Les corps d'une archive

La construction comme mode d'affectation de l'archive

Paula CALVENTE(1), Victoria CALVENTE(2)

(1) Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes,
(2) IdIHCS-Universidad Nacional de La Plata/CONICET

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8470

Résumé : Cet article réfléchit à deux façons de montrer et de diffuser les archives de Manuel Puig : un livre album et un site web. Nous proposons des manières de présenter des archives d'un écrivain qui, en tant que telles, ont tendance à disposer une structure organisationnelle singulière, car il s'agit de fonds dont la systématisation est difficile. L'activité d'un écrivain a les particularités de ses pratiques, de ses manières de faire et de ses conceptions personnelles. Nous proposons de montrer l'Archive Puig en considérant le matériel non seulement à partir de sa textualité mais aussi de sa visualité. Autrement dit, tant à partir de son codage textuel que de sa dimension de surface plastique. Ces matérialités sont abordées à partir de l'arrangement visuel et de l'organisation spatiale de l'information, une approche qui convoque des paradigmes de lecture et propose des règles de construction différentes tout en donnant lieu à des disruptions hétérogènes.

Mots-clés : Architecture de l'information - Archive - Archive Manuel Puig - Visualisation

Dans cet écrit, nous exposons un ensemble de réflexions survenues à partir de l'invitation faite par Graciela Goldchluk, pour proposer des manières différentes de montrer et de faire circuler les Archives Manuel Puig, aujourd'hui, disponibles en format numérique, sur le site ARCAS.

Il y a quelques années, l'ensemble des papiers que contiennent les Archives Manuel Puig a été organisé, à partir d'une expérience survenue de la discussion entre la littérature et l'archivistique, entre Graciela Goldchluk et Mónica Pené ; de ce dialogue surgirent les règles et les étapes basiques pour réaliser la description et la systématisation de tout le matériel qui forme partie des archives. Une fois relevées, classées et décrites, les archives physiques sont restées au domicile de Carlos Puig, le frère de Manuel, dans la ville de Buenos Aires ; cependant, le matériel a été numérisé dans sa totalité. C'est pourquoi il existe une version numérique, organisée dans un ensemble de dossiers virtuels, une copie, qui se trouve sur les serveurs de la Bibliothèque Guillermo

Obiols de la Faculté des Sciences Humaines et Sciences de l'Éducation de l'Université Nationale de La Plata. Il est possible d'y accéder à travers le Portail ARCAS et de naviguer entre les différentes sources documentaires qui conforment la collection Manuel Puig. Les archives se trouvent à disposition pour être consultées en ligne. Elles sont structurées à partir des types de matériels qui les constituent, en utilisant comme critère principal, le classement chronologique.

Les Archives Puig sont organisées selon les normes de l'archivistique, ou des archivistes, en suivant la notion d'archive d'écrivain. C'est pourquoi proposer des formes pour les montrer, n'implique en aucun cas de modifier la manière selon laquelle les papiers sont ordonnés, mais, cela signifie réarticuler la logique de l'action de montrer une nouvelle pièce à partir de l'usage de différents supports sans altérer les papiers déjà organisés. Il s'agit donc, maintenant, de la manière de montrer ces archives organisées, de comment leur permettre accès et proximité. Puisqu'il s'agit, comme nous l'avons dit, de l'archive d'un écrivain, celle-ci s'organise d'une manière différente des archives administratives ou institutionnelles auxquelles l'archivistique a consacré la majeure partie de ses réflexions. Le concept d'archive d'écrivain est un concept proposé par la professeur Mónica Pené dans *Palabras de archivo*. Il s'agit d'un type particulier d'archive, comme nous pouvons le lire dans la définition de Pené :

Les archives d'un écrivain seraient, en premier lieu, un ensemble organisé de documents, de toute date, caractère, forme et support matériel, générés ou assemblés arbitrairement par un écrivain tout au long de son existence, dans l'exercice de ses activités personnelles ou professionnelles, préservés par son créateur ou par ses successeurs pour leurs propres besoins ou envoyés à une institution d'archives pour une conservation permanente.[1]

L'organisation de ce type d'archives diffère généralement beaucoup entre les unes et les autres et elles constituent des fonds de systématisation difficile, puisque l'activité personnelle d'un écrivain possède les particularités des pratiques, des modes et des conceptions de chaque producteur. Cependant, d'après Derrida[2], l'archive implique un principe de regroupement, un système lié et articulé de documents qui coordonnent un « corpus ». Celui-ci peut contenir une grande variété de pièces d'archive, pièces en orbite autour de l'ouvrage de l'écrivain (produites ou sélectionnées par lui), à tel point que les pièces contenues dans les Archives Puig incluent : manuscrits, photographies, coupures de journaux, radiographies, scénarios dactylographiés, enveloppes postales, feuilles imprimées…

Historiquement, le travail avec les archives s'est centré sur l'étude et l'analyse de ce que leurs pièces, dans leurs divers supports, véhiculisent ; la dimension visuelle des archives a été, d'une certaine manière, négligée en fonction d'une lisibilité qui fait appel à un certain logos, une signification qui a été dépassée de façon permanente par ce « corpus » ou corps des archives. Les matériels visuels qui sont regroupés en catégories comme « autres matériels » ou « miscellanées », présents dans beaucoup d'archives personnelles organisées, rendent compte d'une telle suprématie.

[1] Pené, Mónica (2013), « En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura », dans G. Goldchluk ; M. Pené (comps.), Palabras de archivo, Santa Fe-Poitiers, UNL-CRLA, p. 29.

[2] Derrida, Jacques (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Éditions Galilée, France.

Les archives dont la logique tente d'articuler dans ce cas, l'activité « arbitraire » de son producteur, présentent la possibilité de reconnecter les pièces qui les conforment, en réorganisant visuellement une partie de leur corpus pour les montrer et offrir une nouvelle manière de s'en approcher, en pouvant mettre en contact des matériels chronologiquement distants ou éparpillés. Ainsi, des membres de l'équipe de recherche dirigée par Graciela Goldchluk, s'est réunie pendant deux ans, dans le but de regarder les archives, avec l'idée de voir le matériel non seulement depuis sa textualité mais aussi depuis sa visualité ; c'est-à-dire, en observant non seulement ce que les papiers, codifiés textuellement, racontent mais aussi, en les regardant comme des superficies plastiques. Après ce temps de visualisation, chaque membre du groupe a réalisé une sélection d'images à partir d'un nouveau critère de réunion, différent du critère archivistique qui les organise, pour faire place, ensuite, à un groupe unique de matériels sélectionnés.

Avec une telle expérience comme guide, notre idée a été celle de montrer l'archive de deux manières différentes, en articulant deux artefacts qui permettent d'accéder aux papiers contenus dans les Archives Manuel Puig. Dans cet objectif, la formation en communication visuelle et les savoirs de la littérature, la psychanalyse et la bibliothécologie, et l'expérience en environnements virtuels se conjuguent et se mettent en jeu pour, d'abord, interpréter la sélection réalisée, et puis, pour pouvoir refléter ce regard sur deux supports (papier et virtualité).

Ces supports répondent à deux environnements distincts, l'un physique et l'autre virtuel, avec des spécificités, des possibilités et des potentialités différentes. Ces deux environnements offrent des expériences attractives qu'il était intéressant d'aborder sans renoncer à aucune de ces dimensions : le papier et l'écran. Il s'agit ainsi de reconstituer une physionomie de l'archive en considérant les formes de configuration des différents environnements. Et dans ce travail de réarticuler l'archive, nous voyons qu'une autre dimension apparaît, interprétative pourrions-nous dire, en accord avec les modes de lecture, avec les connaissances préalables et les possibilités de lecture, ainsi qu'en accord avec la capacité de multiplier les sens que possède celui qui accède à cette archive, en proposant au lecteur/destinataire des pièces, la possibilité d'entrer dans un nouveau mode de voir les papiers qui ne continuent pas la logique stricte de l'activité de la personne qui a généré de tels papiers, ce qui est l'activité de l'écrivain.

Réarticuler l'archive, reconfigurer sa cartographie, implique que ces logiques qui l'organisent, interviendront sur les formes où elle devient accessible aux lecteurs qui la visitent. Le corps, la matérialité de l'archive, propose différents accès aux documents qui le composent, en même temps qu'il convoque des habitudes de lecture différentes ou favorise sa rupture. Montrer l'archive implique de proposer une forme, de décider et de concevoir une géographie à parcourir dans laquelle pénétrer ou se perdre. Nous avons pensé à cela au moment de concevoir deux corps différents pour une même archive : un livre-album et un site sur Internet. En ce sens, notre travail est abordé depuis la disposition visuelle et l'organisation spatiale de l'information. Les deux matérialités impliquent différentes expériences non seulement de lecture et de perception visuelle, mais aussi de construction.

Il est important de prendre en considération que les supports réunissent des paradigmes de lecture distincts et proposent des règles de construction qui permettent à la fois des modes distincts de disruption. Durant des siècles, les pratiques de lecture ont été imprégnées par le paradigme de la linéarité, configuré par le codex ; la lecture séquentielle, circonscrite à la perception d'une temporalité successive, a établi une logique de la contiguïté qui est aussi l'histoire de ses ruptures. Nous faisons référence aux pratiques qui apparaissent au début du XX^{e} siècle, où les propositions plastiques qui désirent multiplier les sens, rompre avec la syntaxe et la lecture séquentielle comme par exemple Walter Benjamin (montage), Warburg (les regroupements juxtaposés de panneaux dans ses archives visuelles) et Malevich (les regroupements de fragments dans ses panneaux didactiques) cherchent à rompre la dimensionnalité du papier et à proposer le contact entre le disparate (comme on l'observe dans la technique du collage) et l'anachronique (comme on l'observe dans les papiers de Warburg)[3].

L'expérimentation et l'usage de ces techniques plastiques montrent les limitations du support/moyen en les brisant et cherchent à transgresser la logique. Ils mettent en évidence que l'on découvre une logique séquentielle sur le support papier et, sa discontinuité[4] provoque une interférence, une rupture de la linéarité, à partir de la technique de la juxtaposition, en utilisant principalement le montage pour parvenir à la multiplicité des sens. Nous proposons cette image de l'interférence[5] puisqu'il s'avère intéressant de penser à un mécanisme qui permet de générer des sens, en rompant avec la logique traditionnelle de la syntaxe sans l'annuler, en faisant apparaître d'autres champs sémantiques qui provoquent l'apparition de nouvelles lignes de lecture dans un même instant de visualité.

D'autre part, dans le cas des ressources numériques, nous voyons qu'elles nous mettent face à la possibilité même de la multiplication des sens ; c'est pourquoi la transgression du support matériel n'est pas nécessaire, puisque la condition même du support numérique est de reproduire la multiplicité de sens imaginée. Le support numérique permet de générer des liens virtuels, de réaliser des croisements transversaux, ce qui permet de réorganiser et de reclasser simultanément le même matériel de manières diverses. Il permet en plus la coexistence de structures diverses, de corps distincts, sans perdre le premier classement. De cette manière, que ce soit à partir de la transgression ou de la condition même du support, le linéaire, le séquentiel, le contigu fait place au simultané, à la présence en simultané d'éléments qui peuvent avoir été distants dans le temps et l'espace.

Cependant, à ce moment, une question surgit. Pourquoi montrer quelque chose qui est de toutes manières à la vue ? Comme nous l'avons dit plus haut, les Archives numériques Manuel Puig se trouvent complètes et en libre accès sur ARCAS. Cependant, la présence et l'accès aux matériels sur Internet ne signifie pas qu'ils soient vus, qu'ils soient regardés depuis une pratique de lecture différente de la canonique, qui est un

[3] Pour une analyse plus détaillée, *Cf.* Guasch, Ana María, *Arte y archivo. 1920-2010 : Genealogías, tipologías y discontinuidades*, AKAL, Espagne, 2004.

[4] À ce propos : Alé, Gastón ; Sosa, Florencia ; Verrier, Florinda, « La ruptura de la linealidad en el relato Vanguardias, Videoarte, Net Art » : http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=9\&idarticulo=1543 (consulté le 10/02/2023).

[5] Selon la RAE : « Traverser, mettre quelque chose sur le chemin de quelque chose d'autre, ou une action. » (consulté le 19/02/2023)

regard qui trouve ce qu'il cherche. Nous proposons d'exposer les papiers de manière à ce qu'ils invitent à être regardés, lus, à partir de la co-apparition de manières de lire diverses, en interférant, en interrompant le mode traditionnelle de lecture, sans en effacer ni en imposer d'autres.

Nous avons pensé la conception des deux corps –physique et numérique– conformément à ces paradigmes de construction par rapport à une archive d'écrivain.

Comparaison de possibilités entre les deux corps

	Physique (corps un)	**Numérique (corps deux)**
Vision d'ensemble	Oui	Il n'y en a pas
Accès	Il faut se déplacer	Il est accessible de manière lointaine
Critère d'ordre	Ordre de séries déterminé	Il le multiplie
Perception	Totale d'un découpage préétabli	Partielle de multiples fragments qui n'étaient pas prévus
Corporalité	L'objet de l'archive physique occupe une seule place dans l'espace	Il peut être à plus d'un endroit sur Internet en même temps

1 Corps un

Un album en papier, un corps physique, palpable, qui propose à partir de son format une lecture séquentielle, un ensemble de feuilles reliées qui réunit une série d'images disposées à partir de la logique de la juxtaposition… Dans ce cas, c'est l'expérience de la perception visuelle qui prime. On montre une sélection qui ne représente pas l'œuvre de Puig dans un sens canonique, mais qui propose un autre regard, un regard d'ensemble, en groupes de pièces, mises en contact pour montrer des tensions et générer de nouvelles expériences. À partir de cette disposition, ce qui est lu devient important comme ce qui est vu. Les fragments de textes se regardent comme des images, depuis une perspective iconique. La disposition des lignes, les interventions de l'auteur avec un crayon, un feutre ou un stylo configurent des images, des traits, des couleurs, des formes qui sont perçus comme des images plastiques, plus loin que le texte écrit sur le papier.

On peut le voir dans ces trois doubles-pages de l'Album Puig[6] que nous présentons plus bas, où l'on observe une partie des différentes pièces/fragments des archives variées de Manuel Puig mises en contact sur la même page. La première image est une double-page avec des images de « Partie un : le tiroir s'ouvre ». La deuxième image correspond à une double-page de « Partie intermédiaire : l'avènement ». Et la dernière est une double-page de « Partie deux : vitalité ».

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'assemblage de l'album survient à partir d'une sélection réalisée sur la totalité des Archives Puig[7], avec l'intention de proposer un nouveau regard sur l'auteur de la part du groupe de recherche que nous formons. Il a commencé par revoir les papiers de Puig et voir apparaître d'autres lignes de

[6] Rasic, María Eugenia (éd.) ; Calvente, Paula. (dis), *Álbum Puig*, Malisia, Argentine, 2017.

[7] Un groupe d'études dirigé par María Eugenia Rasic, où collaborent Delfina Cabrera, Juan Pablo Cuartas et Marcos Bruzzoni s'est chargé de la sélection.

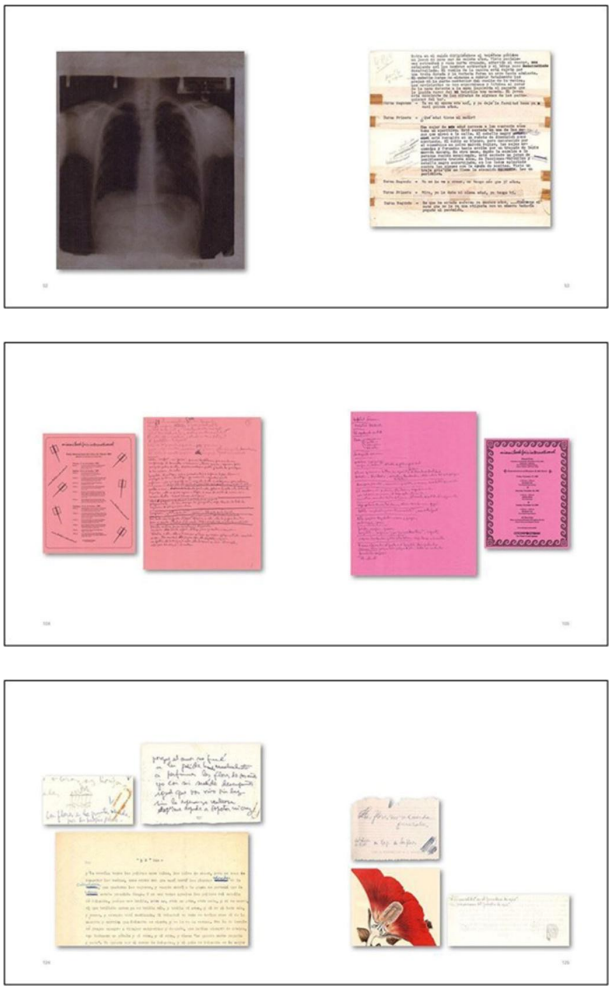


Fig. 1

sens, d'autres images, intérêts et zones de travail de l'écrivain, à partir de cette révision. La motivation dans l'assemblage de l'album a été d'offrir aux lecteurs ces nouvelles perspectives sur Puig-écrivain et sur son esthétique. De cette manière, on a pensé l'articulation d'un album qui travaille avec le mécanisme du montage, de la juxtaposition pour mettre en contact les matériels sélectionnés qui permettent de voir ces nouvelles figures qui surgissent des archives.

L'idée de la sélection de matériels et sa reconfiguration spatiale nous amène à réfléchir sur la notion de commissariat et sur la figure du commissaire d'expositions, qui, d'après Odetti[8] « part d'une sélection des matériaux mais génère ensuite avec eux

[8]Odetti, Valeria (2012), *Curaduría de contenidos : límites y posibilidades de la metáfora* : http://www.pent.org.ar/institucional/publicaciones/curaduria-contenidos-limites-posibilidades-metafora (consulté le 11/02/2023).

une structure esthétique à travers laquelle le public voit ses œuvres ». Le commissaire d'expositions n'est pas seulement celui qui sélectionne le matériel. C'est aussi celui qui décide, choisit de quelle manière le montrer, quels outils utiliser pour octroyer une expérience visuelle déterminée en élaborant une structure qui dessine une nouvelle dynamique de lecture pour ces matériels. À ce propos, Odetti arrive à la conclusion que « [le curateur] sert d'intermédiaire entre les destinataires et les auteurs, prépare l'expérience scénique et construit, dans cet acte, une nouvelle idée de la paternité »[9].

Offrir une nouvelle structure à ces matériels implique de définir quels concepts seront proposés et de fabriquer la structure qui les véhiculise. Cette activité implique, donc, d'assumer une politique de lecture, de décider les concepts qui structurent la lecture proposée de ces matériels et d'élaborer la conception de la pièce à partir de son appropriation, en accord avec l'histoire propre et le parcours culturel. De cette manière, la proposition visuelle de l'album travaille donc différents axes, à l'intérieur desquels les concepts de visilisibilité et de regroupement ressortent.

Visilisibilité : Ce qui est lu, déchiffré textuellement a autant de « valeur » que ce qui est vu ou montré par les papiers, depuis la condition du support (papier décoloré, abîmé) jusqu'au type de pièce dont il s'agit (enveloppes, feuilles, radiographies, etc.). Nous faisons référence à l'expérience visuelle et textuelle que les papiers offrent, qui établit le critère de regroupement dans quelques cas : des papiers dans lesquels apparaissent des questions similaires, depuis le visuel et la sémantique, des mots de champs sémantiques proches ou des papiers dont l'état de conservation les rapproche, soit pour leur couleur, leur détérioration ou leur typologie : enveloppes, manuscrits, papiers avec des dessins dans les marges, des ratures, etc.

Penser le cas particulier du manuscrit comme un objet d'archive porteur de sens, un objet visilisible, nous permet de le percevoir quand deux perspectives coïncident : comme articulation sémiotique et comme superficie visuelle, iconique. Le manuscrit nous est présenté, ainsi, dans sa dimension sémiotique comme lecture codifiée, et dans sa dimension iconique, comme un fragment, une superficie visuelle, comme une partie d'une image qui se complémente ou entre en tension au contact d'autres parties de cette image ou au contact d'une autre image.

Regroupement : Nous faisons référence ici à la réunion des pièces sélectionnées, regroupées à partir d'une double perspective :

Selon leur **apparence** et leur **contenu**. En ce sens, un parcours a été proposé, un passage par chaque page et par l'album. Des tensions et des relations entre contenu, forme et composition. Les « parties » sont réunies en prenant comme base ou principe, leur aspect visuel ou leur apparence, comme par exemple, la couleur du papier ; leur typologie, comme par exemple, des scénarios de films ; ou des mots ou des phrases qui se répètent et suggèrent une thématique, comme le mot « yeux » par exemple. Ce regroupement s'organise avec l'idée de proposer un parcours ou un passage novateur et inattendu par rapport à la poétique et l'esthétique sur l'écriture de Manuel Puig dans sa version la plus répandue.

[9] *Idem.*

Selon leur **syntaxe visuelle** : la proposition visuelle de l'album s'articule sur deux niveaux : le niveau de l'unité (page) et le niveau de la totalité (livre-album). Le matériel se regroupe selon des caractéristiques en commun, comme on l'a présenté dans le paragraphe précédent. Au niveau de la page, les images et les coupures assemblées peuvent venir de pages complètes ou de petites coupures. Sporadiquement, une série de mots apparaît en articulant les images juxtaposées comme des pistes, des indices de la thématique exposée. La proposition de mise en page prend comme unité la double-page, en proposant une organisation et un chemin pour voir, regarder et lire.

De son côté, au niveau de la totalité, le livre montre un passage de l'inanimé au vital. Structurellement, l'album se divise en trois sections : la première partie, l'inanimé, dans laquelle les pièces distinctes flottent dans la marge supérieure ; une partie intermédiaire colorée et vivace, où on montre une mise en page sur un axe central imaginaire ; et une partie finale vitale, où nous pouvons voir que tout le matériel apparaît placé ou situé dans la marge du pied de page, pourrions-nous dire.

Fait de fragments de l'archive, le corps de l'album est un corps qui incarne une politique de lecture et offre ainsi la possibilité de revenir à l'archive pour la voir différemment. Vu que les matériels assemblés ont été sélectionnés à partir de typologies de documents (radiographies, enveloppes, dessins) et de thématiques (animations, corps-organisme, tâches, spectral-fantasmal, autopsie, gribouillages, couleurs, restes, fragments) peu ou non connues sur l'écrivain, cela génère non seulement l'apparition de nouvelles archives (on ne révèle plus les archives de manuscrits de ses romans les plus célèbres) mais aussi, un nouveau Puig, de leur propre image. De cette manière, on ne cherche pas à construire un corps qui représente l'œuvre et/ou l'esthétique du Puig-écrivain connu, mais, au contraire, on cherche à montrer l'inattendu, un Puig inconnu pour le canon, sans que les lectures antérieures ne perdent de leur estime. Les images ainsi présentées se réorganisent et en les mettant en contact avec les mots-indices, elles introduisent un fil de sens sans entrer en discussion avec une image de l'écrivain plus ou moins canonisée ; on l'immisce seulement pour que, dans cette brève interruption, une étincelle, une possibilité de nouvelles connexions de sens, se produise.

Il s'agit ainsi d'aborder l'archive en tant que potentialité comme Antelo le suggère dans ce volume, en termes de possibilités dynamiques comme espace de reconfiguration axiologique qui s'exprimera à différents moments, instances de possibilité, et en tant que reproductibilité et pas comme un corps hermétique, déjà établi. Montrer/penser l'archive de cette manière, nous dévoile une image désarticulée sous la structure imaginaire d'une archive déjà configurée. Cette désarticulation, ces oublis, qui sont les modes de l'archive, est ce qui nous permet de penser avec Nancy à travers Antelo, l'archive comme un espace où s'effectue la syntaxe de connexions. Et en y ajoutant la dimension visuelle et parfois même, dans un même plan de visualité, ces connexions sont aussi effectives de manière simultanée dans l'expérience de celui qui les observe.

2 Corps deux

Un site Internet, corps éthéré, carte impalpable de bits, corps de chemins que se divisent, logique de la dérive, de navigation sans objectif, impulsée par le désir de voir les papiers, de connaître leur contenu, de découvrir la calligraphie et l'image des « originaux ».

Le corps numérique organise la totalité des papiers qui contiennent l'archive physique. On y trouve tous les papiers qui forment les Archives Puig et en même temps, la navigation virtuelle permet de réaliser des parcours personnels pour ceux qui y naviguent. C'est de cette manière que nous avons pensé la conception d'un site Web, qui abrite la totalité des papiers des Archives Manuel Puig, qui maintienne la possibilité du classement traditionnel et qui, à différence d'ARCAS, récupère les formes de lecture proposées par le groupe de recherche et invite à en faire d'autres.

Il est certain que les parcours qui peuvent se planifier sur un site Internet sont ceux que la construction, l'architecture du site permet. Ce sont les manières d'y parvenir, les méthodes. Elles ne sont pas totalement arbitraires. L'expérience de ces parcours est le résultat de la conjonction des liens, d'une part, qui ont été pensés au moment de concevoir la structure du site et, d'autre part, de la liberté de l'internaute qui dérive entre les pages. Cependant, la navigation virtuelle permet d'ouvrir des documents et de les mettre en contact avec d'autres, qui ne se trouvent pas sur des routes conçues et en ce sens, les possibilités de contact avec le lointain se multiplient.

Depuis cette perspective de recherche, il s'agit d'une expérience cognitive de navigation dans le but de trouver ce que l'on cherche ou de trouver sans chercher ; plus qu'un regard d'ensemble, chaque papier se regarde. Les outils Web permettent même, une vision en zoom de chaque partie des papiers de l'écrivain, sur un écran frontal, sans l'expérience tactile du contact avec l'objet papier. Le site Web rendra possible aussi une reconfiguration de ses contenus, des objets numériques qu'il héberge et permettra de modifier la forme de regroupement des papiers pour les montrer de manières diverses. Il est possible d'explorer cette possibilité de la dérive pour favoriser le contact avec des matériels non recherchés par des chemins inattendus, pour trouver et tomber sur d'autres lectures. Nous pouvons dire qu'une simultanéité des formes du corps sur un même support est possible, conditionnée par le désir d'exploration hors des chemins habituels, un regard qui ne conditionne pas les archives numériques à une simple illustration du physique, mais qui devient conscient de leurs possibilités et de cette manière rende propice une réflexion qui produise des images autonomes ou de relativement autonomes par rapport à la possibilité du physique. Les deux corps proposés dialoguent. Un album en papier est offert invitant à faire d'autres choses avec un portail d'images (avec le nouveau site proposé ou avec ARCAS), à intervenir depuis un corps pour rendre visible l'existence de l'autre comme autre.

Nous voyons donc que l'organisation des deux corps nous place face à deux anatomies différentes, depuis la communication visuelle (la conception) et depuis l'architecture de l'information (archivistique). Dans ces deux corps, non seulement des logiques de construction différentes interviennent, en fonction d'objectifs distincts, mais aussi une relation perceptive différente. En tant que constructeurs d'une architecture archivis-

tique, notre tâche est en relation avec les manières de montrer un objet ou un groupe d'objets, dans ce cas, les papiers d'écrivain appartenant à Manuel Puig.

3 Derniers mots

Une archive n'est pas un groupe d'objets matériels mais la configuration d'une corporalité en fonction d'un ordre, d'une classification, d'une thématisation, c'est-à-dire, de sa lecture. Proposer une autre manière d'accéder à l'archive est proposer une politique de sa lecture qui modifie ce corps, sa constitution intervenant. C'est une politique de lecture puisqu'elle implique le geste d'appropriation de l'archive pour la reconfigurer en fonction de l'intérêt, du besoin, de la subjectivité et de sa propre histoire.

Les papiers d'auteur rendent possible sa présentation dans des corps distincts, des parcours distincts, dans une interaction entre les propositions de lecture et ses possibilités matérielles. Nous nous interrogeons donc : est-ce la même archive avec des corps différents ? En quoi ces deux corps/logiques de construction, l'un physique et l'autre intangible, modifient/interpellent/ l'archive ?

Le commissariat dialogue sur un plan d'égalité avec l'écrivain, en présentant une manière de voir les choses, une sélection de matériels. Cette relation se reflète dans la manière d'organiser le matériel à montrer, où se juxtaposent des manuscrits anachroniques, où se brise la linéarité temporelle et où se présentent des manuscrits de romans espacés dans le temps, et/ou des moments d'écriture pour proposer une lecture avec des sens nouveaux. Il s'agit, selon Derrida, d'une « contresignature », un travail de choix critique par lequel l'autorité de la signature, de l'écrivain, se confirme et en même temps, est fait un choix qui produit ce double mouvement de légitimation et de décision, d'imposition. D'après Derrida :

Le moment originaire de l'archivation est une signature d'autorité : elle autorise. Ceux qui viendront plus tard travailler sur cette première archivation, contre-signent dans tous les sens de ce terme. D'une part, ils viennent chercher à confirmer la signature, authentifier, reconnaître, analyser et en même temps, ils s'opposent à une contre-force, c'est-à-dire qu'ils viennent à leur tour faire des choix. Si excitantes et nécessaires, ce sont des options qui ont un effet de contre-signature. Dans toute archivation il y a une signature et une contre-signature.[10]

La contresignature ne prétend pas annuler la signature de l'auteur mais plutôt suspendre son « autorité », en habilitant de nouvelles entrées. C'est là où le curateur (appelé aussi « commissaire ») doit prendre soin de présenter cette disposition comme une invitation et non pas comme la véritable lecture.

La place du curateur devient centrale au moment de favoriser ou de proposer, de sélectionner, de mettre en contact (juxtaposition) des sens traditionnels pour les interrompre ou faire irruption en les mettant en contact, en modifiant la ligne logique ou traditionnelle (interférences) de la construction du sens logique. Sur Internet, cette

[10] Derrida, Jacques ; Ferrer, Daniel ; Contat, Michel ; Rabaté, Jean–Michel ; Hay, Louis (1998), « Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995 », *in* Michel Contat et Daniel Ferrer (éds.) *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (189–209), CNRS Editions, France (consulté le 10/02/2023).

rupture et l'irruption de la lecture multiple devient plus libre en étant moins délimitée (comme dans un livre traditionnel). On pourrait dire ici que cette lecture multiple devient plus libre, parce qu'elle est moins délimitée et parce que celui qui manipule un dispositif, est habitué au fait qu'il puisse passer par là où il veut, mais, en même temps, un défi existe pour qu'on puisse faire attention au moment de passer, qu'un arrêt se produise, pour que se génèrent un espace et un contexte nécessaires pour que cette « interférence » se fasse entendre et ne se neutralise pas. Internet permet à celui qui interagit de provoquer -de manière intentionnelle ou hasardeuse- ces interférences, qui se produisent de manière aléatoire ou nouvelle, bien que ce soit le fruit d'une recherche qui enrichit la production de sens et la propre disposition visuelle dont on part, qui génère une réflexion sur cette interférence, en ne présentant pas les manuscrits dans un ordre qui se comprend « naturel » et par conséquent, inamovible.

Dans l'ère numérique, chacun peut agir comme commissaire de contenus, selon ses intérêts et ses recherches, puisque l'appropriation de contenus et leur « sélection » est à portée de main. Cette combinaison de pièces/papiers n'a pas pour but d'être exposée ou présentée à une tierce personne, mais tend plutôt à la propre « satisfaction », à l'intérêt ou à la finalité d'une recherche. Une bonne architecture devrait viser à habiliter ces actions.

Références bibliographiques

Alé, Gastón ; Sosa, Florencia ; Verrier, Florinda, « La ruptura de la linealidad en el relato Vanguardias, Vdeoarte, Net Art » : http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=9\&idarticulo=1543 (consulté le 10/02/2023).

Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia : Coacciones transgredidas y libertades restringidas*. FCE, Mexique, 1999.

Chartier, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, Gedisa, Espagne, 2000.

Derrida, Jacques ; Ferrer, Daniel ; Contat, Michel ; Rabaté, Jean–Michel ; Hay, Louis (1998), « Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995 », *in* Michel Contat et Daniel Ferrer (éds.) *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (189–209), CNRS Editions, France (consulté le 10/02/2023).

Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Éditions Galilée, France, 1995.

Dondis, Donis, *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Espagne, 1976.

Goldchluk, Graciela ; Pené, Mónica (comps.) (2013), *Palabras de archivo*. UNL, Argentine-CRLA, France : https://www.unl.edu.ar/editorial/index.php?act=showPublicacion\&id=1820 (consulté le 10/02/2023).

Guasch, Ana María, *Arte y archivo. 1920-2010 : Genealogías, tipologías y discontinuidades*, AKAL, España, 2004.

Odetti, Valeria (2012), *Curaduría de contenidos : límites y posibilidades de la metáfora* : http://www.pent.org.ar/institucional/publicaciones/curaduria-contenidos-limites-posibilidades-metafora (consulté le 11/02/2023).

Pené, Mónica (2013), « En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura », dans G. Goldchluk ; M. Pené (comps.), *Palabras de archivo*, Santa Fe-Poitiers, UNL-CRLA.

Rasic, María Eugenia (éd.) ; Calvente, Paula. (dis), *Álbum Puig*, Malisia, Argentine, 2017.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* : http://www.rae.es/.

Tomás, Facundo, *Escrito pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Visor, Espagne, 1998.