dans un premier temps, la figure du spectre sera circonscrite en relation avec le concept d'archive(s) dans le cadre du cinéma de réemploi. Ensuite, nous partirons de l'œuvre de réemploi *The Film of Her* (Bill Morrison, 1996), qui traite de la collection des Paper Prints de la Bibliothèque du Congrès, afin d'en dégager différentes instances de spectralités pouvant être appliquées aux archives. Enfin, nous ferons ressortir de ces deux analyses des pistes de réflexion alimentant le concept de l'invisible œuvrant au sein de l'inarchivé et de l'inarchivable.

4. Voir le chapitre 5.

Archive(s) et spectralité

Culturellement, la figure du fantôme a souvent été adoptée comme un élément perturbateur de récit impliquant une résurgence du passé: «[...] *in most ghost stories, unsettling questions are raised about the status of “reality” and the border between life and death, secrets from the past are revealed, revenge is exacted, bloodlines and inheritances put in question*» (Peeren, 2014, p. 2). C'est dans cette même perspective que le spectre émerge dans les sciences humaines dans les années 1990. S'emparant de la possibilité de lire le présent à travers ce qui le hante et, ainsi, ouvrant la possibilité d'être dans l'absence, le spectre devient une métaphore qui peut signifier «[...] *the ways in which memory and history, whether traumatic, nostalgic, or both, linger on within the “living present”*» (Leeder, 2015, p. 1).

Spectres, spectralité et hantise

Dans la littérature critique, le développement des spectres en dehors de leurs manifestations occultes et spirituelles est souvent retracé à deux principales sources: les *Spectres de Marx* (Derrida, 1993) et le travail des psychanalystes Nicolas Abraham and Maria Torok, notamment l'ouvrage *L'Écorce et le noyau* publié en 1978 (Davis, 2007, p. 8-9). Les réflexions de ces derniers, centrées sur la «[...] *psychoanalytic theory and therapeutic practice dealing with transgenerational trauma and family*» (Davis, 2007, p. 10), conçoivent le fantôme comme «[...] *the presence of a dead ancestor in the living Ego, still intent on preventing its traumatic and usually shameful secrets from coming to light*» (Davis, 2007, p. 10). Ancrés dans le deuil, la perte et le traumatisme, les fantômes d'Abraham et Torok se différencient de ceux de Derrida en ce qu'ils sont des figures trompeuses, porteuses de secrets, qu'il faut exorciser à travers la thérapie. Le travail de Torok et Abraham, bien que diffusé par Derrida, ne connaîtra toutefois pas le même succès populaire en sciences humaines que celui du philosophe qui «[...] *has spawned a minor academic industry*» à ce sujet (Davis, 2007, p. 10).

Dans l'œuvre de Derrida, les spectres se manifestent en plusieurs temps. Yves Hersant (2021, p. 6) repère des traces spectrales dans les écrits du philosophe depuis 1971, avant de se déployer pleinement, bien que répondant à des contextes de lecture différents, dans les *Spectres de Marx* (1993) et dans *Échographies de la télévision* (Derrida et Stiegler, 1996). Dans le premier ouvrage, Derrida interroge l'héritage marxiste européen et, pour ce faire, utilise la figure du «spectre», elle-même employée par Marx en introduction du *Manifeste du parti communiste*. Dans ce cadre, Derrida

nous invite à apprendre et à vivre *avec* les spectres comme « [...] *politique* de la mémoire, de l'héritage, des générations » (Derrida, 1993, p. 15). Il commence sa réflexion par la circonscription de ce qu'il nomme spectre ou fantôme⁵ : il représente ces « [...] *autres* qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous » (Derrida, 1993, p. 15). Ce, ceux et celles qui nous hantent ne participent pas du présent vivant : ils et elles sont déjà morts ou ne sont pas encore nés. À partir de ce point, une logique de la hantise, ou hantologie, peut être pensée, relevant du rapport à l'autre qui n'est pas présent, mais qui nous affecte et nous endeuille d'avance, comme une « *puissance d'agir du virtuel* » (Fisher, 2021, p. 32). L'hantologie peut prendre deux orientations principales :

La première renvoie à ce qui n'est (concrètement) *plus*, mais qui *demeure* effectif comme virtualité (la « compulsion de répétition » traumatique, une disposition fatale). Le second sens de l'hantologie tient à ce qui (dans les faits) n'est *pas encore* arrivé, mais qui est *déjà* effectif dans le virtuel (un attracteur, une anticipation qui conditionne le comportement actuel) (Fisher, 2021, p. 32).

Être hanté est alors : « Se laisser *habiter* en son dedans, c'est-à-dire *hanter* par un hôte étranger » (Derrida, 1993, p. 22-23).

Le spectre possède en effet la particularité de d'abord nous voir sans que nous le voyions. C'est ce que Derrida nomme l'« effet de visière » : « Cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle apparaît. Cette chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là » (Derrida, 1993, p. 26). C'est-à-dire que nous nous sentons « [...] vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser » (Derrida, 1993, p. 27). Cet effet de la hantise nous précède toujours : « [Le fantôme] nous regarde avant même que nous ne le voyions ou que nous ne voyions tout court. Nous nous sentons observés, parfois surveillés par lui avant même toute apparition » (Derrida, 1993, p. 165). Toutefois, le spectre participe de l'événement en nous visitant : « *Un spectre paraît se présenter, lors d'une visitation. On se le représente, mais il n'est pas présent, lui-même, en chair et en os. Cette non-présence du spectre exige qu'on prenne en considération son temps et son histoire, la singularité de sa temporalité ou de son historicité* » (Derrida, 1993, p. 166).

5. Hersant distingue dans l'œuvre de Derrida les revenants, fantômes et spectres en ces termes : « [...] le revenant n'est pas nécessairement visible, alors que le fantôme prend corps (tout en n'étant rien) et que le spectre, comme le veut l'étymologie, tend vers la visibilité. Même si celle-ci est "nocturne" » (Hersant, 2021, p. 5, en note de bas de page).

Leur apparition se situe dès lors entre le visible et l'invisible: «Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la fréquence d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de l'invisible. Et la visibilité, par essence, ne se voit pas, c'est pourquoi elle reste *epekeina tes ousias*, au-delà du phénomène ou de l'étant» (Derrida, 1993, p. 165).

Participant toujours de cet «entre-deux», le spectre existe au-delà de la conception linéaire du temps: pour Derrida, le spectre est «[...] *always both* revenant (*invoking what was*) and arrivant (*announcing what will come*)—as operating on a number of temporal planes, most crucially the future and its possible interactions with the present and the past» (Del Pilar Blanco et Peeren, 2013, p. 13). Ils définissent un moment spectral qui est «[...] un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés» (Derrida, 1993, p. 17) et permettent ainsi d'interroger «[...] la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer: l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc.» (Derrida, 1993, p. 72). Au-delà de la dialectique, la spectralité embrasse les paradoxes des spectres: «[...] *l'effet de spectralité* ne consiste pas à déjouer cette opposition, voire cette dialectique, entre la présence effective et son autre» (Derrida, 1993, p. 72). C'est dans cette friction que la spectralité peut dès lors agir comme une force de déconstruction.

La seconde vague de spectralité qui caractérise l'œuvre de Derrida se concentre sur les nouvelles technologies. Elle est marquée non pas par la définition des fantômes, mais bien par la constatation de leur production renouvelée par ces moyens: «[...] l'avenir est aux fantômes» et de «[...] la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication [...] découle le pouvoir, le retour des fantômes» (Derrida, dans McMullen, 1983). La question est déjà abordée dans *Spectres de Marx*. En effet, Derrida y évoque

[...] un espace public profondément bouleversé par les appareils techno-télé-médiatiques et par les nouveaux rythmes de l'information et de la communication, par les dispositifs et la vitesse des forces qu'elles représentent, mais aussi bien, et par conséquent, par les nouveaux modes d'appropriation qu'elles mettent en œuvre, par la nouvelle structure de l'événement et de sa spectralité qu'elles *produisent* (qu'elles inventent *et* mettent au jour, inaugurent *et* révèlent, font advenir *et* mettent en lumière à la fois, là où elles étaient déjà là sans être là: c'est du concept de *production* dans son rapport au fantôme qu'il s'agit ici) (Derrida, 1993, p. 131).

Parmi ces « appareils techno-télé-médiatiques », c'est le cinéma qui sera particulièrement commenté par Derrida. Il revient sur cet « art de laisser revenir les fantômes » (Derrida, dans McMullen, 1983) à plusieurs occasions sous la forme d'entretiens publiés (De Baecque et Jousse, 2001 ; Derrida et Stiegler, 1996) et d'une conversation improvisée dans le film *Ghost Dance* (McMullen, 1983). Pour lui, « L'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité, que je relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse – ou à la nature même de la trace » (Derrida, dans De Baecque et Jousse, 2001, p. 77). C'est en effet dans le jeu de mise en scène de différentes temporalités que l'on peut qualifier le cinéma de spectral : « Le cinéma permet ainsi de cultiver ce qu'on pourrait appeler des "greffes" de spectralité, il inscrit les traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée, qui est elle-même un fantôme » (Derrida, dans De Baecque et Jousse, 2001, p. 77).

Enfin, c'est également dans la trace que le cinéma est affaire spectrale. Selon Derrida « [...] il inscrit, plus et mieux que la photographie, la trace de morts mis en scène comme vivants, d'absents présentés comme présents, de lointains présentés comme proches ; il fait "croire sans croire" à la paradoxale existence d'êtres non-êtres, ni hallucinés ni perçus » (Hersant, 2021, p. 8). Le film est alors une trace, une survivance de soi, qui peut être vue de multiples fois, sans que l'on soit présent. Un effet spectral que Derrida commentera en regard d'une projection de *Ghost Dance* aux États-Unis, à laquelle il a assisté des années après la mort de l'actrice Pascale Ogier, protagoniste du film :

J'ai vu tout à coup arriver sur l'écran le visage de Pascale, que je savais être le visage d'une morte. Elle répondait à ma question : « Croyez-vous aux fantômes ? » En me regardant quasiment dans les yeux, elle me disait encore, sur grand écran : « Oui, maintenant, oui. » Quel maintenant ? Des années après au Texas. J'ai pu avoir le sentiment bouleversant du retour de son spectre [...] (Derrida, dans Derrida et Stiegler, 1996, p. 135).

L'exemple personnel emprunté par Derrida, cet échange impossible de regard, ce jeu d'absence et de présence, participe de la visibilité autant que de l'invisibilité et rappelle l'effet de visière qui est inhérent à la spectralité :

Dès lors que je ne peux pas échanger ou croiser un regard, j'ai affaire à de l'autre qui est devant moi, une autonomie absolue n'est déjà plus possible. Et je ne peux m'acquitter, je ne peux ni rendre ni échanger

à cause de cette absence de l'autre que je ne saurais regarder dans les yeux. Même si je le fais ou crois le faire, le voyant et le visible ne peuvent que se succéder, alterner, non se confondre dans l'œil de l'autre. Je ne peux pas voir l'œil de l'autre à la fois comme voyant et comme visible (Derrida, dans Derrida et Stiegler, 1996, p. 137).

Les possibilités critiques ouvertes par les spectres dans le travail de Derrida, ainsi que leur évolution autour du cinéma, de l'audiovisuel et des nouvelles technologies, vont inspirer les sciences humaines et sociales et, plus particulièrement, les études littéraires et cinématographiques. L'espace « entre-deux » occupé par les spectres permet de soulever des questions liées à

[...] the temporal and spatial sedimentation of history and tradition, and its impact on possibilities for social change; the intricacies of memory and trauma, personal and collective; the workings and effects of scientific processes, technologies, and media; and the exclusionary, effacing dimensions of social norms pertaining to gender, race, ethnicity, sexuality, and class (Del Pilar Blanco et Peeren, 2013, p. 2).

Le spectre et la spectralité s'incarnent dans ces différents champs de recherche comme métaphore conceptuelle « [...] *capable of bringing to light and opening up to analysis hidden, disavowed, and neglected aspects of the social and cultural realm, past and present* » (Del Pilar Blanco et Peeren, 2013, p. 21). Les possibilités de lecture du spectre dans ces différents contextes tiennent de sa position d'entre-deux, ce que Del Pilar Blanco et Peeren qualifient de *Twilight Zone*: « *As such, spectrality seeks less to take the place of other approaches or concepts than to supplement them with another dimension (a twilight zone, if you will) by offering a new, truly other perspective* » (Del Pilar Blanco et Peeren, 2013, p. 21). Le rapport à l'autre, tel que Derrida l'envisageait dans *Spectres de Marx* s'exprime ici pleinement dans son potentiel critique : une lecture spectrale ne part pas de nous-mêmes, mais bien de ce (et ceux, celles) qui nous hante.

Spectralité et archivistique

En 1999, Tom Nesmith publie un compte rendu critique de l'ouvrage *Archival Theory, Records, and the Public* de Trevor Livelton qui est l'occasion pour l'archiviste canadien de revenir sur la place de la théorie dans le travail archivistique. En conclusion de son article, il évoque l'invisibilité des interventions des archivistes et leur propose, en citant *Spectres de Marx* « [...] *to follow Derrida's advice to learn to live "with the ghost ...*

how to walk with him, with her, how to let them speak or how to give them back speech”» (Derrida, 1993, cité dans Nesmith, 1999, p. 149). Cette brève apparition spectrale dans la critique de Nesmith anticipe quelque peu le *spectral turn* qui touchera également l’archivistique dans les années 2000. En effet, la relecture de la discipline au prisme de la post-modernité qui marque l’archivistique anglophone dans les années 1990 va ouvrir le champ à de nouvelles réflexions critiques autour des questions de la mémoire, des institutions qui la conservent et du rôle des archivistes en la matière⁶. Dans ce cadre, tant la notion d’archive, au singulier, que la figure du spectre apparaissent comme outils de ces réflexions. Le tournant archivistique investit en effet les mêmes champs que son équivalent spectral : la temporalité, l’histoire et la mémoire.

Archive(s) et spectres

Bien que spectralité et archive soient deux notions distinctes, tant dans leur essence que dans leur application, les discours qu’elles portent ont en commun deux éléments principaux : l’acceptation du paradoxe comme cadre de réflexion ainsi que leur expression d’une temporalité complexe et non linéaire. C’est à partir de ces deux axes qu’il est possible de les appréhender. Manifestation de l’entre-deux qui est à la fois visible et invisible, présent et absent, sensible et insaisissable, le spectre est, en effet :

[...] une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine force phénoménale et charnelle de l’esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu’il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l’une et l’autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l’esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l’apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. Il y a du disparu dans l’apparition même comme réapparition du disparu (Derrida, 1993, p. 25).

L’archive est une incorporation paradoxale, en ce qu’elle porte en elle tant ce qu’elle inclut que ce qu’elle exclut⁷ : inhérente à la pulsion de conservation qui caractérise le mal d’archive, se manifeste la pulsion de destruction. L’archive est à la fois trace et absence de la trace. La lecture que Derrida suggère du spectre, comme de l’archive,

6. Voir la section « Contexte postmoderne » au chapitre 2 et la section « Évaluation et postmodernité » au chapitre 4. Pour une analyse plus systématique de l’archivistique postmoderne, voir Klein (2019).

7. Voir la section « Notion d’archive » au chapitre 4.

renvoie à des notions complexes qui permettent toutes deux de penser les oppositions, ainsi que de les intégrer dans les réflexions. Si l'archive permet de considérer tant les traces que le manque de traces pour construire un discours sur l'histoire et la mémoire, le spectre, quant à lui, joue de son propre paradoxe pour pointer du doigt ce qui semble absent, mais qui hante l'histoire, la mémoire, les sujets ou encore les concepts.

Dans *Mal d'archive* (1995), Derrida explique que l'archive n'est pas tant une question du passé que de l'à venir : il est en effet impossible de déterminer, au présent, ce que l'archive aura voulu dire. L'archive peut ainsi être lue dans ses différents contextes, comme trace du passé (de quelque chose ou quelqu'un qui n'est pas présent), dont la conservation est déterminée par un futur que l'on ne peut pas prévoir. Elle lie les différentes temporalités au sein de son existence en tant qu'objet. En cela, l'archive se distingue du spectre en donnant une corporalité fixe dans laquelle ces différentes temporalités peuvent s'exprimer. Les deux notions ont toutefois en commun de ne pas appartenir à une temporalité précise. Le spectre représente une manifestation de ce qui n'est pas là, présentement, pouvant *revenir* du passé ou *arriver* du futur, entraînant avec lui de potentielles perturbations : « [...] *spectrality as a deconstructive force that disturbs traditional notions of temporality and history – by collapsing the borders between past, present and future* » (Peeren, 2014, p. 11). Le spectre comme apparition et l'archive en tant que trace, participent à la réapparition du disparu ou le surgissement du non encore présent. En cela, la hantise peut être comprise comme une fulgurance du passé ou de l'avenir (ce qui n'est pas là, présentement) dans le présent, se manifestant à l'attention d'un témoin visité par le spectre ; l'archive, quant à elle surgit au point de rencontre « [...] entre un matériel documentaire et une subjectivité » (Klein, 2014, p. 273).

Par ailleurs, selon Derrida, la spectralité est à l'œuvre dans tous les concepts : « Hanter ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie » (Derrida, 1993, p. 255). Dans cette optique, il est possible de constater que l'archive est doublement hantée. L'archive est tout d'abord travaillée par la spectralité dans sa temporalité : « Une messianité spectrale travaille le concept d'archive et le lie, comme la religion, comme l'histoire, comme la science même,

à une expérience très singulière de la promesse » (Derrida, 1995, p. 60). Cette spectralité trouve écho dans la structure de l'archive en tant que trace lacunaire en lien avec le passé, l'histoire et la mémoire.

[...] la structure de l'archive est *spectrale*. Elle l'est *a priori* : ni présente ni absente « en chair et en os », ni visible, ni invisible, trace renvoyant toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé, pas plus que, grâce à la possibilité d'une visière, celui du père de Hamlet. Puis le motif spectral met bien en scène cette fission disséminante dont s'affectent dès le principe et le principe archontique, et le concept d'archive, et le concept en général (Derrida, 1995, p. 132).

L'archive est une trace qui a été gardée en envisageant l'avenir. Elle contient aussi bien ce qui est conservé avec elle que ce qui en a été exclu. La spectralité concerne donc l'absence et l'invisibilité qu'elle génère « [...] *through inclusion and omission; after all, as Derrida argues in Archive Fever, archives are inevitably haunted by what they exclude* » (Del Pilar Blanco et Peeren, 2013, p. 16). L'archive est hantée par ce qu'elle ne conserve pas, par la destruction qui est inhérente à son existence. Tout en assurant la survivance de ce qu'elle porte, l'archive ouvre un espace spectral en ce qu'elle permet de voir quelqu'un, quelque chose, qui n'est pas là *présentement* : « [...] *the archive always attests to an absence of presence* » (Harris, 2009, p. 134). Elle représente ainsi ce qu'il reste, sous forme de trace conservée qui porte un regard que l'on ne peut croiser :

The injunction of the spectre is thus an issue of the archive, because it asks us to reconsider a tradition that must necessarily be remembered by forms of inscription, in texts and documents collected, sorted, and maintained (and dispersed, disordered, and destroyed) in archival institutions – repositories, collections, museums, libraries, data banks (Mays, 2013, p. 180).

Être juste : justice sociale en archivistique

Dans *Spectres de Marx*, Derrida souligne qu'*être avec* les spectres s'accompagne d'un *être juste* en ce que « [...] parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui » s'accompagne d'un « [...] principe de respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, *présentement vivants* » (Derrida, 1993, p. 15). L'*être juste* implique justice et responsabilité, participant de la possibilité de laisser les spectres de se manifester :

Aucune justice – ne disons pas aucune loi et encore une fois nous ne parlons pas ici du droit – ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque *responsabilité*, au-delà de tout *présent vivant*,

dans ce qui disjoints le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes du totalitarisme (Derrida, 1993, p. 15-16).

La justice repose sur la responsabilité des vivants « [...] au-delà de la vie présente ou de son être-là effectif, de son effectivité empirique ou ontologique [...] » (Derrida, 1993, p. 17). C'est à partir de cette notion que l'archivistique s'est, plus récemment, préoccupée des spectres qui hantent les archives. Ainsi, certains archivistes s'inspirent de Derrida et des travaux en sciences humaines et sociales qui lisent ces *Spectres* dans leur expression, entre autres, des traumatismes intergénérationnels, de la construction de la mémoire, ou en lien avec la justice sociale qu'ils permettent de solliciter. Comme l'explique David A. Wallace, cette récente association avec la mémoire « [...] places new emphases on “unforgetting” and positioning history as a moral obligation to ensure that the oppressed and dominated are not written out of history and that narratives regarding them are not shrouded in distortions and partial representation » (Wallace, 2017, p. 279)⁸. Ces mécanismes ne sont pas étrangers à la hantise, en ce qu'ils ouvrent des espaces pour faire revenir ce qui semble oublié : « *Such unforgetting is obviously not recovering that which has been completely forgotten but rather is more about opening a space for those who remember but are limited in their legitimacy and cultural capital to have their version of the past validated and safely expressed* » (Wallace, 2017, p. 279).

Dans un article qui fait suite à sa conférence d'ouverture du congrès de 2001 de l'Association des archivistes canadiens, Verne Harris propose d'inviter les spectres et fantômes à hanter les postulats suggérés dans le thème de la rencontre, à savoir *The Archival Odyssey* : « *Do you hear a spectre behind this assumption, whispering questions?* » (Harris, 2001, p. 8). Ce faisant, il souligne la capacité de déconstruction de la notion de spectre, telle que suggérée par Derrida. Décortiquant tant les termes que l'idée même d'*odyssée archivistique*, Harris met en lumière trois spectres principaux : celui des marges (« *Our metanarratives either appropriate or exclude the stories of the marginalized, a phenomenon from which archival discourse (narrowly defined) is not immune* » [Harris, 2001, p. 9-10]) ; celui qui « [...] invites us to consider the journeys

8. Les liens entre spectralité, archives, témoignage et mémoire intéressent également d'autres domaines de recherche, notamment en anthropologie. Voir à ce propos Margel (2013).

and the stories of those who do not return home, who fail, who fall short, and of those who are devastated by the return home» (Harris, 2001, p. 10); et, finalement, le spectre du patriarcat. Ces éléments posent les bases des thématiques abordées ultérieurement par certains archivistes qui répondront à l'appel de Harris :

[...] let us recognize the spectral spaces within every circle of knowledge. And, let us find the courage to offer the spectres hospitality, though they trouble us horribly. This recognizing and this courage draw on gifts usually associated with the shadow realms – imagination, poetry, intuition, emotion, passion, faith (Harris, 2001, p. 13).

Malgré la première invitation de Nesmith, puis les encouragements d'Harris, la figure du spectre n'est alors citée que de manière relativement anecdotique dans les publications en archivistique. Toutefois, depuis les années 2010, elle réapparaît (bien que timidement) dans plusieurs travaux comme un point d'ancrage à partir duquel une critique de la discipline peut être élaborée, et ce, principalement dans les approches archivistiques liées à la justice sociale. Inspirés des recherches d'Avery Gordon en sociologie (2008), ces travaux invoquent les fantômes comme cadre de déconstruction permettant la mise en exergue des dynamiques de pouvoir qui entrent en jeu dans la constitution des archives, ainsi que les possibilités mémorielles et historiques qui se construisent à partir de ces dernières. La présence de spectralité dans les archives est, par exemple, mise en avant par Jamila Ghaddar dans la construction de la mémoire coloniale : « *Haunting conceptually allows us to consider the fact that complicated, difficult, and contrary claims will invariably arise when colonial histories are evoked in relation to the archive* » (Ghaddar, 2016, p. 24). Elle constate que les archives sont hantées par ce qu'elles ont rendu spectral, à savoir, dans le cadre de ses recherches, les mémoires autochtones :

As repressed or unresolved violence is dis-contained, invariably there will appear spectres and ghosts, powerful beings with a formidable presence that demand their due. Ghosts, then, are not simply the invisible presences of the missing and dead; they are social figures that notify us that what has been concealed is very much present, while registering harm inflicted or loss sustained because of social violence. Being haunted is a frightening, socio-political-psychological state that is a constituent element of modern social life, not a superstition or individual psychosis (Ghaddar, 2016, p. 24).

Une présence spectrale travaille également les *community archives*. Construites en réaction aux absences qui caractérisent les institutions officielles d'archives⁹, les *community archives* sont par ce fait même un terrain de dialogue pour les spectres: « *The framework of haunting is particularly useful for thinking about the notable absence of records documenting marginalized communities from mainstream archival institutions* » (Tai et al., 2019, p. 7). Cette reconnaissance des fantômes implique la double responsabilité des archivistes. Tout d'abord, dans un travail de mémoire qui est « *fundamentally spectral* »:

The ghosts demand that we take responsibility before them. Not responsibility for them—responsibility before them, in front of them, seeing them, seeing them again, and re-specting them. They demand that we work to make our lives meaningful by working to make their lives meaningful. The work of memory, and the work of archive, in these framings, is about just such a taking of responsibility (Harris, 2014, p. 218).

Ensuite, envers la critique de leur propre discipline: « [...] *confronting the ghost—the missing narratives in archives—puts archivists into an incredibly challenging and vulnerable position because it acknowledges the inherent biases within archival practice and subsequently opens up all preceding archival actions for critique* » (Tai et al., 2019, p. 7). Cet aspect de la hantise se manifeste également dans les documents d'archives, en ce qu'ils portent en eux les gestes des archivistes:

This may be both a blessing and a curse for record-keepers. As long as record-keepers' role in engendering the record remains unacknowledged or silent, their interests remain invisible or ghostly. As such, record-keepers are seldom called to account for their actions or decisions. However, once made visible in the process of engendering meaning in records, the record-keeper becomes accountable (Lemieux, 2001, p. 111).

Par ailleurs, les fantômes, dans leurs manifestations plus tangibles, intéressent également archivistes, historiens et historiennes, en tant que sources et traces du mouvement spirite¹⁰. Au Canada, l'exemple du fonds de la famille Hamilton, conservé par l'Université du Manitoba (Archives and Special Collections), illustre cet intérêt¹¹. Étudié par

9. Voir la section « Déplacements des lieux d'archives » au chapitre 4.

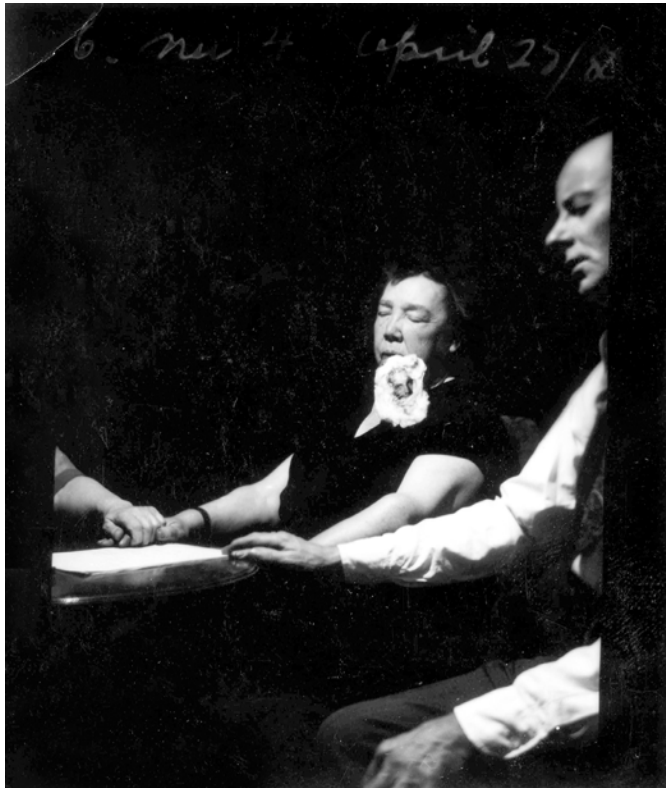
10. Dans un contexte canadien, voir à ce propos Meyer Zu Erpen et Lowe (1990).

11. L'Université du Manitoba conserve par ailleurs une collection intitulée *Psychical Research and Spiritualism* qui regroupe 50 fonds et collections sur cette thématique. Au sujet des photographies du fonds de la famille Hamilton, ainsi que son influence culturelle, voir Keshavjee (2023).

Brian Edward Hübner dans sa thèse de doctorat, le fonds contient des documents relatifs aux enquêtes paranormales menées par T. G. Hamilton et sa femme Lilian à Winnipeg entre 1918 et 1935 (Hübner, 2020, p. 64). Il résulte de ces investigations de nombreux documents, dont plus de 400 photographies prises lors de séances de spiritisme (Hübner, 2020, p. 68) (figure 6.1). Les spectres de la famille Hamilton, littéralement représentés dans les photographies conservées dans le fonds sous la forme de divers ectoplasmes, servent dans ce cadre d'étude de cas pour penser l'archivistique et, notamment, les gestes « invisibles » des archivistes, des utilisateurs et utilisatrices qui forment les documents d'archives: « *When the “ghostly” work of the archives is made apparent, as it should be, archivists can enter into a more creative discourse and partnership with both the original creators and the myriad users of archives that will result in yet newer creations* » (Hübner, 2020, p. 177).

FIGURE 6.1

Photographie de la médium Mary Marshall durant une séance (1950)



Source: Barber (1950).

À partir d'une étude de cas, Hübner propose une réflexion critique et théorique qui suggère que : « *The archival record is now open to limitless possibilities, the archives is no longer an end but a beginning. Archivists create a space where the records can be reconstructed and opened up* » (Hübner, 2020, p. 175). De nouveau, le concept de spectralité est ici lié aux réflexions archivistiques postmodernes influencées par Derrida.

Revenant sur sa proposition d'« offrir l'hospitalité » aux spectres (Harris, 2001, p. 13), Verne Harris publie en 2021 un ouvrage consacré aux fantômes de l'archive dans lequel il explique que « [...] *the archival and the spectral are inseparable* » (Harris, 2021, p. 37). L'archiviste y lie les concepts d'archive et de spectralité dans leur complexité respective et entrecroisée, afin d'engager la notion de justice sociale : « *For me, the call of justice is the most important human imperative. It is a call which sounds spectrally. And the work of archive is, in a word, justice* » (Harris, 2021, p. 2). Le spectral peut être trouvé dans diverses instances : dispositifs, producteurs, productrices, utilisateurs, utilisatrices, contenus, contextes, utilisations et lieux (Harris, 2021, p. 63), autant d'espaces qui permettent aux fantômes de peupler les archives. Bien que ces derniers soient difficiles à définir, Harris suggère qu'il est possible de les déterminer par leur principale action :

They haunt. They haunt the living because they are both dead and alive. They haunt the present because they are both present and absent. One moment they present themselves, the next they are absent. They flit in and out of what we call the past and present and future. They haunt those who are inside and able to offer hospitality because they are both inside and outside. One moment they are coming in, the next they are going out (Harris, 2021, p. 45).

Le spectral représente dès lors ces endroits « [...] *in which all these movements take place simultaneously and where the differences between them become impossible to determine, so that "the ghost" describes not an identity but a positionality and a performativity* » (Harris, 2021, p. 46-47). Ces espaces sont le point de départ pour interroger les spectres et engager un difficile travail de mémoire. À travers des exemples choisis dans ses multiples expériences avec les archives en Afrique du Sud, Harris déploie plusieurs stratégies spectrales pour répondre « [...] *to the call of justice in archive, memory banditry, memory for justice and activism in and with archive* » (Harris, 2021, p. 115). Dans ce qu'il appelle la « *justice praxis for archives* », Harris suggère de passer à l'action. Il ne s'agit pas de laisser passivement les fantômes revenir, mais de les écouter, puis d'agir en conséquence.

The arts of haunting and of banditry, deployed in order to optimise the positioning of those oppressed by intersecting vectors of power, empower them to engage on their own terms, know their bearings, create [...] as much friction as possible for any and every juggernaut, demonstrate different (transformative) ways of doing and build liberatory praxes (Harris, 2021, p. 140).

Les spectres de *The Film of Her* (Bill Morrison, 1996)

Comment déployer cette spectralité qui caractérise les archives dans le cadre du cinéma de réemploi ? Dans sa lecture de la spectralité à partir de Derrida, Lippit suggère que le cinéma, du fait de sa reproductibilité, constitue un spectre virtuel qui « [...] *doubled, reproduced surimposed, one specter over another* » (Lippit, 2008, p. 250). Le cinéma expérimental, selon lui, est une manifestation particulièrement apparente de cette spectralité et plus spécifiquement l'ensemble des œuvres qui « [...] *explores the spectral autobiography, oneself written by the other, oneself that arrives in the form of a secret* » (Lippit, 2008, p. 250). Ces qualités peuvent être retrouvées dans *The Film of Her* de Bill Morrison¹² un court métrage de réemploi entre le documentaire et le film expérimental surimposant diverses couches de spectralité en lien direct avec les archives. Le film aborde en effet la question de la redécouverte de la collection des Paper Prints de la Bibliothèque du Congrès¹³ à travers le regard d'un employé de la bibliothèque, suggérant tant l'invisibilité de certaines archives que celle des gestes et des personnes qui travaillent à leur préservation.

The Film of Her

The Film of Her met en récit le travail d'un employé anonyme (*the copyright clerk*) du Bureau du copyright, attaché à la Bibliothèque du Congrès, dont la passion pour le cinéma va être à l'origine du sauvetage de la collection des Paper Prints. Son enthousiasme particulier est intrinsèquement lié aux films de son enfance projetés dans le cinéma de son grand-père, ainsi qu'à l'image d'une femme (*Her*) aperçue dans un film pornographique. Le film est composé d'un enchaînement

12. <<https://billmorrisonfilm.com/short-films/the-film-of-her/1>>.

13. La collection des Paper Prints est une collection de films imprimés et enregistrés comme « photographies sur papier » (Streible, 2018, p. 62). Ce principe était utilisé pour que les compagnies puissent déposer les droits de leurs films auprès de la Bibliothèque du Congrès. Voir la section « Histoire du réemploi » au chapitre 1, qui traite de la collection des Paper Prints dans le contexte du réemploi.

rapide d'images en mouvement d'archives, provenant de multiples sources dont, paradoxalement dans une moindre mesure, les Paper Prints¹⁴. Accompagnant les images, des voix, dont celles de l'employé et d'un narrateur, racontent le contexte de la redécouverte des films, oscillant entre fiction et réalité. Une musique composée par Henryck Gorecki et Bill Frisell soutient le récit de manière poétique.

La rencontre de Morrison avec les Paper Prints se fait autour du film *Tom, Tom, the Piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs (Habib, 2004)¹⁵. Le film suscite en effet l'intérêt de Morrison quant aux sources avec lesquelles il a été réalisé : le cinéaste entreprend alors des recherches sur le contexte dans lequel les Paper Prints ont été redécouverts, notamment autour des figures d'Howard Walls et de Kemp Niver. La collection, composée de plusieurs milliers de titres de films des premiers temps (plus particulièrement réalisés durant la période de 1894 à 1912) imprimés et enregistrés comme photographies sur papier a, dans un premier temps, été sauvée de la destruction par Howard Walls (Streible, 2018)¹⁶. L'employé de la Bibliothèque du Congrès, alors commis aux droits d'auteur (*copyright clerk*), prend connaissance, à travers un travail d'indexation, de l'existence de films provenant de compagnies cinématographiques telles que Biograph ou Edison (Grimm, 1999). Curieux de savoir où étaient conservés ces films, dont il ne connaissait que les titres, il demande l'accès aux voûtes : « *And we couldn't get in at first because the lock was rusted, the material had been in there for so long, something like 35 years. And we sawed the lock off at the vault door and swung it open, and there stacked from the floor to the ceilings were these round paper rolls of films [...]* » (Walls, cité dans Grimm, 1999, p. 205). Les rouleaux de papier, dont la conservation était motivée par leur inscription au droit d'auteur, suscitent l'intérêt de Walls qui décide de les cataloguer. En 1942, il présente une liste de 380 films issus de cette collection qu'il a identifiés et datés avec l'aide des documents d'inscription au droit d'auteur (Walls, 1953). À la suite de son travail, un effort de transfert de certains films sur pellicule 35 mm est amorcé.

14. Pour une identification et description des films composant *The Film of Her*, voir Streible (2018) et Habib (2018).

15. Voir la section « Histoire du réemploi » au chapitre 1.

16. Les recherches sur la question mettent en lumière l'intervention du cinéaste et chercheur Theodore Huff dans la redécouverte de la collection (Grimm, 1999). Morrison mentionne également Huff dans un entretien : « *As it turns out, there have been various accounts that Theodore Huff of the Museum of Modern Art told him [Howard Walls] this collection was down there and this guy was used as a sort of pawn for Huff* » (Morrison dans Le Cain et Ronan, 2006).

Après le départ de Walls au début des années 1950, en raison de conflits internes, Kemp Niver est embauché par la Bibliothèque du Congrès pour poursuivre le travail de transfert des films. Sous sa supervision, environ 3 000 titres vont être transférés sur support 16 mm (Grimm, 1999). Son travail, largement reconnu comme pionnier, sera souligné par diverses récompenses (un Oscar, un American Society of Cinematographers President's Award ou encore un Life fellowship in the Society of Motion Picture and Television Engineers) au détriment de son prédécesseur (Paletz, 2001, p. 73-74).

En 1992, Morrison se déplace à Los Angeles pour réaliser des entretiens filmés avec Walls et Niver. C'est à partir de ces rencontres que *The Film of Her* se constitue : « *I was interested in these two characters Niver and Walls, and I flew out to LA to interview both of them in 1992. This research became The Film of Her (1996) when I realized I wanted to try to tell this story using archival films* » (Morrison, cité dans Habib, 2018, p. 33). En parallèle, Morrison commence à acquérir des copies de films issus de la collection des Paper Prints, à partir desquels il réalisera également *FootPrints* (1992)¹⁷. Cet engouement pour les archives de films va par ailleurs le mener, quelques années plus tard, à visiter et collaborer avec diverses institutions de conservation pour réaliser, entre autres, *Decasia* (2002) (Delgado *et al.*, 2012)¹⁸.

Instances d'invisibilité et de spectralité

Le film de Morrison met en exergue différents aspects des archives en relation à l'invisible. Ils s'inscrivent tant sur le support que dans les contenus du film, mais également dans tout ce qu'on ne voit pas, comme les gestes qui font que ces images nous soient parvenues. Plusieurs couches de spectralité hantent *The Film of Her*. Tout d'abord, la présence invisible des absences qui constituent les archives, tant dans ce qu'elles excluent que dans ce qu'elles ne montrent pas. Ensuite, les spectres qui se manifestent à travers le contenu et l'esthétique des images : « [...] comme nous savons que, une fois prise, une fois captée, telle image pourra être reproduite en notre absence, comme nous le savons déjà, nous sommes déjà hantés par cet avenir qui porte notre mort. Notre disparition est déjà là » (Derrida et Stiegler, 1996, p. 131). Et, finalement, les spectres

17. <<https://vimeo.com/132174930>>.

18. Voir la section « Œuvres décomposées » au chapitre 5.

des archivistes derrière les gestes de conservation qui mènent tant au récit du film qu'aux images qui le portent. Nous nous concentrerons sur ces trois aspects, tels qu'ils sont présentés dans le film.

Spectralité des archives et des images d'archives

Les archives sont présentes selon deux modalités dans *The Film of Her* : elles sont au cœur du récit, représentées par la collection des Paper Prints, au même titre qu'elles composent le film qui raconte leur histoire. Toutes deux renvoient à des formes de hantise qui travaillent les archives. La première rappelle l'invisibilité de certaines archives, au sein des institutions qui les conservent. La seconde participe de l'absence, elle-même résultat de la fonction d'évaluation¹⁹ déterminant ce qui constitue les archives et ce qui en est exclu (et qui est, dès lors, invisible pour les archivistes). Dans le récit du film, les Paper Prints apparaissent tout d'abord comme une présence invisible dans la Bibliothèque du Congrès : les rouleaux de papier sont conservés dans des voûtes, mais personne ne s'y intéresse, c'est-à-dire qu'ils ne semblent sollicités ni par les employés et employées, ni par les utilisateurs et utilisatrices. Les documents sont conservés quelque part, mais n'existent que dans un clair-obscur, un entre-deux. La passivité de leur existence bascule vers l'inutilité quand l'institution doit faire face à la gestion de son espace : « *They reached the point where there was no more storage space, so they were gonna start burning. The law allows the burning. In effect orders it* » (le personnage du *copyright clerk*, dans Morrison, 1996). L'élément révélateur de la collection, mais aussi de son sauvetage, ce qui la sort de son invisibilité, est la curiosité d'un individu motivé, ou hanté, par l'imaginaire auquel le renvoyaient les listes de titres de films qu'il indexait. Morrison met ainsi en exergue la fragilité de la présence des fonds et collections, qui semble reposer en partie sur leur visibilité au sein de l'institution.

The Film of Her est composé de films provenant de diverses sources. Dans le générique de fin, Morrison identifie sept films (parmi de nombreux autres) et plusieurs institutions. Toutefois, des séquences tirées de films trouvés en dehors d'institutions de conservation sont également employées. Morrison agrémente ainsi le récit avec, notamment, un film pornographique qu'il acquiert dans un marché aux puces²⁰. Sa démarche

19. Voir le chapitre 4.

20. Le film est identifié comme *The Painter's Model* (1919) dans les archives de Morrison (Habib, 2018) ou comme le film *The Adventures of Christina* (entre 1924 et 1928) conservé par les archives du Kinsey Institute (Streible, 2018).

relève d'une volonté purement narrative, donnant à son personnage principal une raison ultérieure pour sauver les Paper Prints. L'employé n'était pas simplement curieux, il était à la recherche de Her : « *I was looking for a plot point that would have some passion in it, because the reasons he has giving me in the real-life interviews weren't adding up* » (Morrison, dans Le Cain et Ronan, 2006). Cependant, ce faisant, Morrison renvoie également à l'absence, fondamentalement constitutive des archives, dont il semble difficile de raconter l'histoire sans faire intervenir les documents qui leur échappent. La figure de l'actrice, « Her » (dont l'anonymat rappelle également la difficulté d'identifier ou de nommer dans l'histoire de la pornographie), hante l'employé, mais également les archives dans lesquelles elle n'est pas ou ne peut pas être présente. En construisant le film avec des images provenant des Paper Prints, d'institutions d'archives diverses et de rebuts, il amène ainsi les spectateurs et spectatrices à évoluer dans un maillage constitué de « vrai » et de « faux », d'absence et de présence, de visible et d'invisible. Peu importe l'origine des documents ou leur statut de conservation, ces images, réutilisées dans un nouveau contexte, donnent corps aux absences et, ainsi, à un espace dans lequel peuvent se manifester leurs fantômes (Michaud-Lapointe et Winand, 2023). En donnant de la visibilité à l'absence, Morrison permet de faire ce que suggère la littérature, entre autres archivistique, qui traite de la spectralité : confronter les fantômes qui la peuplent.

Par ailleurs, d'un point de vue esthétique, il semble que les images d'archives possèdent une inhérente qualité spectrale. Leur existence permet en effet aux absents d'être présents, comme autant de traces qui survivent. Cette caractéristique est, en quelque sorte, partagée par les possibilités de reproduction permises par les différents supports filmiques et vidéographiques, ouvrant la porte à la présence répétée des absents et absentes. Dans *The Film of Her*, la spectralité des images est multiple, stratifiée. Elle se manifeste dans le contenu des images, faisant revenir à l'écran des personnes et objets disparus, tout autant que dans le support qui témoigne de multiples transpositions techniques (de la pellicule au papier, du papier à la pellicule, entre 16 mm et 35 mm, vidéo et numérique). Dans cette rencontre entre les reproductions de films des premiers temps, entremêlé d'images de films de différentes sources, on assiste à une mise en abîme faite de sédimentations de temps et d'images, dont les diverses strates permettent aux spectres de se manifester : autant de « greffes de spectralité » et de traces de fantômes sur la pellicule (Derrida, dans De Baecque et Jousse, 2001, p. 78).

De plus, *The Film of Her* porte à l'écran les archives mêmes, à travers plusieurs séquences qui illustrent les Paper Prints avec des images de rouleaux de papier présentant des figures indiscernables. Cette modalité de représentation des archives renvoie aux objets et supports qui font le cinéma et son histoire, ainsi qu'à leur fragilité. Les interventions rapides de plusieurs extraits issus de films, notamment des premiers temps, reflétés dans leur existence de papier, nous amènent à considérer la distance qui nous sépare de ces images et la manière dont elles nous sont parvenues. De nouveau, Morrison ouvre un espace permettant aux spectres de revenir et en s'incarnant (sur les supports) et en se manifestant (à travers les images). Ici, les fantômes nous rappellent, entre autres, que les films des premiers temps préservés à travers les Paper Prints, font partie d'un cinéma qui est en grande partie disparu, mais aussi qui n'a suscité l'intérêt des historiens et historiennes du cinéma que relativement tardivement²¹. *The Film of Her* sort certains de ces films de leur invisibilité tout en participant de la fragile histoire de la collection des Paper Prints: «*I also came to realize that much of this story has relied on oral history on interviews conducted at different times, which allowed historians and filmmakers to stitch the loose ends of this fragmented history together*» (Habib, 2018, p. 44).

Enfin, *The Film of Her* pourrait-il être hanté par sa propre histoire et ses propres archives? Dans un article décrivant la relation que Morrison entretient avec les Paper Prints, Habib explique son exploration des documents de travail du réalisateur, un «[...] *thick stack of paper, preliminary drafts, notes, undated – but probably from the early 1990s*» (Habib, 2018, p. 44), mais aussi des entretiens, des lettres et des listes de films commandés à diverses institutions. Commencé sous le titre de *Figments*, puis scénarisé comme un long métrage de fiction, avant d'être finalement développé de manière expérimentale, *The Film of Her* existe également sous la forme de documents d'archives, produits par Morrison. Ces derniers alimentent de manière invisible le film, notamment un scénario abandonné d'une centaine de pages: «*I see descriptions, bits and pieces of texts, scenes and lines, dispersed throughout, that found their way into the final film, traces of Morrison's interview process, his research into the history of the Paper Print Collection, and his personal encounter and "narrativization" of the Archive*» (Habib, 2018, p. 44). Combien de traces invisibles de ce travail apparaissent-elles

21. Sur cette question et le rapport entre cinéma des premiers temps et avant-garde, voir Gaudreault et Gunning (1989), Habib (2014) et Testa (1992).

dans l'œuvre finale? Les spectres se déploient alors comme autant d'images et d'éléments du récit influençant le film, sans pour autant y apparaître pleinement²².

Spectralité des archivistes et de l'archivistique

Tant l'invisibilité qui relève de l'absence que l'invisibilité qui travaille les archives en leur sein reposent en grande partie sur le travail des archivistes. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont les gestes qu'ils effectuent qui déterminent la présence et la visibilité des archives. Le récit particulier de la redécouverte de la collection des Paper Prints mis en avant par Morrison dans *The Film of Her* répond directement à cette problématique en engageant une réflexion sur les gestes archivistiques, ainsi que sur les personnes qui les organisent et les posent. Il s'agit d'un jeu entre visibilité et invisibilité, entre (non) actions et conséquences. L'angle narratif choisi par Morrison dans ce cadre est celui du sauvetage : la voix de l'employé explique qu'il s'est directement opposé à la destruction des Paper Prints, en empêchant l'incinération des documents : « *I just happened to be at the right time at the right place ... and the right person* » (le personnage du *copyright clerk*, dans Morrison, 1996). Autour de cet événement raconté de manière sensationnelle (l'employé se place devant les camions chargés des Paper Prints pour les empêcher de quitter leur lieu de conservation), le travail de l'employé se décline en différentes actions qui, graduellement, amènent les archives dans le champ du visible. Tout d'abord, il y a la « redécouverte » de cette collection apparemment oubliée, c'est-à-dire conservée, mais jamais consultée, déclenchée par la curiosité de l'employé. Ensuite, son exploration des voûtes contenant les documents, leur donnant une visibilité concrète et qui mènera à son intervention les empêchant d'être détruits. Enfin, sa volonté de cataloguer et de décrire les films retrouvés continue de travailler leur visibilité, en en permettant l'identification, le repérage et l'accès.

Toutefois, ce qui est également souligné dans l'œuvre de Morrison, réside dans l'invisibilité même des archivistes et de leur travail. Malgré le récit édifiant de l'employé, l'histoire se termine dans l'anonymat : son licenciement, puis sa disparition de l'histoire des Paper Prints : « *They had no more use to me that they did for those paper films so I was out of a job. And one night I happened to be at my local diner where they had*

22. Morrison réalisera un documentaire en 2016 intitulé *Niver vs. Walls*, dans lequel il réutilisera des extraits des entretiens qu'il a réalisés avec Niver et Walls pour la préparation de *The Film of Her* (Streible, 2018, p. 63). Par ailleurs, les films commandés à différentes institutions durant cette même période, certains d'entre eux seront utilisés dans *The Film of Her*, d'autres ultérieurement dans d'autres films de Morrison (Habib, 2018; Streible, 2018).

the first broadcast of the Academy Awards on television [...] You know they didn't so much as mention my name» (le personnage du *copyright clerk*, dans Morrison, 1996). Le travail d'Howard Walls a effectivement été, dans un premier temps, oublié au profit de celui de Kemp Niver. Célébré par un Oscar d'honneur en 1955 pour son travail de restauration de la collection, Niver n'a alors pas mentionné son prédécesseur, tout comme Walls n'évoque pas Theodore Huff. Dans les entretiens avec Niver et Walls, menés par Morrison au début des années 1990, tous deux maintiennent ce statu quo : « [...] *recollecting their contributions to the Paper Print Collection, each prideful of his own work but disparaging of the other* » (Streible, 2018, p. 63). Hormis ces derniers, c'est également le travail d'un grand nombre d'employés, d'employées et de cinéastes qui est invisible dans l'histoire des Paper Prints. Des techniciens et techniciennes (notamment William Ault) qui ont travaillé aux techniques de reproduction et de transfert du papier à la pellicule, aux bibliothécaires, administrateurs, administratrices et archivistes qui ont accompagné ou poursuivi le travail d'identification, de classification et de préservation commencé par Walls et Niver (et, possiblement, Theodore Huff) en passant par les cinéastes expérimentaux qui ont participé à la reconnaissance de l'importance des films des premiers temps et les chercheurs et chercheuses, historiens et historiennes qui les ont suivis. Tous présents, mais invisibles dans le travail de Morrison, tous alimentant les possibilités spectrales de l'œuvre.

Espaces hantés de l'archivistique

Les différentes couches de spectralité en lien avec les archives mises en lumière dans *The Film of Her*, autant de mises en scène d'instances d'invisibilité, se présentent comme des terrains d'exploration pour l'archivistique. Le film déploie en effet les archives en tant qu'institution, documents (traces matérielles) et résultats de processus, tout autant qu'il interroge les archivistes et leur rôle par rapport aux archives. En nous prêtant à l'exercice de laisser y revenir les spectres, comme le suggèrent entre autres Nesmith et Harris, que pouvons-nous lire dans ces espaces ? Dans la multitude de spectres qui peuvent hanter les archives, deux types de hantises principaux, participant de l'invisible, peuvent être repérés : l'un travaillant l'intérieur des archives, donnant à découvrir ce qui y est conservé, mais qu'on ne voit pas ; l'autre provenant de l'extérieur, de l'absence, c'est-à-dire ce qui n'est pas là présentement : « *The archive, I am suggesting, in its structure, is spectral – always to be heard is the whispering of a presence that feels like an absence, of an absence that feels present* » (Harris, 2021, p. 63).

Spectres des archives

L'invisibilité des archives au sein d'une institution de conservation est un sujet complexe à aborder. Comme l'absence suggérait de se pencher sur le processus délicat de l'évaluation et l'interdit d'embrasser les monstruosité pouvant être générées par la préservation des archives, l'invisibilité propose de nouveau de rencontrer les archivistes de manière critique, cette fois sur le terrain des fonctions de description et de diffusion. En effet, parmi les rôles des archivistes, le *Code de déontologie* du Conseil international des archives (ICA) demande qu'ils « [...] assurent en permanence la communicabilité et la compréhension des documents » tout autant qu'ils « [...] facilitent l'accès aux archives du plus grand nombre possible d'utilisateurs et offrent leurs services avec impartialité à tous les usagers » (ICA, 1996). Malgré cette volonté d'accessibilité et d'ouverture, divers éléments peuvent entraîner l'opacité des archives. Des couches d'invisibilité ouvrent des espaces permettant la hantise, des interstices qui laissent des traces même infimes, mêlant présence et absence. Elles posent la question « pour qui les archives sont-elles invisibles ? ». Un fonds ou une collection peut sembler ou être invisible pour des utilisateurs et utilisatrices, mais connu des archivistes. De même, des archives peuvent avoir disparu aux yeux des archivistes tout en étant toujours conservées dans leurs dépôts.

Invisibilité et oubli

L'exemple de *The Film of Her* illustre principalement ce dernier cas, qui relève d'une invisibilité participant de l'oubli. L'oubli ne tient pas autant à une volonté de rendre les documents invisibles qu'à un désintérêt sur un terme plus ou moins long. Si l'on reprend l'histoire de la collection des Paper Prints, celle-ci demeurait invisible au sein de l'institution parce que personne, aucun archiviste, ne semblait y voir de valeur patrimoniale. Des traces, formelles et informelles, de son existence ont permis à Walls de la repérer physiquement dans un dépôt, puis de la rendre d'autant plus visible en travaillant à sa reconnaissance et à son accessibilité. Toutefois, si l'oubli représente un extrême, il est possible de lire ce type d'invisibilité avec une certaine granularité. En effet, certaines archives peuvent donner l'impression d'avoir sombré dans un certain oubli (bien que les archivistes connaissent, théoriquement, leur existence) avant d'être réactualisées par un utilisateur ou une utilisatrice. C'est le cas du documentaire expérimental *Le Fantôme de l'opératrice* (2004) de Caroline Martel, qui mêle habilement un corpus d'archives généralement peu exploitées dans des cadres historiques et patrimoniaux traditionnels, à l'invisibilité des actrices de l'histoire des télécommunications. Le film est en effet

composé de séquences issues de films industriels et corporatifs produits par différentes compagnies téléphoniques entre 1903 et 1989, et trouvés dans plusieurs archives²³. Il met en scène la construction de la figure des téléphonistes par ces compagnies, et son évolution dans le temps, entre travail invisible et outil promotionnel : « La part d'invisible ici revient à l'histoire d'une main-d'œuvre féminine qui a traversé le XX^e siècle : celle des téléphonistes de l'ombre, chevilles ouvrières du progrès technologique en marche » (Grugeau, 2013). Qualifié d'« entreprise de résurrection » et de « récit spectral » (Grugeau, 2013), *Le Fantôme de l'opératrice* suggère l'effort des utilisateurs et utilisatrices dans l'entreprise de visibilité des archives, comme l'explique Martel dans un entretien : « [...] il s'agit de matériel qui a été sciemment recherché » (Caroline Martel, dans Legendre, 2009). Les archives « oubliées » atteignent une certaine visibilité dans un travail conjoint entre les archivistes, les utilisateurs et les utilisatrices.

Invisibilité et secret

Mais qu'en est-il quand les archives sont invisibles aux yeux des utilisateurs et utilisatrices ? Dans l'ouvrage collectif *The Silence of the Archive*, Simon Fowler retient parmi différents types de silences imposés qui peuvent se manifester dans les archives celui qu'il désigne comme le pire d'entre eux, à savoir « *the silence of the secret* » : « *There are constant pressures on archivists not to release material, to keep it secret to spare the blushes of the powerful* » (Fowler, 2017a, p. 22). Fowler situe son propos dans le cadre des archives publiques et des lois d'accès à l'information (*Freedom of information laws*)²⁴ auxquelles elles répondent, aux États-Unis et au Royaume-Uni. Il s'agit principalement de la difficulté, voire de l'impossibilité, malgré ces lois, à avoir accès aux archives de certaines administrations publiques. Elles demeurent inaccessibles, confidentielles, tout autant que les administrations maintiennent le secret par « [...] *failure to transfer material that is due to be released* » (Fowler, 2017a, p. 28). Fowler conclut en relevant l'importance de la prise de conscience de ces mécanismes, tant de la part des archivistes que des utilisateurs et utilisatrices : « *Archivists and users need to be vigilant to ensure that as many documents as possible are available for public access* » (Fowler, 2017a, p. 29).

23. Le générique du film remercie, sous la catégorie « Archives » : Astral Media , AT&T Archives, Bell Canada, Chisholm Stock Footage, Crawley Films, Library of Congress, National Archives of Canada, National Film Board of Canada, Prelinger Archives, Productions Multivisuelles, SBC Communications Inc., Telesat Canada, U.S. National Archives & Records Administration (Martel, 2004).

24. Voir également à ce propos Shepherd (2017).

Le terme de secret est, par ailleurs, souvent associé à certains événements historiques, régimes politiques, institutions privées et autres formes officielles d'oppression, qui invisibilisent certaines archives.

Comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre au sujet de la dissémination de l'archive, le secret est d'ailleurs souvent lié à un imaginaire négatif du concept²⁵. Toutefois, il s'agit d'un matériau particulier d'inspiration pour les cinéastes de réemploi et les artistes qui travaillent l'archive (Klein et Lemay, 2018a; Piégay-Gros, 2012). Dans le chapitre « Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography », Catherine Russell touche à différentes formes de réemploi, entre le documentaire et l'expérimental, qui répondent à certaines formes de secret en relation avec l'histoire et la mémoire (Russell, 1999, p. 238-272). Elle y évoque des films qui entrent en dialogue avec le passé « [...] *through recall, retrieval, and recycling* » (Russell, 1999, p. 238) et questionne le réel à travers divers moyens de représentation de la culture, et ce, plus particulièrement à travers des scénarios de crises ou apocalyptiques. *The Atomic Cafe* (The Archives Project, composé de Jayne Loader, Kevin Rafferty et Pierce Rafferty, 1982), par exemple, met en scène de manière cynique la propagande étatsunienne au sujet de la menace nucléaire de l'après-guerre. Le film mêle des séquences de films provenant du gouvernement et de l'armée, mais également des publicités et des films d'actualité²⁶, le plaçant dans une catégorie du réemploi qui provoque « [...] un discours sur la fin de l'histoire et la société du spectacle, qui procède par déplacement et couplage ironique » (Habib, 2008b, p. 318). *The Atomic Cafe* joue avec le secret dans la frontière floue qu'il entretient entre réalité et fiction : si le film est entièrement composé d'images d'archives, certaines d'entre elles ont été fabriquées par le gouvernement (films de propagande, films d'éducation)²⁷ alors que d'autres, bien que produites par la même autorité, documentent des événements

25. Voir la section « Dissémination artistique » au chapitre 2.

26. Le générique du film (dans sa restauration numérique de 2018 par IndieCollect) indique les sources suivantes : BBC, CBS News Archive, Center for Defense Information, Dasiac, Defense Nuclear Agency, Department of Agriculture, Department of the Air Force, Department of the Army, Department of the Navy, Fema, Fox Movietone News, Hearst Metrotone, Hollywood Newsreel Syndicate, Library of Congress, Los Alamos Scientific Laboratories, National Archives, National Audiovisual Center, NBC News Archive, Sherman Grinberg Film Libraries, U.S. Marine Corps.

27. Il faut également noter que la période durant laquelle le film a été réalisé correspond à ce que Prelinger qualifie de « *film's first wave of obsolescence* » (Prelinger dans Cook *et al.*, 2015, p. 169), c'est-à-dire le remplacement progressif des films sur pellicule par la technologie vidéo au début des années 1980. Cette période est caractérisée par le rejet du matériel filmique par de nombreuses institutions et, conséquemment, sa possible disparition ou sa récupération par des artistes, collectionneurs et collectionneuses.

réels (les conséquences des attaques nucléaires sur les villes de Nagasaki et Hiroshima). Les premières ont été largement distribuées tandis que les autres ont été longtemps cachées par le gouvernement :

As a found footage film, it poses the question of the real outside this fabricated fantasy world of the controlled catastrophe. Only in the opening sequence of the bodies of Japanese corpses, the Hiroshima and Nagasaki footage repressed for so long by the U.S. government, do history and the real briefly coincide. Even there, though, an American investigator is seen drawing an outline of a vaporized body in chalk on the pavement. The Japanese victims become ghost within the film's compilation of fake scenarios and constructed alibis (Russell, 1999, p. 257-258).

Si *The Atomic Cafe* alimente son récit d'archives qui sont sorties du secret, il ne peut toutefois combler toute l'invisibilité engendrée par ces événements tragiques à travers ces dernières. Dans ce cadre, une stratégie similaire aux démarches artistiques associées à l'absence est engagée : puisque les archives sont invisibles, il faut les inventer, les documenter, les créer, les détourner, les imaginer. C'est dans ce cadre qu'interviennent les autres images d'archives employées par les cinéastes : les « [...] *military training films and government-produced propaganda designed to alleviate fears about atomic weapons* » (Russell, 1999, p. 255), mettant en scène des acteurs et actrices²⁸, qui combleront (ici de manière ironique) les invisibilités provoquées par le secret des archives. Ce maillage de séquences semble montrer qu'il est difficile de confronter directement le secret à partir et au sujet des archives sans avoir recours à l'archive (à toutes ses formes exprimées qui rappellent les archives). C'est en effet souvent l'histoire et la mémoire qui sont interrogées et non pas les documents qui les constituent, puisqu'ils participent eux-mêmes de l'opacité du secret.

Invisibilité et accessibilité

L'invisibilité des archives pour les utilisateurs et utilisatrices n'est toutefois pas toujours motivée par une volonté manifeste des archivistes ou de leur institution. Comme le soulignent les récits autour de la collection des Paper Prints, différentes actions contribuent à l'accessibilité des archives. *The Film of Her* illustre l'effort de catalogage du *copyright*

28. Une des scènes du film les plus citées dans la littérature est celle issue du film éducatif *Duck and Cover*, datant de 1951 et produit par la *Federal Civil Defense Administration*. Il met en scène une tortue (sous forme de dessin animé) se cachant dans sa carapace à la suite d'une explosion. S'adressant à des enfants, le narrateur poursuit en expliquant qu'il s'agit d'une façon de se protéger lors d'une explosion nucléaire. Le film est disponible dans son intégralité sur le site des Archives Prelinger : <<https://archive.org/details/DuckandC1951>>.

clerk (r)amenant les archives dans le champ du visible. L'histoire de la collection, quant à elle, s'est principalement construite à partir de ses utilisations, par les artistes, puis les chercheurs et chercheuses. Deux axes se dessinent dans ces récits, pouvant être reconnus au sein de l'archivistique québécoise dans les fonctions de description et de diffusion. D'un côté, « [1]es archives ne sont en effet d'aucune utilité si on ignore leur existence et si on n'a pas les moyens de savoir où elles se trouvent et ce qu'elles contiennent » (Maurel et Champagne, 1999, p. 255); de l'autre « [...] l'archivistique vise, par ses démarches d'acquisition et d'évaluation, à constituer la mémoire du milieu dans lequel le centre d'archives agit et redonne vie à cette mémoire en la diffusant » (Charbonneau, 1999, p. 380). Ces fonctions font en sorte que les archives soient visibles pour les utilisateurs et utilisatrices, que ces derniers et dernières soient capables de savoir qu'elles existent et sont exploitables. Elles représentent le travail charnière entre l'évaluation (ou l'acquisition) et la préservation. À partir des différents processus mis en place par ces deux fonctions, il est possible d'entrapercevoir des interstices d'invisibilité, différents angles morts qui offrent autant d'espace de hantise permettant le retour des spectres.

Description

La description est l'« [...] élément central de l'accès aux documents d'archives » qui a pour objet « [...] d'identifier et d'expliquer le contexte et le contenu des documents d'archives [...] » (ICA, 2000, p. 7). Son but est multiple : la gestion et la préservation des documents ainsi que leur « *ongoing use and reuse* » (Expert Group on Archival Description, 2023, p. 6). Cette fonction régit la construction d'outils de repérage des archives « [...] permettant d'identifier un ou plusieurs documents, une ou plusieurs informations. Dans le cas de documents à conservation permanente, elle doit également permettre de situer les archives dans leur contexte de création et d'utilisation [...] » (Maurel et Champagne, 1999, p. 258). Il s'agit d'un processus dynamique qui

[...] recouvre chaque élément d'information, quelle que soit l'étape au cours de laquelle cet élément est identifié ou établi. À chaque étape, l'information sur les documents reste dynamique et peut être sujette à modification à la lumière d'une connaissance plus précise de son contenu ou du contexte de sa création (ICA, 2000, p. 7).

Il s'agit d'un processus qui repose sur la compréhension tant du contenu des archives que de leurs contextes (de création, d'archivage, d'utilisation) dans un équilibre délicat qui met tour à tour l'accent sur

l'accessibilité et la garantie de l'authenticité : « *Writers emphasizing context or authenticity largely focus on records, their evidentiality, and the actions that generate them; those emphasizing access and retrieval are more interested in users and their information needs* » (Yeo, 2017, p. 164). La description est dès lors régie par des normes, permettant l'uniformisation des règles qui marquent la fonction. Au Canada, ce sont les *Règles pour la description des documents d'archives* (RDDA) qui sont en vigueur²⁹. Elles visent à « [...] offrir une assise cohérente et globale à la description des documents d'archives, en se fondant sur les principes communément admis en archivistique », notamment le principe de respect des fonds et le principe du respect de la provenance (CCA, 2008, p. 1). Les RDDA s'adressent à tout type de documents d'archives et doivent faciliter la constitution d'instruments de recherche.

L'histoire de la collection des Paper Prints pointe vers l'importance de la description en matière de visibilité des archives. Après la (re)découverte des Paper Prints, Walls s'est en effet appliqué à identifier et cataloguer le plus de films possible « *[n]ot wishing to see this material buried unceremoniously again* » (Grimm, 1999, p. 205). Cet exemple, mettant en relief l'« enterrement » des archives non décrites, trouve de nouveau écho dans le travail de Fowler au sujet des silences archivistiques. Il y relève en effet diverses situations générant ou renforçant l'opacité des archives sur le plan de leur description : le mauvais catalogage qui peut cacher de l'information, ainsi que les biais qui lui sont inhérents ; le décalage entre le cadre de référence des archivistes et celui des utilisateurs et utilisatrices ; les questions éthiques de description des archives, reproduisant divers systèmes de valeurs ; et l'information insuffisante sur la manière dont se sont formées les archives (Fowler, 2017b, p. 53-57).

Les mécanismes décrits par Fowler s'inscrivent dans la foulée des préoccupations de l'archivistique postmoderne concernant la neutralité de l'archiviste et de ses actions :

The archivists' particular assumptions, personal interests, and available research time for gaining understanding of this process will shape their

29. Remarquons qu'en matière de description, l'ICA recommande la norme de description archivistique *Records in Context* qui remplace les autres normes de l'ICA : la norme générale et internationale de description archivistique (ISAD(G)) ; la norme Internationale sur les notices d'autorité utilisées pour les Archives relatives aux collectivités, aux personnes ou aux familles (ISAAR[CPF]) ; la norme internationale pour la description des fonctions (ISDF) ; et la norme internationale pour la description des institutions de conservation des archives (ISDIAH) (Expert Group on Archival Description, s. d.).

own creation of contextual meanings. Also, archivists may not be aware of certain relevant contexts in which to describe the records (as insights into these matters change over time) (Nesmith, 2002, p. 36).

Leur approche, qui se concentre principalement sur le contexte de la mise en archives, souligne en effet les différents mécanismes subjectifs qui travaillent les processus archivistiques. La description, du fait de son rôle dans la visibilité des archives et de leur contenu, est, au même titre que l'évaluation, un point central de cette vision. Compilant les réflexions qui en résultent, Geoffrey Yeo établit deux principales catégories de biais qui peuvent intervenir lors de la description, relevant de décisions qui sont volontaires ou involontaires. Ce sont tout d'abord les structures des systèmes descriptifs qui influencent les archivistes, héritées de traditions et formations archivistiques. Dans ce cadre, les archivistes « [...] *often seem biased against irrationality or disorder* », négligeant de décrire « [...] *losses from subsequent neglect or alterations at the hands of later custodians [...] or the transformative effects of their own appraisal and arrangement decisions* » (Yeo, 2017, p. 173). Ensuite, un autre type de décision peut faire intervenir des systèmes de valeur (du producteur ou productrice des documents, de l'institution ou de l'archiviste) privilégiant certains aspects de la description au détriment des autres (Yeo, 2017, p. 174). De manière générale, « *[p]ersonal histories, institutional cultures, gender dynamics, class relations, and many other dimensions of meaning construction are always already at play in processes of records description* » (Duff et Harris, 2002, p. 275).

La révélation d'un mécanisme spectral au sein de la description nous permet de mettre en lumière ces zones invisibles. Si les « *[d]escriptive products act as inventories to counter possible misplacement or loss* » (Yeo, 2017, p. 163), c'est vers ce qui leur échappe que peuvent nous mener les spectres. En effet, « *[w]hen archivists describe records, they can only represent a slice, or a slice of a slice, or a slice of a slice of a slice, of a record's reality* » (Duff et Harris, 2002, p. 278). Qu'en est-il de ce « sur-plus » qui n'est pas décrit, mais qui constitue toutefois les archives ? Les archives ne sont pas « [...] *simply pieces of information content describable using quasi-bibliographic techniques but representations of activities in the real world, intimately bound to the business processes that generated them* » (Yeo, 2017, p. 164). On ne peut dès lors ignorer les parties invisibles qui les constituent, si nous voulons les comprendre dans leur ensemble et dans leur complexité.

Diffusion

La fonction de diffusion³⁰ regroupe différentes interventions des archivistes en relation avec les utilisateurs et utilisatrices. Il s'agit de toutes les actions qui permettent la mise en valeur et la transmission des documents d'archives à des utilisateurs et utilisatrices (Charbonneau, 1999, p. 374). La diffusion est, au Québec, divisée en quatre activités (valorisation, promotion, référence, communication) qui visent tant à mettre en valeur les archives, qu'à les rendre accessibles et exploitables (Lemay, 2017, p. 44). Cette vision de la diffusion, héritée du développement de l'archivistique québécoise dans les années 1980 (Couture et Rousseau, 1982) et 1990 (Couture, 1999b), est axée sur la mise à disposition de l'information contenue dans les documents :

En privilégiant la dimension de l'information, la définition de la diffusion [...] est tributaire d'une conception de l'archivistique qui, à l'ère de l'information, entend démontrer sa pertinence à cet égard, à savoir la gestion de l'information organique et consignée produite ou reçue par les organisations dans le cadre de leurs activités, soit en somme ce qui constitue leurs archives (Lemay, 2017, p. 55).

Dans l'archivistique anglophone, en Amérique du Nord, il n'existe aucun équivalent exact à la « diffusion » telle que définie au Québec. Toutefois, les activités qui caractérisent la diffusion peuvent être retrouvées dans les processus qui constituent la référence, ainsi que les concepts d'*outreach* ou de *public programming*, qui concernent tant les activités axées vers le public que celles axées vers les archives (Lemay, 2017, p. 42-43). L'*outreach*, parfois traduit comme « activités culturelles » (ICA, s. d.-b) représente « [...] *the process of identifying and providing services to constituencies with needs relevant to the repository's mission and tailoring services to meet those needs* » (Pearce-Moses, 2024, outreach). Le *public programming*, quant à lui, regroupe les « [...] *activities that result in direct interaction with the public to guarantee the participation and support necessary to achieve an archival repository's mission and fulfil its mandate* » (Blais et Enns, 1990, p. 103).

Participant de la même volonté de mise en accès que la description, la diffusion constitue une deuxième étape cruciale dans la visibilité des archives. À ce titre, à partir des années 1980, les activités liées à la diffusion sont interrogées au prisme de différentes thématiques, notamment autour des *public programming*. Les questions d'accessibilité

30. Nous utiliserons ici le terme de « diffusion » comme compris dans l'archivistique québécoise, mais également, par extension, pour qualifier les activités identifiées dans l'archivistique anglophone nord-américaine comme *outreach* et *public programming*.

sont alors abordées dans leur rapport aux usagers, aux usagères et à leurs besoins, en tentant de délimiter l'étendue des interventions des archivistes en la matière. La vision du travail des archivistes passe alors d'une logique centrée sur les documents à une logique centrée sur les utilisateurs et utilisatrices et, dès lors, en matière de diffusion : « *Archives attempt to shape the services they provide to the specific needs and expectations of their users : not only to fulfil information needs but also to guarantee public support* » (Blais et Enns, 1990, p. 103). Toutefois, cette approche est pondérée par divers archivistes (Cook, 1990 ; Cox, 1993) qui veulent garantir cette accessibilité tout en ne cédant pas à une certaine logique de marché :

Unless the focus of archival work in appraisal, description and public service and outreach is on the process of records creation and the creator, and the archival materials that result from both — a conceptual vision of provenance — archivists condemn themselves and their users to a diet of fast food, of quick hits of facts, names and dates without context and without much meaning (Cook, 1990, p. 131).

Il ne s'agit alors pas de limiter les activités de diffusion, mais de réorganiser les priorités des archivistes : « *Rather than the new public programmers bending with every shift in market demand so that users' needs determine the very appraisal and description of archives, the outreach advocates should use their skills to convince users that what archives have is worthy of their attention* » (Cook, 1990, p. 131-132).

Par ailleurs, les activités de diffusion apparaissent (bien que dans une moindre mesure), aux côtés de l'évaluation et de la description, comme autant de points d'ancrage pour penser les questions d'archives, de pouvoir et de mémoire (Cox, 1993 ; Harris, 1997 ; Schwartz et Cook, 2002). Une lecture postmoderne de cette fonction met ainsi de l'avant la subjectivité des processus archivistiques ancrés dans des contextes précis : « *A hallmark of the postmodern view of communication is that there is no way to avoid or neutralize entirely the limits of the mediating influences which, thus, inevitably shape our understanding. Our understanding, then, is not simply affected by such mediations, but is a product of them* » (Nesmith, 2002, p. 26). Comme le souligne Harris, en s'appuyant sur son expérience archivistique en Afrique du Sud, les activités de diffusion appuient en effet les récits prépondérants au sein de la société dans laquelle elles prennent place :

Moreover, much of our outreach provides little or no space for competing narratives. We adopt the language of meta-narrative too easily, using our exhibitions, posters, pamphlets, and so on to tell the story of, for instance,

the struggle against apartheid, or of nation building, or of transformation. The counter-narratives, even the sub-narratives, too frequently are excluded, and so we deny our audience the very space in which democracy thrives (Harris, 1997, p. 139).

Dans ce cadre critique, la diffusion risque d'oublier, de diminuer ou de rendre invisibles certaines voix :

The point is for archivists to (re)search thoroughly for the missing voices, for the complexity of the human or organizational functional activities under study during appraisal, description, or outreach activities, so that archives can acquire and reflect multiple voices, and not, by default, only the voices of the powerful (Schwartz et Cook, 2002, p. 17).

Au Québec, une approche axée sur l'information se développe en parallèle à ce qui se fait au Canada anglophone, aux États-Unis ou en France. La diffusion s'y organise de manière principalement utilitaire : l'information est conçue comme un bien, une ressource, à gérer. Les pratiques qui en découlent reflètent une approche orientée service, « [...] peu encline à accorder toute l'attention voulue aux autres utilités, utilisateurs et valeurs (symbolique, matérielle, émotive) en dehors de cette sphère » (Lemay, 2017, p. 82). Suivant cette approche, les archivistes sont invités à se concentrer sur les utilisations des archives les plus courantes (administratives, scientifiques et patrimoniales) et à adapter leurs outils en fonction de ce cadre. La diffusion n'est dès lors pas forcément pensée et construite pour les utilisateurs et utilisatrices aux usages moins traditionnels des archives, comme les artistes, ni pour les recherches qui sortent des cadres évoqués précédemment, voire, dans certains cas, pour les utilisateurs et utilisatrices habituels des archives, comme les historiens et historiennes³¹. À titre d'exemple, le projet *Archivoscope* du vidéaste Simon Côté-Lapointe (Côté-Lapointe, 2015b) met en exergue certaines des difficultés que peuvent rencontrer les utilisateurs et utilisatrices des archives. *Archivoscope* avait pour but de créer une série d'œuvres de vidéomusique à partir d'images d'archives conservées dans diverses institutions montréalaises : « Je cherchais à obtenir des documents avec lesquels je pourrais pratiquer n'importe quelle manipulation technique. Les couper, les animer, les dupliquer, les triturer et les transformer à volonté, et ce, sans restriction esthétique, légale ou encore morale » (Côté-Lapointe, 2015a, p. 62). Sa requête a rencontré de nombreuses interrogations, car elle sortait du cadre « habituel » des utilisations

31. Au sujet des historiens et des archives, voir Anderson (2004); Lalancette *et al.* (1986); Nootens (2020).

d'archives. Pour les institutions, la démarche de l'artiste posait en effet des questions éthiques, légales, d'intégrité des documents réutilisés, mais aussi de renversement des rôles de l'archiviste et de l'utilisateur ou de l'utilisatrice (qui, dans une démarche classique, mène les recherches et non l'archiviste). Dans ce genre de situation, les centres ou services d'archives font preuve d'une certaine prudence : les cadres réglementaires et législatifs, mais également une dimension éthique (peut-on déstabiliser l'intégrité d'un document d'archives?), contraignent les archivistes à une certaine réserve en matière de diffusion.

Ces approches, mettant l'accent sur l'objet de la diffusion, les acteurs et actrices de cette dernière, ou encore les différentes manières d'opérer, ouvrent la porte à autant de zones d'invisibilité. Chaque étape et choix en la matière (sélection de ce qui va être diffusé, manière de diffuser, philosophie sous-tendant la diffusion, dialogue avec les différents publics, outils mis à disposition) influencent la possibilité pour les archives d'être vues. De nouveau, ces angles morts n'annulent pas l'existence de ces archives, mais les rendent invisibles dans un contexte donné. Elles sont là, mais personne ne les voit, constituant une possibilité de hantise. De manière générale, la spectralité est générée dans la diffusion comme dans les différentes fonctions archivistiques, par les processus conscients et inconscients qui résultent de la formation des archives et de la manière dont elles sont présentées : « *Beyond the intention and the knowledge of those who hold the apparatuses of archive formation, the spectral will always be at play in them. The space of this play is delimited by mysteries of ignorance or deliberate secreting, by dynamics that are technical or political* » (Harris, 2021, p. 54).

Spectres de l'absence et imaginaires d'archives

L'absence, qui a été largement développée dans un chapitre précédent³², ouvre également la porte à la hantise. L'archivalisation, ainsi que la fonction d'évaluation, agissent toutes deux à différents niveaux dans la détermination de ce qui sera conservé de manière pérenne dans une institution de mémoire. Les documents qui ne sont pas conservés comme archives deviennent, de ce fait, invisibles puisqu'ils se situent hors de leur champ d'action. Toutefois, cela ne signifie pas que les archives sont totalement indépendantes de ces traces invisibles, en dehors des archives. Comme nous l'avons souligné, toute absence est constitutive des archives. Ces traces sont, en quelque sorte, un négatif des archives : ces dernières existent et sont définies par l'exclusion,

32. Voir chapitre 4.

tout autant que les règles et processus qui les établissent. Il peut en être de même pour les documents qui constituent l'interdit : les archives sont marquées par ce qu'elles excluent (un film endommagé retiré d'un fonds, par exemple). Dès lors, les archives deviennent un espace privilégié de hantise, là où revient ce qui est ou semble absent, présentement, mais qui fait loi :

So that the archive always attests to an absence of presence. Most of us, I'm sure, have had that spooky experience of reading a document written by oneself in the distant past and feeling the strangeness of that author now gone. The archive subsists in spectrality. It is the domain of ghosts (Harris, 2009, p. 134).

Cette vision de la spectralité se manifeste, en archivistique, comme engagée. Elle résonne directement avec l'être *juste* qui, selon Derrida, accompagne de manière inhérente le fait d'être hanté et implique respect, responsabilité et justice. Par exemple, la question des archives de communauté peut être examinée au prisme des spectres dont elles héritent en répondant à l'absence « *[i]f the oppressive structures of dominant archival institutions fuel the ghostly voices of marginalized communities, then community archives serve the critical function of filling in the gaps left by hauntings* » (Tai et al., 2019, p. 2). Des projets, comme *Home Made Visible* (2017-2019) qui s'occupe principalement de films de famille dans un cadre communautaire, reflètent un tel programme. Dans un premier temps, le projet invitait les « *Indigenous people and Visible Minorities across Canada to digitize and archive home movies from the 20th century* », pour ensuite encourager « *Indigenous and Visible Minority media artists to create works that explore how archives shape the ways we engage with the colonial system and think about collaboration and coexistence between our many communities* » (*Home Made Visible*, 2024). *Home Made Visible* incite les producteurs et productrices (familles et individus) et les utilisateurs et utilisatrices à non seulement rendre visible des documents peuplant l'absence (les films de famille), mais aussi à (re)donner la parole à ces derniers. Son double appel s'adresse directement aux spectres des absences, à travers l'engagement des producteurs et productrices, mais également à la revendication du dispositif archivistique. Plus particulièrement, la volonté d'explorer le fonctionnement des archives répond directement aux questions de justice sociale soulevées par la prise en main et la constitution d'archives : « *For communities engaged in struggles for justice, this hold on the apparatus is (to echo Latour) the source of an essential (liberatory) power* » (Harris, 2021, p. 53).

Le travail des artistes de réemploi avec les films de famille est d'ailleurs particulièrement représentatif de cette invisibilité par absence dans les archives³³. Pour le cinéaste Péter Forgács, ils révèlent « [...] *a level of history that is recorded in no other kind of cinema—a level of history that governments and larger commercial enterprises don't see as important or valuable, but that can show us a great many things about the realities and complexities of history as lived by real people* » (Forgács, dans MacDonald, 2005, p. 299). Le potentiel historique et mémoriel souligné par les cinéastes dans ces films semble inversement proportionnel à l'intérêt que leur portent les archives, créant ainsi un espace de hantise privilégié : celui du personnel et de l'intime. Cette fluctuation entre présence et absence se reflète d'ailleurs dans le domaine privé. Forgács explique en effet que sa série *Private Hungary* (1988-1994), composée de films de familles datant de 1930 à 1960, est marquée par les changements plus larges de la société (guerres, révolutions) entraînant un manque d'images :

We become the analysts of what in effect are the amateur filmmaker's dream sketches, the listings on an intimate "CV", the trauma of memory performed. Private Hungary is an attempt at a new kind of film narrative, because it is always fragmented, and while the videos don't fall apart, they do include holes, vacuums, tabulae rasae, all kind of mistakes, pauses, taboos, and black holes. These discontinuities offer the viewer an opportunity to reconstruct a narrative from the ruins of a filmic memory (Forgács, dans MacDonald, 2005, p. 304).

Par ailleurs, comme notre analyse de *The Film of Her* l'a illustré, il semble impossible de faire mémoire sans cette absence. Le recours à un film pornographique acheté dans un marché aux puces permet à Morrison de compléter son récit autour de la collection des Paper Prints. Bien que son travail ne relève pas du discours universitaire de l'histoire, ce qui l'autorise à prendre des libertés quant à la tournure des événements et aux motivations des personnages, il apparaît néanmoins enrichi par cette absence. Dans la multitude de films que le cinéaste a commandée à diverses institutions, c'est toutefois à un film qui n'appartient pas à ces dernières qu'il confie le nœud de son histoire. Cet attrait de l'absence, que l'on retrouve de manière plus large dans toute une filmographie de réemploi proposant de lire l'histoire et de faire mémoire à travers d'autres documents que les archives officielles³⁴, n'est

33. Il s'agit d'un vaste territoire qui intéresse les études cinématographiques, mais qui est plus rarement abordé en archivistique. Pour un point de vue archivistique sur la question, voir Brochu (2018).

34. Voir la section « Caractéristiques et valeurs archivistiques » au chapitre 4.

pas sans rappeler ce qu'Anne J. Gilliland et Michelle Caswell qualifient d'imaginaires d'archives (*archival imaginaries*) et de documents imaginés (*imagined records*) (Gilliland et Caswell, 2016). Tissant des liens concrets avec les études féministes, à travers des questions de justice sociale et d'affect, Gilliland et Caswell partent du principe que toutes les voix, en particulier les voix marginalisées, ne sont pas présentes dans les archives et que, dès lors, il devient impossible d'écrire leurs histoires dans les discours dominants. C'est à partir de cette « *archival aporia* » que les imaginaires d'archives se construisent, entraînant des documents imaginés qui sont

[...] most likely to occur under particular circumstances: when expected evidence does not exist, is not available or is insufficient to achieve a desired outcome; when there are different or contested interpretations of the same acts or evidence; or when the official evidentiary infrastructures and interpretations are not trusted (Gilliland et Caswell, 2016, p. 65).

Les imaginaires peuvent se former à partir de l'absence concrète ou supposée des documents d'archives, mais aussi dans l'espoir de leur existence, quand les documents sont invisibles c'est-à-dire quand ils « *[...] remain either inaccessible or their contents or very existence remains purely speculative* » (Gilliland et Caswell, 2016, p. 54-55). Il s'agit pour les utilisateurs et utilisatrices ou l'imaginateur et l'imaginatrice (*the imager*) d'imaginer des archives ou de désirer leur existence, afin de répondre au besoin d'identité, d'histoire et de mémoire ou, tout simplement, de documenter ou donner corps à des événements. Ce mécanisme répond aux archives présentées formellement comme preuves légales, administratives et historiques en proposant « *[...] new imagined forms of archival evidence and new relationships between archival evidence and the construction of knowledge, and how to locate and uncover them* » (Gilliland et Caswell, 2016, p. 69). Les documents imaginés permettent ainsi d'être déployés dans des situations « *[...] where the legal, administrative or historical records and their interpretations are deemed by the imager to be erroneous or to have failed and justice has not been served* » (Gilliland et Caswell, 2016, p. 71).

Les archives sont, comme le suggèrent Derrida et Harris, hantées par les documents qui font absence, invisibles aux yeux des archivistes. Ces spectres sont d'autant plus présents qu'ils pointent vers des manques qui sont vécus comme des injustices. Le concept d'archive est lui-même spectral. Puisqu'il contient sa propre contradiction, sa propre destruction, sa propre absence, il est hanté par ces instances qui lui rappellent son existence paradoxale. Le fantôme permet alors cette

lecture de l'entre-deux de l'archive, à la fois visible et invisible, présent et absent, lointain et proche. L'archive est constamment rappelée à ses paradoxes parce que l'absence l'observe à travers le regard des spectres qui fait loi et demande justice «au-delà de tout présent vivant» (Derrida, 1993, p. 16).

Spectres et exploitation

La fonction de diffusion, telle qu'elle est comprise au Québec, est elle-même construite sur une invisibilité, qui appelle à la hantise : celle des utilisations des archives qui semblent très largement absentes de la réflexion archivistique. Si, comme le suggère Charbonneau, la « [...] seule limite à l'utilisation des archives est l'imagination des usagers » (Charbonneau, 1999, p. 409), cette imagination n'est toutefois pas concrètement prise en considération dans la trajectoire documentaire. Les fonctions archivistes, et plus particulièrement la description et la diffusion qui mettent l'accent sur l'accès, ne prennent en charge que les gestes des archivistes, sans se préoccuper des réalisations effectuées à partir des archives. Si nous nous appuyons sur l'exemple des Paper Prints, on constate que, bien que le travail de Walls et Niver ait grandement contribué au sauvetage de la collection, sa dissémination et sa popularisation sont majoritairement tributaires des cinéastes qui l'ont exploitée. Afin d'interroger l'invisibilité de la diffusion, il faut se pencher sur les utilisations des archives. C'est ce que propose le cadre théorique et méthodologique de l'exploitation développé par Anne Klein et Yvon Lemay, qui démontre que les utilisations des archives sont constitutives de ces dernières³⁵. Dans cette optique de dévoilement de l'invisible, l'exploitation entre en résonance avec la spectralité sur plusieurs plans.

Tout d'abord, c'est dans les questions de temporalité que la spectralité entre en dialogue avec l'exploitation. Prenant appui sur le matérialisme historique benjaminien, l'exploitation procède d'un renversement dialectique qui permet d'appréhender les archives dans une conjonction de différents temps. La temporalité de l'archive « [...] s'organise autour d'un présent au sein duquel surgit le passé et où l'histoire et la mémoire se confondent » (Klein, 2019, p. 201).

35. Voir la section « De la diffusion à l'exploitation » au chapitre 3.

Autrement dit, la perspective de l'exploitation brise la conception linéaire du temps et « [...] ce n'est plus le présent qui cherche à connaître le passé, mais le passé qui s'impose au cœur du présent » (Klein, 2019, p. 209). Ce surgissement, rendu possible par la rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice et un document d'archives, n'est pas sans rappeler les interventions spectrales perturbant l'enchaînement linéaire du temps: « *Haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future* » (Gordon, 2008, p. xvi). Ainsi, les fantômes manifestent ce qui n'est pas là, présentement, lors d'une visitation. Dans ce cadre, l'exploitation permet aussi de saisir un moment spectral, « au-delà du présent vivant en général »:

[...] un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel: « maintenant », présent futur). Nous questionnons à cet instant, nous nous interrogeons sur cet instant qui n'est pas docile au temps, du moins à ce que nous appelons ainsi. Furtive et intempestive, l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps, pas celui-là [...] (Derrida, 1993, p. 17).

En cela, la spectralité pourrait se différencier de l'exploitation en ce qu'elle appelle également au futur: les archives sont hantées par ce qui est à venir. Ce qui n'est pas présent ne survient pas forcément du passé, mais peut se révéler être une manifestation de l'avenir ou d'une « [...] “expérience” du passé comme à venir » (Derrida, 1993, p. 16). À la lumière spectrale, l'exploitation peut être comprise comme la manifestation des utilisations multiples des archives, tout autant que de leurs utilisations potentielles³⁶.

Ensuite, les possibilités spectrales des archives, révélées au moment de leur exploitation, ne sont possibles qu'en appréhendant ces dernières comme traces qui dépendent de conditions d'utilisation. À travers leur matérialité, elles lient en effet le présent à une autre temporalité, permettant le retour des spectres: « *These specters or ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer being contained or repressed or blocked from view* » (Gordon, 2008, p. xvi). Dans l'étude

36. Nous rejoignons ainsi la définition suggérée par Simon Côté-Lapointe dans sa thèse de doctorat, à savoir « Nous définissons l'exploitation comme le moment de l'utilisation des archives définitives et, par extension, l'ensemble de leurs utilisations potentielles » (Côté-Lapointe, 2019, p. 2, note 5).

des artistes utilisateurs et utilisatrices d'archives, ces caractéristiques sont en relation directe avec l'authenticité, supposée ou réelle, des archives comme traces du passé³⁷:

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 (Klein, 2019, p. 194).

Les multiples contextes d'utilisation de ces traces matérielles, tout autant que la manière dont elles sont utilisées, participent d'une sédimentation des objets qui pourrait être qualifiée de spectrale. Chaque exploitation met en lumière une part d'invisibilité, révélant les fantômes qui l'habitent, et qui s'expriment à leur tour au travers des spectres inhérents aux contextes et dispositifs de réutilisation :

Archive traces, of course, never speak for themselves. They are always mediated by readers and apparatuses so that at any moment in time, the archive awaits an indeterminable number of mediations to come. Readings to come. Hosts of ghosts, if you like, opening out of the future, each ghost carrying a potential to disclose, make apparent, meaning and significances within the trace which are awaiting the right reader or reading. Each ghost becoming a co-creator (Harris, 2021, p. 158).

Enfin, il est possible d'identifier l'exploitation comme méthodologie de révélation spectrale. L'utilisation des archives, leur prise en charge à travers un regard ou un geste spécifique, est à même de travailler l'invisibilité qui les habite. Mais, en ne se limitant pas à ce moment, l'exploitation englobe l'ensemble des gestes posés sur les archives, de leur production jusqu'à leurs multiples utilisations, permettant de virtuellement interroger les fantômes qui se logent dans les divers contextes qui les constituent :

L'approche dialectique englobe l'ensemble des gestes posés autour des documents à travers le temps, c'est-à-dire ceux des producteurs, des archivistes et des utilisateurs. Cette perspective a ceci de particulier qu'elle implique de penser les objets comme des processus qui sont

37. Voir à ce propos la section « Temporalité, authenticité, affect » au chapitre 5 ainsi que Klein (2018, 2019).

toujours en relation les uns avec les autres et qui sont conçus comme étant toujours constitués par l'histoire de leur propre évolution, au lieu de les voir de manière statique et fixe, hors de leurs conditions de développement (Klein et Lemay, 2018b, p. 162).

La série *Souvenir* produite par Anita Lee pour l'ONF reflète de manière exemplaire les possibilités de l'exploitation comme cadre de révélation spectrale. Le projet a en effet invité quatre cinéastes autochtones (Kent Monkman, Caroline Monnet, Jeff Barnaby et Michelle Latimer) à explorer les archives de l'ONF dans le cadre de l'exposition *Gazing Back, Looking Forward*, organisée par Rhéanne Chartrand (David, 2018). Le résultat se déploie en quatre courts métrages : *Sœurs et frères* de Kent Monkman (2015)³⁸, entrecroise des images mettant en scène des enfants dans des pensionnats et des prises de vues de chasse aux bisons dans « [u]ne critique impitoyable de la période coloniale du Canada et de la douleur et de la perte infligées aux peuples autochtones » (ONF, 2024); *Nimmikaage (Elle danse pour son peuple)* de Michelle Latimer, (2015)³⁹, s'adresse au regard spectatorial caricatural porté sur les cultures autochtones à travers notamment des portraits de femmes; *Etlinisigu'niet (Vidés de leur sang)* de Jeff Barnaby (2015)⁴⁰ réemploie des séquences médicales en dialogue avec des images plans de désastres écologiques et d'événements politiques; *Mobiliser* de Caroline Monnet (2015)⁴¹, enchaîne rapidement des plans en couleur qui mettent en scène des personnes autochtones engagées dans différentes activités, dans la nature puis en ville.

Le point commun entre ces œuvres est le regard nouveau porté sur les archives de l'ONF. Filmées principalement par des colons et ancrées dans un contexte colonial, les images sont réappropriées par les cinéastes pour ouvrir un dialogue avec les différents degrés d'invisibilité, voire de silence qu'elles contiennent. De la capture des images à leur conservation auprès d'une institution non autochtone, diverses couches de spectralités sont en jeu dans les sédimentations de la collection :

As repressed or unresolved violence is dis-contained, invariably there will appear spectres and ghosts, powerful beings with a formidable presence that demand their due. Ghosts, then, are not simply the invisible

38. <https://www.nfb.ca/film/sisters_brothers>.

39. <<https://www.onf.ca/film/nimmikaage-elle-danse-pour-son-peuple/>>.

40. <<https://www.onf.ca/film/etlinisiguniet-vides-de-leur-sang/>>.

41. <<https://www.onf.ca/film/mobiliser/>>.

presences of the missing and dead; they are social figures that notify us that what has been concealed is very much present, while registering harm inflicted or loss sustained because of social violence (Ghaddar, 2016, p. 24).

L'exploitation à travers le processus de réutilisation permet de faire parler les films autrement, de créer un espace pour que les spectres contenus dans les archives s'expriment et s'actualisent. Comme le souligne Ghaddar « *[h]aunting conceptually allows us to consider the fact that complicated, difficult, and contrary claims will invariably arise when colonial histories are evoked in relation to the archive* » (Ghaddar, 2016, p. 24). Il s'agit d'une forme de réponse à l'appel à la justice qui, ici, se réalise dans une lecture et une réappropriation qui peut être identifiée comme « à contre-courant » :

My call is not a call to avoid the metanarrative. It is, instead, a call to go against the grain by seeking to understand the role of metanarrative, to celebrate its structural openness to deconstruction, and to expend more energy on reaching beyond its boundaries than on patrolling them. As I asked right at the beginning, what if the profoundest "inside" is to be found "outside"? (Harris, 2009, p. 142)

Cette réponse repose en partie sur la volonté des archivistes d'accepter le phénomène de hantise : « *[t]hrough their unique knowledge of the records in their collections, archivists have the opportunity to make injustices known, to read the archives against the grain, flagging silences and identifying the presence of the marginalized within the records of the state and its apparatus* » (Carter, 2006, p. 231). Ils et elles ne peuvent toutefois agir seuls dans cette entreprise. L'exploitation, les utilisations et utilisations potentielles des archives, constituent autant de possibilités pour ouvrir une conversation avec les spectres.

En revenant sur l'exemple des Paper Prints, nous remarquons que *The Film of Her* possède ces qualités spécifiques de la révélation spectrale à travers l'exploitation des films de la collection. Le film de Morrison, mettant en scène les figures fantomatiques d'un cinéma qui a failli disparaître⁴², permet l'irruption du passé dans le présent. Cette intervention fugace, limitée dans le temps, matérialise d'une certaine

42. Un cinéma lui-même hanté par ses propres spectres : la seconde séquence de *The Film of Her* (ainsi qu'une séquence à la fin du film) est tirée du film *The Cavalier's Dream* (1989) dans laquelle nous pouvons voir un rêveur visité par des figures fantômales (Streible, 2018, p. 59).

manière différentes instances d'invisibilité, révélées dans un nouveau contexte. Ce dispositif nous donne l'occasion d'entra-percevoir les fantômes qui hantent ces espaces : les cinéastes et protagonistes des films des premiers temps ; les acteurs et actrices de la redécouverte des Paper Prints ; les films eux-mêmes (dans leurs déclinaisons physiques et images) ; tous les processus et gestes (ainsi que leur absence) qui ont participé à la vie des films, de leur création jusqu'à leur conservation ; tous les films qui n'ont pas été sauvés ; les personnages oubliés de cette histoire ; toutes les utilisations potentielles de la collection à venir ; et bien d'autres spectres qui ne pourront revenir que dans d'autres contextes spécifiques de lecture.

Dans le documentaire *20 000 Days on Earth* (Iain Forsyth et Jane Pollard, 2014), le musicien et auteur australien Nick Cave est invité à revisiter sa propre histoire à travers un spectacle de conversations avec ses collaborateurs, de séances de psychanalyse et la visite de ses propres archives (conservées à l'Arts Centre de Melbourne)⁴³. Confronté à ses souvenirs, manifestés sous la forme de documents et de récits, il emmène les spectateurs et spectatrices vers la conclusion du film en s'interrogeant sur le fait que :

Sometimes it feels like the ghosts of the past are all about and crowding in, vying for space and recognition. They are no longer content to be kept down there in the dark. They have been there too long. They are angry and gathering strength and calling for attention. They're clawing their way into the future and will be waiting there. Have I remembered them enough? Have I honoured them sufficiently? Have I done my best to keep them alive? (Nick Cave, dans Forsyth et Pollard, 2014)

Les questions posées par l'artiste face à ses archives et à ses souvenirs renvoient aux images spectrales travaillées par Derrida⁴⁴. Ces présences non présentes qui nous regardent, mais qu'on ne peut pas voir. Ces invisibilités qui reviennent vers nous et se nouent, au présent, entre le passé et le futur. Ces fantômes qui appellent à la responsabilité des

43. Voir à ce propos Winand (2018a).

44. Derrida qui lui-même fera l'objet d'un exercice semblable dans le documentaire *Derrida, the Work of a French Philosopher* (Amy Ziering Kofman et Kirby Dick, 2002) dans lequel les cinéastes le filment visitant ses propres archives à l'University of California à Irvine (États-Unis).

vivants. Autant de traces de ce qui n'est pas là, mais qui, sous la forme d'archives conservées, en facilite le retour et la manifestation. Car c'est bien ici, dans les archives, que nous pouvons nous laisser hanter.

Si, comme le remarque Derrida, l'archive est fondamentalement spectrale, elle l'est de diverses manières, à travers tous les espaces invisibles qu'elle génère. Ce sont tout d'abord les processus archivistiques qui créent de l'invisibilité. Les archivistes postmodernes, dans leurs différentes critiques d'une vision traditionnelle de l'archivistique, soulignent que toutes les actions des archivistes relèvent d'un contexte spécifique et sont dès lors subjectives : « *So, consciously or otherwise, archivists help to fashion various interpretive possibilities, and thus various records* » (Nesmith, 2002, p. 36). Bien que l'attention soit souvent concentrée sur l'évaluation dans ce cadre, on retrouve ces biais dans toutes les étapes archivistiques. La description et la diffusion font partie de ces fonctions qui, bien qu'elles travaillent directement à la visibilité et à l'accessibilité des archives, sont toutefois (et probablement de ce fait même) susceptibles de générer de l'invisibilité. Cette invisibilité qui, comme pour l'absence générée par l'évaluation, est dès lors inhérente aux archives et à la manière dont elles existent : elle crée, en quelque sorte, un effet de visière, produisant des espaces hors du champ de vision direct, des angles morts, qui permettent aux spectres de se manifester.

L'archive est également spectrale car elle est la trace de ce qui n'est pas là, présentement. Elle porte en elle les fantômes des acteurs et actrices (les producteurs et productrices des archives, les archivistes qui les ont traitées, les personnes sur lesquelles elles portent), des lieux et des événements dont elles sont les témoins, tout autant que les traces invisibles de ceux et de ce qu'elle exclut. Les archives « [...] apparaissent comme le lieu du possible retour d'un passé tombé dans l'oubli, voire même [...] jusque-là inaccessible » (Klein, 2019, p. 196). En tant que traces du passé résolument tournées vers l'avenir, les archives peuvent aussi contenir une spectralité liée aux lectures et utilisations futures des documents. Il s'agit d'une promesse invisible : « C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous ne le saurons que dans le temps à venir » (Derrida, 1995, p. 60).

Par ailleurs, la spectralité est liée à un imaginaire de l'archive construit sur le secret et le mystère. Généralement ignorées des archivistes, mais célébrées dans les œuvres qui engagent les archives, ces caractéristiques deviennent constitutives de ces dernières quand

elles sont lues comme qualités. L'imaginaire va ainsi engager une volonté de justice, qui consiste à désigner, ou à travailler avec, l'invisibilité des archives afin d'en révéler la poétique (les deux aspects n'étant mutuellement pas exclusifs) :

[...] 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 fantomal et onirique qui impose un rapport particulier au temps, celui de l'image dialectique (Klein, 2019, p. 196-197).

Constitué de tout ce qu'invoque l'invisibilité, cet imaginaire appelle à être considéré comme partie intégrante des archives. Il façonne en effet ces dernières à travers toutes les potentialités qu'elles représentent : « [...] *the imagined archive in collectivity is a manifestation of the "actual" archive, tapestried as it is by shared narratives and other tracings having the quality of exteriority and underpinned by acts of archival deeming* » (Harris, 2021, p. 63).

Les spectres constituent une instance de révélation de l'invisible au sein des archives. Ils hantent les espaces dans lesquels il s'est installé, résultant notamment de différents processus archivistiques. Toutefois, les fantômes ont besoin d'un médium pour se manifester : sans une intervention extérieure, ces derniers existeraient dans un entre-deux, sans être révélés. *The Film of Her*, ainsi que les diverses œuvres de réemploi évoquées dans ce chapitre sont autant d'exemples de processus de dévoilement : elles mettent en scène des fantômes à travers les images réutilisées tout en montrant les mécanismes qui les produisent. De manière plus générale, l'exemple offert par le réemploi peut être étendu à toute rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice et un document d'archives. Cette acception de la révélation spectrale dans les archives rejoint les travaux sur l'exploitation des archives, notamment dans leur conception non linéaire du temps et dans la prise en charge des archives comme objets changeants : « 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 » (Klein, 2019, p. 222).

Il y a donc place, en archivistique, pour une lecture spectrale de nos objets de recherche. Elle nous permet de considérer tous les processus d'invisibilisation inhérents aux archives et à leur construction, ainsi que leur effet. Les spectres qui hantent ces espaces participent d'un inarchivable en ce qu'ils sont insaisissables, non incarnés. Leurs possibles apparitions s'attardent au présent, revenant ou arrivant, comme autant de contextes, de voix ou de gestes qui ne peuvent se révéler qu'à travers l'exploitation des archives. Cette poursuite des spectres participe d'une fascination pour la manifestation de leur présence : « [...] *any inkling of a haunting presence is followed by an overwhelming desire to locate it, a frenzied insistence that it show itself again* » (Peeren, 2014, p. 2). Une situation qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler tant le mal d'archive (ce désir de garder les traces, de les classer, de les interpréter) que la volonté rationnelle intrinsèque au cinéma de mettre en image l'invisible, de le capturer et de le restituer. La prise en charge des spectres, manifestations des aspects invisibles des archives, permet dès lors de nous confronter à une dimension archivistique qui semble impensée, voire impensable.



CHAPITRE

7

Impensé

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé différentes œuvres de réemploi exprimant les dimensions inarchivées et inarchivables qui occupent l'espace entre les archives et l'archive dans lequel les artistes puisent leur inspiration. L'exploration de l'inarchivé et de l'inarchivable a permis de mettre en lumière trois instances : l'absence, l'interdit et l'invisible. L'absence résulte de l'évaluation comme moment charnière à partir duquel sont déterminés les archives et l'inarchivé. L'interdit participe d'un inarchivable composé de monstrueux rebuts menaçant l'intégrité intellectuelle et physique des archives à long terme. L'invisible, quant à lui, travaille un inarchivable sous la forme de spectres qui hantent les archives sans être vus. Ces différentes dimensions n'ont toutefois pu être révélées qu'à travers un regard en marge des archives, celui du cinéma de réemploi et de son geste d'exploitation. Les œuvres de réemploi constituent en effet un regard externe, en dehors de l'archivistique, qui met en jeu les archives (dans leur acception documentaire ou conceptuelle) sans pour autant relever de la discipline. De ce fait, elles permettent d'accéder à différents aspects des archives qui ne sont pas pris en charge par les archivistes ou qui leur échappent. Autrement dit, l'absence, l'interdit et l'invisible représentent de grandes catégories

de l'inarchivé et de l'inarchivable qui regroupent des manifestations de divers angles morts de l'archivistique. Autant de zones qui, bien qu'elles concernent les archives, ne sont toutefois pas accessibles à partir de cet environnement disciplinaire.

Si des aspects des archives existent, mais ne sont pas pris en considération par les archivistes, ce n'est pas forcément par négligence. Les archivistes ancrent leurs pratiques et théories dans des systèmes de pensée qui existent généralement en vase clos, appartenant à une tradition ou à une école précise. Ce qui se situe en dehors de ces systèmes n'est dès lors pas pris en charge par ces derniers et dernières. Au Québec, l'archivistique « [...] a évolué d'un champ de pratique vers une discipline professionnelle entière et autonome, se démarquant ainsi de son statut antérieur de science auxiliaire de l'histoire » (Gadoury et Nahuet, 2005, p. 16). Elle se définit aux confins des traditions européenne et étatsunienne, tout en insistant sur la gestion de l'information (Couture, 2001, p. 37). Cette « personnalisation » de l'archivistique a commencé à la fin des années 1960 avec la création de l'Association des archivistes du Québec (AAQ) et s'est vue renforcée à travers divers événements, dont la mise en place de programmes spécifiques dans les universités québécoises dans les années 1980 (Couture, 2001). Un manuel publié en 1982 intitulé *Les archives au XX^e siècle. Une réponse aux besoins de l'administration et de la recherche* (Couture et Rousseau, 1982)¹ consolide la démarcation d'une archivistique proprement québécoise : « Depuis quelques décennies [l'archivistique au Québec] a constitué un corpus scientifique propre (fondements, principes et règles) et élaboré des méthodes et des pratiques spécifiques » (Gadoury et Nahuet, 2005, p. 16). Ces fondements établissent une solide distinction québécoise qui ne subira que peu d'influences externes, si ce n'est celle des sciences de l'information.

Il résulte de cet ancrage disciplinaire spécifique une certaine imperméabilité des pratiques et théories à ce qui s'étudie dans des domaines connexes. Les analyses d'œuvres de réemploi dans ce présent travail ont mis au jour différents points de vue critiques au sujet des archives, trouvant parfois écho dans des travaux en sciences humaines (dont certains participants au tournant archivistique), ainsi que dans les réflexions archivistiques anglophones nord-américaines issues de la postmodernité et de ses suites. Toutefois, c'est principalement dans la rencontre

1. Par la suite, les ouvrages *Les fondements de la discipline archivistique* (Rousseau et Couture, 1994b) et *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (Couture, 1999b) viendront compléter ce corpus de textes fondateurs.

de ces œuvres avec l'archivistique traditionnelle et québécoise que le dialogue a été le plus compliqué. S'appuyant sur des principes, concepts et fonctions évoluant en milieu relativement fermé, la volonté de spécialisation qui est à l'origine de l'archivistique québécoise semble maintenant l'immobiliser dans une certaine herméticité. En mettant en commun ces différentes perspectives, il est possible d'apercevoir une nouvelle dimension qui lie ces réflexions archivistiques dans ce qu'elles peuvent avoir d'étanche : celle d'un impensé qui regrouperait les objets, concepts et réflexions engageant les archives qui ne sont pas considérés dans un contexte archivistique donné. L'inarchivé et l'inarchivable, qui se manifestent sous les catégories de l'absence, de l'interdit et de l'invisible, relèvent alors plus largement d'un impensé propre, ici, à l'archivistique québécoise.

Si, jusqu'ici, notre travail a consisté à comprendre de quoi est constitué l'inarchivé et l'inarchivable, à travers ce que nous en montrent les œuvres de réemploi, nous proposons dans ce chapitre de prendre en charge la manière dont ces dimensions se constituent. Nous nous intéresserons en effet aux mécanismes de l'impensé, sous la forme d'une synthèse des conclusions de nos réflexions sur l'absence, l'interdit et l'invisible, permettant une mise en relief de cette matière impensée de l'archivistique. Dans un premier temps, il s'agira de donner des points d'ancrage de l'impensé afin de positionner le concept au sein de notre travail. Ensuite, nous présenterons trois clés de lecture de l'impensé : la trace, l'archive et l'imaginaire.

Points d'ancrage de l'impensé

L'étude d'œuvres de réemploi à travers l'absence, l'interdit et l'invisible a permis d'exposer des aspects des archives qui ne sont généralement pas pris en considération par les archivistes. Ce qui n'est pas là, ce qui ne peut pas être là et ce qui ne se voit pas représentent autant de dimensions qui peuvent être mises en relation directe avec des fonctions propres à l'archivistique québécoise : l'évaluation, la préservation, la description et la diffusion. Chacune prend en effet en charge un ou plusieurs processus qui ont pour but de délimiter les contours de ce que sont les archives, physiquement, intellectuellement, et de la manière dont elles seront conservées et accessibles. Dès lors, les œuvres de réemploi, en contournant les règles propres aux archives et aux fonctions qui les définissent et les organisent, permettent de révéler plusieurs angles morts dans ces processus, c'est-à-dire des matières impensées qui relèvent d'un système archivistique précis.

Absence

L'absence a permis de déterminer le potentiel des traces qui ne sont pas regroupées sous l'autorité des archives, tant dans ce qu'elles ont en commun avec les archives (leur rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire) que dans ce qui semble les opposer à ces dernières (rebut, illégalité, inutilité, anonymat, etc.). Cette dimension, constituée de tous les documents qui ne passent pas le processus de l'évaluation, est toutefois extrêmement féconde. Elle est le moteur d'initiatives artistiques, mais également archivistiques qui ont pour point de départ l'exclusion ou l'oubli de certaines traces dans les structures des archives. Par ailleurs, l'absence permet d'articuler le lien entre archives et archive, car elle est l'expression même de la pulsion anarchivique qui caractérise la constitution des archives.

Ces traces qui habitent l'absence ne sont pas prises en charge par les archivistes, parce que ce ne sont pas des archives. Elles en constituent le dehors et, dans cette optique, ne doivent pas forcément être pensées par les archivistes. Toutefois, les analyses des œuvres de réemploi qui jouent de ces traces permettent d'ouvrir plusieurs pistes de recherche pour considérer cette dimension à travers un regard archivistique. Tout d'abord, les artistes de réemploi associent, volontairement ou non, les films et vidéos qu'ils réutilisent aux archives, dans leur rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire. C'est en cela que les matériaux réutilisés sont appelés « archives » même s'ils ne proviennent pas forcément d'une institution de conservation. Le potentiel historique et mémoriel de tout document, dans son inscription dans le temps, est ici mis en avant : l'autorité des archives n'est plus unique dans la production des discours sur le passé. Par ailleurs, les traces réutilisées rendent aussi possible ce dialogue dans ce qu'elles ont de différent avec les archives. C'est à travers l'exclusion, l'illégalité, l'anonymat, la lacune, l'accumulation ou encore la surprise (autant de caractéristiques en miroir de celles qui définissent les archives) que les artistes inscrivent leurs œuvres dans un discours historique ou mémoriel. En utilisant les rebuts des archives, ces absences qui témoignent d'un inarchivé et d'un inarchivable, il est dès lors possible de lire le passé en marge des institutions qui le constituent et l'organisent. Enfin, l'absence est constitutive des archives. Elle définit ces dernières autant que ce qui les établit : c'est en excluant l'inutile, ce qui n'a pas de valeur sur le long terme, que les archives se construisent, conservant en elles-mêmes la trace de cette séparation.

Plus largement, l'absence relève d'un impensé qui se loge dans la notion de valeur. La fonction d'évaluation, au cœur du geste d'archivage, va déterminer les documents qui deviendront archives, ces dernières

étant conservées en fonction de leur valeur sur le long terme (Conseil international des archives [ICA], s. d.-a). Les valeurs des archives assignées par les archivistes s'organisent de manière binaire (valeur primaire et secondaire) et, dans ce cadre, se concentrent d'un côté sur la valeur de preuve qui s'appuie sur l'utilité administrative, légale ou financière ; de l'autre sur une valeur relative à l'utilité informationnelle ou de témoignage des archives (Couture, 1999a, p. 113-114). Or, ce que les œuvres de réemploi font ressortir, c'est que non seulement les traces qui constituent l'absence possèdent des valeurs qui sont communes aux archives, mais aussi que les valeurs qui caractérisent leur exclusion sont tout aussi importantes aux yeux des artistes dans cette optique. Ainsi, les artistes privilégient le rebut, la décomposition, l'illégal ou encore l'inutile. Le réemploi nous renvoie à un autre système de valeur, à partir duquel s'organisent et se produisent des discours sur l'histoire et la mémoire, qui passe par ce qui échappe aux archives.

Interdit

L'interdit est une dimension de l'inarchivable qui donne un éclairage sur les archives qui ne peuvent pas être préservées, car elles menacent l'ordre qui les organise et mettent en péril l'intégrité physique ou intellectuelle qui caractérise les fonds. Autant de documents qu'il faut exclure, afin de garantir la pérennité de l'ensemble des archives : « *Such space/order, however is constantly threatened with disruption. Archives are continually faced with the inundation of their space by what is translatable into the terms of dirt and rubbish. That is, what is most offensive and disconcerting to archivists is information pollution and disorder* » (Brothman, 1991, p. 80). L'interdit est peuplé de monstres qui, à travers les œuvres de réemploi, se manifestent dans la décomposition et la détérioration des matériaux filmiques et vidéographiques. Ces œuvres obligent à voir ce qui ne peut pas être conservé, à travers des visions déformées de l'intérieur de la marge, des archives.

Le geste d'interdiction a pour impulsion celui de conservation inhérent à toute démarche archivistique : en identifiant les perturbations dans les archives, les archivistes tentent de maintenir un certain ordre (Brothman, 1991, p. 81) qui ouvre sur la possibilité de préservation à long terme. Si le désordre porte en lui un risque archivistique qu'il faut éradiquer, il est, de nouveau, au cœur des gestes de réemploi de certains artistes. L'esthétique de la ruine qui inspire les cinéastes et vidéastes est d'autant plus marquante qu'elle joue avec des matériaux, parfois dangereux (dans le cas des pellicules nitrates, par exemple), qui se désagrègent, célébrant les échecs

du travail des archivistes : autant de traces qui témoignent de la difficulté, voire de l'impossibilité, de préserver les archives de manière pérenne. Les artistes nous confrontent à ce que nous ne voulons pas voir dans les archives, et, ce faisant, nous amènent à replacer la matérialité des archives au centre de nos réflexions et, avec elle, leur statut d'objets temporels vulnérables. De plus, l'esthétique monstrueuse des archives audiovisuelles en décomposition permet de les lire dans une authenticité qui ne se situe pas dans le fait qu'elles prétendent être ce qu'elles sont sans corruption ni altération (InterPARES 2 Project, 2008, authenticité, p. 13-14), mais bien, justement, dans la perturbation de leur intégrité physique. Les archives sont alors lues comme objets historiques, dans les marques physiques du temps qui constituent un lien stratifié entre passé et présent.

L'interdit exprime particulièrement bien le besoin d'élargir le cadre de référence des archives, confirmant une des conclusions du projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » : « Les domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence qui sert aux archivistes à justifier la conservation des archives doit être revu et augmenté afin d'y inclure leur utilisation à des fins de création. Dorénavant, faire la promotion des archives, c'est aussi vanter leur capacité à favoriser l'imagination et à soutenir la créativité » (Lemay et Klein, 2016a, p. 194). Toutefois, l'interdit pousse cette constatation au-delà de l'acceptable, vers un impensé qui se teinte d'impensable : si le cadre de référence doit être « revu et augmenté », il doit aussi prendre en considération les dimensions paradoxales des archives ainsi que ce qui semble inacceptable au sein des processus archivistiques. De manière générale, l'interdit montre que les impensés peuvent se loger dans des dimensions archivistiques que l'on pense indiscutables.

Par ailleurs, un autre impensé réside dans la nature même des archives. Les œuvres de réemploi qui permettent d'explorer l'interdit expriment l'impossibilité de séparer les archives, même numériques, d'une certaine matérialité. À travers leur transformation dans le temps, le réemploi nous pousse à accepter les archives non pas comme le reflet figé et objectif du passé, mais comme des objets en constant mouvement, tant physiquement qu'intellectuellement, suivant leur contexte de lecture. Aussi, cette matérialité est indissociable d'un tout : fragmenter les archives en différentes parties (information, support, métadonnées) leur enlève toute complexité et, par là même, tout un potentiel significatif, discursif et poétique utilisé pour faire histoire, mémoire ou art. Ainsi, l'interdit nous met en présence de ce que les archivistes ne peuvent ou veulent pas voir, permettant de considérer ces aspects des archives qui participent de l'exclusion volontaire.

Invisible

L'invisible possède la complexité de contenir tous les potentiels impensés qui habitent les archives : tous ces objets, notions, processus et gestes qui façonnent notre discipline et nos pratiques, mais qu'on ne voit pas. Ces invisibilités, qui dépendent de différents facteurs, volontaires ou non, conscients ou inconscients, sont liées au secret et à l'oubli ou tout simplement inhérentes au contexte archivistique produisant divers degrés de visibilité. On retrouve plus précisément cette dimension dans tous les gestes qui, paradoxalement, participent à l'accessibilité des archives, regroupés dans les fonctions de diffusion et de description. Chaque choix en la matière, ainsi que les outils utilisés, influe sur la visibilité des archives.

Afin de mettre en lumière ce qu'on ne voit pas, il est nécessaire, de nouveau, d'avoir recours à une instance permettant de jeter un regard sur les archives à partir d'un point de vue externe, changeant l'angle d'observation sur ces dernières. Aussi, nous avons répondu à l'appel lancé par Tom Nesmith en 1999, s'appuyant sur le travail de Derrida, qui invite les archivistes à parler aux fantômes : « *In much archival theory, the "ghosts" are the largely dismissed realms of speculation and wider critical theory of human communication and experience* » (Nesmith, 1999, p. 149). Les spectres, manifestations de ce, ceux et celles qui ne sont pas là présentement (Derrida, 1993) pointent en effet vers différentes zones d'invisibilité dans les archives. Ces dernières sont tout d'abord des traces spectrales, par leur nature même, supportant la présence des absents et absentes alors qu'ils sont invisibles. De plus, elles portent en elles les empreintes invisibles de l'inarchivé et l'inarchivable, de tous ces processus de séparation et de destruction qui les façonnent. C'est également dans les divers gestes qui constituent les archives que de multiples zones d'invisibilité se créent. Chaque étape du traitement des archives, de leur évaluation à la diffusion, porte en elle le risque de compromettre la visibilité de certains éléments, tout en travaillant paradoxalement à leur préservation. Toutes nos précautions archivistiques dépendent de contextes particuliers qui possèdent eux-mêmes leur part d'invisibilité. À travers cette dimension, c'est aussi le travail des archivistes qui marque les archives de leur passage plus ou moins invisible.

L'invisibilité, enfin, suscite l'imaginaire. Quand quelque chose n'apparaît pas, mais est désiré, il peut alors être imaginé. Tous les interstices invisibles dont sont constitués les archives appellent à la hantise, c'est-à-dire à la possibilité du retour de ce, ceux et celles qui ne sont pas là. Ce retour peut se développer de manière poétique tout

autant que politique quand il engage un discours sur la justice. Les imaginaires ont alors le double rôle, tant d'inciter le dialogue avec ces invisibilités que, parfois, de les combler.

Notion d'archives

L'absence, l'interdit et l'invisible mettent en lumière différents aspects des archives qui, bien qu'ils suscitent l'intérêt des artistes, ne sont pas forcément pris en charge par les archivistes. Ces instances représentent un imaginaire non conçu ni concrétisé des archives et, de ce fait, relèvent plus généralement d'un impensé qui participe tant des archives que de l'archive. Ce constat témoigne du fait que l'archivistique, telle que nous l'étudions et la pratiquons, est ancrée dans un système de pensée appartenant à un contexte précis qui reflète de ce fait un ensemble de valeurs. En partant du cadre archivistique québécois, dans lequel nos recherches prennent place, l'inarchivé et l'inarchivable révèlent donc une série d'impensés qui s'articule plus largement à la définition des archives.

La notion d'archives est, dans l'archivistique québécoise, intrinsèquement liée au concept d'information. Bien qu'elles soient définies comme un « ensemble de documents » par la loi (LégisQuébec, 2023), l'accent est plutôt mis, dans la théorie et la pratique, sur l'information organique consignée. C'est en effet à partir d'une division entre contenant et contenu, privilégiant ce dernier, que s'articule une première particularité de l'archivistique québécoise :

Archival science in Québec focuses on the content of records, which it situates within the larger information management context and the knowledge and technologies relevant to this wider environment. Consequently, the archivist in Québec is a professional who is well versed in the management of recorded information – irrespective of its age or medium – and the knowledge these particular records hold (Couture, 2005, p. 28).

Le rôle de l'archiviste se situe ainsi principalement dans la gestion des contenus, et ce, dès leur création. Selon le *Code de déontologie*, il est d'ailleurs défini comme « [...] toute personne qui œuvre dans le domaine de la gestion de l'information, organique et consignée » (AAQ, 2018, p. 3). Puisant dans les sciences de l'information, cette perspective est développée dans un contexte qui répond à l'organisation, à la stratégie, à la performance et à la compétitivité de l'information comme ressource à gérer (Rousseau et Couture, 1994a). L'impulsion derrière cette spécificité est expliquée en matière de facilité de collaboration avec les autres professionnels et professionnelles de l'information

(documentalistes, bibliothécaires ou encore informaticiens et informaticiennes) et, plus largement, dans une volonté de réaffirmer la pertinence du rôle de l'archiviste dans la société: «[...] cette évolution est nécessaire pour que l'on continue à jouer un rôle utile et essentiel pour la société qui nous entoure» (Couture, 1996a, p. 12). Toutefois, les archivistes se démarquent de leurs collègues par la spécificité de l'information dont ils assurent la gestion. L'information archivistique est non seulement consignée sur un support, mais également «organique» c'est-à-dire constituée par un rassemblement non intentionnel qui est le produit des activités d'un producteur, d'une productrice:

La distinction faite ici entre l'information consignée organique et l'information consignée non organique permet de situer les documents d'archives dans ce vaste ensemble qu'est l'information, de préciser davantage leur contenu et de garantir les spécificités de l'archivistique en identifiant clairement ce qui distingue son objet de celui des autres spécialités du monde de la gestion de l'information (Couture, 1996a, p. 10).

Cette réinterprétation du concept d'archives, qui déplace résolument l'objet de la discipline, d'ensembles de documents à un contenu informationnel spécifique, s'opère en créant de l'impensé. En effet, à travers cette décision, différents aspects des archives sont laissés de côté. À la lumière de notre analyse des œuvres de réemploi, il est possible de constater que tout ce qui a trait à la matérialité, aux archives comme objets culturels complexes articulés par différents liens (entre archives, entre contextes, entre acteurs et actrices, etc.), mais aussi, plus largement, à l'imaginaire qu'elles génèrent, n'est pas privilégié par cette vision, voire complètement oublié.

Le premier impensé se loge dans le choix de considérer les archives comme de l'information qui, bien qu'elle soit qualifiée de consignée et d'organique, représente toutefois une masse dont la substance préside sur l'expression. Or, ce que les différentes itérations du réemploi proposent, tout autant que certaines lectures du concept d'archive, sont la compréhension de l'existence des archives en tant qu'objet, un tout complexe dont les différentes parties sont signifiantes. Constitutive de ce dernier, la matérialité des archives peut alors se lire au-delà de la dichotomie entre contenu et contenant: «La matérialité soutient [...] le fait que l'objet est porteur d'une signification qui lui est propre et qu'il inscrit dans une temporalité particulière» (Klein, 2019, p. 223). Les archives sont des traces physiques dont l'état et les conditions d'existence sont autant de pistes de lecture des documents: «Ainsi, toutes les caractéristiques matérielles

d'un document peuvent faire sens, même celles qui ne portent pas une intention consciente pour le créateur. Ce sont les usages du document et les lectures de celui-ci qui sont ici prépondérantes » (Senécal, 2012-2013, p. 31). Les archives peuvent dès lors être appréhendées dans leur entièreté, en tant qu'objets concrets, car « [l]a matérialité peut donc faire sens dans l'intersection de son contenu et de son existence sensible » (Klein, 2019, p. 167). Les transpositions numériques des manipulations de films et vidéos offrent un point de vue étendu de cette conception des archives, en ce qu'elles permettent de comprendre le numérique dans son existence matérielle tout autant que virtuelle : les images déformées, les pixels manquants et autres « détériorations » sont autant de manifestations de la fragilité des supports physiques soutenant le numérique.

La conception informationnelle des archives participe d'un point de vue adapté aux contextes administratifs publics, oubliant parfois le potentiel des archives comme objets dans leur caractère culturel. Résultat de choix conscient et inconscient, la constitution des archives est le reflet d'un contexte précis et, en ce sens « *[a]ll acts of societal remembering, in short, are culturally bound and have momentous implication* » (Cook, 1997, p. 18). D'un point de vue sociologique, « *[a] cultural object may be defined as shared significance embodied in form* » (Griswold, 1986, cité dans Griswold, 2013, p. 11). Il a alors « *[...] a socially meaningful expression that is audible, visible, or tangible or that can be articulated* », en plus de raconter une histoire (Griswold, 2013, p. 11). Les archives peuvent remplir ces différentes fonctions : non seulement elles témoignent d'une culture précise à un moment et endroit donnés, mais elles sont également utilisées au prisme de contextes de lecture précis, ce qui engendre différents récits. Comme le notait déjà Terry Cook dans les années 1980, les archives ont un but largement culturel :

While it is true [...] that archivists need to sharpen their tools, develop new procedures, and hone new approaches to cope with the information revolution and computerization, it does not follow that the historical basis and training for archival work should therefore be overthrown. Indeed, to do so would leave archives as sterile collections of legal, proprietary, financial, and similar long-term administrative records — quite bereft of the broad-based collections they now have that support a wide range of cultural investigation and understanding (Cook, 1984-1985, p. 32).

Ensuite, les archives, en tant qu'objets, n'existent pas de manière isolée : elles participent d'ensembles et signifient à travers les liens qui les unissent. Cette conception des archives est généralement reconstruite dans le regroupement des archives en fonds, qui implique leur

rassemblement organique et interdépendant. On retrouve cette caractéristique « organique » au cœur de la conception québécoise de l'information archivistique, c'est-à-dire l'« information élaborée, expédiée ou reçue dans le cadre de la mission d'un organisme » (Gagnon, 1994, information organique, p. 288). Selon ce point de vue, c'est le contexte de production qui détermine les liens qui organisent les archives, reflétant le mode de création et d'organisation initial de l'information. Ce que nous constatons cependant à travers le réemploi, c'est que l'importance mise sur le contexte de provenance ne représente qu'une facette des liens qui unissent les archives. Ces dernières sont porteuses de sens à travers leur (re)configuration dans différents ensembles (collection, accumulation, réemploi), permettant de multiples lectures : les archives peuvent alors être comprises dans un ensemble de traces, mais aussi dans les liens qu'elles entretiennent avec leur origine, leur temporalité et les différents contextes qu'elles mettent en relation.

Par ailleurs, le concept de réunion organique sous-entend une certaine objectivité des archives, en ce qu'elles « [...] sont un produit fidèle des activités humaines, reflétant le degré d'organisation de ceux qui les créent » (Couture, 1995, p. 20). Ainsi, de leur création à leur traitement archivistique « [...] les archives d'une institution témoignent-elles objectivement, naturellement et de façon privilégiée des activités de celle-ci puisque leur organisation en traduisent fidèlement le mode de fonctionnement » (Couture, 1994a, p. 189). Or, ce que le travail sur l'absence, porté par les artistes de réemploi et appuyé par l'archivistique postmoderne, démontre est que les archives sont, bien au contraire, le résultat subjectif de diverses couches de sélection qui dépendent de contextes donnés. Les concepts d'organicité et d'objectivité sont d'autant plus artificiels que l'approche de gestion intégrée des archives au Québec préconise l'intervention des archivistes sur les documents dès leur création. En tant que fonction archivistique, la création « [...] peut se définir comme l'activité professionnelle relative à la mise en place des conditions nécessaires pour assurer la qualité, la validité, la crédibilité et la pérennité de l'information produite par les administrations » (Gagnon-Arguin, 1999, p. 81). À travers la rédaction d'outils (guides de création de documents, procédures) et l'implémentation de programmes de gestion de la création de l'information, les archivistes influencent la production des documents, les organisent de manière précoce et procèdent à une première sélection de ces derniers en amont. Ces interventions constituent autant de gestes de construction subjective des archives, comme l'explique Ketelaar : « *Every interaction, intervention, interrogation, and interpretation by creator, user, and archivist is an activation of the record. The archive is an infinite activation*

of the record. Each activation leaves fingerprints which are attributes to the archive's infinite meaning» (Ketelaar, 2001, p. 137). Les archives sont physiquement et intellectuellement en mouvement, c'est-à-dire toujours en devenir : « [...] loin d'être un moment du passé fixé une fois pour toutes, les archives sont un objet dynamique dont la nature est essentiellement révélée par ses utilisations présentes » (Lemay et Klein, 2014a, p. 96).

Enfin, les artistes de réemploi ont mis en avant l'importance des archives en tant que traces, au-delà de leur contenu, voire au-delà de l'autorité des archives. Défiant les législations et les règles qui les définissent, c'est en effet dans l'imaginaire que se reconnaissent souvent les archives, et non dans leur appartenance institutionnelle ou théorique, comme l'explique Baron à travers l'effet archive (Baron, 2014)². L'attrait de l'archive largement commenté dans la littérature sur le réemploi nous invite à considérer toute trace qui attise l'histoire ou la mémoire, qui manifeste le temps ou qui appelle à une certaine autorité, comme autant de possibilités de reconnaissance d'une entité « archives » œuvrant dans l'imaginaire collectif et particulier. Le cadre utilitaire et managérial dans lequel fonctionne l'archivistique québécoise exclut en partie les archives comme objets culturels et, ainsi, ne répond pas toujours aux potentiels de ces dernières. Les archives ont bien plus à exprimer que ce que les archivistes leur donnent à transmettre. Ce que nous constatons, par exemple, avec le travail des artistes : le manque génère l'abondance ; la pourriture devient authenticité ; le spectral se manifeste en méthode. Ce à quoi nous ne pensons pas, tout autant que ce qui semble inconcevable, participe des archives, de leur nature, de leur constitution et de leur imaginaire. L'impensé met également en lumière l'importance de poursuivre ce travail critique et de l'appliquer aux espaces les plus rigides de l'archivistique. Il ne s'agit pas forcément de contrer notre compréhension des archives, mais de la nourrir de différents points de vue.

Prise en charge de l'impensé

L'impensé est constitué d'angles morts, existants et potentiels, au sein d'un système de pensée archivistique donné. Bien qu'il existe des fondements communs, chaque école de pensée possède ses propres références et ses propres particularités. Par conséquent, ce qui est formulé, pensé et pratiqué dans un contexte, peut se travailler différemment dans un autre, voire ne pas exister. Deux questions émergent de ce constat. Tout d'abord, comment révéler ce qui n'est pas conçu ni pensé ?

2. Voir la section « Étude du réemploi » au chapitre 1.

Puis, comment le prendre en charge, c'est-à-dire comment appréhender les impensés, une fois mis au jour, dans une réflexion archivistique? Selon nous, le cadre de l'exploitation (Klein et Lemay, 2018a, 2018b), émergeant d'un nouveau courant critique de l'archivistique québécoise, apparaît comme méthode pour aborder cette double interrogation. Les récentes recherches en archivistique embrassant la notion de spectralité (Ghaddar, 2016; Harris, 2021; Hübner, 2020) nous permettent par ailleurs d'élargir la sphère d'application de l'exploitation aux potentialités futures et aux matériaux non archivistiques. Enfin, c'est à partir des notions de trace, d'archive et d'imaginaire que nous proposons d'articuler l'impensé à l'archivistique.

Exploitation et spectralité

Afin d'ancrer l'impensé dans une réflexion archivistique, sans pour autant l'y enfermer, il est nécessaire d'avoir recours à un dispositif. L'impensé est composé de potentialités : puisqu'il représente l'ensemble des possibles angles morts de l'archivistique dans un contexte donné, il ne peut dès lors être circonscrit dans ce qui est figé, immuable, immobile. Plutôt que de le caractériser, il revient, dans un premier temps, de le mettre en œuvre. Pour ce faire, le cadre de l'exploitation archivistique déployé tout au long de notre travail apparaît comme méthode pour exposer l'impensé. Prenant pour point de départ les utilisations d'archives, l'exploitation constitue un point de rencontre où surgissent de multiples possibilités narratives et temporelles. À partir de ce nœud extérieur, qui simultanément emprunte aux archives autant qu'il peut s'en éloigner, il est possible de revenir à ces dernières et de les revisiter. Si, comme le suggère Klein, l'exploitation peut être interprétée comme « geste de révélation de l'inconscient » (Klein, 2019, p. 211) d'une mémoire involontaire contenue dans les archives, elle peut également exposer un inconscient archivistique, construit ici de ce que nous appelons l'impensé.

La force de l'exploitation, comprise comme méthode de révélation, réside dans le décalage intellectuel qu'elle permet. Située à la périphérie des gestes archivistiques (Klein, 2019, p. 203), elle intervient une fois les différents processus archivistiques réalisés, quand elle est sollicitée par un utilisateur ou une utilisatrice. Là où l'archivistique traditionnelle relègue les dernières interventions des archivistes à la diffusion et à la préservation, confinant les archives dans leur statut « définitif », la prise en charge de l'exploitation permet d'appréhender ces dernières à partir de leurs utilisations. L'exploitation engage ainsi les archives tant dans leur contexte de production et d'archivage qui les détermine que dans

les gestes des utilisateurs et utilisatrices qui les interprètent à la lumière spécifique d'un nouveau contexte et selon un champ de connaissance (Klein, 2019, p. 120). Dès lors, quand un document d'archives est utilisé, il est reconfiguré dans un nouvel environnement qui ajoute une couche de signification : « *All these activations are acts of co-creatorship determining the record's meaning* » (Ketelaar, 2008, p. 12). À chaque utilisation, ce processus prend place : « [...] 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 » (Klein, 2019, p. 125)³.

À partir de ce point de vue, il est possible de jeter un regard particulier sur les archives et de les comprendre différemment de la manière dont les archivistes les appréhendent. Ce décalage, provenant de l'interprétation des archives à la lumière de leur utilisation, n'est généralement pas pris en considération par les archivistes puisque, traditionnellement, leur rôle se limite aux processus qui constituent les fonctions de préservation et de diffusion. Nous avons cependant étudié, à travers l'exemple du réemploi, qu'une analyse archivistique des utilisations des archives expose les fondements de la discipline à une série d'impensés, autant de concepts, d'expériences et de perspectives qui n'intéressent pas ou intéresse peu les archivistes. L'exploitation agit comme méthode de dévoilement des impensés, c'est-à-dire un dispositif permettant de comprendre l'archivistique à partir des objets qu'elle produit. En cela, l'exploitation peut être considérée comme un regard extérieur sur les archives, renvoyant une image de ces dernières qui se démarque par son ancrage dans un contexte spécifique, par son existence dans un espace social (en dehors des archives). Et c'est dans ce constat que réside l'importance singulière de l'exploitation : pouvons-nous véritablement dissocier les archives, en tant qu'objet et concept, de leur existence en dehors des institutions de conservation ?

Par ailleurs, l'exploitation peut se développer au-delà du cadre propre aux archives. Dans l'exploration de l'absence, nous avons constaté que les artistes de réemploi utilisent souvent des traces qu'ils appellent « archives » sans que ces dernières aient forcément été réunies sous l'autorité des archives ni conservées dans une institution de mémoire. C'est dans le geste de création que les films et vidéos réutilisés sont sollicités en tant qu'archives, activant un accès spécifique à l'histoire ou à la mémoire. Dans ce cadre, les traces font archive, en ce qu'elles participent

3. C'est dans ce cadre, notamment, que l'exploitation enrichit le modèle du *Records continuum* d'une cinquième dimension. Voir Lemay et al. (2019, p. 87-88).

d'une rencontre entre un utilisateur ou une utilisatrice et un document qui s'inscrit dans une conjonction de temporalités produisant un récit. Cette rencontre se fait au temps de l'archive, au « [...] moment de l'exploitation entendue comme la rencontre d'un passé particulier et d'un présent capable de lire ce passé » (Klein et Lemay, 2018b, p. 171). Le cadre de l'exploitation ne se limite donc pas aux documents « [...] une fois les différents gestes archivistiques posés » (Klein, 2019, p. 203), mais bien à toutes les traces utilisées comme archives, ce qui génère des constellations mémorielles et historiques.

Enfin, le cadre de l'exploitation peut être enrichi au prisme de la spectralité, en lui donnant une assise plus concrète dans une temporalité potentielle et future⁴. La lecture du moment d'exploitation au temps de l'archive permet d'ores et déjà d'appréhender sa temporalité de manière non linéaire : « 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 » (Klein, 2019, p. 124). Suivant les réflexions de Derrida, l'archive est en effet tournée tant vers le passé que le futur, car elle porte en elle un « gage d'avenir » (Derrida, 1995, p. 37) qui laisse une empreinte spectrale. Elle est hantée par cette promesse tournée vers l'« à venir », dont elle est la manifestation toujours lacunaire et fuyante. Dans cette optique, le geste d'exploitation permet de s'adresser potentiellement à ces spectres, ou du moins d'ouvrir un espace dans lequel ils peuvent se manifester, sans présumer de leur provenance : « Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis » (Derrida, 1993, p. 162). Certains de ces spectres manifestent des impensés archivistiques, à savoir tout ce qui n'est pas pris en considération dans un cadre archivistique donné, tout ce qui n'a pas été pensé, tout ce qui n'a pas été fait, mais également tout ce qui aura un effet dans le futur, mais dont on ne connaît pas encore le résultat. Durant le geste de l'exploitation, les utilisateurs et utilisatrices permettent, consciemment ou non, à certains de ces spectres de revenir, de se révéler :

Archive [...] is always haunted by the readers to come, the deemers and re-deemers to come, the contexts as yet unknown or as yet to unfold, the meaning and significances yet to emerge (present in a sense but absent in another). Archive is always in the process of formation, of construction, of constitution (Harris, 2021, p. 29).

4. Voir également la section « Spectres et exploitation » au chapitre 6.

En tant qu'archivistes, c'est seulement en accordant une attention particulière à ces utilisations que nous pouvons observer ces spectres et interpréter leur message. La spectralité compte ainsi sur le retour de l'impensé, de tous les espaces de hantises potentiels laissés par l'impensé, dont l'exploitation est la méthode de révélation la plus ouverte : « En ce sens, les archives sont porteuses de possibles, explorés ou non, que seul le geste d'exploitation est à même de déplier lorsqu'une rencontre se produit » (Klein et Lemay, 2018b, p. 172).

Trace, archive et imaginaire

L'extériorité de l'exploitation nous a permis de lire les archives et les impensés qu'elles contiennent à partir de leur utilisation. Elle agit comme une méthode de révélation des processus archivistiques, de leur lacune tout autant que de leur potentiel. À partir de ce point de rencontre, plusieurs autres extériorités ont été mises au jour, cette fois-ci sur le plan conceptuel. En effet, l'étude des œuvres de réemploi a été soutenue théoriquement par différents concepts qui apparaissent tour à tour au premier plan ou en filigrane des analyses de l'exploration de l'inarchivé et de l'inarchivable. Ces derniers participent d'autres traditions archivistiques (en particulier anglophones et nord-américaines), voire d'autres champs disciplinaires tels que la philosophie et les sciences humaines. Selon nous, les notions de trace, d'archive et d'imaginaire sont des concepts fondamentaux pour comprendre et étudier l'impensé. Tous trois sont en lien avec les archives, tout en participant de l'élargissement des cadres qui les délimitent. La trace ramène à ce qui n'est pas regroupé sous l'autorité des archives, mais qui a le potentiel de l'être. L'archive nous permet de considérer toutes les traces dans leur potentiel archivistique, même si elles ne sont pas archives. Et, enfin, l'imaginaire est le mécanisme qui lie la trace (ou son absence) à l'archive.

Trace

Un premier constat général, mais néanmoins fondamental, peut être tiré de notre exploration de l'inarchivé et de l'inarchivable : il n'y a pas besoin d'archives pour faire archive. Les cinéastes de réemploi ne travaillent pas forcément avec du matériel filmique et vidéographique provenant du cadre strict des documents produits ou reçus dans le cadre d'activités d'un producteur ou d'une productrice, ni même dans ce qui constitue les archives de films (des collections réunies sous l'autorité de la préservation institutionnelle). Toutefois, cela ne les empêche pas de traiter et de qualifier leur matière première d'archives, pour leurs

qualités similaires et opposées à ces dernières⁵ : l'archive se situe ici dans la rencontre, la réinterprétation et la recontextualisation. L'objet qui est réutilisé, s'il n'est pas toujours « archives », peut être qualifié de trace en ce qu'il représente l'impression d'une expérience : « La trace, c'est la définition de sa structure, c'est quelque chose qui part d'une origine, mais qui aussitôt se sépare de l'origine et qui reste comme trace [...] » (Derrida, 2014, p. 49). La trace est un concept large dont les limites renvoient en effet au vécu et à l'altérité :

[...] il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à l'autre, différence, renvoi à autre chose, etc. Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport à de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace (Derrida, 2014, p. 59).

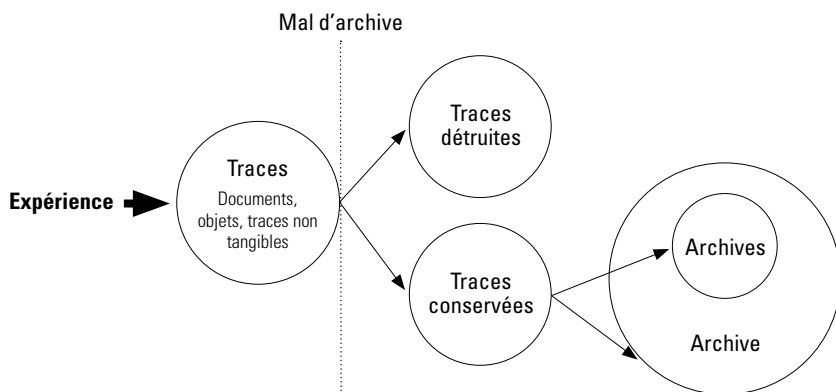
Traces et archives sont intimement liées en ce que le document d'archives est une trace qui est « [...] appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle » (Derrida, 2014, p. 59). En d'autres termes « [...] l'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne, ce qui suppose que la trace est toujours finie » (Derrida, 2014, p. 61). Les traces ont le potentiel de devenir archives, dans le cadre d'un processus archivistique, tout autant que de faire archive, à travers l'exploitation. Le geste de réemploi illustre particulièrement bien cette possibilité, qui tend à produire de l'archive à partir des traces : « Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie qu'il y a de l'archive, c'est-à-dire qu'on fait des efforts pour sélectionner, garder, pour détruire telles archives ou laisser mourir telles traces, pour laisser disparaître telles traces et garder telles autres, parce qu'on sait que les traces sont finies » (Derrida, 2014, p. 61). Les artistes mettent en place un processus archival⁶ de la trace résultant d'un mal d'archive qui ne passe pas par l'autorité des archives, mais par la volonté de sélectionner et de garder certaines traces pour qu'elles ne disparaissent pas, pour qu'elles soient vues, ici sous une forme filmique ou vidéographique.

5. Voir la section « Caractéristiques et valeurs du réemploi » au chapitre 4.

6. Nous distinguons ici les termes « archivistique » et « archival » à la suite des réflexions d'Anne Klein : « Nous reprenons ce terme de Jacques Derrida (1995) qui semble pertinent pour qualifier tout ce qui entretient une relation aux archives en tant que concept. Le terme archival se distingue donc du terme archivistique qui nous semble largement déterminé par sa relation à la pratique des archivistes, à une technique » (Klein, 2014, p. 14).

Poursuivant cette réflexion, le processus des artistes peut également être archivistique : quand, au-delà du mal d'archive, leurs gestes s'organisent comme ceux des archivistes autour de démarches personnelles d'évaluation, de collection, de valorisation ou encore de préservation (figure 7.1).

FIGURE 7.1
Perspective archivistique de la notion de trace



Source : Winand (2021, p. 254).

Par ailleurs, la trace n'est pas limitée aux seules formes documentaires. Elle se déploie « [...] bien au-delà de ce qu'on appelle écriture ou l'inscription sur un support connu » (Derrida, 2014, p. 59), c'est-à-dire dans les documents, mais aussi les objets et autres formes non tangibles de ce qui reste d'une expérience. Ce constat représente un potentiel infini de production et d'interprétation de l'archive. Pour les archivistes, cela ne signifie pas que tout doit être archivé, mais bien que le potentiel archival et archivistique de toute trace peut élargir le champ de compréhension des archives. Ainsi, il est possible de faciliter un dialogue entre collection, œuvres faites d'archives et autres expressions archivales des traces avec les archives, au lieu de les définir comme opposées, dans le cas de la collection (une forme traditionnellement antagonique aux fonds d'archives), voire complètement étrangères aux archives (pour ce qui est des œuvres de réemploi, par exemple).

C'est dans sa relation avec les archives et l'archive que se joue véritablement l'apport de la trace. Dans une perspective archivistique traditionnelle, les seuls documents considérés en dehors des archives sont

ceux qui n'ont pas encore passé le processus d'archivage et d'archivage, c'est-à-dire dans une perspective de *records management* ou de gestion intégrée, les documents actifs et semi-actifs ou les archives courantes et intermédiaires (autant de traces qui ont la possibilité de devenir archives). Cependant, cette vision omet tout ce qui constitue l'archivisation, ce qui peut être considéré comme archivable dans une société à un moment donné⁷. La trace permet dès lors d'inclure tous les documents, mais aussi les objets et autres impressions, qui ne sont pas archivables dans un certain contexte, à exister en termes archivistiques, dans leur potentiel à faire archive(s). En ce sens, l'inarchivé et l'inarchivable sont tous deux constitués de traces.

Archive

Largement travaillée à partir du tournant archivistique en art, philosophie et plus généralement en sciences humaines, l'archive est fondamentale dans notre compréhension des archives, bien qu'elle en soit différente⁸. L'archive nous permet d'apprécier le potentiel archival ou archivistique de toute trace. En offrant une extériorité aux archives, elle est le champ d'existence de l'inarchivable et de l'inarchivé, c'est-à-dire de toute trace qui, saisie par un sujet et un contexte, peut faire archive. Comme pour la trace, elle n'existe pas dans une perspective strictement archivistique. Sa dissémination polysémique, ainsi que son détachement général du travail concret des archives, fait d'elle une notion qui, souvent, aliène les archivistes, comme le résume de manière critique Prelinger: « *“The archive” invites flirtation; the “archives,” on the other hand, could not be more demanding* » (Prelinger, 2019, p. 5).

Il est possible de retrouver le concept d'archive dans les discours archivistiques anglophones, notamment issu de la postmodernité et de ses suites (Breakell, 2008; Brothman, 1993; Caswell, 2016; Harris, 2021; Ketelaar, 2001; Prelinger, 2019; Schwartz, 2006; Schwartz et Cook, 2002)⁹. Il y apparaît comme un nouveau point d'observation pour la discipline, tout en maintenant sa spécificité par rapport aux archives: il ne s'agit pas forcément d'amener l'archive aux archives, mais de se positionner par rapport au tournant archivistique. La trace de l'archive est par contre plus difficile à saisir dans l'archivistique québécoise, si ce n'est dans les travaux de Klein (2019). Malgré son nom évocateur, elle

7. Voir la section « Évaluation et postmodernité » au chapitre 4.

8. Voir la section « Dissémination du concept d'archive(s) » au chapitre 2.

9. Voir la section « Contexte postmoderne » au chapitre 2.

en constitue un ample impensé, que ce soit en termes d'analyse ou d'outil conceptuel. La seule acception du terme archives est sa forme au pluriel qui, au-delà de sa caractérisation comme dépôt ou bâtiment est ancrée dans une définition aux ressorts légaux. Bien que cette dernière ait été élaborée avec une certaine volonté d'inclusion¹⁰, elle ne représente toutefois qu'une infime partie des traces produites et ne laisse que peu de place à la flexibilité conceptuelle.

L'archive est cependant à prendre en considération au-delà de son existence en tant que concept dissemblable et détaché, dont les archivistes ne peuvent faire abstraction dans leur travail. L'ignorer revient à priver les archives de leur existence en dehors de l'archivistique et des dépôts qui les conservent. En prenant en considération l'archive comme concept dans les réflexions disciplinaires, il est en effet possible d'observer et appréhender les archives dans l'espace social où, souvent, ce qui est ou fait archives peut différer de ce qui les définit légalement, ainsi que de leur expression traditionnelle. L'archive dote en quelque sorte les archives d'une dimension extérieure dans laquelle ces dernières peuvent se réactualiser à partir du contexte qui les lit. Cette compréhension du lien entre archives et archive alimente le concept d'archives à la lumière de leurs utilisations : « [1]e concept d'archive, du fait qu'il est essentiellement pensé hors du champ archivistique et par des utilisateurs, recouvre une pluralité de significations et permet d'élargir la conception des archives et engage à tenir compte de toutes les formes d'utilisation » (Klein et Lemay, 2018b, p. 175). Il convient dès lors non pas de brouiller les frontières qui délimitent les deux notions, mais bien de les penser l'une en relation à l'autre.

Ainsi, la compréhension de l'articulation archives-archive offre une piste de lecture des dynamiques contextuelles qui organisent l'archivage, l'archivation et l'archivalisation et met l'accent sur la relation privilégiée entre archives et pouvoir :

[...] the archive as “repository of meanings”, the multilayered, multifaceted meanings hidden in archivalization and archiving, which can be deconstructed and reconstructed, then interpreted and used by scholars, over and over again. We read today other things in the archive, than the next generation will read, and so on ad infinitum (Ketelaar, 2001, p. 139).

10. La définition inclut les documents « quelle que soit leur date ou leur nature » (LégisQuébec, 2023).

Lire les archives en dialogue avec l'archive est une façon de découvrir des impensés qui les caractérisent respectivement : qu'est-ce que l'archive exprime, révèle, extériorise, traduit ou montre que les archives ignorent, oublient ou ne voient pas ? Quels spectres fait-elle parler ? L'exploitation est le point de vue privilégié de cette conjonction puisqu'il permet une lecture de l'archive pour remonter vers archives et traces. L'archive permet alors de prendre en charge objets et contextes : « [...] 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 » (Klein, 2019, p. 225).

Enfin, l'archive constitue une dimension qui permet de lire les traces dans leur potentiel archival et archivistique. La souplesse et l'étendue du concept, dans sa relation particulière aux questions de temporalité, de mémoire et d'histoire, permettent aux traces de faire archive bien qu'elles n'en aient pas l'autorité. Si les traces, à travers le geste d'exploitation, peuvent se saisir des notions traditionnelles qui définissent et organisent les archives pour se les approprier à l'identique, il est toutefois intéressant d'observer la manière dont elles les reconfigurent grâce à l'archive. Les qualités, caractéristiques, valeurs et fonctions assignées aux archives peuvent alors être enrichies de nouvelles portées archivistiques, embrassant parfois les paradoxes qu'elles contiennent. Une trace peut ainsi être authentique dans sa matérialité décomposée ; être conservée parce qu'inutile ; avoir de la valeur dans sa qualité de déchet ; faire histoire à partir de l'intime ; ou encore, permettre la reconstruction de liens organiques au sein d'une collection. Toutes ses possibilités existent dans les gestes et réflexions qui impliquent l'archive et cela, plus spécifiquement, grâce à l'imaginaire.

Imaginaire

L'imaginaire est le tissu qui permet de lier les concepts de trace, d'archives et d'archive. Sans imaginaire, il est impossible de pleinement explorer cette complexe relation, puisqu'elle requiert de pouvoir imaginer ce qui est au-delà ou absent des archives. L'adoption de l'imaginaire, comme produit de l'imagination, peut sembler de prime abord difficile à intégrer à l'archivistique, car « [c]lassiquement, les archives entretiennent d'abord une relation privilégiée au réel et au véridique ; l'imaginaire, quant à lui, se tient à distance du réel. Il est généralement défini comme ce qui n'a pas de réalité » (Klein, 2018, p. 128). Toutefois, la notion devient indispensable dès que les archives sont comprises comme lacunaires et fragmentaires ; que ce soit dans l'absence, l'interdit ou l'invisible, la reconnaissance de l'incomplétude potentielle et concrète des archives est le point de départ

de l'imaginaire: «Le point commun entre archives et imaginaire réside dans la possibilité de rendre présent ce qui est absent. Les deux sont liés à un partage, à une séparation, au traçage d'une limite entre le présent et l'absent, entre l'apparition et la disparition» (Klein, 2018, p. 128).

L'exploration de l'inarchivé et de l'inarchivable a mis au jour cette volonté de production ou de recreation d'archives là où ces dernières font défaut. Les cinéastes qui complètent leur récit fait d'archives institutionnelles avec des traces considérées comme «rebut» ou encore le recours à des films de famille pour documenter l'histoire invisible, inexistante, d'un événement ou d'une période ne sont que quelques exemples de ces pratiques qui ont été explorées dans ce travail. Dans ce cadre, c'est à travers l'imagination que l'inarchivé et l'inarchivable peuvent faire archive, connectant la trace à l'archive en créant de «[...] *new imagined forms of archival evidence and new relationships between archival evidence and the construction of knowledge, and how to locate and uncover them*» (Gilliland et Caswell, 2016, p. 69). En désirant quelque chose qui ne se trouve pas forcément dans les archives, tout autant qu'en s'emparant des silences et de l'absence, les utilisateurs et utilisatrices créent de nouveaux moyens de faire histoire et mémoire à travers les traces et, ainsi, confrontent les archivistes qui les écoutent à de nouvelles formes d'impensés nées en dehors des archives, mais dont l'impulsion est fondamentalement archivistique.

Cette entreprise de l'imaginaire, bien qu'ouvrant de nouvelles perspectives, comporte toutefois le risque de reproduire le cadre archivistique dont elle permet la critique. Pour Gilliland et Caswell, la force de l'imaginaire est en effet d'offrir un contrepoids «[...] *to dominant legal, bureaucratic, historical and forensic notions of evidence that so often fall short in explaining the capacity of records and archives to motivate, inspire, anger and traumatize*» (Gilliland et Caswell, 2016, p. 55-56). Cependant, il y a parfois dans la volonté exacerbée de vouloir faire archive ou d'imaginer des archives là où il n'y en a pas, le risque de ne pas faire parler les absences pour ce qu'elles sont. Comme le suggère Anjali Arondekar,

[t]he critical challenge is to imagine a practice of archival reading that incites relationships between the seductions of recovery and the occlusions such retrieval mandates. By this I mean to say: What if the recuperative gesture returns us to a space of absence? How then does one restore absence to itself? Put simply, can an empty archive also be full? (Arondekar, 2009, p. 1)

Il s'agit dès lors « [...] *not that we imagine documents that don't exist, but that we imagine new possibilities in their absence* » (Gilliland et Caswell, 2016, p. 70). Dans cette optique, l'imaginaire permet de ne pas encadrer, ni isoler, ni forcément intégrer dans l'archivistique ce qui fait défaut, mais d'appréhender les absences, les silences et les invisibles pour ce qu'ils sont. Ce que l'imaginaire permet, c'est aux impensés d'exister et d'alimenter nos réflexions en formant un constant va-et-vient entre nos objets, pratiques et théories d'un côté, et leurs manquements de l'autre. En cela, ils endossent les qualités des spectres, qui nous hantent tout en étant insaisissables.

L'inarchivé et l'inarchivable consistent en un espace de réflexion singulier pour l'archivistique. En dehors du cadre formel délimitant les archives, ils permettent néanmoins d'entrer en dialogue avec ces dernières à travers leur relation à l'archive. L'exploration de ces dimensions dans le cinéma de réemploi a permis de mettre au jour différents impensés relatifs à la définition des archives, à certains principes, à certaines fonctions et notions de l'archivistique. Ces impensés ont été plus précisément repérés dans le cadre archivistique québécois, dans lequel notre réflexion prend place. Confrontés à l'utilisation créative des archives (ou de ce qui est qualifié d'archives par les artistes), plusieurs de ses fondements apparaissent fragmentaires : les archives contenues dans leur rôle d'information organique et consignée ; la désignation des valeurs des archives limitée à un système binaire ; les qualités restreintes des archives ; le cadre de référence ne prenant pas en charge certains types d'utilisations et d'utilisateurs et utilisatrices ; la préservation s'appuyant uniquement sur l'utilité ; le rejet de la subjectivité dans le geste archivistique ; la division des processus archivistiques en fonctions ; ou encore l'absence des traces et d'un imaginaire dans la pensée archivistique.

Ces impensés ressortent d'un contexte spécifique. Différentes situations archivistiques produiront probablement d'autres impensés, tout comme certains peuvent être partagés. L'impensé n'est dès lors pas un concept fixe ni figé, puisqu'il est lui-même l'objet de sa propre critique. L'exploitation des archives apparaît par conséquent comme un processus critique fondamental de l'archivistique : à travers l'exploitation des archives, comme méthode de révélation, l'impensé devient un élément de perpétuelle interrogation, en dialogue constant avec les spectres propres aux contextes qu'il explore. Il permet de s'interroger sur ce qui n'est pas pris en charge, conceptuellement et pratiquement, dans le champ archivistique que nous pratiquons et étudions.

Par ailleurs, certaines de ces questions peuvent trouver une réponse dans d'autres traditions archivistiques, voire d'autres champs de théories et pratiques. Une fois un impensé repéré à partir du geste d'exploitation, il est possible d'en comprendre les mécanismes en passant parfois par une extériorité disciplinaire ou pratique. C'est ainsi que les concepts de trace, d'archive et d'imaginaire ont permis d'articuler l'impensé à un cadre archivistique. Prises en charge dans d'autres domaines pour leur capacité critique, ces notions jouent un rôle essentiel dans la possibilité d'élargissement de la compréhension des archives. Si certaines utilisations d'archives ou du concept d'archive par les artistes semblent être complètement dissociées du cadre strict dans lequel les archives sont définies et organisées, c'est à partir de l'archive, de la trace et de l'imaginaire (notions externes à l'archivistique) que nous avons pourtant pu les articuler à une pensée archivistique plus large. Ainsi, les archives n'existent plus seulement en tant qu'entités mémorielles isolées, mais participent d'un système plus global composé d'objets et de concepts qui sont en relation avec le temps, la mémoire et l'histoire.

Enfin, il ne s'agit pas d'enfermer l'impensé dans un cadre archivistique, c'est-à-dire de l'intégrer pleinement comme concept disciplinaire figé. Il constitue plutôt un dialogue sans cesse renouvelé qui travaille la discipline tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, permettant d'entrer en contact avec les spectres qui la hantent. Ce qui est impensé en archivistique devient imaginaire en dehors et, de ce fait, n'est pas contraint aux limites de la discipline : l'impensé peut être multiforme, changeant, adaptable, paradoxal et fuyant. Il existe comme dimension omniprésente derrière tout travail et toute théorie archivistique, derrière tout emploi conceptuel ou concret des archives. Comme pour la spectralité, une fois mis en lumière l'impensé est accompagné d'une injonction en ce sens que « [...] le concept d'archive ne peut pas ne pas garder en lui, comme tout concept, un poids d'impensé » (Derrida, 1995, p. 52). Il revient dès lors aux archivistes de faire le choix d'explorer cette dimension invisible de leur travail et d'écouter les fantômes qu'elle révèle. Comme tout phénomène de hantise, cette entreprise peut être accompagnée d'une certaine résistance, voire d'effroi. Cependant, comme le rappelle Verne Harris : « *In archival work, ghosts are unavoidable* » (Harris, 2021, p. 1).



CONCLUSION

La figure d'une personne tirant un caribou dans la neige partage l'écran avec des signes de démagnétisation (*Caribou in the Archive*, Jennifer Dysart, 2019). Des séquences fixes de bateaux filmés sur pellicule se succèdent rapidement jusqu'à se transformer en une frénésie de pixels (*Picture Particles*, Thorsten Fleisch, 2014). Des nageuses synchronisées se resynchronisent au son d'une musique electropop pour dénoncer leurs appareils coloniaux (SYNC'S SWIM VS SIN'S SWIM, Lamathilde, 2013)¹. Trois vieilles personnes assises sur un banc, dans un flou magnétique, se remémorent des souvenirs (*Tape 158: Document 2B*, Kandis Friesen et Nahed Mansour, 2011). Des pompiers tentent d'éteindre un feu qui n'en finit pas de brûler tant le support que son contenu (*Full of Fire*, Rhayne Vermette, 2013). Des actrices reproduisent les mêmes gestes autour du rituel (parfois fatal, souvent vulnérable) du bain dans des films hollywoodiens (*Nothing a Little Soap and Water Can't Fix*, Jennifer Proctor, 2017). Des images de récentes manifestations s'entremêlent avec un monologue de l'actrice Ruby Dee, entre restauration et transcendance (*An Ecstatic Experience*,

1. <<https://vimeo.com/77303156>>.

Ja'Tovia Gary, 2015). Tout cela et bien plus encore. Autant de manifestations du mal d'archive sur des surfaces filmiques, bandes vidéographiques et images numériques variées qui en appellent au passé, à la mémoire, à l'histoire et à la résistance, similaires à celles qui nous ont guidés tout au long de ce travail pour répondre à la question : qu'est-ce que le cinéma de réemploi peut nous apprendre sur les archives et l'archivistique ?

Au cœur de cette interrogation se trouve le concept d'archive(s), dont l'emploi au pluriel ou au singulier participe d'une division relativement généralisée : les archivistes s'occupent des archives, tandis que les artistes (ainsi que les chercheurs et chercheuses qui les étudient) travaillent l'archive. L'écart entre les deux formules n'est toutefois pas que sémantique, car il reflète également la complexité d'une dissémination du concept débutée dans les années 1960. En nous appuyant sur la définition des archives, tout autant que sur le travail des archivistes postmodernes qui placent les archives dans un contexte documentaire et social plus large, nous avons suggéré qu'entre les archives et l'archive il existe deux réalités : l'une relevant d'un inarchivé constitué de toutes les traces qui n'ont pas été archivées ; l'autre d'un inarchivable, regroupant tout ce qui ne peut pas être archivé. À partir de plusieurs recherches effectuées sur les utilisations artistiques des archives qui mettent en avant des caractéristiques motivant le choix de ce type de matériel, nous avons organisé ces deux dimensions autour de trois axes : l'absence, l'interdit et l'invisible. Chacun représente une facette particulière d'un inarchivé ou d'un inarchivable : ce qui n'est pas là, ce qui ne peut pas être là et ce qu'on ne voit pas. Tous trois relèvent plus généralement d'un impensé archivistique qui se loge dans ce qui ne peut pas être conçu. Plusieurs perspectives émergent de ces réflexions.

Archives et archive

Au cœur de ce travail réside la question de l'écart conceptuel et sémantique qui caractérise la dissémination du concept d'archive(s). Ce dernier représente le terrain spécifique qui permet de parler d'archives à partir du cinéma de réemploi, tout autant que le moteur des questionnements qui en découlent. Devant la définition légale des archives avec laquelle travaillent les archivistes, la notion d'archive campe dans un large champ conceptuel qui empreinte, implicitement ou explicitement, aux réflexions de Foucault et de Derrida pour s'amalgamer

dans une métaphore large qui est associée au passé, à l'histoire, à la mémoire, et qui se cristallise autour de formes telles que les collections, les institutions et les traces.

Les deux notions sont toutefois rarement associées dans les écrits archivistique ou cinématographique, si ce n'est pour en souligner les différences. Pour les cinéastes, les chercheurs et les chercheuses qui s'intéressent à ces pratiques, le concept d'archive représente une ouverture vers une temporalité passée rendue possible grâce à des objets qui présentent des caractéristiques similaires ou, au contraire, dissemblables aux archives. Le paradoxe de cette description est toutefois réconcilié dans la représentation imagée d'un lien avec l'histoire ou la mémoire que permet le concept, dans une action qui est toujours réminiscente et recontextualisée. Ainsi, l'archive permet aussi de faire histoire et mémoire à partir de traces qui ne sont pas regroupées sous l'autorité des archives, y compris à partir de rebuts, d'objets décomposés, éphémères, transgressifs, etc.

Bien que les deux notions soient différentes, elles sont néanmoins complémentaires en ce qu'elles ne peuvent exister l'une sans l'autre. Les archives ont besoin de l'imaginaire de l'archive pour considérer ce qui existe en dehors d'elles-mêmes. Cela revient à considérer toutes les traces qui travaillent l'histoire et la mémoire en dehors des structures intellectuelles et physiques des archives, mais également d'embrasser toutes les utilisations possibles des archives qui, dans les mains des utilisateurs et utilisatrices, sont façonnées par l'archive et, dès lors, ne se conforment pas forcément aux attentes des archivistes. De plus, l'archive permet de prendre en considération dans nos réflexions la force anarchivante qui anime les archives : en passant par l'extériorité du concept au singulier, il est possible d'intégrer dans le champ archivistique tout ce que les archives ont rejeté, comme autant de traces disparues qui peuvent demeurer au sein de l'archive.

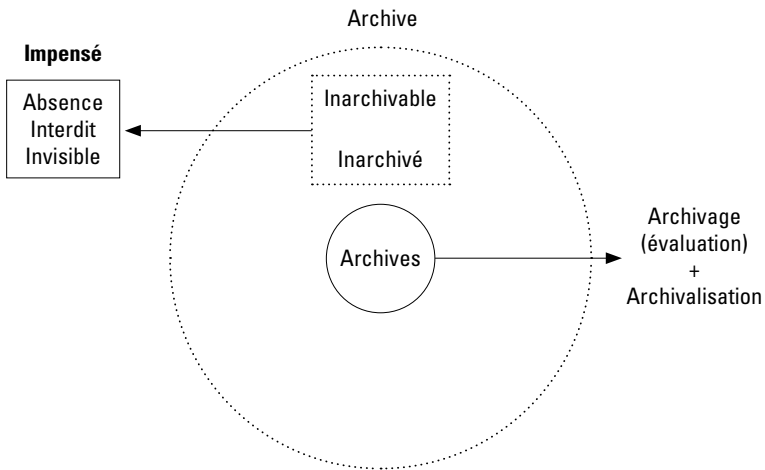
L'archive, quant à elle, ne pourrait exister sans les archives, desquelles elle se détache par voie spectrale. Elle représente autant un système qu'un ensemble de traces qui rappellent constamment l'existence d'une origine institutionnelle de laquelle elle est partiellement exclue. Si l'archive peut faire histoire et mémoire, c'est en relation avec sa potentialité archivistique non réalisée, son existence en tant que trace témoignant d'une expression du passé qui a échappé à l'autorité des archives. Elle puise ainsi sa force conceptuelle tant dans cette extériorité qui lui offre une certaine souplesse d'interprétation que dans son origine fuyante qui la hante.

Le dialogue entre les deux concepts n'est pas seulement important pour une compréhension interdisciplinaire de nos objets de recherche, mais bien aussi pour un ancrage archivistique des archives dans l'espace social. Si l'archive n'anime pas toujours le travail quotidien des archivistes, elle est toutefois présente dans l'imaginaire des utilisateurs et utilisatrices et des potentiels qu'ils et elles représentent. Elle fait dès lors partie d'une expression plus grande de l'objet archive(s) qu'il est important de comprendre sous ses différents angles. Comme le souligne Harris « [...] *there are many lenses available to archivists in their reading of archive. That lenses from outside archival discourses offer abundant riches. That increasingly we are benefiting from these riches. That every reading is always already open to other readings, with the same lenses or with others* » (Harris, 2009, p. 141). C'est donc dans le dialogue entre les deux concepts, et non dans leur imperméabilité, que de nouvelles voies critiques pour penser l'archivistique peuvent s'ouvrir.

Inarchivé et inarchivable

Entre les archives et l'archive se trouve un espace qui contient de l'inarchivé et de l'inarchivable, autant de traces qui ne sont pas devenues archives ou qui n'ont même jamais été considérées comme pouvant devenir archives (figure C.1). Circonscrites par le processus d'évaluation et par l'archivalisation, ces dimensions permettent de faire le lien entre les archives et l'archive en ce qu'elles sont dépendantes tant de la formation des premières que de l'imaginaire généré par cette dernière. L'inarchivé et l'inarchivable possèdent des caractéristiques qui peuvent être regroupées sous les catégories de l'absence, de l'interdit et de l'invisible, c'est-à-dire des modalités qui excluent et invisibilisent certaines traces et certains aspects des archives. Toutes trois relèvent plus largement d'une dimension impensée de l'archivistique, se référant aux difficultés, voire aux impossibilités de considérer diverses matières et perspectives à partir de sa propre tradition disciplinaire. L'apport de l'inarchivé et de l'inarchivable ne se résume toutefois pas à son organisation en caractéristiques : ces concepts sont autant une invitation à l'exploration de l'espace entre archives et archive qu'une ouverture vers d'autres dimensions au-delà de celles qui constituent l'impensé.

FIGURE C.1
Inarchivé et inarchivable (version révisée)



Source : Winand (2021, p. 265).

Dans un premier temps, il est possible de supposer que l'inarchivé et l'inarchivable sont composés d'autres catégories que celles de l'absence, de l'interdit et de l'invisible. La classification employée a été construite pour refléter le travail des artistes, chercheurs et chercheuses qui s'intéressent à l'archive dans ce qu'elle a d'opposé aux archives : leurs démarches mettent en avant les défauts, les manquements ou encore les oublis, dans une volonté critique des formes et institutions mémorielles contemporaines. D'autres formes d'inarchivé et d'inarchivable pourraient-elles être envisagées dans d'autres contextes ? L'inarchivé semble répondre à une dichotomie quelque peu hermétique, car il est intimement lié aux questions d'évaluation et d'absence : il traite de ce qui n'est pas archivé, en opposition directe à ce qui l'est et, dans ce cadre, ne laisse que peu de place à d'autres pistes de réflexion. Toutefois, afin de détourner cette dualité improductive, il serait possible d'interroger l'inarchivé à travers l'imaginaire, en posant la question : qu'est-ce qui est imaginé comme inarchivé ? Quels sont les traces ou documents qui sont désirés en tant qu'archives dans l'imaginaire d'une société ?

L'inarchivable, quant à lui, travaille plutôt les potentiels. Nous pensons plus spécifiquement à une autre catégorie d'inarchivable, soit un inarchivable qui se loge dans l'intangible, dans ce qui pose

intellectuellement et physiquement un problème à archiver. Comment archiver la danse, les spectacles et les performances improvisés? Qu'en est-il des traditions orales dont l'enregistrement sur un support participe aussi bien de leur préservation que de leur fixation dans une forme qui ne peut évoluer et, donc, continuer pleinement de vivre? Comment donner accès, en dehors de la simulation, à des programmes informatiques ou des jeux vidéo dont les supports de lecture ont disparu? Autant de questions qu'il serait important d'aborder afin de rencontrer la complexité de ce qui peut être qualifié d'inarchivable.

Enfin, qu'existe-t-il au-delà de l'inarchivable et de l'inarchivé? Si les deux dimensions remplissent cet espace singulier entre archives et archive, peut-on en envisager d'autres? Puisque l'archive n'est pas figée, puisqu'elle est toujours en devenir et en reconfiguration, il est possible de supposer que l'inarchivé et l'inarchivable eux-mêmes sont sujets aux changements et aux redéfinitions: «[...] *in what could be called an aporetics of being, or of becoming, everything is outside of the archive. In every(thing) known is the unknown, the unknowable, the unarchivable, the other. Every other is wholly other*» (Harris, 2002a, p. 63). De nouveaux contextes et de nouvelles lectures des traces et archives entraîneront de nouvelles manières de faire archive, tout autant que l'apparition de nouvelles formes d'inarchivé et d'inarchivable et, pour les archivistes, de comprendre de façons renouvelées les archives et de les mettre en dialogue avec l'archive.

Exploitation archivistique

En bilan du projet « Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique », Lemay et Klein appelaient à « [r]epenser l'archivistique depuis l'exploitation » (Lemay et Klein, 2016a, p. 195). Nous avons proposé une réponse à cette invitation en mettant en œuvre l'exploitation dans notre approche théorique et méthodologique. Concrètement, il s'agissait de partir des œuvres de réemploi, c'est-à-dire des gestes et produits des utilisateurs et utilisatrices, pour penser les archives et l'archivistique. Ce faisant, le cadre de l'exploitation s'est révélé fondamental pour appréhender les archives dans une perspective plus englobante.

L'exploitation des archives au prisme du réemploi a permis de révéler divers aspects et fonctions des archives qui ne sont pas traditionnellement pris en considération par les archivistes. Dans ce cadre, nous avons rencontré les conclusions du travail de Klein qui suggéraient que les réflexions

et pratiques artistiques autour des archives mettaient en lumière « [...] leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique » (Klein, 2019, p. 197). Ces caractéristiques se trouvent également disséminées dans les différentes catégories de l'inarchivé et de l'inarchivable, qui pointent vers l'omniprésence du fragmentaire, l'existence des archives comme objets fragiles, les potentialités du récit comme archive et un jeu de valeurs qui dépasse la preuve, le témoignage et l'information. Cependant, c'est dans l'extension du cadre de l'exploitation que se situe l'apport de notre réflexion sur le réemploi. Les cinéastes, en utilisant toutes sortes de traces qu'ils appellent « archive(s) », démontrent qu'il n'y a pas forcément besoin d'archives pour faire archive. C'est dans la lecture qu'ils en font que se situe l'archive, dans la construction de la mémoire et de l'histoire par les traces ou dans la réinscription dans une perspective archivistique de ce qui échappe aux archives (à travers récit, préservation, collection). L'exploitation n'est dès lors plus seulement centrée sur l'archivistique, mais bien applicable à tout geste qui fait archive, c'est-à-dire qui exploite les qualités archivistiques, réelles et potentielles, des traces.

Par conséquent, d'autres expressions des archives et de leur rôle émergent de notre analyse. Tout d'abord, un ensemble de caractéristiques qui peuvent être qualifiées de négatives vont être sollicitées pour faire archive, comme l'exclusion, l'inutilité, le rebut, l'abandon, la transgression, l'accumulation, l'illégalité, la diversité, l'anonymat, la lacune, la surprise ou encore la décomposition. Elles ont pour particularité de souvent se trouver en miroir des qualités des archives, développant un tout autre ensemble de valeurs. Ainsi, ce que les archivistes se doivent de freiner (le passage du temps), d'exclure (l'inutile, ce qui est considéré ne pas avoir de valeur historique ou mémorielle), d'éviter (le désordre, la poussière, la non-accessibilité, l'illégalité) devient des moteurs d'inspiration pour certains cinéastes qui peuvent s'en servir pour construire des récits historiques et mémoriels. Ensuite, la condition spectrale des archives devient centrale dans l'exploitation. Puisque ces dernières sont fondées sur le geste d'exclusion, elles gardent en elles l'empreinte de cette séparation. En travaillant les archives ou en sollicitant les traces, les artistes peuvent s'adresser à ces non-dits, à l'invisible et ainsi permettre aux fantômes de revenir. Enfin, l'imaginaire est au cœur de tous ces processus : il est tant ce qui motive les utilisations des archives, que ce qui permet l'interprétation des traces comme archives ou encore le mécanisme qui les ramènent dans un cadre archivistique. Il englobe archives et archive dans toutes les possibilités que leur dialogue recèle.

Si le réemploi a permis de mettre en œuvre plusieurs pistes de lecture et d'application de l'exploitation des archives, d'autres sont toutefois toujours à explorer pour répondre pleinement à l'appel de Lemay et Klein. Il s'agit de continuer de développer le cadre de l'exploitation, d'en nourrir la définition et d'en multiplier les applications afin d'en faire le point de départ des réflexions pour renouveler notre lecture des archives. Il pourrait être envisagé de multiplier les études de cas en appliquant l'exploitation à des objets spécifiques (par exemple aux films de familles ou encore aux documentaires, pour rester dans le domaine cinématographique). Comment par ailleurs appréhender à travers l'exploitation des événements aux compositions documentaires plus complexes, entre autres des expositions mêlant archives et œuvres ou des spectacles multidisciplinaires? Comme le remarquait Klein: «L'exploitation artistique des archives se révèle en effet un terrain de réflexion éminemment enrichissant pour l'archivistique. La manière dont les historiens et historiennes de l'art, les théoriciens et théoriciennes ainsi que les artistes eux-mêmes revisitent les archives ouvre des perspectives prometteuses pour les archivistes qui s'y engagent» (Klein, 2019, p. 198). Bien que le champ artistique représente un terrain privilégié pour l'exploitation, elle ne s'y limite pas. Comment l'exploitation peut-elle éclairer l'archivistique à partir d'utilisations considérées comme traditionnelles des archives, par exemple? Nous pensons notamment aux historiens et historiennes qui entretiennent une relation spécifique aux archives.

Autant de voies qui appellent à intégrer pleinement l'exploitation dans les réflexions archivistiques. Il est selon nous fondamental de poursuivre l'étude de l'exploitation, car elle permet aux archivistes d'appréhender les archives, tant dans leurs usages plus ou moins traditionnels que dans la manière dont elles sont comprises en dehors des cadres archivistiques. Il faut continuer d'explorer les archives dans cet espace social qui engage les archivistes à se renouveler à travers, entre autres, des questions liées au numérique ou encore à des prises de position critique par rapport aux rôles des archives dans la construction de l'histoire et de la mémoire.

Impensé archivistique

D'autres notions sont apparues comme centrales dans notre réflexion. C'est le cas de l'impensé, qui relève d'un état de la discipline reflétant l'inconcevabilité ou l'omission, volontaire ou non, de certains de ses aspects théoriques ou pratiques. Cette dimension, ancrée dans chaque

école archivistique, participe de son établissement même : en s'inscrivant dans une approche théorique ou pratique des archives, de la manière dont elles se construisent et des règles et lois qui définissent leur organisation, certains points de vue extérieurs à cette approche ne sont pas pris en considération. L'impensé est une dimension de l'archivistique qui n'est pas finie ni limitée : chaque principe, notion, processus ou encore fonction participant de la discipline peut compter plusieurs impensés et, dès lors, générer autant de nouveaux angles d'analyse. Il s'agit d'un vaste terrain d'exploration épistémologique pour l'archivistique contemporaine. En partant de ce point de vue en marge, quels autres aspects de la discipline peuvent être mis en exergue ? Qu'avons-nous oublié ? Qu'omettons-nous de prendre en charge ? Qu'est-ce que nous ne voyons pas ?

Afin de faire apparaître les impensés inhérents à notre tradition disciplinaire, il faut partir d'une perspective extérieure permettant une lecture de nos objets et pratiques avec un certain recul. La méthode privilégiée pour accéder à l'impensé est dès lors l'exploitation : en partant du geste d'exploitation, les archivistes peuvent voir ce que ces utilisations mettent en lumière dans les archives. Ce faisant, l'exploitation permet d'exposer un inconscient archivistique, compris de gestes, processus et théories inhérents à la manière dont la discipline est abordée. En mettant en œuvre cette méthode pour analyser des œuvres de réemploi, nous avons relevé différents impensés au sein de l'archivistique québécoise dans lequel notre recherche prenait place. De la définition des archives aux fonctions, qualités et valeurs de ces dernières, ces angles morts apparaissent comme autant de points d'ancrage permettant une lecture critique des discours disciplinaires.

Archivistique québécoise et canadienne

Différents impensés repérés dans notre analyse reflètent plus généralement un état divisé de la discipline. Là où l'archivistique québécoise faisait défaut pour appréhender certains phénomènes et concepts permettant de lier réemploi et archives, il était cependant possible de retrouver des points d'appui pour entamer de telles réflexions dans la théorie canadienne anglophone. L'archivistique québécoise apparaît en effet relativement fermée aux récents développements conceptuels des archives qui marquent l'archivistique nord-américaine. Ses fondements, développés dans les années 1980, puis consolidés dans les années 1990, ont connu une évolution différente de leur équivalent anglophone. L'archivistique s'y est développée de manière indépendante

et relativement autonome, avec peu d'influence autre que, dans certains cas, celles des sciences de la gestion, de la bibliothéconomie et des sciences de l'information. Les questions prisées par l'archivistique québécoise privilégient dès lors une vision plus administrative des archives, dans laquelle l'information organique et consignée, qui en est l'objet central, est avant tout une ressource à gérer. Cette vision demeure actuellement au centre des enseignements et de la recherche².

En contrepartie, depuis les années 2010, tout un pan de la documentation archivistique anglophone, en particulier nord-américaine, développe des pratiques qui prennent appui sur diverses autres disciplines et champs de recherche. L'archivistique est ainsi analysée et pensée avec ou à partir des *cultural studies*, *gender studies*, *feminists studies* ou de la *critical race theory*, parmi bien d'autres. Cette ouverture de la discipline à d'autres influences prend ses racines dans le courant postmoderne de l'archivistique qui, à partir des années 1990, tente de briser le cadre strict de l'archivistique traditionnelle et positiviste, laquelle se caractérise par une conception des archives comme rassemblement organique et neutre de documents qui sont le produit d'activités et dont l'archiviste est le gardien impartial. En partant principalement des théories de l'archive de Foucault et de Derrida, l'archivistique présente alors les archives comme des constructions, fruits de la subjectivité des archivistes dans le contexte de sociétés particulières. Ce mouvement a été l'occasion pour les archivistes anglophones, notamment canadiens, d'étendre leur terrain de réflexion et de pratique en brisant certaines barrières disciplinaires. Cela leur a permis d'affirmer la place des archives comme des objets de mémoire qu'il est possible d'inscrire de manière critique dans la société. À partir de ces propositions, de nouveaux courants voient le jour et développent des réflexions relatives, notamment aux archives de communauté, à l'affectivité des archives ou encore à la décolonisation des archives.

Dans le contexte canadien, ces nouveaux courants de pensée traversent cependant difficilement la frontière linguistique séparant le Québec des autres provinces. À titre d'exemple, le travail des archivistes postmodernes reste relativement absent des publications québécoises depuis les années 1990. Il faut attendre les travaux d'Yvon Lemay et la thèse de doctorat d'Anne Klein (2019) pour observer un

2. Les démarches de révision de la Loi sur les archives qui sont actuellement en cours ont proposé en 2022 une nouvelle définition des archives qui prend place dans ce même paradigme informationnel. Les archives sont, dans ce cadre, l'« [i]nformation ayant une valeur patrimoniale » (Archives nationales, 2022).

effort d'inclusion de ces théories, faisant le lien entre les différentes conceptions de l'archivistique à travers le concept de mémoire. De manière générale, il est possible de constater qu'il existe un écart théorique, méthodologique et pratique entre l'archivistique québécoise francophone et canadienne anglophone, constituant un impensé entre les traditions. Selon nous, il est important d'étudier cet impensé, car il permettrait d'amorcer un dialogue entre l'archivistique canadienne et québécoise qui, depuis les années 1990, n'échangent que très peu. D'un côté, cet échange offrirait à l'archivistique québécoise la possibilité d'articuler les archives en dehors du paradigme de l'information et de la conception gestionnaire du métier, et ainsi aborder les archives aussi comme objets mémoriels et culturels. De l'autre, la prise en charge de cet impensé serait l'occasion pour l'archivistique canadienne anglophone de réfléchir à l'évolution de leur conception de la discipline et d'y associer un dispositif critique. Ensemble, une analyse de l'impensé pourrait aboutir à la mise en lumière de ces deux traditions dans leurs similitudes et différences.

Archives de communauté

Une autre piste d'exploration de l'impensé se situe dans le mouvement des archives de communauté (*community archives*) et des archives indépendantes. Devenues, ces dernières années, incontournables dans l'archivistique canadienne anglophone en tant que voie privilégiée pour générer un regard critique sur l'archivistique, elles restent relativement absentes des discours des archivistes québécois francophones. Cependant, tout comme les artistes de réemploi nous invitent à déplacer notre regard sur les archives et à repenser les postulats de l'archivistique traditionnelle, les archives de communauté sont une autre façon d'explorer la discipline dans ce qu'elles représentent de non institutionnel, de non officiel, de non traditionnel. Prenant racine dans différents mouvements sociaux, les archives de communauté sont associées à une certaine extériorité, se plaçant en marge des archives officielles. Entre collection, documentation et archives, elles ont la charge d'assurer l'inscription mémorielle d'une communauté réunie autour d'une identité, d'un sujet, d'un objet : elles sont, avant tout, le lieu de préservation des documents et des objets qui ne trouvent pas leur place dans les institutions traditionnelles de mémoire.

Les archives de communauté et indépendantes travaillent dès lors un inarchivé et un inarchivable inhérents aux archives institutionnelles. Elles couvrent ainsi l'absence, l'interdit et l'invisible en réunissant

sous leur autorité le matériel qui échappe ou est exclu par ces dernières. Appréhendées à travers l'exploitation, elles permettent de prendre en charge l'impensé qui caractérise la constitution théorique et pratique des archives. Il s'agirait d'analyser les archives de communauté non pas tant dans leur constitution, mais surtout dans les discours qu'elles produisent à partir de leurs utilisations. La démarche relève d'un double impensé, qui se loge dans ce que les archives de communauté mettent en lumière tant par rapport aux archives officielles que dans leurs propres démarches. Si, jusqu'ici, leur étude dans la documentation archivistique a soulevé différentes questions relatives, entre autres, à la définition des archives, à leur rôle dans la construction de la mémoire et de l'identité, à la prise en charge de documentation et d'objets, ou encore à l'importance des collections, que pourrait révéler un travail sur l'exploitation de telles archives? Comment les récits et discours produits à partir de ces dernières s'inscrivent-ils dans les mêmes démarches que ceux produits à partir d'archives officielles? Que disent-ils des archives? Les archives de communauté constituent donc un point de départ privilégié pour prendre en charge l'impensé.

Spectralité

La spectralité représente une autre instance critique qui a dernièrement pris de la place dans l'archivistique anglophone. La spectralité participe des archives en ce qu'elles sont toujours incomplètes et fragmentaires. En tant que méthode, la spectralité permet un retour sur nos objets de recherche, une manière de prendre en charge ce qui est invisible dans les archives et dans leur constitution. Elle se manifeste en lien étroit avec l'impensé. La spectralité représente en effet tout ce qui hante potentiellement les archives. Ce faisant, elle contient le retour possible de tout ce qui est absent, invisible et interdit, c'est-à-dire ce qui échappe aux archivistes. En d'autres termes, s'il y a impensé, il y a hantise : bien qu'il puisse être ignoré, le poids de l'impensé est toutefois présent derrière chaque geste et processus archivistique, à la fois visible et invisible. Dans ce cadre, l'archivistique est hantée par ses propres impensés qui la travaillent constamment.

La spectralité constitue dès lors un nouvel angle critique qui peut être adopté pour prendre en charge l'impensé. De nouveau, c'est dans l'exploitation qu'une méthode de révélation de la spectralité peut être envisagée. Les différentes utilisations des traces et archives, notamment leur mise en récit et interprétation, ouvrent un espace dans lequel les spectres peuvent se manifester. Il s'agit, pour les archivistes, de saisir

l'extériorité de ce point de vue pour revenir sur leurs théories et pratiques: que nous disent les fantômes sur la tradition archivistique dans laquelle sont ancrés nos gestes? Quelles sont les instances absentes, invisibles et interdites qui marquent nos processus? Qu'avons-nous omis ou qu'allons-nous oublier? L'impensé revient aux archivistes sous forme de stratégies spectrales et, en ce sens, demande action, dans une entreprise de déconstruction comme « [...] *responses to the call of justice in archive, memory banditry, memory for justice and activism in and with archive* » (Harris, 2021, p. 115).

Perspectives interdisciplinaires

Enfin, il serait intéressant de compléter nos conclusions en adoptant un point de vue qui se situe en dehors des archives. Bien que notre réflexion soit ancrée dans l'archivistique, l'impulsion qui l'a guidée est motivée par l'idée du dialogue interdisciplinaire. Répondant aux appels de collaboration entre les acteurs et actrices réunis autour du concept d'archive(s) évoqué dans le deuxième chapitre, il a toujours été sous-entendu que notre travail puisse être utile tant à l'archivistique qu'aux études cinématographiques. Cette conciliation ne doit cependant pas se faire par assimilation. En faisant entre autres écho aux réflexions de Bastian (2016), Breakell (2008), Buchanan (2011), Caswell (2016), Ketelaar (2017) ou encore Prelinger (2019), il est en effet important de reconnaître l'existence et la complexité des archives, toujours en lien avec l'archive. Si cette dernière a permis, tout au long de nos réflexions, d'élargir notre conception des archives, il s'agirait, dans un mouvement inverse, d'offrir un contrepoids à l'archive composé d'une réalité issue d'un travail théorique et pratique concret.

La principale question critique engendrée par la dissémination du concept d'archive est celle de son identité dissolue dans un amalgame mêlant l'histoire, la mémoire et leur constitution. Cette dissociation est d'autant plus renforcée par le développement des concepts de contre-archive ou d'anarchive qui se sont emparés des plus récents discours autour de ces questions jusqu'à créer, dans certains cas, une rupture de la critique que permettait l'archive. Cet état des choses entraîne, dans certains cas, une simplification ou une généralisation de l'entité archive, qui n'offre aucune nuance ni distinction entre le concept d'archive, les archives comme ensembles documentaires, les institutions de mémoire ou encore les dispositifs et instances de pouvoir. Or, nous avons constaté que l'archive possède ses propres définitions et champs d'application, de même que les archives contiennent leur propre contradiction,

leur propre pulsion anarchivante. Elles sont définies tant par ce qu'elles conservent que par ce qu'elles excluent et conservent toujours en elles la trace de cette séparation: «[l']archive est constamment un manque» (Farge, 1989, p. 70). Pourquoi, dès lors, ne pas inscrire l'archive dans cette complexité inhérente aux archives?

Bien qu'il ne s'agisse pas de définir l'archive avec précision (la richesse du concept réside dans sa souplesse et l'imaginaire qu'il génère), il existe toutefois des pistes de réflexion pour l'ancrer dans un appareil critique plus rigoureux. Au-delà des travaux fondamentaux de Foucault et Derrida sur le sujet, le nœud de ces réflexions se situe dans le travail des archivistes, qui théorisent et caractérisent les processus qui déterminent et organisent les archives. C'est dans la compréhension de ces activités que les questions critiques inhérentes à l'archive peuvent trouver des débuts de réponse: «[...] *we can neither conceive nor critique archives without taking into account the core labor of those who maintain them*» (Prelinger, 2019, p. 6). Ainsi, une connaissance de la manière dont les archives sont définies, évaluées, décrites, diffusées et préservées permettrait d'enrichir une vision parfois monolithique de l'archive.

Dans cette optique, les collections d'archives cinématographiques ou vidéographiques représentent un terrain particulièrement propice au rapprochement des deux concepts. À l'instar des archives de communauté, elles sont souvent des espaces en décalage avec les institutions officielles d'archives, perturbant les définitions qui entourent les archives, tout en participant à leur travail quotidien. Ce faisant, elles réconcilient de manière concrète différents aspects de ce que les archivistes appellent archives et de ce qui relève de l'archive comme concept plus large. Cette même impulsion peut être retrouvée dans le travail des cinéastes de réemploi: en réunissant des fragments, en mettant en image des gestes invisibles ou en célébrant l'interdit, tous prennent part à un geste archivistique qui mêle les archives à l'archive.

Archives, cinéma et vidéo ont cela de commun qu'ils sont des matériaux temporels et spectraux par excellence, permettant au passé de ressurgir dans le présent, tout en étant préservés vers l'avenir. Leur étude, en conversation, est génératrice de multiples perspectives pour considérer de manière critique nos objets de recherche respectifs et conjoints. C'est dans ces chemins, parfois paradoxaux, souvent complexes, que se situe la richesse de cette rencontre.



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adami, E. et Ferrini, A. (2015). The anarchival impulse. *Mnemoscape*, (1). <<https://arthist.net/archive/9334>>
- Akademie der künste (dir.) (2005). *Künstler.Archiv: neue eerke zu historischen beständen. Artist.Archive: new works on historical holdings* (vol. 1-9). Verlag der Buchhandlung Walther König; Akademie der Künste.
- Amad, P. (2010). *Counter-archive. Film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la planète*. Columbia University Press.
- Anarchive – Digital Archives on Contemporary Art (s. d.). *Accueil*. <<http://www.anarchive.net/>>
- Anderson, I. G. (2004). Are you being served? Historians and the search for primary sources. *Archivaria*, (58), 81129. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12479>>
- Archive/Counter-Archive (s. d.). *Welcome*. <<https://counterarchive.ca/>>
- Archives nationales (2022). *Modernisation de la Loi sur les archives et ses documents afférents. Définitions*. <https://www.banq.qc.ca/sites/default/files/2023-01/Definition_version%20Ballégée%202022-05-16.pdf>
- Arès, F. (1999). L'analyse des besoins. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 31-65). Presses de l'Université du Québec.

- Arondekar, A. (2009). *For the record. On sexuality and the colonial archive in India*. Duke University Press.
- Arseneau, C. et Martel Savard, F. (2010). Archives en mutation. Entrevue avec Karl Lemieux. *Archives au présent*.
- Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR) (s. d.). *Qu'est-ce que la restauration?* <<https://www.cac-accr.ca/fr/quest-ce-que-la-restauration/>>
- Association des archivistes du Québec (AAQ) (2018). *Code de déontologie*. <https://archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/2018/06/CodeDeontologie_2018.pdf>.
- AV Artifact Atlas (s. d.). *Home*. <<http://www.avartifactatlas.com/index.html>>
- Bachimont, B. (2016). Document et technique : le temps de la préservation. *Les cahiers d'INCCA-F*, 1, 28-43.
- Balsom, E. (2013). *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam University Press.
- Barber, S. (1950). *1947-1951 Psychic experimentation – teleplasm* [photographie]. Hamilton family fonds (UM_pc012_A79-041_011_0013_001_0011), Archives & Special Collections, University of Manitoba. <<http://hdl.handle.net/10719/1524049>>
- Baron, J. (2010). *The archive effect: appropriation films and the experience of history* [Thèse de doctorat, University of California].
- Baron, J. (2012). The archive effect: archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6(2), 102-120. <<https://doi.org/10.3167/proj.2012.060207>>
- Baron, J. (2014). *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge.
- Basilico, S. (dir.) (2004). *Cut. Film as found object in contemporary video*. Milwaukee Art Museum.
- Bastian, J. A. (2016). Moving the margins to the middle: reconciling «the archive» with the archives. Dans F. Foscarini, H. MacNeil, B. Mak et G. Oliver (dir.), *Engaging with records and archives: histories and theories* (p. 3-20). Facet.
- Bastian, J. A. (2017). Memory research / archival research. Dans A. J. Gilliland, S. Mckemmish et A. J. Lau (dir.), *Research in the archival multiverse* (p. 269-287). Monash University. <<https://oapen.org/search?identifier=628143>>
- Bastian, J. A. et Alexander, B. (2009). Communities and archives – a symbiotic relationship. Dans J. A. Bastian et B. Alexander (dir.), *Community archives, the shaping of memory* (p. xxi-xxiv). Facet.
- Batchen, G. (1998). The art of archiving. Dans I. Schaffner et M. Winzen (dir.), *Deep storage. Collecting, storing, and archiving* (p. 46-49). Prestel-Verlag.
- Beauvais, Y. (1993). Inside out-takes. Dans E. Bonet (dir.), *Desmontaje: film, video/ apropiación, reciclaje* (p. 170-182). IVAM Centre Julio González.
- Beauvais, Y. (2003). Films d'archives. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, (41), 57-70.

- Beauvais, Y. et Bouhours, J.-M. (2000). *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé*. Centre Pompidou; Scratch projection.
- Bégin, M., Cadieux, H., Lavoie, M., Milette, J.-L. et Mont-Redon, J. (2005). *Normes et procédures archivistiques – Chapitre sur le tri d'archives*. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BanQ).
- Belloï, L. (2012). L'Archive comme espace de re-création. Dans A. Bordina, S. Campanini et A. Mariani (dir.), *L'archivio. Atti del XVIII convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 5-7 aprile 2011* (p. 369-375). Forum.
- Bénichou, A. (2002). Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *CV Photo*, (59), 27-30. <<https://id.erudit.org/iderudit/21013ac>>
- Bénichou, A. (2009). Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres. *Archivaria*, (67), 115-142. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13211/14490>>
- Benjamin, W. (2012). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2^e édition; quatrième version de l'essai de 1936; traduit par L. Duvoy). Allia.
- Betancourt, M. (2016). *Glitch art in theory and practice: critical failures and post-digital aesthetics*. Routledge.
- Betancourt, M. (2017). Glitched media as found/transformed footage: post-digitality in Takeshi Murata's *Monster Movie*. *Found footage magazine*, (3), 48-54.
- Bianchini, S. (2000). Une opération partagée. Le montage confronté aux technologies de l'interactivité. Dans Y. Beauvais et J.-M. Bouhours (dir.), *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé* (p. 104-112). Centre Pompidou; Scratch projection.
- Bibliothèque et Archives Canada (2022, 12 août). *Une brève histoire de la méthodologie de la macro-évaluation à BAC pour les documents gouvernementaux*. <<https://bibliotheque-archives.canada.ca/fra/services/gouvernement-canada/information-disposition/disposition-documents-gouvernementaux/pages/methodologie.aspx>>
- Blais, G. et Enns, D. (1990). From paper archives to people archives: public programming in the management of archives. *Archivaria*, (31), 101-113. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11723/12672>>
- Bloemheuveld, M., Fossati, G. et Guldemon, J. (dir.) (2012). *Found footage: cinema exposed*. Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.
- Blom, I. (2017). Introduction. Rethinking social memory: archives, technology, and the social. Dans I. Blom, T. Lundemo et E. Røssaak (dir.), *Memory in motion: archives, technology, and the social* (p. 1138). Amsterdam University Press.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de second main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (traduit par P. Rusch et C. Jouanlanne). Klincksieck.
- Blümlinger, C. (2014a). Présentation. *C némas : revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 7-16. <<https://doi.org/10.7202/1025146ar>>
- Blümlinger, C. (2014b). L'attrait de plans retrouvés. *Cinémas*, 24(2-3), 69-96. <<https://doi.org/10.7202/1025149ar>>

- Blümlinger, C. (dir.) (2014c). Attrait de l'archive [numéro spécial]. *Cinémas*, 24(2-3).
- Blümlinger, C. (2017). La question de la visibilité selon Harun Farocki. Dans P. Nardin, C. Perret, S. Phay et A. Seiderer (dir.), *Archives au présent* (p. 29-45). Presses universitaires de Vincennes.
- Bologna, M. (2017). Historical sedimentation of archival materials: reinterpreting a foundational concept in the italian archival tradition. *Archivaria*, (83), 35-57. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13599>>
- Bonet, E. (1993a). Appropriation is theft. Dans E. Bonet (dir.), *Desmontaje: ideo video/apropiación, reciclaje* (p. 133-136). IVAM Centre Julio González.
- Bonet, E. (dir.) (1993b). *Desmontaje : ideo vídeo/apropiación, reciclaje*. IVAM Centre Julio González.
- Bordina, A., Campanini, S. et Mariani, A. (dir.) (2012). *L'archivio. Atti del XVIII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 5-7 aprile 2011*. Forum.
- Boucher, M.-P. (2009). *La mise en scène des archives par les artistes contemporains* [mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus. <<https://hdl.handle.net/1866/2962>>
- Boureau, A. (2009). Le remploi scolastique. Dans P. Toubert et P. Moret (dir.), *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XII^e siècle)* (p. 43-52). Casa de Velazquez.
- Bowser, E. et Kuiper, J. (dir.) (1980). *A handbook for film archives*. FIAF.
- Bradley, H. (1999). The seductions of the archive: voices lost and found. *History of the human sciences*, 12(2), 107-122.
- Breakell, S. (2008). Perspectives: negotiating the archive. *Tate papers*, (9). <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>>
- Breakell, S. et Russell, W. (dir.) (2024). *The materiality of the archive. Creative practice in context*. Routledge.
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1-2), 49-67. <<https://doi.org/10.7202/007956ar>>
- Brochu, S. (2018). *Archivage et transmission des films de famille dans l'environnement numérique* [mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus. <<https://hdl.handle.net/1866/21911>>
- Brothman, B. (1991). Orders of value: probing the theoretical terms of archival practice. *Archivaria*, (32), 78-100. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11761>>
- Brothman, B. (1993). The limits of limits: derridean deconstruction and the archival institution. *Archivaria*, (36), 205-220. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11945>>
- Buchanan, A. (2011). Strangely unfamiliar: ideas of the archive from outside the discipline. Dans J. Hill (dir.), *The future of archives and recordkeeping. A reader* (p. 37-62). Facet.

- Callahan, S. (2022). *Art + archive. Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press.
- Cammaer, G. (2012). Jasper Rigole's Quixotic art experiments with home movies and archival practices: the international institute for the conservation, archiving, and distribution of other people's memories (IICADOM). *The moving image*, 12(2), 42-69.
- Cardin, M. (2012, 30 mai-1^{er} juin). Les métamorphoses du document en environnement numérique. Dans *Territoires numériques à aménager, à partager, à explorer*, Actes du 41^e congrès de l'Association des archivistes du Québec, Lévis, Association des archivistes du Québec (AAQ). <https://archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/V23_MCardin_AAQ20128.pdf>
- Carter, R. G. S. (2006). Of things said and unsaid: power, archival silences, and power in silence. *Archivaria*, (61), 215-233. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12541>>
- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: «post-digital» tendencies in contemporary computer music. *Computer music journal*, 24(4), 12-18.
- Caswell, M. (2016). «The archive» is not an archives: on acknowledging the intellectual contributions of archival studies. *Reconstruction: studies in contemporary culture*, 16(1). <<https://escholarship.org/uc/item/7bn4v1fk>>
- Caswell, M. (2020). Dusting for fingerprints. Introducing feminist standpoint appraisal. *Journal of critical library and information studies*, 3(1), 1-36.
- Caswell, M., Cifor, M. et Ramirez, M. H. (2016). «To suddenly discover yourself existing» : uncovering the impact of community archives. *The american archivist*, 79(1), 56-81. <<https://doi.org/10.17723/0360-9081.79.1.56>>
- Chabin, M.-A. (2004). Document trace et document source. La technologie numérique change-t-elle la notion de document? *Information-Interaction-Intelligence*, 4(1), 141157.
- Chabin, M.-A. (2010). Glossaire Archivage 2010-Chabin- Définitions simples. *Transarchivistique*. <<https://www.marieannechabin.fr/transarchivistique/glossaire-archivage-2010-chabin-definitions-simples/>>
- Charbonneau, N. (1999). La diffusion. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 373-428). Presses de l'Université du Québec.
- Cherchi Usai, P. (2000). *Silent cinema. An introduction*. BFI Publishing.
- Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age*. British Film Institute.
- Chew, M., Lord, S. et Marchessault, J. (2018). Archive/counter-archive. Introduction. *Public. Art. Culture. Ideas*, (57), 5-10.
- Cocker, E. (2009). Ethical possession: borrowing from the archives. Dans I. R. Smith (dir.), *Cultural borrowings: appropriation, reworking, transformation* (p. 92-110). Scope: an online journal of film and television studies.

- Coffey, L. et Walters, E. (2014). Moving image materials. Dans R. Harvey et M. R. Mahard (dir.), *The preservation management handbook. A 21st-century guide for libraries, archives, and museums* (p. 255-291). Rowman & Littlefield.
- Cohen, J. J. (dir.) (1996). *Monster theory: reading culture*. University of Minnesota Press.
- Comer, S., Frieling, R. et Hoptman, L. (2016). Introduction. Dans B. Conner, R. Frieling et G. Garrels (dir.), *Bruce Conner: It's all true* (p. 9-10). San Francisco Museum of Modern Art; University of California Press.
- Connarty, J. et Lanyon, J. (dir.) (2006). *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video*. Picture this moving image.
- Conseil canadien des archives (CCA) (2004). *Manuel de conservation des documents d'archives*. <https://archivescanada.ca/wp-content/uploads/2022/08/RBch1_fr.pdf>
- Conseil canadien des archives (CCA) (2008, juillet). *Règles pour la description des documents d'archives. Annexe D (version révisée)*. Bureau canadien des archivistes. <https://archivescanada.ca/wp-content/uploads/2022/08/RDDA_Frontmatter_July2008.pdf>
- Cook, S., Herrera, B. B. et Robbins, P. (2015). Interview with Rick Prelinger. *Synoptique: an online journal of film and moving image studies*, 4(1), 165-191. <<https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/9-sophie-cook-beatriz-bartolomecc81-herrera-papagena-robbins-interview-with-rick-prelinger.pdf>>
- Cook, S., Jekanowski, R. W. et Robbins, P. (2015). Introduction: out of the dark stacks and into the light: re-viewing the moving image archive for the 21st century. *Synoptique: an online journal of film and moving image studies*, 4(1), 1-7. <<https://synoptiqueblog.wordpress.com/4-1-out-of-the-dark-stacks-and-into-the-light-re-viewing-the-moving-image-archive-for-the-21st-century/>>
- Cook, T. (1984-1985). From information to knowledge: an intellectual paradigm for archives. *Archivaria*, (19), 28-49. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11133>>
- Cook, T. (1990). Viewing the world upside down: reflections on the theoretical underpinnings of archival public programming. *Archivaria*, (31), 123-134. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11724/12673>>
- Cook, T. (1993). The concept of the archival fonds in the post-custodial era: theory, problems and solutions. *Archivaria*, (35), 24-37. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11882>>
- Cook, T. (1997). What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. *Archivaria*, (43), 17-63. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12175>>
- Cook, T. (1998, 27 mars). Macroappraisal and functional analysis : appraisal theory, strategy, and methodology for archivists. Dans *L'évaluation des archives: des nécessités de la gestion aux exigences du témoignage*, Actes du 3^e Symposium, Montréal (p. 27-33). Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA). <http://gira-archives.org/files/2014/11/gira_1998.pdf>

- Cook, T. (2001). Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. *Archival science*, 1(1), 3-24. <<https://doi.org/10.1007/BF02435636>>
- Cook, T. (2013). Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms. *Archival science*, (13), 95120. <<https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>>
- Corpet, O. (2004). L'archive-œuvre. Dans S. Mokhtari, J. Bégoc, M.-R. Le Denmat et E. Rossignol (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (p. 41-43). Presses universitaires de Rennes.
- Côté-Lapointe, S. (2015a). Créer à partir d'archives: bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 59-95). Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/12267>>
- Côté-Lapointe, S. (2015b). *Projet Archivoscope, archives et création*. <https://simoncotelapointe.com/?page_id=22>
- Côté-Lapointe, S. (2019). *Exploitation des documents audiovisuels numériques d'archives: modèle conceptuel théorique des usages, modalités et moyens d'organisation et de diffusion sur le web* [thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. <<https://hdl.handle.net/1866/23394>>
- Côté-Lapointe, S., Winand, A., Brochu, S. et Lemay, Y. (2018). *Archives audiovisuelles: trois points de vues*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/19887>>
- Couture, C. (1994a). La typologie et les particularités des archives nord-américaines. Dans J.-Y. Rousseau et C. Couture (dir.), *Les fondements de la discipline archivistique* (p. 189-216). Presses de l'Université du Québec.
- Couture, C. (1994b). Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives. Dans J.-Y. Rousseau et C. Couture (dir.), *Les fondements de la discipline archivistique* (p. 61-83). Presses de l'Université du Québec.
- Couture, C. (1995). Les archives, miroir de la société, mémoire de l'humanité. Une ressource essentielle pour l'éducation au XXI^e siècle. *Archives*, 27(2), 17-24. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol27_2/27-2-couture.pdf>
- Couture, C. (1996a). Le concept de document d'archives à l'aube du troisième millénaire. *Archives*, 27(4), 3-19. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol27_4/27-4-couture.pdf>
- Couture, C. (1996b). L'évaluation des archives. État de la question. *Archives*, 28(1), 3-31.
- Couture, C. (1998). *Les fondements théoriques de l'évaluation des archives*. Dans *L'évaluation des archives: des nécessités de la gestion aux exigences du témoignage*, Actes du 3^e Symposium en archivistique, Université de Montréal, 27 mars 1998 (p. 7-26). Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA). <http://gira-archives.org/files/2014/11/gira_1998.pdf>

- Couture, C. (1999a). L'évaluation. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 103-143). Presses de l'Université du Québec.
- Couture, C. (dir.) (1999b). *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Presses de l'Université du Québec.
- Couture, C. (2001). Un bilan de l'évolution de l'archivistique québécoise. *Archives*, 32(1), 3748.
- Couture, C. (2005). Taking stock: the evolution of archival science in Québec. *Archivaria*, (59), 27-39. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12502>>
- Couture, C. et Rousseau, J.-Y. (dir.) (1982). *Les archives au XX^e siècle. Une réponse aux besoins de l'administration et de la recherche*. Université de Montréal, Secrétariat général et Service des archives.
- Couture, C. et Roy, J. (2006). La norme ISO 15489. *Archives*, 38(2), 143-177. <https://archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Couture_Roy.pdf>
- Cox, R. J. (1993). The concept of public memory and its impact on archival public programming. *Archivaria*, (36), 122-135. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11939/12897>>
- Creative Commons. (s. d.). *Public domain*. <<https://creativecommons.org/public-domain/>>
- Crofts, C. (2008). Digital decay. *The moving image*, 8(2), 1-35.
- Cubitt, S. (2017). Glitch. *Cultural politics*, 13(1), 1933. <<https://doi.org/10.1215/17432197-3755156>>
- Curtis, B. (2008). *Dark places. The haunted house in film*. Reaktion Nooks.
- DAF (Direction des archives de France) (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique* (mise en forme, édition 2002). <<https://francearchives.fr/file/4f717e37a1befe4b17f58633cbc6bcf54f8199b4/dictionnaire-de-terminologie-archivistique.pdf>>
- David, J. (2018). L'autre côté du souvenir. *Musée des Beaux-Arts du Canada*. <<https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/lautre-cote-du-souvenir>>
- Davis, C. (2007). *Haunted subjects. Deconstruction, psychoanalysis and the return of the dead*. Palgrave Macmillan.
- De Baecque, A. et Jousse, T. (2001). Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du cinéma*, (556), 7485.
- de Kuypers, E. (1999). La mémoire des archives. *Journal of film preservation*, (58-59), 17-34.
- Dean, T. (2015). Pornography, technology, archive. Dans T. Dean, S. Ruszczycky et D. Squires (dir.), *Porn archives* (p. 1-25). Duke University Press.
- Del Pilar Blanco, M. et Peeren, E. (2013). Introduction : conceptualizing spectralities. Dans M. Del Pilar Blanco et E. Peeren (dir.), *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory* (p. 1-27). Bloomsbury Academic.

- Delgado, M., Liotine, N. et Hinojosa, J. S. (2012). Q&A: Bill Morrison. *Desistfilm*. <<https://desistfilm.com/qa-bill-morrison/>>
- Delmas, B. et Blouin, F. (1996). Présentation. *La Gazette des archives*, (172) [numéro thématique: De la diplomatie médiévale à la diplomatie contemporaine (actes du colloque organisé par l'École nationale des chartes et la Bentley Historical Library de l'Université de Ann-Arbor, Michigan, États-Unis, Paris, 6-10 juillet 1992)]. <https://www.persee.fr/issue/gazar_0016-5522_1996_num_172_1>
- Derrida, J. (1992). *Points de suspension. Entretiens* (édité par E. Weber). Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*. Éditions Galilée.
- Derrida, J. (2003). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Éditions Galilée.
- Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. INA Éditions.
- Derrida, J. et Stiegler, B. (1996). *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Éditions Galilée; INA Éditions.
- DeSilvey, C. (2017). *Curated decay. Heritage beyond saving*. University of Minnesota Press.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency and the archive*. Harvard University Press.
- Druick, Z. et Cammaer, G. (2014a). Introduction: canadian cinema, ephemeral cinema. Dans Z. Druick et G. Cammaer (dir.), *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada* (p. 3–13). McGill-Queen's University Press.
- Druick, Z. et Cammaer, G. (dir.) (2014b). *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada*. McGill-Queen's University Press.
- Ducharme, D. (2001). La macro-évaluation des archives: l'expérience canadienne. *Archives*, 33(3-4), 45-65. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol33_3-4/33-3-4-ducharme.pdf>
- Duchemin, M. (1977). Le respect des fonds en archivistique: principes théoriques et problèmes pratiques. *La Gazette des Archives*, (97), 9-34. <<https://doi.org/10.3406/gazar.1977.2554>>
- Duff, W. M. et Harris, V. (2002). Stories and names: archival description as narrating records and constructing meanings. *Archival science*, 2(3-4), 263-285. <<https://doi.org/10.1007/BF02435625>>
- Duguet, A.-M. (2004). Entre données: l'«anarchie» de Muntadas. Dans S. Mokhtari, J. Bégoc, M.-R. Le Denmat et E. Rossignol (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (p. 65-70). Presses Universitaires de Rennes.

- Duranti, L. (1989). Diplomats: new uses for an old science. *Archivaria*, (28), 7-27. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11567>>
- Duranti, L. (1994). The concept of appraisal and archival theory. *The american archivist*, 57(2), 328-344. <<https://doi.org/10.17723/aarc.57.2.pu548273j5j1p816>>
- Duranti, L. (1995). Reliability and authenticity: the concepts and their implications. *Archivaria*, (39), 5-10. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12063/13035>>
- Duranti, L. (2014). Il documento archivistico. Dans L. Giuva et M. Guercio (dir.), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche* (p. 19-33). Carocci editore.
- Eastwood, T. (1992). Towards a social theory of appraisal. Dans B. L. Craig (dir.), *The archival imagination — essays in honour of Hugh A. Taylor* (p. 71-89). Association of Canadian Archivists.
- Eastwood, T. (1993). How goes it with appraisal? *Archivaria*, (36), 111-121. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11938>>
- Eliassen, K. O. (2010). The archives of Michel Foucault. Dans E. Røssaak (dir.), *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices* (p. 29-51). National Library of Norway.
- Elsaesser, T. (2016). *Film history as media archaeology: tracking digital cinema*. Amsterdam University Press. <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxskjv>>
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. International Center of Photography; Steidl Publishers.
- Ernst, W. (2002). Archive in transition. Dans B. von Bismarck, S. Eichele, H.-P. Feldmann, A. Heusermann, I. Koehler, G. Märkel, H.U. Obrist, K. Prätorius, H. Schäfer, D. Stoller, W. Wiczorek, J.K. Wiemann, U. Wuggenig (dir.), *Interarchive. Archivarische praktiken und handlungsräume im zeitgenössischen kunstfeld / Archival practices and sites in the contemporary art field* (p. 475-484). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Ernst, W. (2005). Art of the archive. Dans H. Adkins (dir.), *Künstler.Archiv: neue Werke zu historischen beständen. Artist.Archive: new works on historical holdings* (p. 93-102). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Ernst, W. (2010). Cultural archive versus technomathematical storage. Dans E. Røssaak (dir.), *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices* (p. 53-73). National Library of Norway.
- Ernst, W. (2013). *Digital memory and the archive* (Introduction par J. Parikka, dir.). University of Minnesota Press.
- Ernst, W. (2024). The materialism of techno-archival memory. Dans S. Breakell et W. Russell (dir.), *The materiality of the archive. Creative practice in context* (p. 174-185). Routledge.

- Expert Group on Archival Description (s. d.). *Publication des trois premières parties de la norme de description archivistique records in contexts, version 1.0: RIC-FAD, RIC-CM et RIC-O*. International Council on Archives (ICA). <<https://www.ica.org/fr/release-of-the-first-three-parts-of-the-records-in-contexts-archival-description-standard-version-1-0-ric-fad-ric-cm-and-ric-o/>>
- Expert Group on Archival Description (2023). *Records in contexts. Foundations of archival description*. International Council on Archives (ICA).
- Falardeau, É. (2023). Screw the archives: Importance et impact de la cinéphilie pornographique. Dans A. Habib, L. Pelletier, J.-P. Sirois-Trahan et C. Brady-Savignac (dir.), *Le cinéma dans l'œil du collectionneur* (p. 251-270). Les Presses de l'Université de Montréal.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Éditions du Seuil.
- FilmForum (2010). The archive. Memory, cinema, video and the image of the present. Call for paper. *XVIII International Film Studies Conference / Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*, Università degli Studi di Udine, Udine, Italie, 5-7 avril 2011.
- Fisher, M. (2021). *Spectres de ma vie. Écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus* (traduit par J. Guazzini). Entremonde.
- Flinn, A. (2011a). Archival activism: independent and community-led archives, radical public history and the heritage professions. *InterActions: UCLA journal of education and information studies*, 7(2). <<https://escholarship.org/uc/item/9pt2490x>>
- Flinn, A. (2011b). The impact of independent and community archives on professional archival thinking and practice. Dans J. Hill (dir.), *The future of archives and recordkeeping. A reader* (p. 145-172). Facet Publishing.
- Flinn, A. et Stevens, M. (2009). « It is noh mistri, wi mekin histri. » Telling our own story: independent and community archives in the UK, challenging and subversing the mainstream. Dans J. A. Bastian et B. Alexander (dir.), *Community archives, the shaping of memory* (p. 3-27). Facet Publishing.
- Flinn, A., Stevens, M. et Shepherd, E. (2009). Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream. *Archival science*, (9), 71-86. <<https://doi.org/10.1007/s10502-009-9105-2>>
- Fontaine, C. (2000). Mosaïque ou broderie. Dans Y. Beauvais et J.— M. Bouhours (dir.), *Monter, sampler: l'échantillonnage généralisé* (p. 25-29). Centre Pompidou; Scratch projection.
- Forsyth, I. et Pollard, J. (réalisateurs) (2014). *20 000 Days on Earth* [film cinématographique]. Drafthouse Films.
- Fossati, G. (2012). Found footage filmmaking, film archiving and new participatory platforms. Dans M. Bloemheuveld, G. Fossati et J. Guldemond (dir.), *Found footage: cinema exposed* (p. 178-185). Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.

- Fossati, G. (2017). Film heritage beyond the digital turn. *Oratiereeks*, (572). <<https://hdl.handle.net/11245.1/d0b36b97-4c7e-479c-a92e-b1f9f5072321>>
- Fossati, G. (2018). *From grain to pixel. The archival life of film in transition* (3^e édition révisée). Amsterdam University Press.
- Foster, H. (2002). Archives of modern art. *October*, (99), 81-95. <<https://www.jstor.org/stable/779125>>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22. <<https://www.jstor.org/stable/3397555>>
- Foster, H. (2015). *Bad new days: art, criticism, emergency*. Verso.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975* (F. Ewald et A. Fontana, dir.). EHESS; Gallimard; Seuil.
- Foucault, M. (2012). *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*. Seuil; Gallimard.
- Found Footage Magazine (s. d.-a). *Found footage magazine* [Page Facebook]. Facebook. <<https://www.facebook.com/foundfootagemagazine/>>
- Found Footage Magazine (s. d.-b). *Home*. <<http://foundfootagemagazine.com>>
- Fowler, S. (2017a). Enforced silences. Dans D. Thomas, S. Fowler et V. Johnson (dir.), *The silence of the archive* (p. 1-39). ALA Neal-Shuman.
- Fowler, S. (2017b). Inappropriate expectations. Dans D. Thomas, S. Fowler et V. Johnson (dir.), *The silence of the archive* (p. 41-63). ALA Neal-Shuman.
- France Culture (1969, mai). Entretien avec Michel Foucault. *Matinées de France Culture*. <<https://www.franceculture.fr/michel-foucault-larchive-cette-masse-complexe-de-choses-qui-ont-ete-dites-dans-une-culture>>
- Gadoury, L. et Nahuat, R. (2005). Pour mieux comprendre l'archivistique québécoise. *Archivaria*, (59), 1526. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12498>>
- Gagnon, M. (1994). Glossaire. Dans J.-Y. Rousseau et C. Couture (dir.), *Les fondements de la discipline archivistique* (p. 279-294). Presses de l'Université du Québec.
- Gagnon-Arguin, L. (1999). La création. Dans J.-Y. Rousseau et C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 69-101). Presses de l'Université du Québec.
- Gaudreault, A. et Gunning, T. (1989). Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma? Dans J. Aumont, A. Gaudreault et M. Marie (dir.), *L'histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Publications de la Sorbonne. <[http://hdl.handle.net/1866/21080](https://hdl.handle.net/1866/21080)>
- Gauguet, B. (2004). Les collections d'archives de George Legrady. Dans S. Mokhtari, J. Bégoc, M.-R. Le Denmat et E. Rossignol (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (p. 247-256). Presses Universitaires de Rennes.

- Ghaddar, J. J. (2016). The Spectre in the archive: truth, reconciliation, and indigenous archival memory. *Archivaria*, (82), 3-26. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13579/14964>>
- Giannetti, C. (dir.) (2014). *AnArchive(s). Eine minimale enzyklopädie zur archäologie und variantologie der künste und medien. A minimal encyclopedia and archaeology and variantology of the arts and media*. Edith Russ Haus für Medienkunst.
- Gilliland, A. J. (2017). Foreword. Dans D. Thomas, S. Fowler et V. Johnson (dir.), *The silence of the archive* (p. XXVII). ALA Neal-Shuman.
- Gilliland, A. J. et Caswell, M. (2016). Records and their imaginaries: imagining the impossible, making possible the imagined. *Archival science*, 16(1), 53-75. <<https://doi.org/10.1007/s10502-015-9259-z>>
- Glicenstein, J. (2018). Archives, disparition, récréation: jeu et rejou dans les arts. Dans Y. Potin, P.-L. Rinuy et C. Roullier (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance* (p. 5-25). Presses Universitaires de Vincennes.
- Glöde, M. (2012). Re-Discovering of something (lost). The dynamics of found footage film after 1990. Dans M. Bloemheugel, G. Fossati et J. Guldemon (dir.), *Found footage: cinema exposed* (p. 105-111). Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. University of Minnesota Press.
- Grailles, B. (2022). Comment définir les archives de communauté en France ? D'une grille d'analyse et de son application au cas des archives du féminisme. Dans S. Pequignot (dir.), *Conflits d'archives* (p. 137-154). Presses universitaires de Rennes.
- Grimard, J. (1994). La valeur de témoignage: laisser des traces signifiantes. Dans *Les valeurs archivistiques: Théorie et pratique*, Actes du colloque organisé conjointement par la Division des archives et les Programmes d'archivistique de l'Université de Laval, 11 novembre 1993, Québec, QC, Canada (p. 77-86). Université Laval.
- Grimm, C. « Buckey ». (1999). A Paper Print pre-history. *Film history*, 11, 204-216.
- Griswold, W. (2013). *Cultures and societies in a changing world* (4^e édition). Sage Publications.
- Grossi, M. (2014). L'archivio in formazione. Dans L. Giuva et M. Guercio (dir.), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche* (p. 35-52). Carocci editore.
- Grugeau, G. (2013). Le fantôme de l'opératrice. La voix qui sourit. *24 images*, (161). <https://revue24images.com/new_dvd/le-fantome-de-loperatrice/>
- Guldemon, J. (2012). Found footage : cinema exposed. Dans M. Bloemheugel, G. Fossati et J. Guldemon (dir.), *Found footage: cinema exposed* (p. 10-16). Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.
- Gunning, T. (2012). Finding the way. Films found on a scrap heap. Dans M. Bloemheugel, G. Fossati et J. Guldemon (dir.), *Found footage: cinema exposed* (p. 49-55). Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.

- Guyot, J. et Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles : histoire, culture, politique*. Armand Colin.
- Habib, A. (2004). Conversation avec Bill Morrison (1^{ère} partie) : matière et mémoire. *Hors Champ*. <<https://horschamp.qc.ca/article/matiere-et-memoire-I>>
- Habib, A. (2007). Le temps décomposé. *Protée*, 35(2), 15. <<https://doi.org/10.7202/017463ar>>
- Habib, A. (2008a). Aura, déconstruction et reproductibilité numérique. *Hors Champ*. <<https://horschamp.qc.ca/article/aura-destruction-et-reproductibilite-numrique>>
- Habib, A. (2008b). *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine* [thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. <<http://hdl.handle.net/1866/6641>>
- Habib, A. (2011). Aura, destruction et reproductibilité numérique : à propos de trois « alchimistes » de la pellicule (Jürgen Reble, Louise Bourque, Karl Lemieux). Dans G. Bursi et S. Venturini (dir.), *Quel che brucia (non) ritorna = What burns (never) returns* (p. 151-158). Campanotto Editore.
- Habib, A. (2013). Le cinéma de réemploi considéré comme une « archive ». L'exemple de *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974). Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 147-158). Presses Universitaires du Septentrion.
- Habib, A. (2014). Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du found footage. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 97-122. <<https://doi.org/10.7202/1025150ar>>
- Habib, A. (2018). Drafts and fragments. Reflections around Bill Morrison and the Paper Print collection. Dans B. Herzogenrath (dir.), *The films of Bill Morrison. Aesthetics of the archive* (p. 31-50). Amsterdam University Press.
- Habib, A. (2019). Interview with Alexei Dmitriev. *Found footage magazine*, (5), 42-45.
- Habib, A. (2021). Ruines, accident, glitch. Dans A. Gaudreault, L. Le Forestrier et G. Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*. <<http://www.encyclo-techne.org/fr/parcours/tous/ruines-accident-glitch>>
- Habib, A., Pelletier, L., Sirois-Trahan, J.-P. et Brady-Savignac, C. (dir.) (2023). *Le cinéma dans l'œil du collectionneur*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Habib, A. et Winand, A. (2020). Cinéma de réemploi expérimental. Dans A. Gaudreault, L. Le Forestrier et G. Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*. <<http://www.encyclo-techne.org/fr/parcours/tous/reemploi>>
- Harris, V. (1997). Claiming less, delivering more: a critique of positivist formulations on archives in South Africa. *Archivaria*, (44), 132-141. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12200>>
- Harris, V. (2001). On (archival) odyssey(s). *Archivaria*, (51), 2-13. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12791/13987>>

- Harris, V. (2002a). A shaft of darkness: Derrida in the archive. Dans C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid et R. Saleh (dir.), *Refiguring the archive* (p. 61-82). Springer Science+Business Media.
- Harris, V. (2002b). The archival sliver: power, memory, and archives in South Africa. *Archival science*, (2), 63-86. <<https://doi.org/10.1007/BF02435631>>
- Harris, V. (2009). Against the grain: psychologies and politics of secrecy. *Archival science*, 9(3-4), 133-142. <<https://doi.org/10.1007/s10502-009-9096-z>>
- Harris, V. (2014). Antonyms of our remembering. *Archival science*, 14(3-4), 215-229. <<https://doi.org/10.1007/s10502-014-9221-5>>
- Harris, V. (2021). *Ghosts of archive. Deconstructive intersectionality and praxis*. Routledge.
- Harvey, R. (2012). *Preserving digital materials* (2^e édition). De Gruyter Saur.
- Hausheer, C. et Settele, C. (dir.) (1992). *Found footage film*. VIPER.
- Heaton, D. (2003). Portrait of decay: Bill Morrison on Decasia. *Erasing clouds*, (13). <<http://www.erasingclouds.com/02april.html>>
- Hersant, Y. (2021). Spectres de Derrida (et d'ailleurs). *Critique*, 1-2(884-885), 5-14.
- Herzogenrath, B. (2015). Matter that images : Bill Morrison's Decasia. Dans B. Herzogenrath (dir.), *Media|matter. The materiality of media|matter as medium* (p. 111-137). Bloomsbury Academic.
- Herzogenrath, B. (2018). Decasia. The Matter|image: film is also a thing. Dans B. Herzogenrath (dir.), *The films of Bill Morrison. Aesthetics of the archive* (p. 83-95). Amsterdam University Press.
- Heusermann, A., Märkel, G. et Prätorius, K. (2002). File under « definitely provisional ». Dans B. von Bismarck, S. Eichele, H.-P. Feldmann, A. Heusermann, I. Koehler, G. Märkel, H.U. Obrist, K. Prätorius, H. Schäfer, D. Stoller, W. Wiczorek, J.K. Wiemann, U. Wuggenig (dir.), *Interarchive. Archivarische praktiken und handlungsräume im zeitgenössischen kuntsfeld / Archival practices and sites in the contemporary art field* (p. 553-554). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Hill, R. (2015). Conservation. Dans L. Duranti et P. C. Franks (dir.), *Encyclopedia of archival science* (p. 149-150). Rowman & Littlefield.
- Hiller, M. (2014a). Anarchive. Dans C. Gianetti (dir.), *AnArchive(s). Eine minimale enzyklopädie zur archäologie und variantologie der Künste und medien. A minimal encyclopedic and archaeology and variantology of the arts and media* (p. 31-32). Edith Russ Haus für Medienkunst.
- Hiller, M. (2014b). Archive. Dans C. Gianneti (dir.), *AnArchive(s). Eine minimale enzyklopädie zur archäologie und variantologie der künste und medien. A minimal encyclopedic and archaeology and variantology of the arts and media* (p. 39-40). Edith Russ Haus für Medienkunst.
- Home Made Visible (2024). *About*. <<http://homemadevisible.ca/about/>>

- Huang, C. (2020). Dwelling on the «anarchival»: archives as indexes of loss and absence. *Archival science*, 20(3), 263277. <<https://doi.org/10.1007/s10502-020-09333-0>>
- Hübner, B. E. (2020). «*The ghostly shadow*» in the archives: an archival case study of the creation and recreation of the hamilton family fonds at the University of Manitoba Archives & Special Collections [thèse de doctorat, Amsterdam School of Historical Studies (ASH)]. UvA-DARE. <<https://hdl.handle.net/11245.1/411b007b-ba96-476e-941d-4933f781a332>>
- ICA (Conseil International des Archives) (1996). *Code de déontologie des archivistes*. <https://www.ica.org/sites/default/files/ICA_1996-09-06_code%20of%20ethics_FR.pdf>
- ICA (Conseil International des Archives) (2000). *ISAD(G): Norme générale et internationale de description archivistique* (2^e édition). <<https://www.ica.org/fr/resource/isadg-norme-generale-et-internationale-de-description-archivistique-deuxieme-edition/>>
- ICA (Conseil International des Archives) (s. d.-a). *Qu'est-ce qu'une archive?* <<https://www.ica.org/fr/decouvrez-les-archives/quest-ce-quune-archive/>>
- ICA (Conseil International des Archives) (s. d.-b). *Multilingual Archival Terminology*. <<http://www.ciscra.org/mat/>>
- InterPARES 2 Project (2008). Traduction française du glossaire du projet InterPARES 2. Dans L. Duranti et R. Preston (dir.), *International research on permanent authentic records in electronic systems (InterPARES) 2: experiential, interactive and dynamic records*. Associazione Nazionale Archivistica Italiana. <http://www.interpares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_livre_glossaire.pdf>
- InterPARES 2 Project. (2024). *The InterPARES 2 project dictionary*. <http://www.interpares.org/ip2/ip2_terminology_db.cfm>
- Iraci, J. (2020). Durabilité des CD, des DVD et des disques Blu-ray inscriptibles. *Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC)*, 19(1). <<https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/durabilite-cd-dvd-inscriptibles.html>>
- ISO (Organisation internationale de normalisation) (2016). *ISO 15489 information and documentation—records management—Part 1: concepts and principles*. <<https://static1.squarespace.com/static/5a1c710fbce17620f861bf47/t/5a45d41353450a6f05e9b138/1514525716795/ISO%2B15489-1-2016.pdf>>
- Jenkinson, H. (1922). *A manual of archive administration. Including the problems of war archives and archive making*. Clarendon.
- Johnston, L. et Harvey, R. (2014). Digital storage media and files. Dans R. Harvey et M. R. Mahard (dir.), *The preservation management handbook. A 21st-century guide for libraries, archives, and museums* (p. 293-315). Rowman & Littlefield.
- Kashmere, B. (2010a). Cache rules everything around me. *Incite! Journal of experimental media*, (2). <<http://www.incite-online.net/intro2.html>>

- Kashmere, B. (2010b). Counter-archive. *Incite! Journal of experimental media*, (2). <<http://www.incite-online.net/issuetwo.html>>
- Kashmere, B. (2018). Neither/nor: other cinema as an archives and an anti-Archives. *Public. Art. Culture. Ideas*, (57), 15-26.
- Katz, J. (1991). From archive to archiveology. *Cinematograph*, (4), 96-103.
- Keshavjee, S. (dir.) (2023). *The art of ectoplasm: encounters with Winnipeg's ghost photographs*. University of Manitoba Press.
- Ketelaar, E. (2002). Archival temples, archival prisons: modes of power and protection. *Archival science*, 2(3-4), 221-238. <<https://doi.org/10.1007/BF02435623>>
- Ketelaar, E. (1999). Archivalisation and archiving. *Archives and manuscripts*, 27(1), 54-61. <<https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/article/view/8759>>
- Ketelaar, E. (2001). Tacit narratives: the meaning of archives. *Archival science*, 1(2), 131-141. <<https://doi.org/10.1007/BF02435644>>
- Ketelaar, E. (2008). Archives as spaces of memory. *Journal of the society of archivists*, 29(1), 9-27. <<https://doi.org/10.1080/00379810802499678>>
- Ketelaar, E. (2017). Archival turns and returns. Dans A. J. Gilliland, S. McKemmish et A. J. Lau (dir.), *Research in the archival multiverse* (p. 228-268). Monash University Publishing. <<https://open.org/search?identifier=628143>>
- Klein, A. (2014). *Archive(s): approche dialectique et exploitation artistique*. [thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. <<http://hdl.handle.net/1866/11648>>
- Klein, A. (2018). Jeux d'archives. Images et imaginaire dans Les aventuriers de l'art moderne. *Synoptique: an online journal of film and moving image studies*, 7(1), 127-137. <<https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/09/190-1073-2-pb.pdf>>
- Klein, A. (2019). *Archive(s), mémoire, art. Éléments pour une archivistique critique*. Presses de l'Université Laval.
- Klein, A. et Lemay, Y. (2014). Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques*, 60(4), 189-197. <<https://doi.org/10.7202/1026487ar>>
- Klein, A. et Lemay, Y. (2018a). Archives et création, nouvelles perspectives sur l'archivistique. Dans Y. Potin, P.-L. Rinuy et C. Roullier (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance* (p. 29-44). Presses universitaires de Vincennes.
- Klein, A. et Lemay, Y. (2018b). De la diffusion à l'exploitation: changer le point de vue sur les archives. Dans A. Klein et M. Cardin (dir.), *Consommer l'information: de la gestion à la médiation documentaire* (p. 159-181). Presses de l'Université Laval.
- Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces: landscape/view. *Art journal*, 42(4), 311-319.

- Kristeva, J. (1980). *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Lacombe, A.-M. (2013). *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg* [mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus. <<http://hdl.handle.net/1866/9939>>
- Lalancette, M., Cardin, M., Dechêne, L., Dickinson, J. A., Lessard, R., Robert, J.-C., Rudin, R., St-Georges, L. et Young, B. (1986). Rapport sur le programme SAPHIR des Archives nationales du Québec. *Archivaria*, (21), 139148. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11243>>
- Lambert, J. (1999). L'accroissement (l'acquisition). Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 145217). Presses de l'Université du Québec.
- Lanyon, J. (2006). Foreword. Dans J. Connarty et J. Lanyon (dir.), *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video* (p. 3-5). Picture This Moving Image.
- Le Cain, M. et Ronan, B. (2006). Trajectories of decay: an interview with Bill Morrison. *Sense of cinema*, (41). <<http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/bill-morrison-interview/>>
- Lee, B. (2005). *Authenticity, accuracy and reliability: reconciling arts-related and archival literature*. InterPARES 2 Project. <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_aar_arts_lee.pdf>
- Leeder, M. (2015). Introduction. Dans M. Leeder (dir.), *Cinematic ghosts. haunting and spectrality from silent cinema to the digital era* (p. 1-14). Bloomsbury Academic.
- Legendre, É. (2009, 14 juin). Spectres documentaires et voix d'archives: Le Fantôme de l'opératrice (2004). *Quatrevint-treize. Bloc-notes d'Éric Legendre*. <<https://elegendre.wordpress.com/2009/06/14/caroline-martel/>>
- LégisQuébec (2023, 1^{er} décembre). *Loi sur les archives* (chapitre A-21.1, 1983). <<http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/A-21.1>>
- Legois, J.-P. (2012). Archives et mémoires étudiantes: « non-lieu » de « mémoire » ? *In Situ*, (17). <<https://doi.org/10.4000/insitu.2885>>
- Lemay, Y. (2007). Art et archives: entre la transparence et l'opacité. Dans *Catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière — ici du 19 septembre au 28 octobre 2007* (p. 915). Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel.
- Lemay, Y. (2008, 12-15 mai). Les archives au service de la pratique artistique contemporaine: une mise en valeur à découvrir. Dans *Actes du 37^e Congrès: Archives et culture, la rencontre*, Québec, QC, Canada (MA7, p. 8-31). Association des archivistes du Québec (AAQ). <https://archivistes.qc.ca/wp-content/uploads/AAQ_37congres_acte_final.pdf>
- Lemay, Y. (2009). Art et archives: une perspective archivistique. *Encontros bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 64-86. <<https://doi.org/10.5007/1518-2924.2009v14nesp1p64>>

- Lemay, Y. (2010a). Le détournement artistique des archives. Dans P. Servais, F. Mirguet et F. Hiraux (dir.), *Les maltraitements archivistiques Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (p. 223-242). Academia Bruylant.
- Lemay, Y. (2010b). Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, (2), 70-81. <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1901337?docref=r1kzVqYV9rPDOWj7Aoue1A>>
- Lemay, Y. (2017). *De la diffusion à l'exploitation. Notes de recherche 1* (Texte annoté par A. Klein). Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/20910>>
- Lemay, Y. et Boucher, M.-P. (2010). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012a). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16. <<https://id.erudit.org/iderudit/1028930ar>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012b). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13386>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014a). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13484>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.) (2014b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2016a). Archives et création : bilan et suites de la recherche. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3* (p. 162-200). Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/16353>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.) (2016b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/16353>>
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.) (2015). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/12267>>
- Lemay, Y., Klein, A., et collaborateurs. (2012). Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives*, 44(2), 91109. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol44_2/44_2_lemay_klein.pdf>
- Lemay, Y., Klein, A., Winand, A., Côté-Lapointe, S. et Yoakim, W. (2019). *Chantier pour une archivistique depuis l'exploitation. Notes de recherche (2)*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/22701>>

- Lemieux, V. L. (2001). Let the ghosts speak: an empirical exploration of the « nature » of the record. *Archivaria*, (51), 81-111. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12795/13995>>
- Lessard, B. (2009). Between creation and preservation. The ANARCHIVE project. *Convergence: the international journal of research into new media technologies*, 15(3), 315-331.
- Lessard, D. (2013). Le principe d'archives de la (SCP). Dans S. Pelletier, P. Lefebvre et B. Schütze (dir.), *La Société de conservation du présent, 1985–1994 : D'ailleurs ceux qui viendront après ne s'en souviendront plus* (p. 67-72). Agence Topo.
- Levina, M. et Bui, D.-M. T. (dir.) (2013). *Monster culture in the 21st century. A reader*. Bloomsbury Academic.
- Leyda, J. (1960). *Kino. A history of the russian and soviet film*. George Allen & Unwin Ltd.
- Leyda, J. (1964). *Films beget films*. George Allen & Unwin Ltd.
- Library of Congress (2024, 19 janvier). *Format descriptions for moving images*. <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/video_fdd.shtml>
- Library of Congress (s. d.). *The Paper Print film collection at the Library of Congress*. <<https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/articles-and-essays/the-paper-print-film-collection-at-the-library-of-congress/>>
- Lippit, A. M. (2008). Reflections on spectral life. *Discourse*, 30(1/2), 242-254.
- Luckhurst, R. (2002). The contemporary London gothic and the limits of the «spectral turn». *Textual practice*, 16(3), 527-546.
- Lundemo, T. (2014). Archives and technological selection. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 14(2-3), 17. <<https://doi.org/10.7202/1025147ar>>
- MacDonald, S. (1988). *A critical cinema: interviews with independent filmmakers* (vol. 1-5, vol. 1). University of California Press.
- MacDonald, S. (1998). *A critical cinema: interviews with independent filmmakers* (vol. 1-5, vol. 3). University of California Press.
- MacDonald, S. (2005). *A critical cinema: interviews with independent filmmakers* (vol. 1-5, vol. 4). University of California Press.
- MacDonald, S. (2006). *A critical cinema: interviews with independent filmmakers* (vol. 1-5, vol. 5). University of California Press.
- MacNeil, H. (2001). Trusting records in a postmodern world. *Archivaria*, (51), 36-47. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12793>>
- Maeck, J. et Steinle, M. (2016a). À la recherche d'une définition pragmatique. Dans J. Maeck et M. Steinle (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir* (p. 319-326). Presses Universitaires de Rennes.
- Maeck, J. et Steinle, M. (dir.) (2016b). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Presses Universitaires de Rennes.
- Manoff, M. (2004). Theories of the archive from across the disciplines. *Libraries and the academy*, 4(1), 9-25. <<http://hdl.handle.net/1721.1/35687>>

- Manon, H. S. et Temkin, D. (2011). Notes on glitch. *World picture*, (6), 1-15.
- Marcilloux, P. (2013). *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*. Presses Universitaires de Rennes.
- Marcilloux, P. (2018). Les archives chorégraphiques entre mémoire et création. Dans Y. Potin, P.-L. Rinuy et C. Roullier (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance* (p. 55-65). Presses Universitaires de Vincennes.
- Margel, S. (2013). *Les archives fantômes. Recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*. Nouvelles Éditions Lignes.
- Marie, M. et Habib, A. (dir.) (2013). *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Marks, L. U. (1997). Loving a disappearing image. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 8(1-2), 93-111. <<https://doi.org/10.7202/024744ar>>
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Martel, C. (réalisatrice) (2004). *Le Fantôme de l'opératrice*. Productions artifact. <<https://artifactproductions.ca/fantome/en/index.htm>>
- Martel, C. et Prelinger, R. (2013). Looking back at an electronic exchange with a media archeologist. An interview with Rick Prelinger by Caroline Martel 12 1/2 years later. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 115-123). Presses Universitaires du Septentrion.
- Maurel, D. et Champagne, M. (1999). La description et l'indexation. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 255-371). Presses de l'Université du Québec.
- Mays, S. (2013). From the premodern to the postmodern: mnemotechnics and the ghost of « the folk ». Dans S. Mays et N. Matheson (dir.), *The machine and the ghost. Technology and spiritualism in nineteenth to twenty-first-century art and culture* (p. 180-201). Manchester University Press.
- McMullen, K. (réalisateur) (1983). *Ghost Dance* [film cinématographique].
- Méchoulain, É. (2011). Introduction. Des archives à l'archive. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (18), 9-15. <<https://doi.org/10.7202/1009071ar>>
- Menkman, R. (2009-2010). *Glitch studies manifesto*. <https://beyondresolution.nyc3.digitaloceanspaces.com/_Rosa%20Menkman%20-%20Glitch%20Studies%20Manifesto.pdf>
- Menne-Haritz, A. (1994). Appraisal or documentation: can we appraise archives by selecting content? *The american archivist*, 57(3), 528-542. <<https://doi.org/10.17723/aarc.57.3.g114464381p11324>>
- Merewether, C. (2006a). Introduction. Art and the archive. Dans C. Merewether (dir.), *The archive* (p. 10-17). The MIT Press.
- Merewether, C. (dir.) (2006b). *The archive*. The MIT Press.

- Meyer, M.-P. (2012). From the archive and other contexts. Dans M. Bloemheuvél, G. Fossati et J. Guldemon (dir.), *Found footage: cinema exposed* (p. 145-152). Amsterdam University Press; EYE Film Institute Netherlands.
- Meyer Zu Erpen, W. J. et Lowe, J. (1990). The canadian spiritualist movement and sources for its study. *Archivaria*, (30), 71-84. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11665/12613>>
- Michaud-Lapointe, A. (2019). Interview with Peggy Ahwesh. *Found footage magazine*, (5), 28-30.
- Millar, L. (2017). *Archives: principles and practices* (2^e édition). Facet.
- Mokhtari, S., Bégoc, J., Le Denmat, M.-R. et Rossignol, E. (dir.) (2004). *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Presses Universitaires de Rennes.
- Morrison, B. (réalisateur). (1996). *The Film of Her* [film cinématographique]. Icarus Film. <<https://billmorrisonfilm.com/short-films/the-film-of-her/1>>
- Nahuet, R. (1996). Une théorie de l'évaluation. Quelques éléments de réflexion. *Archives*, 28(1), 33-47. <https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol28_1/28-1-nahuet.pdf>
- Nardin, P., Perret, C., Phay, S. et Seiderer, A. (dir.) (2017a). *Archives au présent*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Nardin, P., Perret, C., Phay, S. et Seiderer, A. (2017b). L'archive: quelle adresse ? Dans P. Nardin, C. Perret, S. Phay et A. Seiderer (dir.), *Archives au présent* (p. 5-12). Presses Universitaires de Vincennes.
- National Archives (2023, 22 décembre). *Digital file types*. <<https://www.archives.gov/preservation/products/definitions/filetypes.html>>
- Nesmith, T. (1985). Archivaria after ten years. *Archivaria*, (20), 13-21. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11175>>
- Nesmith, T. (1999). Still fuzzy, but more accurate: some thoughts on the "ghosts" of archival theory. *Archivaria*, (47), 136-150. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12701>>
- Nesmith, T. (2002). Seeing archives : postmodernism and the changing intellectual place of archives. *The american archivist*, 65(1), 24-41. <<https://doi.org/10.1007/BF02435620>>
- Nesmith, T. (2005). Reopening archives: bringing new contextualities into archival theory and practice. *Archivaria*, (60), 259-274. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12523>>
- NFPF (National Film Preservation Foundation) (2004). *The film preservation guide. The basics for archives, libraries and museums*. <<https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/fpg.pdf>>
- NFSA (National Film and Sound Archive of Australia) (s. d.-a). *National film and sound archive of Australia glossary*. <<https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary>>

- NFSA (National Film Preservation Foundation) (s. d.-b). *Damage to film*. <<https://www.nfsa.gov.au/preservation/guide/handbook/damage>>
- Nootens, T. (2020). Le dégoût de l'archive : le Rapport du comité interministériel sur les archives judiciaires de 1989 et le patrimoine documentaire du Québec. *Bulletin d'histoire politique*, 29(1), 162185. <<https://doi.org/10.7202/1074211ar>>
- ONF (Office national du film du Canada) (2024). Soeurs et frères Kent Monkman. *Site de l'Office national du film du Canada*. <<https://www.onf.ca/film/soeurs-et-freres/>>
- Olcèse, R. (2021). *Le surgissement des archives*. Presses universitaires de Saint-Étienne.
- Orlow, U. (2006). Latent archives, roving lens. Dans J. Connarty et J. Lanyon (dir.), *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video* (p. 34-47). Picture This Moving Image.
- Paletz, G. M. (2001). Archives and archivists remade: the Paper Print collection and « The Film of Her ». *The moving image: the journal of the association of moving image archivists*, 1(1), 68-93.
- Panelli, M. (2013). Immagini dissepolti. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza. *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, (3), 168-175. 10.6092
- Paul, C. et Levy, M. (2015). Genealogies of the new aesthetic. Dans D. M. Berry et M. Dieter (dir.), *Postdigital aesthetics. Art, computation and design* (p. 27-43). Palgrave Macmillan.
- Pearce-Moses, R. (2015). Archival preservation. Dans L. Duranti et P. C. Franks (dir.), *Encyclopedia of archival science* (p. 75-78). Rowman & Littlefield.
- Pearce-Moses, R. (2024). *Dictionary of archives terminology*. Society of American Archivists (SAA). <<https://dictionary.archivists.org>>
- Peeren, E. (2014). *The spectral metaphor. Living ghosts and the agency of invisibility*. Palgrave Macmillan.
- Perron, J. et Charbonneau, H. (1999). La préservation. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 429-470). Presses de l'Université du Québec.
- Phillpot, C. (2013). Introduction : shaking up the archive. Dans J. Vaknin, K. Stuckey et V. Lane (dir.), *All this stuff. Archiving the artist* (p. 1-5). Libri Publishing.
- PIAF (Portail International Archivistique Francophone) (2015). *Glossaire du portail international archivistique francophone (PIAF)*. <https://www.piaf-archives.org/sites/default/files/bulk_media/glossaire/glossaire_papier.pdf>
- Piégay-Gros, N. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Tangence Éditeur.
- Pisano, G. (2014a). Introduction. L'étrange trinôme : archives visuelles, création et Histoire. Dans G. Pisano (dir.), *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire* (p. 7-32). L'Harmattan.
- Pisano, G. (dir.) (2014b). *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire*. L'Harmattan.
- Plasencia, C. (dir.) (2008). *Universal archive. The condition of the document and the modern photographic utopia*. Museu d'art contemporani de Barcelona.

- Potin, Y., Rinuy, P.-L. et Roullier, C. (dir.) (2018). *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Prelinger Archives. (2007). *About*. <<https://archive.org/details/prelinger&tab=about>>
- Prelinger, R. (2003). Remarks on appropriation art. *OtherZine*, (6). <<http://othercinema.com/otherzine/archives/otherzine6/prelinger.html>>
- Prelinger, R. (2007). Archives and access in the 21st century. *Cinema journal*, 46(3), 114-118.
- Prelinger, R. (2009). The appearance of archives. Dans P. Snickars et P. Vonderau (dir.), *The YouTube reader* (p. 268-274). National Library of Sweden.
- Prelinger, R. (2015). We have always recycled. *Sight & sound magazine*. <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/rick-prelinger-we-have-always-recycled>>
- Prelinger, R. (2019). Archives of inconvenience. Dans A. Lison, M. Mars, T. Medak et R. Prelinger (dir.), *Archives* (p. 1-45). University of Minnesota Press; Meson press.
- Rees, A. L. (2011). *A history of experimental film and video. From the avant-garde to contemporary british practice* (2^e édition). Palgrave Macmillan; British Film Institute.
- Remes, J. (2017). Animated holes. An interview with Naomi Uman. *Millennium film journal*, (66), 68-72.
- Reynolds, L. (2006). Outside the archive: the world in fragments. Dans J. Connarty et J. Lanyon (dir.), *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video* (p. 13-47). Picture This Moving Image.
- Ribalta, J. (2008). Document, historiography, montage. Dans C. Plasencia (dir.), *Universal archive. The condition of the document and the modern photographic utopia* (p. 7-11). Museu d'art contemporani de Barcelona.
- Roeder, J., Eppard, P., Underwood, W. et Lauriault, T. L. (2008). Part three - authenticity, reliability and accuracy of digital records in the artistic, scientific and governmental sectors: domain 2 task force report. Dans L. Duranti et R. Preston (dir.), *International research on permanent authentic records in electronic systems (InterPARES) 2: experiential, interactive and dynamic records*. Associazione Nazionale Archivistica Italiana. <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_book_part_3_domain2_task_force.pdf>
- Røssaak, E. (2010a). The archive in motion: an introduction. Dans E. Røssaak (dir.) *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices* (p. 11-26). National Library of Norway.
- Røssaak, E. (dir.) (2010b). *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices*. National Library of Norway.
- Roullier, C. et Potin, Y. (2017). Des œuvres au dossier ? Une contribution des a/ Archives au geste de l'art. *Marges. Revue d'art contemporain*, (25), 1834. <<https://doi.org/10.4000/marges.1309>>

- Rousseau, J.-Y. et Couture, C. (1994a). La place de l'archivistique dans la gestion de l'information. Dans J.-Y. Rousseau et C. Couture (dir.), *Les fondements de la discipline archivistique* (p. 41-57). Presses de l'Université du Québec.
- Rousseau, J.-Y. et Couture, C. (dir.) (1994b). *Les fondements de la discipline archivistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Roy, E. A. (2024). Archival endings. Erosion and erasure in the film archive. Dans S. Breakell et W. Russell (dir.), *The materiality of the archive. Creative practice in context* (p. 143-156). Routledge.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Russell, C. (2013). Benjamin, Prelinger, and the Moving Image Archive. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 101-113). Presses Universitaires du Septentrion.
- Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and archival film practices*. Duke University Press.
- SAA (Society of American Archivists) (2024). *Dictionary of archives terminology*. <<https://dictionary.archivists.org/>>
- Sæther, S. Ø. (2010). Archival art: negotiating the role of new media. Dans E. Røssaak (dir.), *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices* (p. 77-108). National Library of Norway.
- Sandusky, S. (1993). The Archeology of redemption : toward archival film. *Millenium Film Journal*, (26), 3-25.
- Scarpulla, M. (2015). La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 143-173). Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/12267>>
- Scarpulla, M. (2016). Les archivistes dansent. Description et analyse de Les gestes de nos mémoires, performance littéraire sur la gestion des archives. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3* (p. 78-119). Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/16353>>
- Schaffner, I. (1998). Deep storage. Dans I. Schaffner et M. Winzen (dir.) *Deep storage. Collecting, storing, and archiving* (p. 11-22). Prestel-Verlag.
- Schaffner, I. et Winzen, M. (dir.) (1998). *Deep Storage. Collecting, storing and archiving in art*. Prestel-Verlag.
- Scharf, F. (2004). Le document 5 ou le musée recréé par les artistes. Dans S. Mokhtari, J. Bégoc, M.-R. Le Denmat et E. Rossignol (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (p. 49-56). Presses Universitaires de Rennes.

- Schellenberg, T. R. (1956). *Modern archives. Principles and techniques*. The Society of American Archivists.
- Schwartz, J. M. (2006). «Having new eyes»: spaces of archives, landscapes of power. *Archivaria*, (61), 1-25. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12532>>
- Schwartz, J. M. et Cook, T. (2002). Archives, records, and power: the making of modern memory. *Archival science*, 2(1-2), 1-19. <<https://doi.org/10.1007/BF02435628>>
- Séguin, A.-L. (2012). *Archives et art contemporain*. Orientation bibliographique préparée par le centre de ressources documentaires de l'Inp. <<http://mediatheque-numerique.inp.fr/Bibliographies/Archives-et-art-contemporain>>
- Sekula, A. (1983). Photography between labour and capital. Dans B. H. D. Buchloh et R. Wilkie (dir.), *Mining photographs and other pictures 1948-1968. A selection of the negative archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton* (p. 193-268). The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, (39), 3-64. <<https://doi.org/10.2307/778312>>
- Senécal, S. (2012-2013). Le miroir de papier. *Archives*, 44(2), 29-48. <http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol44_2/44_2_senecal.pdf>
- Shepherd, E. (2017). Right to information. Dans H. MacNeil et T. Eastwood (dir.), *Currents of archival thinking* (2^e édition, p. 247-270). Libraries Unlimited.
- Siegel, A. (2018). Twenty theses on the anarchive. *Public. Art. Culture. Ideas*, (57), 12-13.
- Sitney, A. P. (2002). *Visionary film. The american avant-garde 1943-2000* (3^e édition). Oxford University Press.
- Skoller, J. (2005). *Shadows. Spectres. Shards. Making history in avant-garde film*. University of Minnesota Press.
- Smith, J. et Tector, A. (2007). Special section on archives and culture. Note from the guest editors. *Archivaria*, (63), 5. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/issue/view/445>>
- Smith, M. (2008). Introduction. Asking the question: Why «what is research in the visual arts? Obsession, archive, encounter»? Dans M. A. Holly et M. Smith (dir.), *What is research in the visual arts? Obsession, archive, encounter* (p. x-xxvi). Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Smith, T. L. et Hennessy, K. (2020). Anarchival materiality in film archives. Toward an anthropology of the multimodal. *Journal of the society for visual anthropology*, 36(1), 113-136. <<https://doi.org/10.1111/var.12196>>
- Smither, R. et Surowiec, C. A. (dir.) (2002). *This film is dangerous - a celebration of nitrate film*. Fédération internationale des archives du film (FIAF).

- Sobchack, V. (2004). Nostalgia for a digital object. Dans L. Rabinovitz et A. Geil (dir.), *Memory bytes. History, technology, and digital culture* (p. 303-329). Duke University Press.
- Spieker, S. (2008). *The big archive: art from bureaucracy*. The MIT Press.
- Steedman, C. (2001). *Dust. The archive and cultural history*. Rutgers University Press.
- Steyerl, H. (2012). Now! The archive in motion. Dans S. Andrews, P. Gale et D. Popescu (dir.), *Archival dialogues: reading the Black Star Collection* (p. 97-107). Ryerson Image Centre.
- Streible, D. (2018). The Film of Her. The cine-poet laureate of orphan films. Dans B. Herzogenrath (dir.), *The films of Bill Morrison. Aesthetics of the archive* (p. 5168). Amsterdam University Press.
- Strutt, D. (2019). *Digital image and reality. Affect, metaphysics and post-Cinema*. Amsterdam University Press. <<https://doi.org/10.1017/9789048538652>>
- Tai, J., Zavala, J., Gabiola, J., Brilmyer, G. et Caswell, M. (2019). Summoning the ghosts: records as agents in community archives. *Journal of contemporary archival studies*, 6. <<https://elischolar.library.yale.edu/jcas/vol6/iss1/18>>
- Testa, B. (1992). *Back and forth. Early cinema and the avant-garde*. Art Gallery of Ontario.
- Thibodeau, K. (2002, 24-25 avril). Overview of technological approaches to digital preservation and challenges in coming years. Dans Council on Library and Information Resources Washington D.C. (dir.), *The state of digital preservation: an international perspective* (p. 4-31). Council on Library and Information Resources.
- Thomas, D., Fowler, S. et Johnson, V. (2017). *The silence of the archive*. ALA Neal-Shuman.
- Thouvenel, É. (2008). How « found footage » films made me think twice about film history. *Cinéma & cie. International film studies journal*, (10), 97-103.
- Tscherkassky, P. (1992). The analogies of the avant-garde. Dans C. Hausheer et C. Settele (dir.), *Found footage film* (p. 27-35). VIPER.
- Vaknin, J., Stuckey, K. et Lane, V. (dir.) (2013). *All this stuff. Archiving the artist*. Libri Publishing.
- Velody, I. (1998). The archive and the human sciences: notes towards a theory of the archive. *History of the human sciences*, 11(4), 1-16.
- Von Bismarck, B., Eichele, S., Feldmann, H.-P., Heusermann, A., Koehler, I., Märkel, G., Obrist, H.U., Prätorius, K., Schäfer, H., Stoller, D., Wiczorek, W., Wiemann, J.K., Wuggenig, U. (dir.) (2002a). Forewords. Dans B. von Bismarck, S. Eichele, H.-P. Feldmann, A. Heusermann, I. Koehler, G. Märkel, H.U. Obrist, K. Prätorius, H. Schäfer, D. Stoller, W. Wiczorek, J.K. Wiemann, U. Wuggenig (dir.), *Interarchive. Archivarische praktiken und handlungsräume im zeitgenössischen kuntsfeld / Archival practices and sites in the contemporary art field* (p. 417-418). Verlag der Buchhandlung Walther König.

- Von Bismarck, B., Eichele, S., Feldmann, H.-P., Heusermann, A., Koehler, I., Märkel, G., Obrist, H.U., Prätorius, K., Schäfer, H., Stoller, D., Wieczorek, W., Wiemann, J.K., Wuggenig, U. (dir.) (2002b). *Interarchive. Archivarische praktiken und handlungsräume im zeitgenössischen kunstsfield / Archival practices and sites in the contemporary art field*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Wallace, D. A. (2017). Archives and social justice. Dans H. MacNeil et T. Eastwood (dir.), *Currents of archival thinking* (2^e édition, p. 271-297). Libraries Unlimited.
- Walls, H. L. (1953). *Motion pictures 1894–1912. Identified from the records of the United States copyright office*. The Library of Congress. <<https://www.gutenberg.org/files/56966/56966-h/56966-h.htm>>
- Wees, W. C. (1993). *Recycled images. The art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives.
- Wheeler, J. (2002a). *Videotape preservation fact sheets*. AMIA the association of moving image archivists. <<https://amianet.org/wp-content/uploads/Resources-Video-Preservation-Fact-Sheets-2002.pdf>>
- Wheeler, J. (2002b). *Videotape preservation handbook*. <<https://amianet.org/wp-content/uploads/Resources-Guide-Video-Handbook-Wheeler-2002.pdf>>
- Winand, A. (2016). Matériau temporel et images tactiles. L'archive dans Western Sunburn de Karl Lemieux. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3* (p. 35-50). École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). <<http://hdl.handle.net/1866/16353>>
- Winand, A. (2018a). 20 000 Days on Earth. *Synoptique : an online journal of film and moving image studies*, 7(1), 143-146
- Winand, A. (2018b). Expérimentation, décomposition et geste mémoriel : regard archivistique sur le travail du cinéaste Bill Morrison. Dans A. Klein et M. Cardin (dir.), *Consommer l'information. De la gestion à la médiation documentaire* (p. 141-158). Presses de l'Université Laval.
- Winand, A. (2018c, septembre). *Mise en récit de l'invisible : expressions de l'inarchivable dans le cinéma de réemploi* [communication orale]. Journée d'étude : Archives de la création : où passe l'« inarchivable » ?, CHEC – Université Clermont-Auvergne, Clermont-Ferrand, France.
- Winand, A. (2021). *Entre archives et archive : l'espace inarchivé et inarchivable du cinéma de réemploi* [thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. <<http://hdl.handle.net/1866/26403>>
- Winand, A. et Falardeau, É. (2019). To strip and to tease: archives and concealment in found footage pornography. *Found footage magazine*, (5), 3240.
- Winand, A. et Michaud-Lapointe, A. (2023). Obscurs réemplois. Spectres et fantômes dans les archives. Dans S. Goriely, J.-L. Maroy et A. Join-Lambert (dir.), *Visions et apparitions au cinéma. L'instant de la révélation* (p. 151-168). EME Éditions.

- Yeo, G. (2012). The conceptual fonds and the physical collection. *Archivaria*, (73), 43-80.
- Yeo, G. (2017). Continuing debates about description. Dans H. MacNeil et T. Eastwood (dir.), *Currents of archival thinking* (2^e édition, p. 163-192). Libraries Unlimited.
- Yeo, R. (2004). Cutting through history. Dans S. Basilico (dir.), *Cut. Film as found footage in contemporary video* (p. 13-27). Milwaukee Art Museum.
- Zapperi, G. (2016). Introduction. Dans G. Zapperi (dir.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive* (p. 7-16). Presses universitaires de Rennes; ENSA.
- Zeidler, M. (2020). Abigail Child. *Femexfilmarchive*. <<https://sites.google.com/ucsc.edu/femexfilmarchive/filmmaker-index/abigail-child>>
- Zielinski, S. (2014). AnArchives. Dans C. Gianneti (dir.), *AnArchive(s). Eine minimale enzyklopädie zur archäologie und variantologie der künste und medien. A minimal encyclopedia and archaeology and variantology of the arts and media* (p. 15-26). Edith Russ Haus für Medienkunst.
- Zielinski, S. (2015). AnArcheology for anArchives: why do we need—especially for the arts—a complementary concept to the archive? *Journal of contemporary archaeology*, 2(1), 116-125.
- Zinman, G. (2015). Getting messy: chance and glitch in contemporary video art. Dans G. Jennings (dir.), *Abstract video the moving image in contemporary art* (p. 98-115). University of California Press.
- Zvonkine, E. (2014). Long live the New Flesh de Nicolas Provost, une analyse du spectateur contemporain. Dans G. Pisano (dir.), *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire* (p. 65-78). L'Harmattan.



SCIENCES DE L'INFORMATION

Collection sous la direction de Dominic Forest
et Sabine Mas

L'archiviste humaniste: rôles et positionnement institutionnel et sociétal

Mélanges offerts à Louise Gagnon-Arguin

Sous la direction de Sabine Mas

et Dominique Maurel

2024, ISBN 978-2-7605-5962-2, 416 pages

Le livre et la bibliothèque: la quête des savoirs et de la culture

Mélanges offerts à Marcel Lajeunesse

Sous la direction de Carol Couture

et Éric Leroux

2023, ISBN 978-2-7605-5802-1, 352 pages

Le catalogue raisonné numérique en arts visuels

Exploration des cas Barbeau,

Borduas, Riopelle et Vaillancourt

René St-Pierre

2022, ISBN 978-2-7605-5770-3, 198 pages



Le cinéma de réemploi représente un ensemble de pratiques qui a pour principale caractéristique la réutilisation d'images en mouvement. Jouant sur les registres de la réappropriation, du détournement ou encore de la décomposition, le réemploi met au défi notre perception esthétique, technique et politique du cinéma, mais aussi la manière dont il est préservé.

Les cinéastes identifient souvent le matériel réemployé comme « archive(s) », sans pour autant qu'il corresponde à la définition archivistique de la notion. Ce faisant, ils et elles ouvrent un nouvel espace pour penser les archives autrement, en marge de l'archivistique traditionnelle.

Cet ouvrage propose d'interroger ces pratiques dans ce qu'elles peuvent nous apprendre sur les archives et la manière dont les archivistes les perçoivent et les construisent. Il prend pour objet transversal l'archivistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Au moyen de l'exploitation des archives, c'est-à-dire leurs usages et leurs usages potentiels, il s'agit de mettre en évidence des modalités peu étudiées des archives : l'absence, qui relève de la lacune, du fragment et de l'incomplétude ; l'interdit, qui se manifeste dans les archives comme traces matérielles ; l'invisible, qui participe de ce qui ne se montre pas. Ces trois dimensions peuvent être comprises comme autant de manifestations d'un impensé archivistique, un état de la discipline qui reflète l'inconcevabilité ou l'omission, volontaire ou non, de certains de ses aspects théoriques ou pratiques. C'est en investissant l'impensé, en étudiant l'archivistique à partir des pratiques en marge, qu'il est possible de renouveler les discours sur la discipline.

Aux marges de l'archivistique intéressera un public universitaire, tant pour l'enseignement que la recherche, qui se penche sur les questions liées à la notion d'archive(s), à l'archivistique, aux études cinématographiques, et aux études culturelles de manière plus large.

Annaëlle Winand est professeure adjointe à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal. Ses recherches se concentrent sur les notions d'archive(s) et d'impensé archivistique dans les pratiques artistiques et dans le domaine des archives de communauté.