

**Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2006, 336 p.**

**Martine Floch**



Les images d'archives ou *dites* d'archives sont omniprésentes dans notre culture visuelle et sont, depuis les années 1980, l'objet de multiples études et publications concernant leurs fonctions, leurs formes d'usage et de réemploi et leur avenir dans l'univers numérique. Le vocable est utilisé massivement par les médias et l'historiographie. C'est précisément là que l'ouvrage *L'image d'archives. Une image en devenir* trouve son origine : dans la volonté de définir précisément et scientifiquement ce vocable. Car « on ne naît pas image d'archives, on le devient » (François Niney, p. 44). Chaque image est une image potentielle, « une belle au bois des archives dormantes », qu'un prince – si l'on file la métaphore – transformera en image-document dès lors qu'il s'en saisira. Partant de ce postulat, il convient d'interroger ce potentiel archivistique de l'image : comment une image devient-elle document d'archives et pourquoi certaines images

échappent-elles à cette qualification ? Pourquoi peut-on affirmer que *La Joconde* (1503) ne sera jamais une image d'archives mais que l'image emblématique du garçon aux mains levées, prise en 1943 au ghetto de Varsovie, en est une ?

Il importe donc de lever le voile sur l'évidence trompeuse de cette catégorie d'images – qui s'explique par leur caractère mythique, lié à la promesse d'un accès direct au passé, à leur « effet de réel ». À ces fins, Julie Maeck et Matthias Steinle ont fait le choix de recourir à différentes approches et disciplines, dans des champs tout aussi distincts et complémentaires. L'objectif est d'établir une définition commune et opérante à l'ensemble des disciplines.

L'ouvrage s'articule ainsi en cinq parties solidement encadrées par une introduction et une conclusion, et se clôt par deux entretiens passionnants mettant à l'épreuve les regards de deux générations d'historiens sur les images d'archives : ceux de Marc Ferro et de Pierre Sorlin pour la première génération, ceux de Sylvie Lindeperg et de Laurent Véray pour la deuxième génération.

Le premier chapitre, « Définir/devenir une image d'archives », interroge l'émergence de la notion, sa pertinence et son utilité selon les disciplines et les époques. La contribution de François Niney, spécialiste du film documentaire, sonne comme une succession d'avertissements et de mises en garde contre les fausses évidences, les truismes et autres tautologies concernant les images d'archives. Contre leur emploi fallacieux aussi. Par la force du temps, nous voyons dans ces prises de vues de naguère et jadis autre chose que de leur temps. Chris Marker illustre cette réflexion d'un exemple éloquent dans son commentaire du film *Le fond de l'air est rouge* (1977) à propos d'un cavalier chilien aux Jeux olympiques d'Helsinki de 1952 : « On ne sait jamais ce qu'on filme. Moi, j'avais cru filmer un cavalier, j'avais filmé un putschiste. » Le soldat médaillé sera, en effet, quelques années après cette prise de vue hippique et olympique, le général Mendoza, l'un des quatre généraux de la junte militaire de gouvernement, présidée par Pinochet. Les images ne parlent pas d'elles-mêmes et ne détiennent pas leur plein sens une fois pour toutes. Oui, il y a une fascination de l'archive : l'impression de voir et de toucher le réel enfoui. Mais nous ne devons pas renoncer au questionnement critique qu'appellent les documents, audiovisuels en l'occurrence : « Pour qui n'a pas de questions à leur poser, les archives ne sont qu'une mémoire morte et muette » (p. 45). Ce n'est pas la question qui produit l'archive ; celle-ci préexiste quelque part matériellement, mais c'est bien la question qui la produit, au sens où elle l'exhume, la met en exergue pour qu'elle nous en « remontre ». Quels facteurs expliquent que des images deviennent des archives ou non ? Il est des fonds d'images qui ont échappé à leur qualification d'archives. Eléonore Challine et Laureline Meizel retracent les expériences difficiles de trois projets d'archives qui ont jalonné l'histoire française de l'enregistrement mécanique comme preuve : celui de Léon Vidal et son projet d'un musée des Photographies documentaires à Paris en 1894 ; celui de Boleslas Matuszewski et sa proposition, en 1898, de l'institution d'un Dépôt cinématographique ; enfin l'inauguration par Albert Kahn à partir de 1909 d'une collection d'archives photographiques et cinématographiques, les Archives de la planète. L'intérêt de relire ensemble l'histoire de ces trois « pionniers » des archives photographiques tient toutefois à leurs préoccupations communes : la conservation des documents et leur classement. À l'heure de la multiplication des flux et des banques d'images, « il est judicieux de mettre en résonance ces projets avec l'actualité documentaire, et peut-être de tirer les leçons de leurs difficultés à créer et à maintenir surtout des institutions d'un genre nouveau » (p. 68).

Nathan Réra fournit un bel exemple d'images investies sur le tard et traitées depuis comme documents en constant devenir. Il s'intéresse pour sa part au génocide des Tutsi entre avril et juillet 1994 et à ses 800 000 victimes. Le génocide rwandais, contrairement aux idées reçues, a été bien couvert. Les images, réalisées par des reporters, n'ont toutefois pas permis à l'époque de traduire la singularité de l'événement, ni d'éveiller la conscience internationale. Pour un faisceau de raisons exposées par l'auteur, elles ont été en 1994 soit peu diffusées, soit indéchiffrables. Parmi ces raisons, le fait qu'en 1994, l'attention des médias se déplace mystérieusement du Rwanda vers les camps de réfugiés Hutu du Zaïre. Comble de l'ironie et de l'horreur, parmi le million de personnes en détresse se trouvait une grande partie des militaires et des miliciens responsables du génocide. Nathan Réra décrit alors la tâche difficile de rendre *a posteriori* leur lisibilité aux images et prend pour exemple un photographe français, Christophe Calais qui, en 1994, n'a pas saisi

l'importance de l'événement rwandais, malgré le nombre important de photographies qu'il a prises alors. Il a réinvesti des années plus tard ces images, prises en 1994 – devenues depuis *archives* – et est retourné trois ans, puis dix ans plus tard encore, au Rwanda pour tenter d'approcher l'expérience traumatique des Rwandais. Le statut des images d'archive du génocide s'est complexifié en deux décennies, au point de jouer le rôle d'archives historiques, mais aussi de preuves judiciaires (p. 115).

« Révéler l'image d'archives », tel est l'objet du troisième chapitre de l'ouvrage. Il s'agit de montrer les écarts entre ce que les images disent au moment de leur production, ce qu'elles nous disent aujourd'hui et ce qu'elles nous diront à l'avenir. Paradoxalement, certaines archives sont davantage une promesse d'avenir qu'une attestation du passé : telle est la conclusion à laquelle sont parvenues Michèle Lagny et Sylvie Rollet et qu'a permis l'examen du montage réalisé par la cinéaste Carma Hinton, à partir d'un corpus d'archives hétéroclites de la Révolution culturelle chinoise.

Maria Troya et Teresa Castro s'intéressent aux images de l'histoire coloniale. Maria Troya examine attentivement les photographies ethnographiques de Paul Rivet sur les Kichwas d'Équateur. Teresa Castro interroge, quant à elle, le statut d'images particulières, ces étranges albums de photographies prises en Afrique par des soldats portugais. Si leurs corpus d'images sont bien différents, leurs préoccupations sont identiques : quel est le devenir de ces images de situations coloniales ? Comment sont-elles vues par les descendants des victimes du regard colonial (Maria Troya), par les enfants de la génération de ceux qui les ont prises (Teresa Castro) ? Pour répondre à ces questions, Teresa Castro a choisi, comme objets d'études, deux moyens métrages livrés en 2011 par deux jeunes artistes portugaises et consacrés à ces albums photographiques : *The Embassy* de Filipa César et *1971-1974 (Estou em Moçambique)* de Andreia Sobreira.

Valérie Pihet s'intéresse aussi à la potentialité des images à devenir archives, mais cette fois-ci au cœur d'expériences qui se situent à la croisée des arts et des sciences sociales. Elle se préoccupe moins de la trace potentielle laissée par les images comme documents que de la reformulation des questions adressées habituellement aux images d'archives. Elle fait part du programme d'expérimentations novateur et fertile qu'elle a fondé avec Bruno Latour en 2010 à Sciences Po Paris. Il s'agit de Sciences Po École des Arts Politiques (SPEAP, <http://blogs.sciences-po.fr/speap/>). Valérie Pihet explique que les liens entre les arts et les sciences sociales se sont distendus au XX<sup>e</sup> siècle et qu'il s'agissait de les resserrer car les sciences sociales ont besoin des arts, et inversement. Il importait également de donner au visuel une place prépondérante et non plus celle, marginale, qu'il occupait dans les sciences humaines. Il importait avant tout d'utiliser les images comme images en devenir, en considérant non pas leurs effets *a posteriori* mais leurs effets sur le présent dans un récit qui, non seulement, se construit, mais qui modifie activement le cours d'une expérience. C'est bien là le caractère novateur du programme : les images ne sont pas fabriquées pour laisser une trace du présent, elles participent du présent. Les expériences menées par les étudiants du SPEAP en apportent la preuve, que ce soit dans le cadre de la restructuration d'une cité de Clermont-Ferrand, ou dans celui d'une expérience pédagogique singulière demandant aux étudiants de Sciences Po de rejouer le sommet international sur le climat. Les images d'archives sont convoquées

ici dans une sorte d'historiographie prospective.

Julie Maeck et Matthias Steinle ont le souci de dessiner les évolutions. Le livre qu'ils ont coordonné se clôt judicieusement sur les entretiens qu'ils ont menés auprès de deux générations de spécialistes des archives : les pionniers Marc Ferro et Pierre Sorlin furent les premiers, à un moment où le cinéma était un ovni dans l'univers des historiens (p. 289), à envisager le cinéma comme source et objet d'histoire ; les historiens Sylvie Lindeperg et Laurent Véray appartiennent, quant à eux, à une première famille d'historiens qui consacrent la totalité de leurs travaux aux images filmées. Les réponses aux questions de l'argumentaire qui leur a été soumis sont parfois émouvantes, en tout cas stimulantes pour tous les chercheurs et apprentis-chercheurs : elles permettent de « balayer » cinq décennies de recherches, de tâtonnements en avancées. Pierre Sorlin et Marc Ferro expliquent leurs va-et-vient entre archives écrites et archives audiovisuelles, mais aussi comment ils comprirent très vite l'absolue nécessité de travailler sur les archives audiovisuelles en histoire. C'est toute une mémoire que nous transmettent les « vétérans » qui n'ont connu que sur le tard l'ère du numérique. Marc Ferro et Pierre Sorlin étaient alors des « ouvriers » qui travaillaient avec un matériel rebelle, la pellicule, qui les obligeait à faire des choix cornéliens et souvent irréversibles au moment du montage. Tous deux se réjouissent de l'immensité des ressources actuelles. Les réponses qu'ils donnent à la question d'une définition de l'image d'archives révèlent le chemin parcouru dans la réflexion sur l'image d'archives : Marc Ferro fait le choix d'une boutade : « Elle est ce dont on ne peut pas dire que ce n'est pas une image d'archives. » Pierre Sorlin a une définition liée à sa génération, un peu surannée : « C'est une image qui a été enregistrée à un moment donné et qui a été jugée digne, ou que le hasard a rendu digne d'être conservée. » Ainsi y aurait-il des images « dignes » d'être conservées et d'autres qui ne le seraient pas. Outre la hiérarchie qu'il établit entre les images, Pierre Sorlin met l'accent sur la conservation des images, mais peu ou pas sur leur potentialité et leur dimension prospective.

Sylvie Lindeperg et Laurent Véray évoquent le contexte universitaire et intellectuel des années 1980-1990 et exposent leurs parcours respectifs, semblables et différents, qui les ont menés à concentrer leurs recherches sur les images d'archive . Ils décrivent, entre autres, la même défiance à l'égard de celles-ci. Sylvie Lindeperg, influencée par Jacques Derrida qui – déjà – parlait de l'archive comme d'« une expérience irréductible du futur », retrace les étapes qui l'ont conduite à suivre « la migration des images d'actualités autour de quelques grandes thématiques : la scénographie du pouvoir, l'ouverture des camps, les grands procès » (p. 307). Laurent Véray a, pour sa part, un chantier unique, la Grande Guerre, « extraordinaire laboratoire ». Enfin est abordée la question des multiples résurgences du mythe de l'image-preuve et des principales fonctions de ce recours au mythe de l'image d'archives. Si l'ouvrage commençait par la contribution de François Niney et ses multiples mises en garde, il se clôt par un avertissement de Laurent Véray contre les représentations médiatiques qui usent et abusent des images d'archives pour leur « effet de réel », comme caution historique et garantie d'authenticité.

Revenant sur la fausse évidence de l'image d'archives, Julie Maeck et Matthias Steinle concluent en soulignant la difficulté à établir « une définition satisfaisante, c'est-à-dire commune et opérante à l'ensemble des disciplines qui travaillent sur et avec les

images d'archives ». Face à ce qu'ils considèrent comme une aporie, ils proposent un « modèle pragmatique » (p. 321). Demeurent l'espoir et la promesse d'un perpétuel devenir de l'image d'archives, fil rouge qui sous-tend l'ensemble des contributions d'un livre lui-même traversé par une tension, une éthique. Loin de la redondance, la complexité scientifique de la réflexion menée ici devrait « dépasser », dessiller notre regard nourri jusque dans notre quotidien d'images d'archives : les « ego-archives » utilisées par les chaînes de restaurants à thème – La Pataterie (sic.) entre autres – ne sont-elles pas convoquées pour créer une relation d'intimité entre les restaurateurs et leurs clients, c'est-à-dire nous ? (Bénédicte Grailles, maître de conférence en archivistique, p. 213).