

Laurent VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire.
De la conservation à la création*

Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. Patrimoine,
2011, 320 p.

Carine Trevisan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6743>

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 310-311

ISBN : 978-2-8143-0120-7

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Carine Trevisan, « Laurent VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création* », *Questions de communication* [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 18 décembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6743>

fait valoir que les identités sont en conflits entre deux communautés qui semblent bien communiquer, mais qui échouent à comprendre les mécanismes du choix d'une langue au détriment de l'autre. Au demeurant, l'auteur questionne la différence relevée par Partha Chatterjee (1993) concernant l'imagination nationaliste en Asie et en Afrique, à ne pas confondre avec la « différenciation » de Jacques Derrida. Seulement, pour Kenneth Harrow, la différence n'est jamais trop grande pour exprimer l'Autre. Il y a une croissance active et progressive des efforts fournis pour identifier de nouveaux marchés, pour traverser des frontières et positionner les productions filmiques dans l'économie globale ou dans les rationalités culturelles qui incluent l'identité et l'altérité. Dans un contexte d'identités multiples, transnationales, hybrides, de décalages, il est difficile d'imaginer que les productions africaines soient restées indemnes des influences exogènes. Elles vont vers l'émergence d'un style cinématographique hybride destiné à interroger les constructions devenues instables dans le contexte de la globalisation. Parmi les bénéfices de l'exposition à l'éducation occidentale mondialiste, on retient finalement que les artistes africains peuvent emprunter ou se connecter à d'autres cultures.

Alain Cyr Pangop

Université de Dschang, Cameroun
pangopalain@yahoo.fr

Laurent VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création.*

Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. Patrimoine, 2011, 320 p.

Cet ouvrage, qui a un caractère quasi encyclopédique, interroge la façon dont les images photographiques ou cinématographiques (du moins animées) sont devenues, au cours du XX^e siècle, un mode d'appréhension inédit du passé, nouvelles sources d'archives pour les historiens. Avec une grande érudition (des centaines de kilomètres de pellicule ont été visionnées par l'auteur) et une grande précision technique sur la fiabilité des supports – l'inflammabilité du nitrate, utilisé au début du siècle ; l'incertitude dans laquelle nous sommes de la pérennité des supports numériques, aujourd'hui largement utilisés) –, il accompagne le destin de ces images : leur mode de conservation, de restauration, surtout, la façon dont elles sont utilisées et le rapport qu'on entretient avec elles. Il propose une chronologie du traitement de ces images. Très rapidement, les « actualités filmées » projetées dans les cinémas durant les années 1910-1920 sont devenues des « images documentaires »,

des « archives » dont la particularité serait, par rapport aux documents écrits, d'avoir une force émotionnelle beaucoup plus grande et de répondre à l'ambition de Jules Michelet : la résurrection des morts du passé. Dans nombre d'images, la façon dont le personnage filmé (ouvrier sortant d'une usine ou soldat des tranchées) regarde la caméra, créé-t-elle pour le spectateur un effet troublant d'identification. De plus, le cinéma permettrait de « revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus » (p. 10). Ainsi en est-il de Siegfried Kracauer, souvent cité dans ce livre, évoquant la « réalité fantomatique de ces images », ou du metteur en scène Antoine s'imaginant la douleur des « parents reconnaissant dans les poilus passant sur l'écran des enfants morts et disparus » (p. 59). La sonorisation de ces images apporterait un supplément d'authenticité à cette présence des morts. L'ouvrage insiste longuement sur le développement spectaculaire de ce souci de filmer lors de la Première Guerre mondiale – l'auteur a lui-même produit un beau film expérimental, *L'Héroïque cinématographe* (2003), constitué d'archives sur cette guerre –, sentiment d'assister à un événement exceptionnel, anticipation, peut-être, de la disparition des êtres qu'on filme. Dans l'après-guerre, ces images ont servi à des fins pacifistes (elles ont témoigné de l'extraordinaire dureté des conditions dans lesquelles ont vécu les combattants, difficilement imaginables par l'Arrière) ou à des fins politiques (légitimité, pour la France, des demandes de réparation adressées à l'Allemagne).

Simultanément, on sait combien il est difficile de filmer ce qui fait l'essentiel de la guerre : l'intensité et la violence des combats (les opérateurs doivent se protéger), l'expérience sensible des combattants. Aussi, à partir de cette matrice initiale, Laurent Véray insiste-t-il tout au long de son ouvrage sur le caractère nécessairement lacunaire de toute image, et l'importance du hors-champ, du halo d'invisibilité dans le visible. C'est en 1898 que Boleslas Matuszewski, photographe polonais installé à Paris, a entrepris la démarche de créer un « musée ou dépôt de cinématographie historique ». Il s'agissait de transmettre aux générations futures une représentation exacte des événements. Exacte, car la caméra serait un « témoin oculaire véridique et infallible » (p. 27). Rendant hommage à ces propos et faisant une histoire des principaux fonds d'archives audiovisuelles (présentés en annexe de l'ouvrage), Laurent Véray rappelle que toute image témoigne, certes, du réel passé mais tout autant des intentions de celui qui l'a captée. Il note également que l'intérêt de ces images – qui nous viennent parfois de très loin

– peut résider dans des détails que l'opérateur n'avait pas nécessairement perçus, et qui nous touchent aujourd'hui, dans l'après-coup. Ainsi reprend-il les propos de Walter Benjamin : ce que l'œil voit sans faire attention, la caméra l'enregistre, « elle ouvre l'accès à l'inconscient visuel » (p. 43).

Dans l'histoire qu'il retrace de l'utilisation des images d'archives, l'auteur insiste constamment sur l'importance de leur contextualisation, du respect de leur dégradation éventuelle, du danger de les maquiller (terme emprunté à Georges Didi-Hubermann) et s'insurge contre des réalisations télévisuelles récentes, *Apocalypse. La Deuxième Guerre mondiale* (2009) ou *14-18, le bruit et la fureur* (2008) où les images d'archives sont outrageusement colorisées, rendues bavardes par des recours perpétuels à l'hyperbole discursive, alors qu'elles étaient initialement muettes, dans un désir de sursaturation de l'information qui emprunte aux modèles les plus conventionnels des grandes productions de films de guerre américains. Car l'intérêt du livre tient également à son caractère polémique : par exemple Laurent Véray conteste les propos de Claude Lanzmann et son refus radical de toute image d'archive touchant à la Shoah. La parole serait-elle plus fidèle au réel que l'image ? Il met en regard des formes respectueuses des archives, qui n'empêchent pas, loin de là, une créativité, une inventivité : art du montage, dans la perspective d'une intelligibilité accrue des événements, recherche d'une expressivité poétique, exploitation de l'archive comme matière germinative de la mémoire. En cela, le travail du documentariste se rapprocherait de celui de l'historien : tri des documents (des images), mise en récit, recherche d'effets sur le lecteur (spectateur) contemporain, interrogation sur la relation que nous entretenons avec le passé. Une section du livre a ainsi pour intitulé « Le cinéma au service de l'histoire », titre d'un film d'archives réalisé par Germaine Dulac dans les années 30 qui s'interrogeait sur un possible croisement entre l'histoire du cinéma et celle de la société. Quelques exemples : Marcel Ophuls, dans *Le Chagrin et la Pitié* (1969), qui confronte des témoignages tardifs d'acteurs des événements de l'Occupation en France avec des images d'archives ; Rithy Panh, *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), où les bourreaux reviennent avec leurs victimes sur les lieux de leurs crimes ; Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge* (1977), montages d'images-chocs mettant en résonance des événements historiques éloignés mais ayant une parenté formelle (bombardements de civils), merveilleux travail ; enfin, les œuvres poétiques de transfiguration par virage couleur, ralenti, recadrage, surimpression et ajout

musical (je reprends les termes de Laurent Véray) sur des archives de la Grande Guerre d'Yervan Gianikian et d'Angela Ricci Luchi.

Très généreusement illustré – on y trouve, à quasiment chaque page, de rares photogrammes –, ce livre est d'une densité parfois déroutante. Toutefois, on aurait aimé qu'il soit accompagné d'un DVD où nous aurions pu voir les images que l'auteur commente avec tant d'érudition et de conviction.

Carine Trevisan

CERILAC, université Paris 7-Diderot
carine.trevisan@univ-paris-diderot.fr

Communication, langue et discours

Michel BANNIARD, Dennis PHILIPS, édés, *La Fabrique du Signe. Linguistique de l'émergence*.

Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Interlangues, 2010, 330 p.

Apparu sur la scène scientifique à la toute fin des années 90 du siècle passé, le concept d'émergence fait aujourd'hui florès et se voit questionné aussi bien par la biologie, la physique, la cognition, la linguistique, l'histoire des langues, l'intelligence artificielle que par la langue littéraire. Le présent volume rend compte des travaux, réalisés sur plusieurs années, de l'axe « Linguistique de l'émergence » au sein de l'Institut de recherche pluridisciplinaire en arts, lettres et langues de l'université de Toulouse-Le Mirail. Ainsi offre-t-il un bilan des quatre années de séminaires qui ont scandé le développement de cet axe et du colloque de synthèse qui l'a clos. Sa matière se répartit en quatre sections elles-mêmes subsumées en deux espaces de réflexion : l'émergence, la construction et la variation du signe, d'une part, et, d'autre part, l'histoire littéraire de la construction langagière. La première section, « Du langage aux langues littéraires », pose la question de l'émergence du langage au cours de l'évolution (pp. 22-33) et montre, qu'avant d'être un éventuel moyen de communication, le langage est d'abord un instrument politique au service d'une organisation sociale. C'est cette conscience que Jean Dumont (pp. 33-46) étudie lorsqu'il se penche sur les origines de la conscience littéraire latine au III^e siècle avant J.-C., à travers la langue du théâtre latin oscillant entre décalque et démarcation de la langue grecque. Sous le titre énigmatique au premier abord d'« Intrication et écrémage... », Michel Banniard (pp. 47-61) démontre les limites tautologiques du postulat développé par la philologie romane diachronique selon lequel, latin vulgaire et latin littéraire seraient