

**6^e SYMPOSIUM DU GROUPE
INTERDISCIPLINAIRE DE
RECHERCHE EN ARCHIVISTIQUE
(GIRA)**

***Frissons
archivistiques :
de l'information
à l'émotion***

Theresa Rowat

Je suis archiviste. J'évolue dans l'univers des documents d'archives depuis trente ans. Dès les premiers jours, je me suis sentie interpellée par le caractère émotif et éphémère des archives, mais je trouvais le cadre professionnel insuffisant pour celui ou celle qui tient à se sensibiliser en profondeur au contenu émotif des archives.

La compréhension de la théorie archivistique traditionnelle, des usages de la profession et de la méthodologie acceptée est un élément de base essentiel au travail de l'archiviste. Ces connaissances plongent leurs racines dans les domaines de la diplomatie, du contexte de la conservation des documents, de la valeur informative et évidentielle, de la gestion du cycle de vie et de l'importance historique à long terme. Effectivement, ce cadre professionnel constitue un point de départ rigoureux et utile, mais pas assez large pour répondre adéquatement à la dimension émotive.

Alors, mes recherches personnelles pour découvrir une méthode efficace de sensibilisation à la dimension émotive des documents d'archives m'ont fait connaître des auteurs comme Roland Barthes et Gaston Bachelard, qui m'ont aidée à élargir mes horizons archivistiques. Je me suis également intéressée aux études culturelles, à la phénoménologie et à des démarches liées à l'histoire de l'art, à la critique d'art, à la théorie cinématographique, à la critique de film, à la lecture d'auteurs, dont les œuvres sont de nature historique ou évoquent le passé, la collection et l'accumulation.

Ce ne sont là que quelques-unes de mes pistes de recherche. Permettez-moi de partager avec vous certaines de mes explorations. Je le ferai en vous présentant des exemples et en analysant quelques documents et quelques présentations qui ont produit en moi une réaction émotive. J'aimerais examiner ce qui a amené cette dimension émotive, ce qui a permis au document de passer de l'information à l'émotion, et le rôle que la nature archivistique du document a joué dans cette transformation.

ÉTUDE DE CAS NUMÉRO UN – UN DOCUMENT TEXTUEL

Permettez-moi de vous lire un passage d'une pièce provenant de la collection de Bibliothèque et Archives Canada. C'est une lettre manuscrite. Je cite : *«Je t'écris de bon matin. Il est à peu près une heure. C'est aujourd'hui le 16: un jour bien remarquable. Je t'envoie mon bon souvenir. Je te conseille aujourd'hui selon la charité que tu m'as connue à ton égard. Aie bien soin de tes petits enfants...»*

Lorsque je vous transmets le contenu proprement dit de ce document sans contexte et sans vous montrer une reproduction photographique de la lettre qui contient ces mots, vous pouvez déjà constater un certain nombre de choses à partir du texte : la proximité de l'auteur de la lettre et du destinataire, les sentiments affectueux qui sont exprimés et le pressentiment de quelque chose qu'il est encore impossible de se représenter.

Permettez-moi maintenant d'élargir un peu le contexte de ce document. Il a été écrit le 16 novembre 1885. C'est la dernière lettre de Louis Riel à sa femme. Il l'a écrite quelques heures à peine avant sa mort.

Je reprends maintenant le passage que je viens de vous lire : *«Je t'écris de bon matin. Il est à peu près une heure. C'est aujourd'hui le 16: un jour bien remarquable. Je t'envoie mon bon souvenir. Je te conseille aujourd'hui selon la charité que tu m'as connue à ton égard. Aie bien soin de tes petits enfants...»*

Ce contexte et l'information qui s'ajoutent à la lecture de ce document lui confèrent immédiatement une dimension émotive d'une extrême profondeur.

Ajoutons maintenant une image du document. C'est un objet qu'on peut tenir dans sa main ou toucher. Louis Riel lui-même l'a touché. Imaginez que nous avons ici même le document original. Celui-là même que Louis Riel a touché. La relique.

«Ma bien chère Marguerite,

Je t'écris de bon matin. Il est à peu près une heure. C'est aujourd'hui le 16: un jour bien remarquable.

Je t'envoie mon bon souvenir. Je te conseille aujourd'hui selon la charité que tu m'as connue à ton égard. Aie bien soin de tes petits enfants. Tes enfants sont encore plus à Dieu qu'à toi. Efforce-toi de leur donner les soins les plus conformes à la religion. Fais-les prier pour moi.

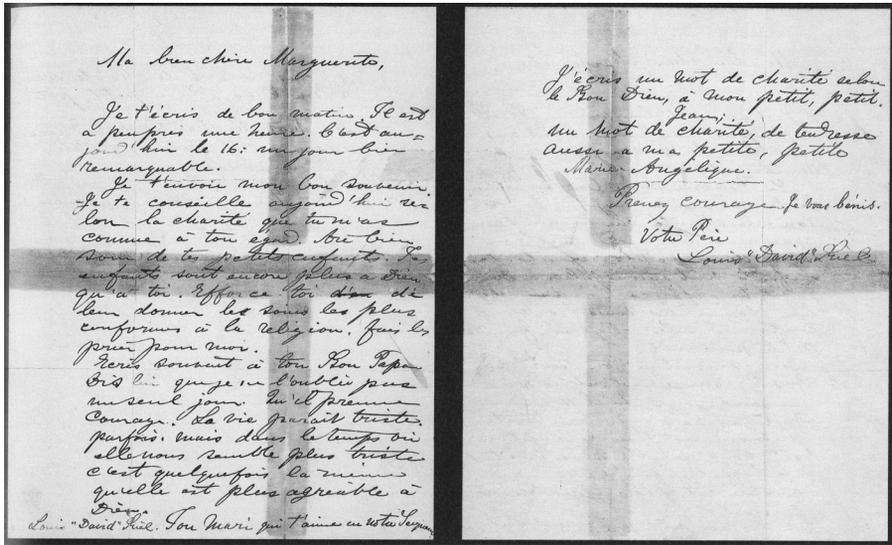
Écris souvent à ton Bon Papa. Dis lui que je ne l'oublie pas un seul jour. Qu'il prenne courage. La vie paraît triste parfois, mais dans le temps où elle nous semble le plus triste, c'est quelquefois là même qu'elle est plus agréable à Dieu.

Louis «David» Riel. Ton mari qui t'aime en notre Seigneur.

J'écris un mot de charité selon le bon Dieu, à mon petit, petit Jean; un mot de charité, de tendresse aussi à ma petite, petite Marie-Angélique.

Prenez courage. Je vous bénis.

Votre Père, Louis «David» Riel»



Lettre Riel 1885. Source : Bibliothèque et archives Canada

Aujourd'hui, il y a plus d'un siècle que cette lettre a été écrite et elle a encore le pouvoir de m'émouvoir profondément. Ce document a forgé un lien entre le temps d'alors et le temps de maintenant. Il a également forgé mon implication dans cette connexion. Je m'inscris dans ce texte. Je le vis. Je perçois la manifestation artefactuelle du texte de Riel comme un témoignage, un reliquaire.

Attribuer la profondeur du pouvoir émotif de ce document à notre compréhension de son contexte historique est une chose qui va de soi. Mais qu'est-ce qui fait que ce document vibre encore aujourd'hui, ici et maintenant? C'est qu'il est reçu et perçu par moi, par vous, par nous tous qui sommes des êtres sensibles. Au point de vue phénoménologique, ce texte s'adresse à nous. C'est nous qui le recevons. Très souvent, lorsque nous analysons une pièce d'archives, nous nous concentrons sur son auteur, son créateur, au moment où elle a été créée. Mais le document que nous analysons est un moyen de communication. Il livre un message. Sa dimension émotive existe, ou se réalise, dans l'acte même de la perception. L'acte de la re-perception. À mesure que le document se transforme en reliquaire, ce sont ses lectures et ses relectures qui en font gonfler la dimension émotive. Ce sont les lectures et les relectures qui, d'une manière physique quasi palpable, métamorphosent le document en reliquaire.

Je me suis attardée jusqu'à maintenant au sens de la vue, et j'ai également fait allusion au sens du toucher. Ajoutons maintenant le sens de l'ouïe: le document a une voix.

Dans un de ses premiers livres, Roland Barthes parle de l'historien et archiviste français Jules Michelet, qui a vécu de 1798 à 1874, et de sa conception de l'histoire. Barthes décrit l'intérêt que Michelet accordait à la relation des documents avec la narration de l'histoire. Pour Michelet, ce qui confère leur vérité historique aux documents n'est pas leur qualité de témoins, mais leur qualité de voix. Michelet accorde aux

documents un pouvoir de survivance : il en fait des objets qui portent l’empreinte d’une mémoire vivante résiduelle. Pour moi, cela revient à la reconnaissance des aspects sensoriels et texturaux d’un document et de l’expérience physique que constituent sa réception et sa perception.

C’est à cela que j’attribue mon rapport émotif à l’information telle que manifestée, rendue lisible et sensible par l’être vivant que je suis et qui insuffle une vie nouvelle à un document fait de papier et d’encre qui me rejoint à travers le temps.

Voilà pour le document comme reliquaire d’une voix qui n’est plus – comme écho du passé.

ÉTUDE DE CAS NUMÉRO DEUX – UNE PHOTOGRAPHIE

L’original est une photographie en noir et blanc qui fait partie du fonds Joseph Zeman de Bibliothèque et Archives Canada. C’est la photo de noces de Joseph Zeman et Sophie Voytilla. Elle a été prise en 1911 à Kenaston, en Saskatchewan, par un photographe du nom de Fred Taylor.



Photographie de mariage 1911. Source : Bibliothèque et archives Canada

J’ai examiné une quantité innombrable de portraits d’immigrants canadiens et de photos de mariage, mais celle-ci me fait vibrer peut-être plus que toutes les autres. Cela tient aux diverses couches de sens et aux contradictions internes que contient cette image à la fois révélatrice et mystérieuse.

La composition de cette photo est celle d’un portrait de groupe conventionnel qui, dans un autre contexte, pourrait dégager plus de rigidité que d’émotion. On ne

peut nier la rigidité des personnages représentés sur la photo. Pourquoi, alors, suis-je aussi attirée par cette image?

Pour commencer, cette image contient ce que renferme essentiellement toute photographie : une tranche de vie. D'ailleurs, c'est l'essence même de la photographie, elle représente la réalité. Bien sûr, il n'est pas question ici de photographie artistique. Il ne s'agit pas non plus d'une image fictive, d'un tableau créé de toutes pièces, d'une photographie retouchée, du Photoshop. Elle témoigne d'un mariage réel qui a eu lieu à Kenaston, en Saskatchewan, en 1911. Les personnages que l'on aperçoit sont des époux et des témoins bien réels, et non des acteurs ou des imposteurs. Nous commençons donc par faire l'expérience du contact personnel, de la relation qui s'engage entre nous et l'image et qui constitue l'attrait le plus irrésistible de la photographie.

Il y a également une instantanéité et une intensité qui implique le spectateur. L'image contient des détails intentionnels et accidentels qui nous rapprochent de ses sujets et nous familiarisent davantage avec l'endroit où ils ont vécu et la journée où la photo a été prise.

Regardons, par exemple, la toile de fond de studio que le photographe a emportée avec lui et qu'il a suspendue tant bien que mal. Elle représente une colonne décorative, et un rideau en orne le côté droit. Mais il est bien évident que nous ne sommes pas dans un studio. La photo n'a pas été recadrée : elle laisse entrevoir un coin de la prairie de la Saskatchewan. La toile de fond est trop petite, mal assujettie et déchirée. La chaise qu'on aperçoit au premier plan repose sur un sol inégal. Les personnages cherchent à créer l'impression d'une photo de studio contrôlée, mais l'effet n'est pas réussi. On sent l'effort. La diégèse réservée et homogène de la photographie de studio conventionnelle est rompue.

Nous sommes en présence de deux univers. Il y a celui des choses que nous pouvons apercevoir dans l'image principale, et puis il y a celui que nous pouvons voir en dehors de celle-ci. Il y a les choses qui ont été captées par une lentille et se sont gravées sur une surface photographique sensible à la lumière, un beau jour de 1911. Sur l'image elle-même, nous voyons aujourd'hui un coin de prairie, la toile de fond qu'un photographe local a utilisée pour créer un effet professionnel dans le respect des critères de beauté occidentaux de l'époque, puis les sujets principaux de la composition – les mariés Joseph Zeman et Sophie Voytilla et leur entourage. En dehors de l'image, mais en lien direct avec elle, il y a le photographe Fred Taylor avec sa caméra et son voile noir, il y a les membres de la famille qui ont mille fois regardé cette photographie par la suite et, presque cent ans plus tard, il y a vous et moi qui l'admirons aujourd'hui.

Cette photographie d'une grande intensité est bien ancrée dans la réalité et cela nous rapproche d'elle. Nous nous sentons impliqués. Cela est le résultat d'une certaine intimité, presque du voyeurisme, et c'est cela, particulièrement, qui amène la dimension émotive à cette photographie.

Il y a d'autres stratégies qui peuvent servir à notre analyse des éléments qui contribuent à la force émotive de cette image. Nous pouvons discuter des caractéristiques particulières des sujets : il y a tout d'abord leur origine ethnique et leur rang social, mais aussi leur sexe, leur âge et leur place dans la famille. Il y a des détails émouvants à analyser : l'inconfort d'un habit emprunté ou devenu trop petit ; la fierté mêlée de défi de ces regards fixant l'objectif de la caméra ; le fait que les personnages semblent

ancrés dans le sol; des attitudes qui en disent long sur le sens de ce jour de noces. En termes de critique d'art, l'analyse pourrait porter sur l'impression d'anti-esthétisme qui se dégage de l'image. Le fait que cet effet soit involontaire ne le rend que plus vrai et lui confère des qualités d'hyper réalité sans prétention. Finalement, pour nous qui vivons à l'époque postcoloniale, il est difficile de ne pas songer au vaste narratif de l'immigration, à la colonisation de l'Ouest canadien et aux rigueurs de la vie d'antan.

Cette image représente-t-elle l'échec colossal d'une tentative de conférer une élégance et un raffinement particuliers à un événement heureux qui avait lieu dans le cadre rugueux des Prairies? Ou s'agit-il plutôt d'un immense succès qui fait comprendre intuitivement la vie rude des immigrants d'autrefois qui ont apprivoisé une terre hostile à coup de travail et d'endurance? L'émotivité que j'attache à cette image se situe quelque part dans ce mystère irrésolu.

ÉTUDE DE CAS NUMÉRO TROIS – UN DOCUMENT AUDIOVISUEL

Examinons un film. Il s'agit d'un documentaire de quatorze minutes intitulé *Les Raquetteurs* qu'on peut voir sur le site de l'Office national du film du Canada (ONF) et qui fait partie du catalogue des archives de l'ONF. J'aurai voulu vous montrer le film en 16 mm tel que je m'en souviens, c'est-à-dire à l'école, dans la salle de classe et à l'aide d'un projecteur. C'était bien avant la technologie de lecteurs vidéo et les DVD. Je m'efforcerai de décrire le film en insistant sur sa dimension émotive, mais pour moi, ce souvenir de l'appareil de projection, avec la lumière qui flashe et le bruit mécanique, fait partie de l'effet émotif.

En 1958, Michel Brault et Gilles Groulx étaient tous les deux à l'ONF. Ils se sont un jour rendus à Sherbrooke pour filmer les rites entourant un congrès annuel de raquetteurs dans un style qui annonçait le «cinéma direct». *Les Raquetteurs* est une suite d'images et d'incidents reliés dans le temps et dans l'espace. Un rythme de motifs récurrents et de rituels recouvre une série d'images dont la séquence tient davantage à la rencontre fortuite qu'à la mise en ordre logique. Au lieu de raconter une histoire avec un commencement, un milieu et une fin, le film propose une suite d'impressions et d'anecdotes visuelles qui ravissent le spectateur et constituent une franche affirmation de la culture québécoise sans règles ni cadre.

Les Raquetteurs est un film unique dans la production de l'époque et le spectateur moyen de la fin des années 50 l'aura sans doute considéré inhabituel ou en avance sur son temps. Sans progression dramatique, sans personnage principal et sans narration, ce film ne renferme aucune autorité visiblement mandatée à en expliquer l'objectif ou à en interpréter le sens.

Et même si l'idéologie sous-jacente du cinéma direct pourrait, d'une certaine manière, en valoriser le sujet en préconisant une lecture dirigée, ce phénomène structurel se produit en dehors de la diégèse de l'œuvre. Le film ressemble donc à une simple série d'images d'archives. Le théoricien du film réaliste André Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma*, aurait dit que ces images ouvrent une fenêtre exaltée sur le monde. Les stratégies de non-intervention du cinéma réaliste et du cinéma direct répondent à une volonté d'authenticité, un désir de reconnaître et de montrer telle quelle l'identité nationale québécoise.



Les raquetteurs. Source : Office national du film.

Je regarde ce film aujourd'hui, cinquante ans après son tournage, et je me demande d'où vient la vive émotion dont il me remplit. Pour répondre à cette question, l'approche phénoménologique m'est utile une fois de plus. Au confluent de l'expression de la perception et de la perception de l'expression, je m'inscris dans le texte du film pour le réécrire à l'indicatif présent. C'est la relation entre ce qui était et ce qui est, qui une fois de plus m'interpelle. D'abord comme document, puis comme reliquaire et enfin comme palimpseste, *Les Raquetteurs* de jadis poursuivent allègrement leur chemin jusque dans mon vécu actuel.

Voilà une lettre, une photo, un film.

J'ai choisi ces trois documents – et ces trois médias – comme sujets de mes études de cas sur la dimension émotive des documents d'archives parce que chacun d'entre eux comporte des éléments particuliers qui concourent à l'émotion qu'ils arrivent à créer par-delà le temps.

EXPOSITIONS, OU COMMENT EXPLOITER LA DIMENSION ÉMOTIVE

Pour le temps qu'il nous reste, j'aimerais vous montrer trois exemples d'installations qui exploitent et développent ces caractéristiques. Il s'agit d'exemples qui évoquent des valeurs culturelles, mais chacun par des moyens différents qui correspondent parfaitement aux documents d'origine et à l'interprétation que leur exposition veut en proposer.

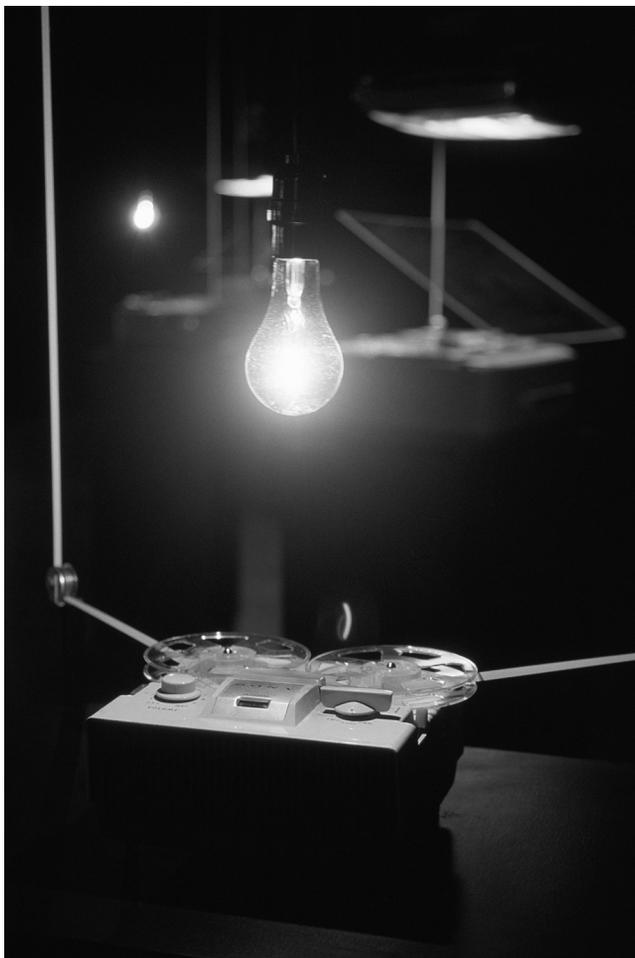
Le premier exemple porte sur un document très intime et il a recours à la multiplication pour évoquer la profondeur des associations émotives qu'il suscite universellement dans la culture occidentale. The Teddy Bear Project, Le Projet ours en peluche, a été organisé par Ydessa Hendeles et comprend des documents tirés de son impressionnante collection personnelle. Lorsque je l'ai vue à la Fondation Ydessa Hendeles à Toronto, la composante des Ours en peluche faisait partie d'une exposition intitulée *Prédateurs & Proies*. L'exposition a depuis été présentée en Allemagne et à la Biennale de Gwangju en Corée du Sud.

Il y a un ours en peluche dans chaque photographie. Le plus souvent, il s'agit de simples clichés. Aucune photo ne l'emporte sur le reste : elles sont toutes aussi précieuses les unes que les autres. C'est une installation originale et audacieuse qui a été conçue et réalisée en respectant l'intimité de la photographie d'archives et en multipliant le sens et la signification du matériel utilisé. L'impact émotif sur le visiteur est profond.

J'ai choisi cette prochaine installation parce qu'elle illustre parfaitement ce que Barthes souligne à propos de la conception que se fait Michelet du pouvoir d'évocation des documents d'archives considérés comme des voix vivantes. Cette diapositive fait voir une partie d'une installation qui a résulté de la participation du cinéaste Atom Egoyan au programme de résidence du Musée d'art contemporain de Montréal en 2002. L'exposition avait pour titre *Hors d'usage*.

Egoyan avait fait une recherche d'anciens magnétophones et de vieux enregistrements familiaux réalisés pour cet appareil. Selon l'artiste, la désuétude de l'appareil était porteuse de souvenirs d'enfance liés à la réalisation d'enregistrements

domestiques. En entrant dans la salle d'exposition, le visiteur n'entend que de vagues murmures. Dès qu'il s'approche d'un magnétophone, il peut déchiffrer clairement les paroles contenues dans le document qu'il renferme : les propos intimes du document prennent vie. Un de ces documents, enregistré par son oncle quand Egoyan n'avait que six ans, fait entendre l'artiste chantant une petite chanson. Chaque élément de l'installation servait à créer une atmosphère d'intimité et d'accès privilégié à des voix d'autrefois. Le résultat en était un d'évocation et de rêve. Ce qui compte le plus pour l'auditeur, dans cette installation, n'est pas ce qui est dit sur le ruban, mais le fait que la famille a tenu à préserver ce qui a été dit.



Hors d'usage, exposition Atom Egoyan au Musée d'art contemporain.
Source : Musée d'art contemporain

Le troisième type d'exposition tire sa force émotive de la nature symbolique et iconique du document, de sa valeur inestimable et de son unicité. Nous nous tournons maintenant vers l'histoire des États-Unis. L'histoire avec un grand H, l'histoire traitée

comme un spectacle. La première image a été puisée dans le site Web officiel de la National Archives and Records Administration. Il ne s'agit pas d'un édifice construit simplement pour répondre à un besoin pratique. C'est un immeuble grandiose qui accueille le visiteur en l'avertissant dès son entrée de l'importance de chaque document qui y est conservé. Lorsque je l'ai visité, il y a plusieurs années, on pouvait y voir la célèbre Déclaration d'indépendance américaine dans le vaste foyer principal – protégée par des gardes. Tout ce que contient cet édifice impressionnant tourne autour de ce document qui est au cœur de la création des États-Unis d'Amérique et le symbole des valeurs patriotiques de ce pays.



Exposition américaine dans le cadre de l'Exposition universelle de Séville en 1992.
Source : Theresa Rowat

Dans le même style hautement dramatique, on retrouve la prochaine image, qui représente l'exposition américaine dans le cadre de l'Exposition universelle de Séville en 1992. L'exposition était centrée sur la Déclaration américaine des droits, laquelle était reliée à d'autres documents ayant fait époque comme la Grande Charte. Ici, l'accent porte sur la richesse des valeurs qui sont véhiculées dans le document original, lequel est exposé comme sur un autel avec gardes armés derrière une vitrine à l'épreuve des balles.

CONCLUSION

Pour l'archiviste, le besoin de comprendre et d'exploiter la dimension émotive répond à des impératifs très pratiques aux niveaux suivants :

- l'évaluation archivistique requise pour la prise de décision sur les pièces et les fonds à acquérir;

- le traitement archivistique permettant de mettre en contexte des documents comme le métrage non traité et les chutes; des photographies non recadrées; des éléments rejetés par leurs auteurs; des articles gâtés ou endommagés;
- les décisions relatives au degré de restauration souhaitable et à la préservation des taches et des signes de vieillissement et d'usure;
- l'organisation d'expositions pour la prise de décision sur la nature des objets à exposer: doit-on utiliser les articles originaux ou peut-on se servir de fac-similés ou de copies?
- la présentation et l'interprétation afin de pouvoir prévoir les réactions positives ou négatives du public: savoir ce qui risque de provoquer ou de choquer, et décider à l'avance de ce qui pourra contribuer aux objectifs d'un projet d'interprétation et de ce qui pourrait lui nuire.

Comme archivistes et conservateurs de fonds d'archives, nous devons apprendre à nous sensibiliser à la dimension émotive des collections qui nous sont confiées. Nous devons nous pencher avec plus de passion sur le cadre théorique de leur présentation et de leur exposition. Nous devons explorer l'espace entre le tangible et l'éphémère, entre l'information et la poésie. C'est une exploration toute nouvelle dans notre profession. J'ai confiance que le présent colloque nous aidera à ressentir et à produire une infinité de frissons archivistiques.

Theresa Rowat Directrice et archiviste universitaire
Service des archives de l'Université McGill