



Michel Campeau, *Si je mens, j'irai en enfer!* suivi d'images extraites de la bande vidéo *Les chants magnétiques*, 19 cm x 26 cm, Laval, Les 400 coups, coll. « Images », 1997, p. 13. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CE/92). © Michel Campeau / SODRAC (2010).

## Livres d'artistes et documents d'archives

Yvon Lemay

Au Québec tout comme ailleurs, les artistes contemporains ont été nombreux, notamment depuis les années 1980, à exploiter des documents d'archives dans leurs réalisations<sup>1</sup>. Et ce phénomène se fera également sentir dans le domaine du livre d'artiste, c'est-à-dire de l'« ouvrage de création originale édité, œuvre d'art dans laquelle le texte ou le livre en tant que support constitue un point de référence pour une recherche conceptuelle et plastique<sup>2</sup> ». Des créateurs tels que Raymonde April, Jean-Pierre Beaudin, Michel Campeau, Pierre Leblanc, Louise Levergneux et Melinda Pap, pour n'en nommer que quelques-uns, auront recours à des archives photographiques dans leurs livres ou dans leurs publications d'artistes<sup>3</sup>.

Bien qu'une abondante littérature – catalogues d'exposition, actes de colloque, ouvrages, numéros thématiques de périodiques et articles de revues – témoigne de l'importance du phénomène dans le milieu des arts visuels, les archivistes ont jusqu'ici accordé peu d'attention à ce nouveau type d'utilisation des archives. À titre d'exemple, la rubrique « Bibliographie archivistique » de la revue *Archives*, qui répertorie les articles parus dans des périodiques canadiens et étrangers ainsi que les monographies acquises par Bibliothèque et Archives Canada, ne contient pour la période 1990-2008 qu'une seule référence à ce sujet. Il s'agit de la publication, en 1998, du catalogue de l'exposition *Deep Storage – Collecting, Storing and Archiving in Art*, qui regroupait des œuvres réalisées par une cinquantaine d'artistes depuis les années 1960 se rapportant au domaine des archives. Ce manque d'intérêt n'a toutefois pas empêché la présentation d'expositions d'artistes contemporains dans des services d'archives, de même que l'accueil d'artistes dans le cadre de

1. Nous aimerions remercier Marie-Pierre Boucher, étudiante à la maîtrise à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (ÉBSI) de l'Université de Montréal, pour sa précieuse collaboration, ainsi que la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal pour le soutien financier qui nous a été accordé dans le cadre du concours « Petites subventions » du Conseil de recherche en sciences humaines.
2. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), « Livre d'artiste ». Grâce au *Règlement sur le dépôt légal* entré en vigueur en 1968 en même temps que la *Loi de la Bibliothèque nationale du Québec*, les collections de BAnQ se sont enrichies d'un nombre considérable de livres d'artistes au fil des ans. Aujourd'hui, l'institution possède environ 1500 livres d'artistes (S. Alix, *Graphzines et autres publications d'artistes*, p. 10).
3. Compte tenu de la diversité des réalisations (de l'ouvrage tiré à quelques exemplaires à celui produit mécaniquement en passant par le livre-objet) et afin d'éviter toute ambiguïté avec le livre d'art, Sylvie Alix propose d'utiliser le terme plus général de « publication d'artiste » (S. Alix, *Graphzines et autres publications d'artistes*, p. 10).



programmes d'artistes en résidence, aussi bien en France<sup>4</sup> qu'en Grande-Bretagne ou au Canada. En effet, Marie-Pierre Boucher, dans un mémoire de maîtrise intitulé « La mise en scène des archives par les artistes contemporains », présente plusieurs exemples de résidences d'artistes qui se sont déroulées dans le milieu des archives<sup>5</sup>.

En prenant comme objet d'étude des livres d'artistes réalisés principalement au Québec depuis les années 1990 dans lesquels les créateurs ont employé des documents d'archives, notre objectif n'est pas de montrer l'originalité et l'importance de cette production sur le plan artistique. D'autres spécialistes du milieu de l'art sont mieux à même que nous d'en faire la démonstration. Nous visons plutôt à analyser d'un point de vue archivistique les livres d'artistes conservés dans les collections de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). En d'autres termes, nous cherchons à profiter des cas d'utilisation d'archives photographiques<sup>6</sup> par les artistes contemporains afin d'explorer différentes questions relatives à la diffusion non seulement en tant que fonction mais aussi en tant que mission de l'archivistique<sup>7</sup>.

Pourquoi est-il primordial pour les archivistes de s'intéresser à ce nouveau type d'utilisation des documents d'archives? Quels avantages peuvent-ils en retirer, tant dans leur pratique que pour leur discipline? Ces avantages sont probablement plus nombreux qu'ils ne pourraient le croire de prime abord. En fonction de leur rôle, les artistes disposent d'une autonomie et d'une liberté, sur le plan de la création, qui leur donnent la possibilité d'explorer dans leurs œuvres autant les sujets qui les préoccupent et la manière de les exprimer visuellement que les médias et les supports les mieux à même de satisfaire à leurs exigences. Dans ces conditions, ils ont la possibilité d'exploiter intensivement les documents d'archives. Cela se révèle d'autant plus vrai que les artistes sont particulièrement attentifs aux questions d'environnement, à tout ce qui peut exercer une influence sur la portée de leurs travaux, y compris la participation du spectateur. Par conséquent, en examinant de plus près leur exploitation des archives, en cherchant à comprendre pourquoi les artistes contemporains ont recours à ce type de matériel et comment ils l'utilisent, les archivistes sont en mesure de mettre en évidence des aspects très pertinents sur le plan archivistique. Quatre de ces aspects nous apparaissent particulièrement significatifs, à savoir les questions de la mémoire, de la « mise en scène des archives<sup>8</sup> », de leurs conditions d'utilisation et de la dimension émotive des documents d'archives.

### Le document d'archives et son rapport à la mémoire

L'utilisation d'images photographiques provenant d'archives familiales occupe une grande place dans les livres d'artistes de créateurs comme Michel Campeau (... *si je mens, j'irai en enfer!*, 1997), Emmanuel Galland (*Les retrouvailles*, 1996), André Harvey (*Chalet*, 2005), Pierre Leblanc (*Mémoire de 1955, ou, 2026 Roberval*, 1996), Louise Levergneux (*My Memories of my Memories*, 1999), Louisa Nicol (*Souvenirs d'enfance à Palmarolle*, 2001) et Melinda Pap (*Fragile Gyökerek*, 2002), entre autres. Examinons à partir d'un de ces livres, celui réalisé par Michel Campeau en 1997 (ill. 1), comment les photographies d'albums de famille sont mises à profit et, ce faisant, comment les documents d'archives font appel à la mémoire. La mémoire, rappelons-le, est la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé<sup>9</sup> ». C'est donc dire que, dans son rapport à la mémoire, le document d'archives servira tout autant à conserver des traces du passé qu'à rappeler le passé « et ce qui s'y trouve associé ».

4. Comme en témoignent la section « Archives, création et arts plastiques » du site Internet des Archives de France et *L'action éducative et culturelle des Archives – Actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives? »*, p. 275.  
5. Voir le chapitre 2, « Résidences d'artistes en milieux documentaires », p. 24-44.  
6. Dans la mesure où les documents d'archives, en particulier les photographies, sont la plupart du temps intégrés à des publications de toutes sortes, le choix de ce corpus s'avère des plus approprié.  
7. « Disons d'abord que la diffusion des archives est une fonction, bien sûr, mais il faut aussi la considérer comme un volet de la mission dont l'archiviste doit répondre dans la société » (C. Couture, « La politique de gestion des archives », p. 22).  
8. L'expression est empruntée à Pierre-Yves Desaiève, « Devoir de mémoire, archives et contre-monuments », p. 35.  
9. Définition qui correspond au premier sens du terme dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995.



1. (en haut) Michel Campeau, *Si je mens, j'irai en enfer!* suivi d'images extraites de la bande vidéo *Les chants magnétiques*, 19 cm x 26 cm, Laval, Les 400 coups, coll. « Images », 1997, 71 p. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CE/92). © Michel Campeau / SODRAC (2010).

2. (en bas) Michel Campeau, *Si je mens, j'irai en enfer!* suivi d'images extraites de la bande vidéo *Les chants magnétiques*, 19 cm x 26 cm, Laval, Les 400 coups, coll. « Images », 1997, p. 13. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CE/92). © Michel Campeau / SODRAC (2010).

dit en passant, les dégage d'une portée qui, autrement, aurait été trop personnelle<sup>16</sup>. Ces photographies d'archives, Campeau les place ensuite en parallèle avec des images récentes qu'il a prises dans un cimetière (ill. 2). L'effet de ce montage<sup>17</sup> entre les traces du passé et les monuments du présent est pour le moins saisissant. Peu importe son âge, ses champs d'intérêt ou ses connaissances, le lecteur est entraîné dans la spirale du temps. Ballotté entre le présent et le passé, il se voit de la sorte situé « au cœur de la mémoire ». En effet, comme le souligne avec justesse Laura Millar,

*les souvenirs sont générés lorsque nous rencontrons un déclencheur : un objet, une odeur, un mot, un document. Pour nous rappeler, nous devons vivre dans le présent; ainsi, nous sommes en mesure de comparer un moment qui se produit "maintenant" avec un moment qui a eu lieu "alors". Par conséquent, les conditions et les réalités du présent non seulement aident mais influencent et façonnent aussi ce que nous nous rappelons et la manière dont nous le faisons<sup>18</sup>.*

10. Au moment où il publie cet ouvrage, Michel Campeau a déjà 25 ans de production à son actif en tant que photographe et artiste. D'abord attiré par la photographie documentaire au début des années 1970, Campeau place ensuite sa « production [...] sous le signe de l'autobiographie » (B. Lamarche, « Images du passé », p. B.11) à compter des années 1980.  
11. M. Campeau, *... si je mens, j'irai en enfer!*, quatrième de couverture.  
12. En 2005, dans son ouvrage intitulé *La photographie et l'art contemporain*, Charlotte Cotton consacre un chapitre au phénomène (« Chapitre 7 – Réappropriations », p. 191-218). Et pour cause : « Depuis le début des années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduit, ré-expose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres ou des produits culturels disponibles », comme le souligne Nicolas Bourriaud (*Postproduction*, p. 5).  
13. En plus de l'appropriation, qui est la plus courante, nous avons observé trois autres stratégies, à savoir l'intégration, la simulation et l'œuvre-archives, dont nous aurons un aperçu avec le travail de Raymonde April. Pour en savoir davantage, voir Y. Lemay, « Art et archives : une perspective archivistique ».  
14. Les photographies proviennent des archives familiales, d'albums de sa compagne, Nicole Lévesque, et de Robert Pelletier, un ami décédé en 1991. À noter que le titre de l'ouvrage, une formule de serment chez les enfants signalée par Eugène Rolland dans *Rimes et jeux de l'enfance* (1883), est aussi une forme d'appropriation.  
15. M. Campeau, *... si je mens, j'irai en enfer!*, p. 9.  
16. Les fonctions de témoignage et d'information sont par conséquent amoindries au profit d'une plus forte capacité d'évocation, et cela, sans que l'authenticité des documents soit pour autant remise en cause. On pourrait même dire, au contraire, que l'authenticité est tout à fait essentielle à l'acte d'appropriation.  
17. Un autre effet de montage, la surimpression de différentes images sur une même page, a été utilisé par Melinda Pap en 2002 dans *Fragile Gyökerek*.  
18. L. Millar, *Touchstones*, p. 116-117. Nous traduisons. Michael Piggott (« Archives and Memory », p. 326) abonde dans ce sens : « En général, le rôle des archives sur le plan de la mémoire est de type collaboratif, comme nous avons tenté de le démontrer. De plus, la plupart du temps, ce rôle est joué de façon indirecte. » Nous traduisons.

En utilisant des photographies d'archives familiales, Michel Campeau ne fait pas qu'exploiter leur caractère authentique et le passé dont elles témoignent. Il rend visibles, grâce à la mise en parallèle qu'il opère entre l'« alors » et le « maintenant », les mécanismes grâce auxquels la mémoire se construit. Il les incorpore à la structure même de son œuvre.

Comme le démontre le livre d'artiste réalisé par Michel Campeau, l'exploitation des archives dans une perspective artistique permet de jeter un autre éclairage sur les rapports entre la mémoire et les archives. En l'occurrence, la démarche de Campeau fait prendre conscience des éléments « déclencheurs » nécessaires à l'opération. Bref, il s'agit là d'un point de vue pragmatique centré sur les modes d'exploitation du document d'archives. Ce point de vue pourra assurément enrichir la réflexion développée par les archivistes sur cette question au cours des dernières années<sup>19</sup>.

### La mise en scène des archives

Tout en montrant la pertinence de prêter attention à la démarche des artistes afin de mieux comprendre le rapport entre la mémoire et les archives, la mise en parallèle de deux séries d'images photographiques effectuée par Michel Campeau dans ... *si je mens, j'irai en enfer!* indique également que l'organisation des images s'avère tout aussi significative que les images elles-mêmes et leur contenu. Examinons ce qu'il en est en prenant comme exemple la publication accompagnant l'exposition *Tout embrasser*, présentée par Raymonde April en 2001 à la Galerie d'art Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia dans le cadre du Mois de la photo à Montréal (ill. 3).

En 2005, au cours d'une conversation avec Michèle Waquant et Chantal Boulanger à propos de l'exposition *Aires de migrations*, Raymonde April déclara ceci :

*Je poursuis une réflexion sur les archives depuis près de dix ans. Mon film Tout embrasser, qui regroupe 517 images depuis les débuts de ma pratique, en est un bon exemple. Auparavant, j'avais conçu deux projets d'art public, La fortune et Le monde des images, qui utilisaient des négatifs anciens provenant de ma famille<sup>20</sup>.*

En effet, avant de donner lieu à une exposition, *Tout embrasser* a d'abord été un film 16 mm en noir et blanc.

*Parcourant, sélectionnant et classant l'ensemble des images qu'elle a réalisées jusqu'en 1998, l'artiste en a extrait 517, inédites, pour en faire un film tout aussi apparemment simple que ses photographies : une main retire une à une les photographies d'une pile, un peu comme on le fait en famille, suspend chaque image quelques secondes, puis recommence. Une pile, une autre, encore une autre, dix-neuf au total, dévoilant dans un ordre non chronologique des séquences de 25 à 45 images dont la présentation en quatre projections simultanées mais désynchronisées brise à son tour l'illusion rassurante qu'une vie, comme un film, est un fil à suivre comprenant un début, un milieu et une fin<sup>21</sup>.*



3. *Raymonde April – Tout embrasser*, texte de Régis Durand, 17 cm x 23 cm, Montréal, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 2001, feuille pliée imprimée des deux côtés. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CF/154).

Publication produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen (Université Concordia) dans le cadre de l'exposition *Raymonde April : Tout embrasser* (Photographies 1972-2000), présentée du 11 septembre au 20 octobre 2001.



4. *Livre d'artiste déployé illustrant 12 des 18 photographies qui composent son recto.*

*Raymonde April – Tout embrasser*, texte de Régis Durand, 17 cm x 23 cm, Montréal, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 2001, feuille pliée imprimée des deux côtés. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CF/154).

Publication produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen (Université Concordia) dans le cadre de l'exposition *Raymonde April : Tout embrasser* (Photographies 1972-2000), présentée du 11 septembre au 20 octobre 2001.

Lors de l'exposition, le spectateur pouvait donc voir « le film sous forme d'installation vidéographique ainsi que les 517 images ayant servi au tournage et de nombreux extraits agrandis<sup>22</sup> ». Et la mise en pages de la publication – qui, sous la forme d'un dépliant<sup>23</sup>, accompagne l'exposition de cette « œuvre-archives<sup>24</sup> » – permet, tout comme le film, d'« explorer une nouvelle forme de narration photographique<sup>25</sup> ». À la différence, toutefois, que le développement dans le temps cède le pas à un déploiement dans l'espace. Le geste de l'artiste qui faisait se succéder les images sur plusieurs écrans à la fois est remplacé par celui du lecteur qui, progressivement, en dépliant les pages, passe d'une image à une autre, puis à leur juxtaposition, d'abord par groupes de quatre images, ensuite par groupes de six, pour enfin obtenir, lorsqu'il déplie les pages de la publication en sens inverse, un ensemble de 18 images disposées en grille (ill. 4). Il s'agit d'une façon très habile d'exploiter les caractéristiques matérielles du livre (le cahier, la page) pour attirer l'attention du lecteur – compte tenu des gestes qu'il doit faire lors de la consultation – sur le rapprochement entre les images et les effets entraînés sur celles-ci selon leur disposition. « [L]orsque je groupe les images, écrivait April, cela s'apparente à l'écriture. Je travaille l'espace entre les images autant que les images elles-mêmes<sup>26</sup>. »

L'exploitation de ses archives personnelles par Raymonde April dans le but d'explorer d'autres façons de raconter en images montre encore une fois l'intérêt pour les archivistes d'étudier les travaux des artistes dans une optique de mise en valeur. D'ailleurs, compte tenu du rôle joué par les archives dans l'œuvre de Raymonde April depuis plusieurs années, cette artiste mériterait une étude approfondie à elle seule. « En d'autres termes, comme le souligne Marie-Pierre Boucher, c'est dire que l'art offre un autre type d'approche pour diffuser les archives, en les mettant en scène de manière originale<sup>27</sup>. » Toutefois, en plus de découvrir de nouveaux modes de mise en valeur grâce au rôle joué par le dispositif et par la présentation dans la pratique artistique, les archivistes sont très bien placés pour comprendre que toute utilisation d'un document d'archives ne peut pas s'effectuer sans répondre à certaines conditions.

22. R. April, « Repères biographiques », dans *Aires de migrations*, p. 119. Plusieurs vues de l'exposition sont disponibles sur le site Web de l'artiste ainsi que dans la section « Fonds documentaires » (Raymonde April) du site Web de Vox image contemporaine.

23. Cette formule sera également exploitée par Emmanuel Galland (*Les retrouvailles*) et Melinda Pap (*Fragile Gyökerek*), notamment.

24. C'est-à-dire des œuvres qui vont elles-mêmes devenir, tant par leur ampleur que par la démarche de leur créateur, de véritables archives, par exemple l'installation *Un dictionnaire... 1970-2001* de Melvin Charney ou *At Work and Play*, une expérimentation Web d'Angela Grauerholz, qui « propose une façon nouvelle de naviguer à l'intérieur d'archives comprenant plus de 4000 documents sur l'histoire moderniste, de visualiser, en temps réel, le parcours réalisé et de modéliser un palais de mémoire » (A. Grauerholz, *At Work and Play*).

25. Hexagram, *Tout embrasser*.

26. R. April, citée dans B. Lamarche, « Prix Paul-Émile-Borduas », p. G 10. Dans le même esprit, Bertrand Carrière écrivait ceci en 1997 : « J'explore la représentation d'un temps éclaté, à la mesure de notre mémoire. Dans ce cadre, la réorganisation des images, effectuée en toute liberté, me permet de créer des trames, de petites histoires » (*Voyage à domicile*, p. 11).

27. M.-P. Boucher, « La mise en scène des archives », p. 11. Pour rendre compte de la diversité de cette mise en scène par les artistes contemporains, Marie-Pierre Boucher a subdivisé son mémoire selon cinq contextes de création : résidences d'artistes en milieu documentaire, artistes invités par des musées ou des galeries, commandes d'art public, projets amorcés par des artistes et des artistes-commissaires invités.

19. Les travaux de Millar et Piggott auxquels nous avons fait référence en témoignent. D'ailleurs, la revue *Archivaria* a publié plusieurs textes comme celui de Millar sur cette question.

20. R. April, M. Waquant et C. Boulanger, « Retours sur une conversation », dans *Aires de migrations*, p. 94. Cet intérêt pour les archives se poursuivra avec l'exposition *Aires de migrations*. Celle-ci, en plus de réunir des archives photographiques témoignant d'une amitié de 30 ans entre Raymonde April et Michèle Waquant, comprenait des cahiers retraçant l'histoire de leurs familles respectives à partir de photographies transmises de génération en génération.

21. A.-M. Ninacs, « Pour un peu d'éternité ». Il est possible d'en visionner des extraits sur le site Web d'Hexagram ainsi que sur celui de l'artiste.

### Les conditions d'utilisation des archives

Quatre éléments caractérisent les conditions d'utilisation des documents d'archives : l'objet, le dispositif, le contexte et le spectateur<sup>28</sup>. Examinons chacun de ces éléments à partir du livre-objet *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, réalisé par Pierre Leblanc en 1995 dans le but de rendre hommage au poète et de témoigner du caractère déterminant de cette rencontre dans sa vie<sup>29</sup>. Un livre qui, justement, à cause du déploiement de ses composantes en trois dimensions, facilite d'autant la mise en évidence de ces conditions. Il s'agit d'un coffret muni de quatre tiroirs dans lequel se trouvent divers documents et objets, principalement des photographies (ill. 5). Il est intéressant de souligner qu'à propos de *Mémoire de 1955, ou, 2026 Roberval*, un autre livre-objet ayant également la forme d'un coffret, l'artiste parle dans son introduction d'un « petit cabinet d'archives ».

Le document d'archives, on a tendance à l'oublier, est d'abord et avant tout un objet, et la moindre de ses caractéristiques matérielles (de son support à sa mise en forme en passant par les traces du passage du temps) est susceptible de produire un effet de sens au moment de l'utilisation du document. Il est essentiel de rappeler cette dimension première car, selon les situations, celle-ci ne sera pas uniformément mise à contribution. En effet, la reproduction de documents d'archives ne privilégie très souvent que le contenu. Ouvrons les tiroirs du livre-objet de Pierre Leblanc et prenons une photographie au hasard, par exemple celle qui montre Gaston Miron avec des amis du groupe Rabaska au chalet Beaumont, à Val-David, en juillet 1959 (ill. 6). On remarque que l'artiste a pris soin de tirer profit non seulement de l'image mais aussi de l'épreuve et de la bordure sur laquelle on indiquait la date, comme c'était l'usage à l'époque. Autant de détails qui, inévitablement, influenceront sur la perception.

S'il n'y a pas d'utilisation sans mise à contribution d'un ou de plusieurs aspects de la dimension matérielle du document d'archives, celui-ci ne peut être exploité sans par ailleurs faire obligatoirement appel à un dispositif, c'est-à-dire à l'interrelation de divers éléments qui serviront à la présentation du document. Dans le cas d'une photographie, il suffit de penser, entre autres, au titre, à la légende, au texte et aux autres images pouvant éventuellement lui être juxtaposées<sup>30</sup>. La nature

5. Pierre Leblanc, *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, 53 cm x 43 cm x 29 cm, Val-David, Éditions du Discours, 1995, 4 tiroirs et 39 f. BAnQ, Collection patrimoniale [RES/CH/62].



6. Tiroir « Divers portraits de Gaston Miron » et détail du coin inférieur gauche. Gaston Miron avec des camarades du groupe Rabaska au chalet Beaumont de Val-David, juillet 1959, dans Pierre Leblanc, *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, 53 cm x 43 cm x 29 cm, Val-David, Éditions du Discours, 1995. BAnQ, Collection patrimoniale [RES/CH/62].



7. Tiroir « Les outils du poète », dans Pierre Leblanc, *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, 53 cm x 43 cm x 29 cm, Val-David, Éditions du Discours, 1995. BAnQ, Collection patrimoniale [RES/CH/62].

et l'ampleur de ce dispositif seront forcément des plus variables<sup>31</sup>. Dans le cas de *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, ce dispositif est pour le moins complexe. Les légendes décrivant les éléments de la couverture extérieure, de la première page et du contenu de chacun des quatre tiroirs en témoignent. Des dessins, des photomontages, des textes, des objets et des photographies sont regroupés dans l'une ou l'autre des composantes du coffret en fonction de différentes thématiques : le lieu d'habitation du poète, sa jeunesse, sa famille, sa notoriété, sa pratique. En plus des liens entre le contenu des différentes parties, il est donc possible pour le lecteur d'établir des relations entre chacune de celles-ci et l'ensemble du livre-objet. Autrement dit, le document d'archives se voit intégré, en raison du dispositif élaboré par Pierre Leblanc, à une dynamique susceptible d'en enrichir grandement la signification.

Dimension matérielle, dispositif : l'utilisation des archives s'inscrit de plus dans un contexte particulier. Ce qu'il faut comprendre par là, c'est que le potentiel de signification des documents d'archives va se réaliser en fonction d'un champ, d'un domaine, d'un discours, tantôt à teneur informationnelle, tantôt à caractère scientifique, culturel, promotionnel, patrimonial ou artistique. Là encore, cette dimension – appuyée par les éléments du dispositif – a un impact déterminant. Un même document aura une portée différente selon le point de vue à partir duquel il sera considéré. À titre d'exemple, prenons les deux photographies d'une conférence de Gaston Miron à l'Université de Montréal qui se trouvent dans l'un des tiroirs du livre-objet de Pierre Leblanc (ill. 7). Comme le titre l'indique, l'intention de l'artiste est d'illustrer « les outils du poète », c'est-à-dire les mots, l'écriture et la parole. Ces deux photographies témoignent donc du poète en action, de la place accordée à la parole dans sa pratique. Il n'est pas difficile d'imaginer que dans d'autres contextes – par exemple dans un ouvrage relatant le passage de personnalités à l'Université de Montréal ou encore dans un dictionnaire ou dans une anthologie de la poésie québécoise au xx<sup>e</sup> siècle –, les photographies en question n'auraient pas la même signification. Par ailleurs, il est intéressant ici de remarquer que les photographies utilisées par Leblanc dans son livre en hommage à Miron

28. Nous poursuivons ici la réflexion que nous avons amorcée lors de deux conférences, soit « Le détournement artistique des archives » et « Art, archives et archivistique » (7<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas, Ottawa, 11 mai 2009).  
29. Dans « Notes de Pierre Leblanc », un texte intégré à l'œuvre, l'artiste explique le choix du « Non-poème ».  
30. Le rapport entre le texte et l'image est tout à fait central dans les livres d'artistes de Raymonde April (*Soleils couchants*), André Harvey (*Chalet*) ou Nathalie Caron (*Filons*), par exemple.

31. Les mêmes éléments auront par ailleurs, dans un autre contexte, une portée différente – la valeur étant fonction des relations – tandis que leur absence pourra être tout aussi significative que leur présence.

proviennent de différents contextes (famille, presse, services de police, etc.) qui sont détournés ou plutôt intégrés à la visée artistique de son projet<sup>32</sup>.

Enfin, l'examen des conditions d'utilisation des archives ne serait pas complet si nous omettions de considérer le rôle du lecteur – spectateur, auditeur, internaute, etc. – selon les circonstances. Nul doute que celui-ci contribue autant qu'il reçoit. Comme les travaux de Campeau et d'April nous l'ont montré, le lecteur joue un rôle actif. Il établit des liens. Il construit sa réception et, ce faisant, il complète la proposition de l'artiste. Il lui donne sens. À ce propos, la configuration même du livre-objet de Leblanc oblige le lecteur à manipuler les différentes parties et à les relier intellectuellement entre elles afin d'en découvrir et d'en apprécier le contenu. L'objectif de l'artiste n'est pas simplement d'illustrer la vie de Miron mais aussi de donner les moyens au lecteur d'aller, tout comme lui, à la rencontre du poète. Dans ce contexte, les images font plus qu'informer ou témoigner : elles suscitent une émotion chez le récepteur. C'est là une dimension des archives qui, malgré son rôle indéniable, demeure méconnue<sup>33</sup>.



8. Emboîtement réalisé par Pierre Ouvrard pour l'œuvre de Jean-Pierre Beaudin, *La marche sur Murdochville, le 19 août 1957*, introduction de Jean Gérin-Lajoie, 43 cm x 50 cm x 7 cm, Montréal, J.-P. Beaudin, 1997, 19 f. BAnQ, Collection patrimoniale (RES/CA/490). © Pierre Ouvrard / SODRAC (2010).

#### La face cachée des archives

En 1997, soit 40 ans après les faits<sup>34</sup>, Jean-Pierre Beaudin a publié *La marche de Murdochville – Le 19 août 1957*, un livre contenant 15 photographies en noir et blanc qu'il avait prises la veille et le jour même de la manifestation au cours de laquelle les principaux dirigeants syndicaux s'étaient réunis pour se rendre en voiture de Québec à Murdochville (ill. 8). « [P]rès d'un millier de personnes participent, sous la haute surveillance des policiers<sup>35</sup> », à cette marche. Des personnalités comme « Jean Marchand, Louis Laberge, Michel Chartrand, Pierre Elliott Trudeau ainsi que René Lévesque comme journaliste » étaient présentes<sup>36</sup>. La marche sur Murdochville visait « à appuyer le syndicat des Métallos de la Gaspé Copper Mines, filiale de Noranda Mines, en grève pour obtenir la reconnaissance syndicale<sup>37</sup> ». Cette manifestation de solidarité devait se terminer dans la violence. « Les marcheurs sont sauvagement attaqués par les briseurs de grève et doivent retraiter à l'extérieur de la ville, tandis que la *Loi de l'émeute* est proclamée<sup>38</sup>. »

Dans son introduction au livre de Beaudin, Jean Gérin-Lajoie, représentant du syndicat des Métallos à l'époque, rappelle brièvement les circonstances ainsi que l'importance de cette grève dans l'histoire du Québec. Le début et la fin de son texte nous apparaissent des plus significatifs. Il le commence en écrivant ceci : « Quelques évocations, belles et c'est bien, de la marche sur Murdochville le 19 août 1957. Une date importante de notre passé récent, et une grosse pierre dans le socle de notre actualité et de notre avenir. » Il le termine en déclarant ceci : « Ces belles images, prises dans le vif de l'action, nous le rappellent. » Par « rappeler », il sous-entend un virage au sein de la société en faveur « de la liberté syndicale, et de la liberté tout court ». En somme, le contexte établi par Gérin-Lajoie (en faisant

appel tantôt à l'évocation et aux belles images prises sur le vif, tantôt à une date importante et à un changement social) n'est pas sans laisser sa marque dans l'esprit du lecteur qui s'apprête à découvrir les images en question. Il est en quelque sorte prêt à être ému.

La situation dans laquelle le lecteur est placé est d'autant plus propice à l'émotion que le dispositif élaboré par Jean-Pierre Beaudin dans *La marche de Murdochville – Le 19 août 1957* s'avère très soigné. Il s'agit d'un coffret de 15 épreuves photographiques montées sous passe-partout sur lequel sont indiqués le titre, une courte légende, le nombre d'épreuves tirées et la signature de l'artiste, le tout suivi de la date (« 57 »). En ayant par conséquent la possibilité de manipuler des originaux signés par l'artiste, le lecteur ne peut qu'être troublé, là encore, par le fait d'avoir « le privilège de “toucher le réel” »<sup>39</sup>. Quant aux photographies prises par Jean-Pierre Beaudin en 1957 qu'il a sélectionnées pour l'occasion, elles rappellent certains moments de la manifestation, la présence de personnalités et la tournure violente des événements. Ainsi, le lecteur y découvre notamment « Claude Jodoin, président du Congrès du travail du Canada, s'adressant à l'assemblée », « Convoi d'automobiles. Au premier plan, la Jaguar de Pierre Elliot[t] Trudeau », « Les marcheurs, de la mine vers la ville » et « Les scabs lançant des pierres aux marcheurs ». Au fur et à mesure qu'il en prend connaissance, le lecteur plonge au cœur de l'action et de l'histoire. Il se sent envahi par toute une gamme de sentiments et d'émotions en raison de divers facteurs. D'une part, il y a la période qui le sépare de l'événement ainsi que l'importance que celui-ci a prise dans l'histoire contemporaine du Québec, l'une venant renforcer l'autre<sup>40</sup>. D'autre part, la violence dont témoignent plusieurs images ne peut le laisser indifférent. En somme, il éprouve autant un sentiment de fierté devant ce geste de solidarité fait dans le passé qu'un sentiment de tristesse, voire d'indignation, devant la répression dont ce geste aura été l'objet.

Compte tenu des choix opérés par Beaudin, il serait intéressant d'analyser les différents contextes (presse, littérature traitant du monde du travail, histoire, etc.) dans lesquels les archives photographiques de l'événement ont été utilisées. À titre d'exemple, un article de Guy Bélanger paru dans *Labour / Le Travail* en 1981-1982 comprend des photographies prises lors de la manifestation du 19 août 1957. Elles proviennent du fonds du journal *The Montreal Star* (R11284-0-4-E), conservé aux Archives nationales du Canada (aujourd'hui Bibliothèque et Archives Canada). L'analyse comparative de ces images (sujets, légendes, disposition, textes, etc.) par rapport à celles de Jean-Pierre Beaudin serait très révélatrice quant aux conditions d'utilisation et à leur influence sur le rôle du lecteur ainsi que sur la place accordée à l'émotion lors de la réception.

Le travail de Beaudin, tout comme celui de Leblanc et des autres artistes auxquels nous avons fait référence, met par conséquent en évidence une face cachée des documents d'archives. Outre la fonction de témoignage, c'est-à-dire « la valeur qui permet aux documents d'archives de servir de preuve et de renseigner sur leur créateur, de témoigner de son existence, de son fonctionnement et de ses réalisations », et outre la fonction d'information, « qui permet aux documents de renseigner sur des sujets autres que leur créateur<sup>41</sup> », les archives remplissent également une fonction d'évocation qui permet aux documents d'émouvoir, de toucher à la sensibilité. En d'autres termes, informer, témoigner et évoquer seraient les fonctions propres aux archives, mais la place accordée à chacune d'elles varierait selon les conditions d'utilisation. Généralement plus fortes dans le contexte artistique, l'évocation et l'émotion qu'elles produisent<sup>42</sup> le seront moins dans d'autres types d'utilisations, au profit du témoignage ou de l'information.

32. Ce passage d'un contexte à un autre est fréquent non seulement chez les artistes mais aussi dans maintes utilisations d'archives photographiques.

33. En effet, selon les conditions, les documents d'archives pourront être utilisés non seulement dans le but d'informer ou de témoigner mais également afin d'émouvoir, voire de tromper. Au sujet des différentes perspectives d'utilisation, voir Y. Lemay, « Le détournement artistique des archives ».

34. Déclenchée en mars 1957, la grève de Murdochville, dont l'enjeu principal fut la liberté d'association, prit fin sept mois plus tard, en octobre de la même année. « Par sa longueur, sa dureté et l'implication de la population qui soutien[t] les ouvriers en leur envoyant des vivres, la grève de Murdochville entrera dans l'histoire des grandes grèves et des grandes manifestations ouvrières contre le patronat et contre le gouvernement unioniste de Maurice Duplessis » (*Bilan du siècle*, « Déclenchement d'une grève à Murdochville : 11 mars 1957 »).

35. Banque d'images en univers social, « Les policiers surveillent les manifestants ».

36. J.-M. Thibeault, « Il y a 50 ans », p. A 9.

37. Banque d'images en univers social, « Les policiers surveillent les manifestants ».

38. G. Bélanger, « La grève de Murdochville (1957) », p. 127.

39. A. Farge, *Le goût de l'archive*, p. 18.

40. Sans oublier l'authenticité du document d'archives, renforcée ici par la signature de l'artiste, suivie de la date.

41. Conseil canadien des archives, *Vers l'élaboration d'une stratégie nationale d'acquisition*, p. 50-51 pour les deux citations. Comme Jacques Grimard le faisait remarquer à propos des notions de témoignage et d'information, il s'agit « davantage [de] fonctions que [de] valeurs – la fonction renvoyant au rôle et la valeur à la finalité des choses » (« Mémoire et archives », p. 166).

42. Plusieurs facteurs sont susceptibles d'exercer une influence sur la réception des archives comme « vecteurs d'émotion » : « la sensibilité, la valeur affective, l'âge, le symbole, l'image, l'imaginaire, la dimension psychologique, etc. » (J.-P. Preud'Homme, « Archives et transdisciplinarité », p. 148).



L’analyse de livres d’artistes dans lesquels les créateurs ont exploité des archives photographiques nous a permis d’explorer le rapport entre la mémoire et les archives, de découvrir d’autres façons de mettre ce rapport en valeur, de mieux comprendre les conditions d’utilisation des documents d’archives et de prendre conscience du rôle joué par l’émotion. En somme, il s’agit là d’autant d’aspects qui jettent un tout nouvel éclairage sur la diffusion dans le domaine archivistique. Ils laissent donc entrevoir des pistes de recherches susceptibles d’approfondir les connaissances en la matière. D’ailleurs, le titre du 6<sup>e</sup> symposium du Groupe inter-disciplinaire de recherche en archivistique, *Les archives, de l’information à l’émotion*, est révélateur de l’intérêt suscité par ces questions<sup>43</sup>.

Les perspectives semblent d’autant plus prometteuses que les archives photographiques auxquelles nous avons prêté attention sont loin d’être les seuls types d’archives à avoir été exploités par les artistes contemporains. Les archives audiovisuelles, textuelles et sonores l’ont également été, souvent sous la forme d’installations, c’est-à-dire d’œuvres combinant différents médias « disposés dans un espace que l’on peut parcourir<sup>44</sup> ». De plus, ce que l’on pourrait désigner par le néologisme « ar(t)chives » est un phénomène qui a dépassé le domaine des arts visuels pour envahir les autres sphères de la production artistique et culturelle. Comme le souligne Nicolas Bourriaud,

*Il ne s’agit plus pour [les artistes] d’élaborer une forme à partir d’un matériau brut, mais de travailler avec des objets d’ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c’est-à-dire déjà informés par d’autres. Les notions d’originalité (être à l’origine de…), et même de création (faire à partir de rien) s’estompent ainsi lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et du programmeur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis<sup>45</sup>.*

L’exploitation artistique des archives représente un point de vue nouveau, original, qui doit devenir une référence au sein de la discipline archivistique, au même titre que les autres types d’usages à des fins administratives, scientifiques, patrimoniales, etc. Il s’agit là d’une source de réflexion qui a notamment pour effet de recentrer les archivistes sur leur mission. À quoi la conservation des témoignages du passé sert-elle, sinon, comme les artistes en font la démonstration, à en tirer profit dans le présent afin que ceux-ci deviennent des signes d’avenir? Bien que, de par son origine, le document d’archives soit lié au passé, les artistes nous montrent que cet état premier n’est pas pour autant une finalité mais simplement une étape dans son devenir. Les archives sont plutôt tournées vers l’avenir. Elles ne se réalisent que dans leur actualisation, dans les réponses qu’elles sont à même d’apporter à ceux qui les interrogent. Aussi bien preuves et témoignages que sources d’information et d’émotion, elles n’existent que pour nous révéler à nous-mêmes.

## Sources

### COLLECTIONS PATRIMONIALES DE BAnQ

APRIL, Raymonde, *Soleils couchants*, Québec, Éditions J’ai vu, coll. « Livres d’artistes », 2004, 63 p. (RES/CD/527).

APRIL, Raymonde, *Raymonde April – Tout embrasser*, texte de Régis Durand, Montréal, Galerie d’art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 2001, 1 dépliant, 36 p. (RES/CF/154).

BEAUDIN, Jean-Pierre, *La marche de Murdochville – Le 19 août 1957*, introduction de Jean Gérin-Lajoie, Montréal, Jean-Pierre Beaudin, 1997, 4 feuillets simples et 15 photographies, édition de 10 exemplaires (RES/CA/490).

CAMPEAU, Michel, *… si je mens, j’irai en enfer! suivi d’images extraites de la bande vidéo Les chants magnétiques (1997)*, Laval, Les 400 coups, coll. « Images », 1997, 71 p. (RES/CE/92).

CARON, Nathalie, *Filons*, Montréal, Éditions Mille meutes, 1990, 158 p. (RES/CE/38).

CARRIÈRE, Bertrand, *Voyage à domicile*, Laval, Les 400 coups, coll. « Images », 1997, 95 p. (RES/CE/90).

GALLAND, Emmanuel, *Les retrouvailles*, Montréal, Emmanuel Galland, 1996, 1 feuillet plié en accordéon (RES/CE/79).

HARVEY, André, *Chalet*, Compton, Les Îles fortunées, 2005, 16 p., édition de 40 exemplaires (RES/CG/185).

LEBLANC, Pierre, *Mémoire de 1955, ou, 2026 Roberval*, Val-David, Éditions du Besogneux, 1996, 1 coffret comptant 7 tiroirs avec objets variés, 1 plan sur bois et 402 feuillets, exemplaire unique (RES/CH/85).

LEBLANC, Pierre, *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, Val-David, Éditions du Discours, 1995, 1 coffret comptant 4 tiroirs avec objets variés et 33 feuillets, édition de 16 exemplaires (RES/CH/62).

LEVERGNEUX, Louise, *My Memories of my Memories*, Rockland, Louise Levergneux, 1999, 40 p., édition miniature de 10 exemplaires (RES/CG/82).

NICOL, Louisa, *Souvenirs d’enfance à Palmarolle*, Palmarolle, Édition Galerie Sang-Neuf-Art, 2001, 73 feuillets dans un boîtier-cadre, édition de 75 exemplaires (RES/CA/602).

PAP, Melinda, *Fragile Gyökerek*, Montréal, Melinda Pap, 2002, 20 p., édition sur demande; tirage limité à 20 exemplaires (RES/CF/125).

### AUTRES SOURCES CONSULTÉES

ALIX, Sylvie, *Graphzines et autres publications d’artistes*, catalogue d’exposition (Centre de conservation de BAnQ, 20 février-23 novembre 2007), Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, 103 p.

ALIX, Sylvie, *Répertoire des livres d’artistes au Québec, 1993-1997*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999, 228 p.

APRIL, Raymonde, site Web de l’artiste, www.raymondeapril.com (consulté le 17 décembre 2009).

APRIL, Raymonde et Michèle WAQUANT, *Aires de migrations / Migrations Areas*, catalogue d’exposition (Quartier, centre d’art contemporain de Quimper, 29 janvier-27 mars 2005, Centre d’exposition de Baie-Saint-Paul, 16 avril-11 septembre 2005, Vox, Centre de l’image contemporaine, 3 novembre-17 décembre 2005), Quimper / Montréal, Le Quartier, centre d’art contemporain de Quimper / Vox, image contemporaine, 2005, 139 p.

*Archives*, rubrique « Bibliographie archivistique », 1999 à 2008 (dépouillement partiel).

ARCHIVES DE FRANCE, « Archives, création et arts plastiques », www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/action-culturelle/arts (consulté le 17 décembre 2009).

ARCHIVES DE FRANCE, *L’action éducative et culturelle des Archives – Actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives? »*, Hôtel de ville de Lyon les 1<sup>er</sup> et 3 juin 2005, Paris, La documentation française, 2007, 311 p.

BANQUE D’IMAGES EN UNIVERS SOCIAL, « Les policiers surveillent les manifestants lors de la marche d’appui aux mineurs de Murdochville du 19 août 1957 », www.recitus.qc.ca/images/main.php?g2\_view=keyalbum.KeywordAlbum&g2\_keyword=photographie&g2\_itemId=4491 (consulté le 17 décembre 2009).

BÉLANGER, Guy, « La grève de Murdochville (1957) », *Labour / Le Travail*, n<sup>o</sup> 8-9, automne 1981-printemps 1982, p. 103-135, www.llt-journal.ca/index.php/llt/article/view/2635/3038 (consulté le 17 décembre 2009).

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, « Collection patrimoniale de livres d’artistes et d’ouvrages de bibliophilie », www.banq.qc.ca/portal/dt/collections/collection\_patrimoniale\_quebecoise/collections\_speciales/livres\_artistes\_ouvrage\_bibliophile/cpq\_cs\_livres\_art\_bibliophilie.jsp (consulté le 17 décembre 2009).

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, « Livre d’artiste », www.banq.qc.ca/portal/dt/collections/dons\_acquisitions/depot\_legal/publications\_assujetties/livre\_artiste/livre\_artiste.jsp (consulté le 17 décembre 2009).

BILAN DU SIÈCLE, « Déclenchement d’une grève à Murdochville : 11 mars 1957 », www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/evenements/1227.html (consulté le 17 décembre 2009).

BOUCHER, Marie-Pierre, « La mise en scène des archives par les artistes contemporains », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l’information, 2009, 130 p., https://hdl.handle.net/1866/2962 (consulté le 17 décembre 2009).

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction – La culture comme scénario, comment l’art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003, 95 p.

CONSEIL CANADIEN DES ARCHIVES, *Vers l’élaboration d’une stratégie nationale d’acquisition – Recommandations concernant la planification des acquisitions*, Ottawa, Conseil canadien des archives, 1995, 88 p.

COTTON, Charlotte, *La photographie dans l’art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005, 224 p.

COUTURE, Carol, « La politique de gestion des archives », dans Carol COUTURE et autres, *Les fonctions de l’archivistique contemporaine*, Sainte-Foy, Les Presses de l’Université du Québec, coll. « Gestion de l’information », 1999, p. 3-30.

DESAIVE, Pierre-Yves, « Devoir de mémoire, archives et contre-monuments », *Cahiers de Mariemont – Art et Archives*, n<sup>o</sup> 35, 2007, p. 33-36.

FARGE, Arlette, *Le goût de l’archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1989, 152 p.

GRAUERHOLZ, Angela, *At Work and Play*, www.atworkandplay.ca (consulté le 17 décembre 2009).

GRIMARD, Jacques, « Mémoire et archives : les choix des témoignages », dans Yvon LEMAY et Louise GAGNON-ARGUIN (dir.), *L’archiviste, constructeur, gardien et communicateur – Mélanges en hommage à Jacques Grimard, 1947-2007*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2009, p. 159-172.

HEXAGRAM, *Tout embrasser*, www.hexagram.org/spip.php?page=project\_file&lang=fr&sid=2&id\_rubrique=3&id\_article=260 (consulté le 17 décembre 2009).

LAMARCHE, Bernard, « Prix Paul-Émile-Borduas – Créer en chambre noire, la photographie documentaire de Raymonde April », *Le Devoir*, 22 novembre 2003, p. G 10.

LAMARCHE, Bernard, « Images du passé », *Le Devoir*, 10 septembre 1997, p. B 11.

LEMAI, Yvon, « Le détournement artistique des archives », dans Paul SERVAIS (dir.), *Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations – Les maltraitances archivistiques – Actes des 9<sup>e</sup> Journées des Archives de l’Université de Louvain tenues à Louvain-La-Neuve les 23 et 24 avril 2009*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, à paraître.

LEMAI, Yvon, « Art et archives : une perspective archivistique », *Encontros Bibli : Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação – Pesquisas em Ciência da Informação no Brasil e no Canadá* (numéro spécial), premier semestre 2009, p. 64-86, www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547 (consulté le 17 décembre 2009).

MILLAR, Laura, « Touchstones : Considering the Relationship between Memory and Archives », *Archivaria*, n<sup>o</sup> 61, printemps 2006, p. 105-126.

NINACS, Anne-Marie, « Pour un peu d’éternité », dans *L’emploi du temps – Acquisitions récentes en art actuel*, catalogue d’exposition (Musée national des beaux-arts du Québec, 8 février-25 mai 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 37-51.

PIGGOTT, Michael, « Archives and Memory », dans Sue McKEMMISH et autres (dir.), *Archives – Recordkeeping in Society*, Wagga Wagga, Centre for Information Studies, Charles Stuart University, 2005, p. 299-328.

PREUD’HOMME, Jean-Pierre, « Archives et transdisciplinarité », dans Archives de France, *L’action éducative et culturelle des Archives – Actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives? »*, Hôtel de ville de Lyon les 1<sup>er</sup> et 3 juin 2005, Paris, La documentation française, 2007, p. 146-150.

ROLLAND, Eugène, *Rimes et jeux de l’enfance*, Paris, Maisonneuve et C<sup>e</sup>, Éditeurs, coll. « Les littératures populaires de toutes les nations »,1883, 397 p.

SCHAFFNER, Ingrid et Matthias WINZEN (dir.), *Deep Storage – Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich / New York, Prestel, 1998, 303 p.

THIBEAULT, Jean-Marie, « Il y a 50 ans, la grève de Murdochville : le “refus global ouvrier” », *Le Devoir*, 9 mars 2007, p. A 9.

43. Ce symposium aura lieu dans le cadre du Congrès des milieux documentaires du Québec au Palais des congrès de Montréal du 3 au 5 novembre 2010.

44. Office québécois de la langue française, *Le grand dictionnaire terminologique*. En ligne.

45. N. Bourriaud, *Postproduction*, p. 5-6.