

Jeux d'archives

Images et imaginaire dans *Les aventuriers de l'art moderne*

Anne Klein

Le pouvoir de l'archive est d'autant plus fort que l'archive est absente
(Roudinesco 2001)

« Tout témoignage matériel du passé fait-il archive ? » (Gousseff et Dubourg Glatigny 2017) Telle est la question posée dans un texte montrant la manière dont la trajectoire des documents d'archives, depuis leur conservation jusqu'à leur mise à disposition, détermine les discours qu'ils sont susceptibles de soutenir. Cette question est bien celle que suggère, dans un premier temps, *Les aventuriers de l'art moderne*.

En effet, les archives sont communément considérées comme l'« ensemble de documents hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu » (CRNTL 2017). De manière plus particulière, l'archivistique, discipline dans laquelle s'inscrivent les propos tenus ici, a, au fil des siècles, constitué son objet autour de trois fonctions remplies par les documents dont les archivistes ont la charge : les archives sont alors preuve, information et témoignage (Cardin 1995). Ces fonctions juridiques, opérationnelles et mémorielles assignent aux archives une relation particulière au véridique et au réel qui est due aux conditions de leur production : les archives sont les documents accumulés dans le cadre des activités de leur producteur. À la suite des travaux du groupe de recherche InterPARES¹, ce qui distingue les documents d'archives des autres types de documents c'est, notamment, qu'ils sont un moyen de communication – c'est-à-dire que leur production implique au moins un auteur, un destinataire et un rédacteur –, qu'ils possèdent un lien archivistique² et que le cadre dans lequel ils ont été produits est identifiable. C'est aussi dans le contexte numérique que les préoccupations à l'égard des qualités des archives réapparaissent et que l'archivistique s'inquiète de sa capacité à conserver des documents authentiques (authenticité juridique), fiables (authenticité diplomatique) et exacts (authenticité historique).

Dans la série, point d'archives aux yeux de l'archivistique telle qu'elle vient d'être présentée, mais des images anciennes, « d'époque » selon deux des réalisatrices. Des images du passé donc, marquées tant par le moment de leur création que par le temps écoulé depuis. Pas d'archives dans la mesure où, comme nous le verrons, les images proposées n'en ont pas les caractéristiques archivistiques. En effet, elles n'en remplissent

pas les fonctions traditionnelles (preuve, information et témoignage) et leurs qualités proprement archivistiques (authenticité, fiabilité et exactitude) ne sont pas même revendiquées. Pourtant, les archives sont à la fois invoquées dans les propos des réalisatrices et convoquées dans la facture de la série. Tout fonctionne alors comme si les images utilisées étaient effectivement des archives au sens archivistique du terme.

Depuis une dizaine d'années cependant, l'archivistique s'intéresse à la présence des archives dans le champ de l'art³, permettant de dépasser la conception traditionnelle des archives et de proposer une compréhension qui met l'utilisation et l'existence sociale des documents au centre de l'analyse. Les recherches ont alors mis en lumière des caractéristiques des archives que les archivistes tendaient à ignorer : leur caractère lacunaire, leur dimension poétique, l'importance de leur matérialité ou encore la nécessité de leur mise en récit pour qu'elles soient signifiantes et qu'elles puissent assumer leur fonction mémorielle.

L'analyse d'œuvres reposant sur les archives a mis en évidence le fait que les archives sont dotées d'une forme de plasticité leur permettant de soutenir des discours et des pratiques extrêmement variés, et, comme l'indiquait l'archiviste sud-africain Verne Harris, que « les documents d'archives ne parlent pas par eux-mêmes. Ils parlent à travers des voix » (Harris 1997, 135, trad.). « Faire parler des archives » implique alors de les intégrer, comme objet, dans un dispositif qui doit être pensé selon le contexte d'utilisation des documents et qui doit être adapté au public qui recevra le produit de l'utilisation (Klein 2015, 192-198).

Les aventuriers de l'art moderne constitue un objet d'étude tout aussi intéressant que singulier pour l'archivistique, dans la mesure où, contrairement aux objets étudiés généralement, la présence d'archives n'a pour fonction première ni de proposer une réflexion sur le rapport au temps ou sur la mémoire, ni de participer d'une esthétique singulière puisqu'elles ne participent pas de la démarche habituelle des réalisatrices⁴. Il est alors difficile d'envisager une réflexion sur le statut des archives dans la série de la même manière que lorsqu'on considère des œuvres qui revendiquent pleinement leur appartenance à un art de l'archive tel que peut le définir Paul Bernard-Nouraud, dans un texte sur *l'image archivée* comme forme de l'art contemporain, pour qui :

[c]es deux dimensions [...] – le recours “objectif” à des images antérieures [...] et le vieillissement prématuré de la facture de l'œuvre – sont devenues fondamentales pour l'art contemporain où on les trouve le plus souvent combinées. Combinaison qui a pour effet de produire une forme d'indiscernable dépassant la confusion œuvre d'art – image d'archive pour oblitérer précisément la fonction de cette dernière qui est de fournir une information à déchiffrer (Bernard-Nouraud 2017, 39).

Il s'agira donc ici, d'une part de préciser en quoi les images proposées ne sont pas des images d'archives au sens archivistique et d'autre part de comprendre en quoi elles peuvent malgré tout fonctionner comme telles.

La piste explorée sera celle du rapport des archives à l'imaginaire. Classiquement, 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. Produit de l'imagination, l'imaginaire peut être de deux ordres : celui de la reproduction – « pouvoir de faire revivre dans la conscience une perception antérieure [– et celui de la création –] combiner des images en tableaux, en séquences, en scénarios. » (Natanson 2001, 25) L'imagination est donc la capacité de produire des images, « traces dans notre esprit de nos perceptions antérieures – mais traces affaiblies, déformées, indistinctes. Traces d'une expérience perdue, d'un passé aboli qui jamais ne pourra revivre » (Natanson 2001, 26). L'imaginaire est l'ensemble de ces images.

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. C'est cependant en allant au-delà des définitions classiques, tant des archives que de l'imaginaire, qu'il devient possible d'éclairer le lien qui les unit. En partant d'une critique de l'authenticité comme caractère essentiel des archives soutenue par leur fiabilité et leur exactitude, d'une part, de leur capacité à faire image d'autre part, il s'agira ici de proposer une réflexion sur la manière dont les archives sont susceptibles de nourrir ou de créer un imaginaire qui serait, avec la psychanalyse, pensé comme registre de l'image par laquelle le sujet se construit dans la relation à l'autre.

Les archives des archivistes

Les archivistes, au fil du temps, se donnent une définition de plus en plus large des archives. Selon la dernière en date,

Les archives sont le produit documentaire de l'activité humaine et elles sont conservées en raison de leur valeur sur le long terme. Elles constituent le reflet en temps réel de l'activité des individus et des organisations, et fournissent donc une vision directe sur les événements passés. Elles se présentent sous toute une gamme de formats – écrit, photographique, audiovisuel –, sous forme numérique ou analogique. Les archives sont produites par les organisations publiques ou privées et par les personnes à travers le monde (Conseil International des Archives 2018).

En archivistique donc, les archives sont définies comme les documents issus d'une activité dont elles sont le corollaire et non la finalité. Ainsi, comme l'a noté Jacques Derrida (1995), les archives, en tant que lieu de consignation, sont avant tout un moyen de communication quels qu'en soient les destinataires et destinataires. En outre, les archives sont toujours envisagées comme des ensembles documentaires et leur(s) signification(s) procède(nt) des liens que les documents entretiennent entre eux. C'est alors le lien archivistique qui fait les archives. En ce sens, un document isolé ne peut que difficilement prétendre au statut d'archives et c'est comme totalité que celles-ci saisissent un moment dans le temps, le moment de leur production.

Le document d'archives – à la différence de l'objet de collection ou du dossier de documentation constitué de pièces hétérogènes de provenances diverses – n'a donc de raison d'être que dans la mesure où il appartient à un ensemble. Il se situe au sein d'un processus fonctionnel, dont il constitue lui-même un élément, si minime soit-il. Le document d'archives n'est jamais conçu, au départ, comme un élément isolé. Il a toujours un caractère utilitaire, qui ne peut apparaître clairement que s'il a gardé sa place dans l'ensemble des autres documents qui l'accompagnent (Duchéin 1977, 75).

Finalement, les archives sont appréhendées à l'aune de leur contexte de production qui doit être identifiable et dont elles « constituent le reflet » selon la formule consacrée en archivistique⁵ : « Les documents d'archives saisissent un moment dans le temps, le fixent et le gèlent tel qu'il était en quelque sorte, de manière à en préserver une certaine idée pour références ultérieures ; une certaine idée du caractère unique des actions et événements desquels les documents résultent » (Eastwood 1993, 112, trad.).

De cette définition sont inférées les qualités que les archives devraient posséder : l'authenticité, la fiabilité et l'exactitude. C'est avec la production massive de documents électroniques et la recherche croissante de normalisation dans un contexte bureaucratique que la notion d'authenticité a été replacée au centre de la pratique et de la discipline archivistique. Un document est considéré authentique dès qu'il « est bien ce qu'il prétend être et qu'il n'a été ni corrompu ni altéré » (Banat-Berger et al. 2016b). L'archiviste se donne pour mission d'assurer cette authenticité, ce qu'il fait en maintenant le lien archivistique depuis la création des documents jusqu'à leur mise en archives, c'est-à-dire en documentant l'ensemble des relations dans lequel les documents sont engagés. Autrement dit, pour qu'un document d'archives puisse être considéré comme authentique, il faut que le lien avec son contexte de production soit connu et maintenu. La fiabilité, pour sa part, ne concerne plus la structure documentaire, mais « renvoie à l'autorité et la qualité du document d'archives d'être digne de confiance en tant que représentation des faits auxquels il se rapporte » (Banat-Berger et al. 2016b). Un document est finalement considéré comme exact quand il « contient des données correctes, précises et justes » (Banat-Berger et al. 2016b).

Pour l'archivistique contemporaine, l'authenticité des documents tend en fait à recouvrir ces trois caractéristiques. Elle est garantie par l'établissement d'une chaîne de responsabilités, ininterrompue depuis la production jusqu'à la conservation, qui assure le contrôle et la traçabilité des documents. Les archivistes peuvent alors affirmer avec certitude que les archives sont « capables de soutenir le témoignage authentique des actions, des processus et des procédures qui les ont produites, ou d'avoir *le caractère et l'autorité d'un original* » (MacNeil 1992, 202, trad.)⁶.

Si cette qualité est considérée comme essentielle, c'est que l'authenticité permet aux archives de faire preuve et d'être des « témoins privilégiés » (Couture 1994, 114) d'un moment passé. Elle confère aux archives leur autorité associée à cette idée qu'elles « fournissent une *vision directe* sur les événements passés » (Conseil International des Archives 2018)⁷.

Les archives sont donc essentiellement définies, en archivistique, au regard des conditions de leur production et le geste archivistique consiste alors à rabattre les documents sur leur contexte d'origine. De ce point de vue, ce qui caractérise les archives est l'authenticité. Selon cette conception, certaines caractéristiques des archives restent impensées, qui apparaissent pourtant lorsqu'on décale le regard et qu'on s'attarde aux utilisations plutôt qu'à la production des archives. On constate que la définition classique est déstabilisée, sans pour autant être nécessairement invalidée. La compréhension de ce que peuvent être les archives telle qu'elle est véhiculée par la série *Les aventuriers de l'art moderne* est intéressante à cet égard.

Les archives des *Aventuriers de l'art moderne*

Deux des réalisatrices évoquent les difficultés qu'elles ont rencontrées au contact des archives, matériau particulier qui impose des images, une chronologie et des représentations. Le problème est alors de trouver une manière de faire parler ces documents et de leur donner un sens qu'ils n'ont pas nécessairement initialement⁸. Mais lorsqu'elles parlent d'archives, de quoi s'agit-il ? À y regarder, on repère les images anciennes puisqu'elles contrastent avec le dessin d'animation bien sûr, mais aussi par leur facture. En revanche, il n'est jamais possible de les identifier, ni de les nommer : films de fiction ? images des actualités cinématographiques ? Il n'est pas non plus possible de les dater. À écouter les réalisatrices, ce sont « principalement des images issues de films artistiques de l'époque »⁹, des « archives de films de fiction [...] des films du cinéma primitif, des films naturalistes, des films de botaniste... »¹⁰. Il n'est d'ailleurs que peu question des photographies qui tiennent pourtant une place importante dans certains épisodes, mais qui relèvent peut-être davantage de l'animation que du montage.

Le terme archives renvoie donc essentiellement à l'image cinématographique. Ce que Pauline Gaillard explique ainsi : « On n'aurait pas pu raconter ces histoires [les anecdotes qui constituent les textes de Dan Franck] avec des *archives classiques*, avec des *archives d'époque*... »¹¹, ou encore « il n'y avait rien, *il n'y avait que de l'archive historique* »¹². Le caractère « historique » des archives « classiques », sans que l'on sache bien à quoi ces termes renvoient au demeurant, est ici vu comme un empêchement. Quel que soit le sens assigné à ces qualificatifs, il est intéressant qu'ils soient connotés de manière négative. La conception et les usages classiques des archives ont en effet plutôt tendance à en valoriser le caractère « historique » qui, renvoyant à l'authenticité telle que comprise par les archivistes, autorise le discours sur le passé. Les archives telles qu'elles sont définies et mises en valeur par les archivistes sont donc ici disqualifiées car elles ne proposent rien en quoi il serait possible de reconnaître l'objet de la narration.

Ce qui conduit à un aspect souvent considéré par les artistes de l'art de l'archive comme un levier pour l'expression : le caractère lacunaire des archives.

[...] je voyais bien, dans ce qui avait été rassemblé, [...] il n'y avait rien, il n'y avait que de l'archive historique, l'Exposition universelle de 1900, Paris, la gare St-Lazare... mais qu'est-ce qui va nous raconter la rencontre de Max Jacob et Picasso... Et c'était d'autant plus vertigineux que dans la fiction de l'époque, il n'y a que des bourgeois. [...] On avait vraiment un problème de représentation et c'est là que très vite, on s'est rendu compte qu'il fallait se libérer de la chronologie, [...] qu'on ne pouvait pas se permettre d'être prisonnier de la chronologie historique des archives – ça a été une évidence quasi immédiate. J'ai tout de suite pensé au cinéma russe parce que le cinéma russe, c'est vraiment le cinéma qui représente les pauvres¹³.

On comprend mieux ce qui peut rendre les archives inopérantes. Pauline Gaillard renvoie ici à ce qui a été mis en lumière par certains historiens depuis les années 1930. Les archives sont alors considérées comme les traces d'une intentionnalité à l'égard de la postérité, plutôt que comme un « témoin privilégié » ou une « vision directe sur les événements du passé ». Marc Bloch soulignait ainsi, dès 1949, que les

documents nous présentent une lecture particulière des activités humaines : « Dira-t-on qu'entre le passé et nous les documents interposent déjà un premier filtre ? Sans doute, ils éliminent souvent à tort et à travers. Presque jamais, par contre, ils n'organisent conformément aux besoins d'un entendement qui veut connaître » (Bloch 1952, 72).

La chronologie propre aux archives ne peut donc jamais être considérée comme étant concordante à celle des événements puisque « l'organisation archivale simplifie la réalité [...] ; elle produit une version de l'univers informationnel parmi d'autres possibles. Ce faisant, elle voile aussi la complexité du contexte et de la classification informationnels » (Brothman 1991, 84, trad.). Au fond, les archives ne sont pas tout à fait ce reflet que voudrait y voir l'archivistique classique, le geste de mise en archives constitue une représentation du producteur qui est aussi une simplification puisqu'un nouvel ordre est donné aux documents (ne serait-ce qu'en intégrant le fonds à un ensemble préexistant : le dépôt d'archives) et qu'un tri est effectué pour ne conserver que ce qui est significatif. Cette simplification du réel est socialement déterminée dans la mesure où « les archives reflètent la réalité telle que perçue par les "archiveurs" » (Ketelaar 2001, 133, trad.) qu'ils soient les archivistes ou le producteur préparant son fond pour le transférer¹⁴. Ainsi, on trouve dans les archives du tournant du XIX^e siècle « l'Exposition universelle de 1900, Paris, la gare St-Lazare [et] que des bourgeois », ce que l'époque veut donner à voir d'elle-même en somme. Et peu importe ici qu'il s'agisse de documents d'archives comme les films amateurs, par exemple, ou de films de fiction, puisque fiction et archives partagent ceci qu'elles sont effectivement des représentations qu'une société se donne d'elle-même. Or, de cette représentation et de cette chronologie, il faut « se libérer » pour que le récit puisse avoir lieu. Pour cela, le détournement devient incontournable : « tout de suite on a détourné, parce qu'on n'avait pas vraiment le choix »¹⁵. Ainsi, la séquence considérée par Pauline Gaillard comme « emblématique » de la série est celle de l'adoption de la petite fille par Picasso et Fernande :

Par exemple, Raymonde, l'épisode autour de Raymonde, on a utilisé quatre petites filles différentes [...] en fait, on joue, on utilise l'archive, que ce soit du documentaire ou une fiction, en jouant, en jouant avec le spectateur, en passant un pacte avec lui, en disant : « voilà, on joue à croire que cette petite fille, c'est Raymonde ». Il y en a quatre ou cinq différentes, mais voilà, on va jouer à croire que c'est la même¹⁶.

On retrouve ce jeu dans le deuxième épisode, au moment de la confrontation entre Picasso et Apollinaire devant le juge pour l'affaire de recel des statues ibériques. La figure du juge est alors tirée de plusieurs sources (Fig. 1).



Fig. 1 L'image du juge provenant de plusieurs sources. Capture d'écran, *Les aventuriers de l'art moderne*, épisode 2, 20 : 11 et 21 : 10 respectivement.

Et c'est là, dans ce jeu, que l'imaginaire trouve une place de choix : « [en jouant] à croire que la petite fille, c'est Raymonde » ou en jouant à croire que les images proposées sont effectivement directement issues de la scène qu'elles convoquent, on reconnaît une image de quelque chose qui aurait pu être et qui, partant, advient. Que les images soient ou non effectivement liées au passé auquel réfère le récit importe peu compte tenu de ce que la charge qu'elles portent est celle de l'évocation et non celle de la preuve. Il s'agit alors pour celui qui regarde de reconnaître l'image comme une image d'archives, c'est-à-dire comme l'image authentique de cette fillette qui aurait été tirée du fonds Picasso par exemple et qui entretiendrait alors une relation avec d'autres documents en ce qu'elle aurait été accumulée par Picasso lui-même au cours de sa vie. C'est par ce jeu de recon-

naissance que le spectateur peut voir dans l'image ce que le récit lui pointe.

Par ailleurs, pour trouver les pauvres qui sont absents des « archives classiques » ou du « cinéma d'époque » français, Pauline Gaillard a « tout de suite pensé au cinéma russe parce que le cinéma russe, c'est vraiment le cinéma qui représente les pauvres. [...] j'ai pensé aux films de Boris Barnet [...] »¹⁷. Les images du cinéma russe des années 1927-1936 se révèlent, pour elle, plus évocatrices que les images produites au moment que ces images sont supposées représenter, c'est-à-dire le tout début du XX^e siècle. C'est encore de jeu dont il est ici question, au sens d'espace permettant le mouvement. Ainsi, c'est dans l'espace laissé vacant par l'absence d'archives que l'imaginaire peut se déployer et, par une forme de déplacement, reconnaître dans les images qui lui sont proposées quelque chose qui ne semble pas y être de prime abord : les rues de Montmartre dans les films de Boris Barnet. Les archives ont alors en commun avec les films de fiction convoqués ici de pointer toujours vers autre chose que ce qu'elles sont censées représenter, ce que les archivistes ne prennent pas en compte.

L'image ancienne, c'est-à-dire l'image produite dans le passé et marquée par le passage du temps, a alors pour vocation d'« évoquer le sujet »¹⁸ et donc de servir la narration. Ces images doivent dès lors, d'une certaine manière, passer inaperçues. Appréhendées au regard de leur esthétique¹⁹, elles sont montées de manière à assurer l'uniformité visuelle de telle manière que, outre le jeu mentionné plus haut, le spectateur ne distingue rapidement plus ces images qui contrastent pourtant avec le dessin de l'animation.

Cette uniformité visuelle est possible du fait que les images anciennes sont présentes sous forme de fragments : les gros plans sur une partie du corps (un œil, des pieds, des mains) (Fig. 2), l'insertion d'images d'origines visiblement diverses pour former une séquence vraisemblable (des objets, des scènes, des paysages), la mise en continuité d'un geste filmé et de l'animation (le geste amorcé dans une image filmique s'achève dans l'animation) (Fig. 3), etc.



Fig. 2 Gros plans de mains. Capture d'écran. *Les aventuriers de l'art moderne*. Épisode 1, 9 : 30, 9 : 54, 10 : 06, et 11 : 59, dans le sens horaire



Fig. 3 Sortie de prison d'Apollinaire représentée par un passage à l'animation. Capture d'écran. *Les aventuriers de l'art moderne*. Épisode 2, 21 : 49 et 21 : 53 respectivement.

Les images extraites de leur contexte gagnent en indétermination ce qui permet, un fois insérées dans un nouveau réseau de relations, de leur donner un nouveau sens. Comme le souligne Valérie Loiseleux, ce n'est pas seulement par le contenu des images, mais « c'est aussi par le rapprochement d'images éparses/hétérogènes que le sens advient progressivement »²⁰. Là encore, on retrouve les archives là où l'archiviste n'en voit pas : plutôt que leur contenu, ce sont les liens établis par le montage qui font sens. De la même manière que le lien archivistique permet aux documents d'archives de faire sens, le montage d'images d'origines diverses et n'ayant initialement pas de relation entre elles tisse un nouveau réseau de significations.

Ce travail du fragment permet aussi, outre l'advenue du sens, l'ouverture de l'espace de jeu. En effet, étroitement lié à la lacune, le caractère fragmentaire des archives est ce qui autorise leur reconfiguration en des ensembles signifiants neufs. C'est en associant des fragments qui n'entretiennent, en première instance, de lien ni avec l'objet du récit ni même avec le passé qu'ils dépeignent, que les réalisatrices des *Aventuriers de l'art moderne* parviennent à convoquer une image de ce passé correspondant à un imaginaire largement partagé.

Finalement, les images que les réalisatrices qualifient d'archives n'ont que peu à voir avec les archives des archivistes : elles ne sont pas utilisées pour les fonctions classiques de preuve, d'information et de témoignage assignées aux archives mais pour leur capacité à évoquer autre chose que ce à quoi elles renvoient de prime abord. Pourtant, détournées de leur contexte initial, le film, ces images renvoient à deux des principales caractéristiques des archives : la lacune et le fragment qui chargent les images, tout comme les archives, d'un pouvoir d'évocation qui permet de convoquer un imaginaire partagé, des images dans lesquelles chacun reconnaît quelque chose du passé évoqué. Si l'archiviste ne voit pas d'archives dans la série, c'est peut-être surtout parce que les images qui y figurent ne répondent pas aux critères archivistiques de fiabilité et d'exactitude qui permettent de soutenir l'authenticité telle qu'ils la définissent. Malgré cela, les images filmiques proposées ici entretiennent un rapport au temps qui les range du côté des archives et permet de les considérer comme authentiques.

Pouvoir d'évocation, matérialité et authenticité

Ces images ne sont pas envisagées par les réalisatrices en regard de leur matérialité, c'est-à-dire en regard des « qualités d'archive » dont parle Paul Bernard-Nouraud (2017, 39-40) à propos des images travaillées par l'art contemporain. Il qualifie ces images ayant les qualités des « images d'archive » comme « floues », « partiellement illisibles », en « noir et blanc originel », ou encore de « facture prématurément vieillie ou patinée ». Ces qualités liées au vieillissement du support ou à l'ancienneté du dispositif technique de production des images ne sont pas évoquées par les réalisatrices alors que c'est bien d'abord cette matérialité des archives qui leur confère leur pouvoir d'évocation.

En effet, au regard des pratiques artistiques de l'archive, la matérialité prend une importance critique. Tant l'accumulation que les traces de vieillissement, le type de support, ou encore la technique d'inscription renvoient au temps passé depuis la création des documents et leur constitution en archives. Or, 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. Bref, 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.

Cette distance est pourtant indispensable à la connaissance historique qui ne peut survenir qu'à travailler cet espace particulier qu'est l'entre-deux qui sépare le passé du présent. En « détachant [...] les archives de leur point d'origine [notamment par la décontextualisation], les artistes rétablissent cette distance que les archivistes cherchent à réduire et déplacent ainsi le lieu de l'authenticité et son lien à la fiabilité ». (Klein 2015, 244) Dans les œuvres qui consistent en des archives fictives, c'est-à-dire des documents créés par l'artiste en fonction des qualités qu'il assigne aux archives, c'est souvent la matérialité qui permet de reconnaître les archives là où il n'y en a pas vraiment. Les images utilisées dans *Les aventuriers de l'art moderne* tiennent en quelque sorte de ce registre et c'est la raison pour laquelle tout fonctionne « comme si » les

images étaient des images d'archives au sens archivistique du terme.

En effet, au visionnement de la série, les images filmiques sont immédiatement repérées comme archives par contraste avec le dessin de l'animation. C'est que les archives sont, dans un premier temps, caractérisées par un rapport au réel déterminé par leur organicité (elles sont le corollaire d'une activité) qui les distinguent de toute forme de création. C'est ensuite la facture de ces images qui nous ramène aux images « floues », « partiellement illisibles », en « noir et blanc originel » tel que les présente Bernard-Nouraud et qui les inscrit dans une temporalité autre que celle de l'animation. Quoique le montage finisse par le faire oublier, ces images sont marquées par le temps passé depuis leur création ce qui, précisément, les inscrit dans la durée. Or, c'est bien là ce qui les rend, d'une certaine manière, authentiques.

À étudier les usages artistiques des archives, on comprend qu'en fait l'authenticité « est moins immédiatement liée à l'origine de l'objet qu'à l'objet lui-même en tant que trace, c'est-à-dire en tant qu'objet ayant traversé le temps. Elle est donc déterminée par les éléments qui font des archives un objet de durée plutôt qu'un objet du passé » (Klein 2015, 245). Le temps prend alors une consistance, devient palpable et le passé peut être convoqué, rendu présent par l'image du temps qui passe renvoyée par l'objet ancien. Un cas exemplaire est celui du film en décomposition²¹, comme cet extrait montrant Maurice de Vlaminck (Fig 4).



Fig. 4 Décomposition du film. Capture d'écran. *Les aventuriers de l'art moderne*. Épisode 1, 19 : 45.

Dès lors, tout objet dont la facture renverrait à l'ancien aurait vocation à exercer une certaine forme d'autorité sur le passé qui équivaldrait celle que les archivistes accordent aux archives par le biais de la fiabilité et de l'exactitude. Ce pouvoir des archives est lié à l'imaginaire archivistique qui confère aux documents la capacité de conserver une vérité inscrite à même l'ensemble documentaire et qui fait image quant à l'événement. Là où les archivistes pensent les archives, soit comme un reflet du producteur, soit comme la construction d'une représentation, selon leur position épistémologique, on peut les considérer plutôt

comme une possibilité de créer des images partagées. Les archives seraient alors un des lieux depuis lequel nous pouvons faire communauté par les images qu'elles nous permettent de construire du fait de leurs caractères lacunaire et fragmentaire. Ce que l'archiviste construit est alors moins un reflet, qui serait l'image elle-même, qu'un miroir, c'est-à-dire la possibilité pour l'autre de reconnaître sa propre image²².

C'est en ce sens qu'elles peuvent être pensées avec l'imaginaire défini comme l'ensemble des « traces [...] de nos perceptions antérieures – mais traces affaiblies, déformées, indistinctes. Traces d'une expérience perdue, d'un passé aboli qui jamais ne pourra revivre » (Natanson 2001, 26). Les archives sont ainsi une matérialisation de la séparation entre passé et présent en ce qu'elles permettent précisément de rendre le passé présent. Or, le passé qu'elles nous proposent n'est jamais que celui dans lequel chacun doit pouvoir reconnaître quelque chose de lui-même. Il ne s'agit donc pas de souvenirs propres, mais bien d'une proposition qui doit permettre à une communauté de se constituer par la reconnaissance de son image propre qui n'est pas nécessaire celle projetée par les archives.

En cherchant à constituer les archives les plus pertinentes par une sélection raisonnée déterminée par les préoccupations d'aujourd'hui, les archivistes privent donc peut-être les futurs utilisateurs d'un miroir en leur imposant une image. C'est en effet à partir de l'imaginaire archivistique d'aujourd'hui que les archives de demain sont constituées, tout comme c'est à partir de l'imaginaire de la modernité (les expositions universelles, les gares, la bourgeoisie) que les archives du début du 20^e siècle l'ont été et ont évacué les images qui nous intéressent aujourd'hui (les pauvres que Pauline Gaillard a dû chercher dans l'imaginaire soviétique des années 1930). Françoise Choay parlait déjà, il y a près de vingt ans, du patrimoine comme miroir et de la « conduite narcissique » de notre société qui suscite l'accumulation et la diversification des objets patrimoniaux : « le patrimoine historique semble aujourd'hui jouer le rôle d'un vaste miroir dans lequel nous [...] contemplerions notre propre image » (Choay 1999, 181).

C'est bien ce qui est sous-tendu par le fait de voir des archives où il n'y en a pas – l'inflation de l'emploi du mot « archive(s) » en serait un symptôme –, tout autant que par le fait de vouloir, à toute force, en créer d'authentiques sans laisser au temps la possibilité de devenir durée. En pensant les archives depuis leur origine, en tentant d'effacer le temps qui a passé, archivistes et utilisateurs empêchent finalement les archives de remplir leur fonction première qui est de nous permettre de nous inscrire dans le temps.

Malgré cela, cette image construite par les archivistes n'est pas vide, le manque n'équivaut pas à la vacuité. Les archives rendent accessible, sous certaines conditions, ce qui a été évacué par le geste archivistique. C'est alors dans le geste d'utilisation que les archives offrent cette voie d'accès qui permet de saisir le passé dans toute son actualité, ce qui constitue la seule manière de connaître le passé. Mais, pour que cela puisse être, c'est l'autorité même des archives qu'il faut remettre en question en travaillant cet espace laissé vacant par l'archiviste.

Références

- Banat-Berger, Françoise, Emily Borgeaud, Christine Nougaret et Mathilde Henriquet (Ed.). 2016a. « Glossaire ». Dans *InterPARES 2*. Paris : Éditions en ligne de l'École des Chartes, <http://elec.enc.sorbonne.fr/interpares2/glossaire#> (consulté le 14 avril 2014).
- _____. 2016b. « Conséquences de l'élargissement du périmètre aux documents interactifs, expérientiels et dynamiques. Les concepts de fiabilité, d'exactitude et d'authenticité revus à cette aune ». Dans *InterPARES2*. Paris : Éditions en ligne de l'École des Chartes, <http://elec.enc.sorbonne.fr/interpares2/revision> (consulté le 14 avril 2014).
- Bernard-Nouraud, Paul. 2017. « L'image archivée. Sur quelques-unes des formes de l'art contemporain ». *Marges* 25 : 35-46.
- Bloch, Marc. 1952. « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien ». *Cahier des Annales* 3.
- Bracha, Rachel. 2013. « Artist and the film archive : re-creation-or archival replay ». *Archival Science* 13 (2-3) : 133-141.
- Brothman, Brien. 1991. « Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice ». *Archivaria* (32) : 78-100. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11761/12711> (consulté le 14 avril 2014).
- Carbone, Kathy Michelle. 2017. « Artists and records: moving history and memory ». *Archives and Records* 38 (1) : 100-118.
- Cardin, Martine. 1995. *Archivistique : Information, organisation, mémoire*. Québec : Éditions du Septentrion.
- Choay, Françoise. 1999. *L'allégorie du patrimoine*. (1^{ère} édition 1992). Paris : Seuil.
- Conseil International des Archives. 2018. « Que sont les archives ? » <https://www.ica.org/fr/quest-ce-que-les-archives> (consulté le 14 avril 2014).
- Couture, Carol. 1994. « Le cycle vie des documents d'archives ». Dans *Les fondements de la discipline archivistique*. Sous la direction de Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et collaborateurs, 95-114. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Demangeat, Michel. 2002. « L'imaginaire selon Lacan : des “repères de la connaissance spéculaire” à la question de la “Reconnaissance” ». *Imaginaire & Inconscient* 1 (5) : 53-66.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris : Galilée.
- Duchéin, Michel. 1977. « Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques ». *La Gazette des archives* (97) : 71-96.
- Eastwood, Terry. 1993. « How Goes it with Appraisal? ». *Archivaria* (36) : 111-121. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11938/12896> (consulté le 14 avril 2014).
- Gousseff, Catherine et Pascal Dubourg Glatigny. 2017. « Tout témoignage matériel du passé fait-il archive ? De la mise en archives et de son usage ». Dans *Archives au présent*. Sous la direction de Partick Nardin et al., 13-28. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Harris, Verne. 1997. « Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa ». *Archivaria* (44) : 132-141. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12200/13217> (consulté le 14 avril 2014).
- Hottin, Christian. 2006. « La collecte comme enquête : pour une approche ethnologique de la pratique archivistique ». *La Gazette des archives* (202) : 69-92.
- Hottin, Christian. 2003. « Collecte d'archives, histoire de soi et construction de l'identité : autour de deux fonds d'archives de femmes ». *Histoire et Sociétés* (6) : 99-109. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00069201/document> (consulté le 14 avril 2014).
- Ketelaar, Eric. 2001. « Tacit Narratives: The Meanings of Archives ». *Archival Science* 1 (2) : 131-141.
- Klein, Anne. 2015. *Archive(s) : Approche dialectique et exploitation artistique*. Thèse de doctorat (Université de Montréal). <http://hdl.handle.net/1866/11648> (consulté le 14 avril 2014).
- Lemay, Yvon. 2007. « Art et archives : entre la transparence et l'opacité ». Dans *Ici, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière présentée à Plein sud du 19 septembre au 28 octobre 2007*, 9-15. Longueuil : Plein sud. http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html (consulté le 14 avril 2014).
- MacNeil, Heather. 1992. « The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description ». Dans *Archival Fonds: Theory to Practice / Le fonds d'archives : De la théorie à la pratique*. Sous la direction de Terry Eastwood, 195-225. Ottawa : Bureau canadien des archives.
- Magee, Karl et Waters, Susannah. 2011. « Archives, Artists and Designers ». *Journal of the Society of Archivists* 32 (2) :

273–285.

Natanson, Jacques. 2001. « L'imaginaire dans la culture occidentale ». *Imaginaire & Inconscient* 1 (1) : 25-33.

Roudinesco, Élisabeth. 2001. *L'analyse, l'archive*. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France.

Winand, Annaëlle. 2018. « Expérimentation, décomposition et geste mémoriel : regard archivistique sur le travail du cinéaste Bill Morrison ». Dans *Consommer l'information : de la gestion à la médiation documentaire*. Sous la direction d'Anne Klein et Martine Cardin. Québec : Presses de l'Université Laval, Culture française d'Amérique.

_____. 2016a. « Archives et réemploi dans les films expérimentaux ». *Archives* 46 (1) : 34-45.

_____. 2016b. « Matériau temporel et images tactiles. L'archive dans *Western Sunburn* de Karl Lemieux ». Dans *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3*. Sous la direction d'Yvon Lemay et Anne Klein. <http://hdl.handle.net/1866/16353> (consulté le 14 avril 2014).

Notes

1 International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems. Voir notamment les travaux d'InterPARES 2 (2002-2007). Ces projets, dont le quatrième est en cours, ont pour objet l'adaptation de la diplomatique et de l'archivistique au numérique.

2 Tel que défini par le groupe de recherche, le lien archivistique est le « Réseau de relations qu'un document d'archives entretient avec les autres documents appartenant au même ensemble organique. » (Banat-Berger et al. 2016a).

3 À ce propos, voir les travaux d'Yvon Lemay depuis son texte autour de l'œuvre de Bertrand Carrière (2007), de Karl Magee et Susannah Waters (2011), de Rachel Bracha (2013), ou encore de Kathy Michelle Carbone (2017).

4 Entretien avec Pauline Gaillard, mené par Karine Abadie, le 14 décembre 2016.

5 L'idée que les archives sont le reflet fidèle de leur producteur n'a été interrogée qu'à partir des années 1990. Elle reste encore l'un des fondements de l'archivistique contemporaine qui s'attache à construire le reflet le plus pertinent et le plus significatif du producteur.

6 Je souligne.

7 Je souligne.

8 Entretien avec Pauline Gaillard, mené par Karine Abadie, le 14 décembre 2016.

9 Entretien avec Valérie Loiseleux, mené par Rémy Besson, le 28 novembre 2016.

10 Entretien avec Pauline Gaillard.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.* Je souligne.

13 *Ibid.* Je souligne.

14 À propos de la collecte d'archives privées, on pourra lire les textes de Christian Hottin, (2006, 2003).

15 Entretien avec Pauline Gaillard.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Entretien avec Valérie Loiseleux.

19 *Ibid.* Je souligne.

20 *Ibid.*

21 Sur cet aspect, et sur le rapport à la matérialité du film en général, on pourra se reporter aux travaux d'Annaëlle Winand (2016a, 2016b, 2018).

22 La référence est ici le stade du miroir qui en psychanalyse, et particulièrement chez Lacan, est le moment où l'enfant, par la médiation du regard de l'adulte qui l'assiste, reconnaît sa propre image. Cette reconnaissance est constitutive de l'identification du sujet en tant qu'il est autonome. À ce sujet, on pourra se reporter à Michel Demangeat (2002).