Julie MAECK, Matthias STEINLE, dirs, *L'Image d'archives. Une image en devenir*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2016, 340 pages

Christophe Cosker

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/17138>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.17138

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 435-437

ISBN : 978-2-8143-0543-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christophe Cosker, « Julie MAECK, Matthias STEINLE, dirs, *L'Image d'archives. Une image en devenir* », *Questions de communication* [En ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/17138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.17138>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Julie MAECK, Matthias STEINLE, dirs, *L'Image d'archives. Une image en devenir*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2016, 340 pages

Christophe Cosker

RÉFÉRENCE

Julie MAECK, Matthias STEINLE, dirs, *L'Image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire, 2016, 340 pages

- 1 Il s'agit ici d'un travail de recherche sur l'image dans le contexte plus général de la naissance de la photographie et du cinéma. Il prend la forme d'un ouvrage collectif contenant dix-neuf articles et deux entretiens. Il a été dirigé par Julie Maeck, chercheuse en histoire au centre d'histoire et de sociologie des gauches (CHSG, université libre de Bruxelles), liée au Centre d'études et de documentation Guerre et sociétés contemporaines (Cegesoma), déjà auteure de *Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours* (Paris, Éd. Nouveau monde, 2009) et de Matthias Steinle, chercheur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (Ircav, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3). L'origine du livre est un colloque qui s'est déroulé à l'université libre de Bruxelles (ULB) en 2012 : « Définir, devenir une image archives ». Ayant été mené par des historiens et des historiens de l'art, des philosophes et des esthètes, des anthropologues et des artistes, sans oublier des chercheurs en études cinématographiques et en sciences de l'information et de la communication, il présente un aspect pluridisciplinaire. Son objet est un type particulier d'image, non pas celle d'actualité, mais celle d'archive, c'est-à-dire l'image qui a été enregistrée à titre conservatoire. Dans le contexte théorique de la culture visuelle notamment, l'ouvrage s'interroge, à partir de lieux médiatiques comme la télévision, la presse, la muséographie ou encore le manuel scolaire, sur les fonctions

possibles de l'image d'archives : monument, document, empreinte, trace, *stock hot* (il s'agit de l'équivalent anglais de l'expression française « image d'archive »). Autrement dit, l'image est problématisée dans son potentiel archivistique. À partir d'une généalogie du savoir liée à la notion d'archive, *L'Image d'archives* entend répondre à la question suivante : comment l'image se transforme-t-elle en archive ? Pour répondre, le livre se compose de six parties – « Définir/devenir une image d'archives » ; « Le devenir *versus* le non-devenir de l'image d'archives » ; « Révéler l'image d'archives » ; « Le quotidien de l'image d'archives » ; « Autour d'images (d'archives) : expérimentation et performance » et « L'image d'archives et l'historien : du cinéma à l'histoire » – que nous proposons de reconfigurer de la façon suivante : extension et contenu des *corpora*, approche pratique puis théorique de l'image d'archives.

- 2 La sixième et dernière partie du livre se compose de deux entretiens croisés, menés par les directeurs de l'ouvrage, d'abord celui de deux pionniers qui ont contribué à l'insertion des images fixes et mobiles dans la sphère de la science historique – Marc Ferro et Pierre Sorlin – (pp. 281-296), puis ceux de deux chercheurs qui ont bénéficié de cette innovation : Laurent Véray et Sylvie Lindeperg (pp. 297-318). Mais l'intégralité de l'ouvrage s'interroge continuellement sur l'extension et le contenu du concept d'image d'archives du point de vue du *corpus*. Ces derniers croisent souvent des documentaires et des films. Ainsi Pierre Sorlin cite-t-il un *meeting* de Pierre Poujade à Nîmes en 1955 (p. 281), ainsi que le film *Hiroshima, mon amour* en 1959 (p. 281). Marc Ferro évoque, quant à lui, d'une part, des images de liesse du 11 novembre 1918 à Berlin – les soldats allemands se réjouissent avant de découvrir les clauses du traité de Versailles – mais aussi du départ des diplomates allemands des États-Unis en 1917, de l'autre, de films comme *Casablanca* en 1942 et *Le Troisième homme* en 1949 (p. 282). Laurent Véray (p. 297) conjugue les images de la Guerre du Vietnam à *La Grande illusion* de 1937 et Sylvie Lindeperg (p. 297) la photographie d'un cousin défunt, sur le buffet familial, à côté de la télévision.
- 3 Les différents chercheurs ayant proposé leur contribution interrogent des *corpora* variés. Ainsi Éléonore Challine et Laureline Meizel (pp. 67-86) interrogent-elles trois projets iconographiques de la fin du XIX^e siècle : le musée des Photographies de Léon Vidal, le dépôt cinématographique de Boleslas Matuszewski et les Archives de la planète d'Albert Kahn. Christa Blumlinger analyse un film d'Eli Lotar en 1946 : *Aubervilliers*, notamment à partir du concept de film-essai de Chris Marker. De façon nuancée, Nathan Réra (pp. 99-118) inscrit les images du génocide rwandais, images d'actualité devenues aujourd'hui des archives, entre deux perspectives également fausses : celle d'un génocide en direct *versus* celle d'un génocide sans images. Il analyse également le triptyque de Gilles Peress intitulé *The Silence*, ouvrage photographique dont la structure reprend *L'Enfer* de Dante : *The Sin* (le génocide), *Purgatory* (l'exode) et *Judgment* (la catastrophe sanitaire). Pour leur part, Michèle Lagny et Sylvie Rollet (pp. 119-126) analysent *Morning sun*, un film de Carma Hinton sur la révolution chinoise sorti en 2003 et reprenant une comédie musicale, issue d'une chanson paysanne, de 1965 : *L'Orient est rouge*. Puis, Teresa Castro (pp. 151-166) analyse deux films liés à l'archive coloniale portugaise : *The Embassy* de Filipa Cesar, d'une part, et *Estou em Moçambique* d'Andreia Sobreira, d'autre part. Anne Roekens (pp. 183-198) s'intéresse quant à elle aux images de la grande grève en Belgique en 1960-1961 et propose, pour ce faire, le concept de *stemma imagorum*, à partir de celui de *stemma codicum* (il s'agit du tableau des manuscrits à la source d'une œuvre). Enfin, Bénédicte Grailles (pp. 199-214)

s'interroge sur les images du passé dans certains restaurants (p. 200), voyant une forme de fausse archive dans l'usage du filtre sépia – noir et blanc – ou du filtre grain.

- 4 L'approche scientifique de l'image d'archives est d'abord pensée de façon pratique. En d'autres termes, elle intègre la connaissance des techniques de fabrication des images fixes et mobiles devenues aujourd'hui des archives, afin de pouvoir les manipuler et afin de ne pas se laisser abuser. Franziska Heller (pp. 215-232) insiste sur les possibilités numériques de remastérisation des films anciens en s'appuyant sur une édition spéciale du *Peter Pan* de Walt Disney. Le *split screen*, ou écran partagé, permet d'apprécier la différence entre l'image ancienne et l'image nouvelle. De son côté, Nathalie Boulouch (pp. 233-246) met l'accent sur l'image mobile comme moyen alternatif et exclusif de saisir les performances artistiques dont le corps est le matériau. Valérie Pihet (pp. 247-264) s'intéresse à plusieurs films dont la caméra de prise de vue est une *go pro* portée par des êtres humains. Il en va ainsi dans le film maritime *Leviathan*, ainsi que dans la simulation d'un sommet sur le climat par des étudiants de Sciences Po. François Niney (pp. 43-52) s'interroge sur le phénomène du montage et propose le concept de « reprise de vues » (p. 50). Quant à Chris Wahl (pp. 127-136), il considère le ralenti comme le mode de diffusion privilégié de l'image d'archives et en confronte les deux techniques : le ralenti classique – passage de quarante-huit à vingt-quatre images par seconde – et la multiplication des photogrammes. Maria Fernanda Troya retrace la manière dont quarante photographies d'indigènes par Paul Rivet passent du statut de document colonial à celui de document familial, c'est-à-dire comme le moyen de découvrir l'apparence d'un ancêtre. L'article collectif intitulé « *Save as Draft* : collecter, référencer et commenter des représentations du changement climatique » (pp. 265-280) prend pour point de départ la fonction numérique « enregistrer comme brouillon » pour proposer une analyse des régimes d'énonciation du changement climatique dans la simulation du sommet de Copenhague sur le climat en 2011.
- 5 L'approche scientifique de l'image d'archives est également conceptuelle et théorique. Comme le dernier article l'indique, Julie Maeck et Matthias Steinle (pp. 319-326) sont « À la recherche d'une définition pragmatique » du concept d'image d'archives. Pour ce faire, l'ouvrage entier entreprend de déconstruire le mythe de l'image d'archives : voir ce qui s'est réellement passé. Ce mythe est tourné en dérision dans un film tel que *Zelig* de Woody Allen (1983). Gil Bartholeyns, (pp. 21-42) dans « L'ordre des images », et Patrice Marcilloux (pp. 53-66), dans « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », s'interrogent sur les termes qui entourent et concurrencent celui d'image d'archives. C'est ainsi que Gil Bartholeyns indique le lien du concept à l'histoire contemporaine et la difficulté à considérer l'image comme un document historique fiable, notamment lorsqu'il présente une qualité esthétique. Patrice Marcilloux rappelle que le terme « image d'archives » est la traduction de l'expression anglaise « *stock hot* » (p. 12). Il rappelle que la définition du terme est arrêtée légalement le 24 janvier 1983 : « Images d'actualité de cinéma ou de télévision empruntées à des documents d'archives et insérées dans une œuvre postérieure de reportage ou de fiction ». Il détaille les expressions proches comme « plan d'archives », « document d'archives », « archives départementales/nationales » ou encore « fonds d'archives ». Dans « Ces images d'archives qui font l'actualité dans les journaux télévisés », Jean-Stéphane Carnel (pp. 167-182) propose le concept d'« images d'archives d'illustration » (p. 167) pour parler des images décontextualisables dont les actualités se servent pour illustrer

un thème et qui ne renvoient ni au lieu ni au moment dont il est question dans le reportage télévisé.

- 6 En conclusion, cet ouvrage sur l'image d'archives propose un grand nombre de *corpora*, souvent originaux, qui permettent de mesurer l'extension du domaine de l'image (d'archives), qu'elles soient fixes ou mobiles, historiques et/ou artistiques. Les chercheurs proposent alors des concepts construits à partir de ces images et permettant d'en rendre compte, mais ayant aussi vocation à s'appliquer à d'autres œuvres et d'autres ensembles d'images. Le mythe de l'image d'archives comme résurrection du passé déconstruit, il reste encore de nombreuses manières de résoudre le problème de savoir comment une image devient une archive.
-

AUTEURS

CHRISTOPHE COSKER

HCTI, université de Bretagne occidentale, F-29000

LCF, université de La Réunion

christophecoster[at]gmail.com