

On ne naît pas image d'archives, on le devient

Julie MAECK et Matthias STEINLE

Les images *dites* d'archives sont omniprésentes dans notre culture visuelle. On les reconnaît par une esthétique qui se distingue des images actuelles, par ce que les prises de vues donnent à voir, ou tout simplement par une légende, un insert ou un commentaire qui les renvoie à un passé plus ou moins proche. On les retrouve bien évidemment dans les productions cinématographiques, qu'elles soient documentaires ou fictionnelles, et dans tous les programmes télévisuels, du journal télévisé à la publicité. Elles sont également présentes dans la presse, les musées, les manuels scolaires, les ouvrages scientifiques, les œuvres d'art contemporaines, sans compter Internet où ce type d'images foisonne dans tous les contextes imaginables.

La vague mémorielle, qui a débuté dans les années 1980, s'est traduite par un intérêt soutenu pour le patrimoine et les archives¹. *Le goût de l'archive*, la fascination pour les « traces brutes² », exprimés par Arlette Farge au sujet des documents écrits, ont aujourd'hui atteint les archives photographiques, cinématographiques et télévisuelles. Cet engouement pour l'archive/les archives³ a fait que l'« effet archive » (*the archive effect*), l'expérience du passé à travers ses traces, est souvent lié au désir d'être

1. Le succès du concept des « lieux de mémoire » de Pierre Nora (1984-1992) est symptomatique de ce boom mémoriel, voir A. CHASTEL, « La notion de patrimoine », P. NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 2, *La Nation*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 1433-1469 et K. POMIAN, « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », *ibid.*, t. 3, *Les France*, p. 3999-4067. Depuis, il a été adapté au Canada (M. JACQUES, J. LACOURSIÈRE, *Les mémoires québécoises*, Québec, Presses de l'université de Laval, 1991), à l'Allemagne en général (E. FRANÇOIS et H. SCHULTZE [dir.], *Mémoires allemandes*, Paris, Gallimard, 2007 [2001]) et à la RDA en particulier (M. SABROW, *Erinnerungsorte der DDR*, C.H. Beck, Munich 2009), à la Russie (G. NIVAT [dir.], *Les sites de la mémoire russe*, 3 t., Paris, Fayard, 2007), à la Suisse (G. KREIS, *Schweizer Erinnerungsorte. Aus dem Speicher der Swissness*, Verlag der NZZ, Zurich, 2010), à l'Europe (P. DEN BOER et al., *Europäische Erinnerungsorte*, 3 t., R. Oldenbourg-Verlag, Munich, 2012).

2. A. FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Gallimard, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1989, p. 19.

3. Au sujet de la différenciation entre *l'archive* (au singulier) et *les archives* (au pluriel), voir C. BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi au cinéma et dans l'art des nouveaux média*, Paris, Klincksieck, 2013 [2011], p. 8.

touché par l'expérience d'un/du temps passé avec les changements et pertes qui en résultent (*the archive affect*)⁴. Les (images d')archives sont, dès lors, autant une question d'émotions qu'une question de pouvoir et de maîtrise de la mémoire⁵.

On ne compte plus le nombre d'études et de publications consacrées aux archives (audio-)visuelles⁶, qui interrogent leurs fonctions culturelles et mémorielles, leurs différentes formes d'usage et de réemploi⁷, ainsi que leur avenir à l'époque de la dématérialisation des contenus propre à l'univers numérique⁸. Si nous sommes loin d'être en *terra incognita*, qu'est-ce qui justifie de consacrer un nouvel ouvrage à la notion d'*images d'archives*? De manière paradoxale, ce vocable, utilisé massivement par les médias et l'historiographie, s'enlise dans un flou artistique quand il s'agit de le définir.

Dans les dictionnaires spécialisés, nous cherchons en vain l'entrée « image d'archives »/« archive image »/« Archivbild »⁹. En lieu et place, nous trouvons des termes comme « compilation », « *found footage* », ou encore « *stock shot* », qui renvoient invariablement aux usages et fonctions

4. J. BARON, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, London/New York, Routledge, 2014, p. 128.
5. J. DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008 [1995].
6. P. HOUSTON, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, London, BFI, 1994; G. HENNEBELLE (dir.), *CinémaAction*, « Les archives du cinéma et de la télévision », n° 97, 2000; V. VIGNAUX (dir.), 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, « Archives », n° 41, octobre 2003; B. PASTRE-ROBERT, M. DUBOST et F. MASSIT-FOLLÉA (dir.), *Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives*, Paris, ENS Éditions, 2004; F. HIRAU, *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*, Louvain, Academia Eds, 2009; J. GUYOT et T. ROLLAND, *Les archives audiovisuelles Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Collin, 2011; É. MÉCHOULAN (dir.), « Archiver/Archiving », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n° 18, automne 2011; F. BERTHET et M. VERNET (dir.), *L'humain de l'archive. Qui trouve-t-on dans les archives?*, Paris, Presses de l'université Paris Diderot, coll. « Textuel n° 65 », 2011; A. BOHN, *Denkmal Film, t. 1 : Der Film als Kulturverbe; t. 2 : Kulturlexikon Filmerbe*, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau Verlag, 2013.
7. J. LEYDA, *Films Beget Films. A study of the compilation film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964; P. SJÖBERG, *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*, Stockholm, Aura förlag, 2001; O. MARTINEZ-MALER et L. VERAY (dir.), *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, « Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montages », n° 89-90, BDIC, janvier-juin 2008; J.-P. BERTIN-MAGHIT (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire. Archives, témoignage, mémoire*, vol. 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Les médias en actes », 2011; L. VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Paris, CNDF-CRDP, 2011; C. BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main*, op. cit.; C. BLÜMLINGER (dir.), *Cinéma*, « Attrait de l'archive », vol. 24, n° 2-3, printemps 2014; G. PISANO (dir.), *L'archive-forme. Création, Mémoire, Histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2014; Aniki, dossier « Os arquivos fílmicos e a memória: documentos e ficções », vol. 2, n° 2, 2015, [http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/11]; J. BARON, *The Archive Effect*, op. cit.
8. B. BACHIMONT, « Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée », C. LEBLOND (dir.), *Archivage et stockage pérennes*, Paris, Hermès, 2009, p. 195-222; W. ERNST, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2013; L. QUARESIMA, « Du cimetière des éléphants au parc thématique? L'archive à l'époque de la numérisation », G. PISANO, *L'archive-forme*, op. cit., p. 217-237; M. TRELEANI, *Mémoires Audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens?*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2014.
9. Par exemple J. AUMONT et M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2008 [2001]; E. KATZ et R. D. NOLEN, *The Film Encyclopedia, The Complete Guide to Film and the Film Industry*, 7^e éd., New York, Harper Collins, 2012 [1979]; T. KOEBNER (dir.), *Reclams Sachlexikon des Films*, 3^e éd. revue et augmentée, Stuttgart, Reclam, 2011 [2002].

que l'on associe aux images du passé et non à leur statut et à leur cadre définitoire proprement dits. Le terme « compilation » désigne à la fois le réemploi d'images et, dans le contexte anglo-américain, le genre du « film de montage ». Le concept pionnier de *compilation film*, défini par Jay Leyda dans son livre de référence, *Films Beget Films*¹⁰, a l'avantage d'être plus précis et complet que la notion de « film de montage¹¹ », en ce sens qu'il aborde de front une approche et une méthode, ce qui permet de mieux saisir les enjeux de la « reprise de vue¹² ». L'expression « *found footage* » (littéralement « métrage trouvé ») renvoie à l'opération consistant à récupérer des pellicules impressionnées afin d'en faire un autre film. Cette pratique se distingue du « film de compilation » par sa dimension réflexive et radicale. Le *found footage*, qui, dans certains cas, va jusqu'à détruire les images trouvées par le feu ou le pourrissement¹³, s'inscrit dans la catégorie du film expérimental : l'intérêt porte moins sur le contenu des images que sur leur statut d'objet trouvé, souvent marginalisé ou exclu des sociétés¹⁴. Dans le *found footage film*, les images préexistantes sont le point de départ d'une réappropriation ou d'un détournement, alors que dans les films de compilation ou de montage, elles en sont la pierre angulaire¹⁵.

En France, l'expression « image d'archives » est définie par l'arrêté du 24 janvier 1983 comme l'équivalent de l'anglais *stock shot*. Il s'agit d'« 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. » Définition, on ne peut plus vague, qui met une nouvelle fois l'accent sur la destinée des images, à savoir leur insertion dans une œuvre postérieure, et qui laisse en suspens la question de savoir ce qu'est une image d'archives. L'amalgame entre les notions d'images d'archives et de *stock shot* est, par ailleurs, antinomique. Le *stock shot* ne dit pas son nom, il est censé se fondre le mieux possible dans les images qui l'accompagnent au montage, au point qu'il est difficile, voire impossible de savoir qu'il appartient à un contexte spatio-temporel différent. Dans le premier documentaire de Jean

10. En cherchant un terme pour désigner des films, fabriqués à la table de montage avec des prises de vues réalisées dans le passé, Leyda ne trouva que le terme de *compilation film*. Bien qu'il fut insatisfait de ce concept, ce dernier s'imposa dans le contexte anglo-américain. J. LEYDA, *Films Beget Films*, op. cit., p. 9.

11. Notion déjà mentionnée dans M. BARDÈCHE et R. BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, Paris, Édition Denoël, 1943 [1935], p. 82. Pour la critique du terme, voir P. SJÖBERG, *The World in Pieces*, op. cit., p. 21.

12. F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 148-150.

13. W. DE GREEF, « The Found Footage Film as an Art of Reproduction », C. HAUSHEER et C. SETTELE (dir.), *Found Footage Film*, Luzern, VIPER/zyklop verlag, 1992, p. 76-89, p. 79.

14. M. ZRYD, « Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99* », *The Moving Image*, vol. 3, n° 2, automne 2003, p. 40-61. Voir W. C. WEES, *Recycled Images: The Art And Politics Of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.

15. Face à la multiplicité des approches et des pratiques « à l'âge du mix et du remix, de la variation et de la réinterprétation », il est aujourd'hui malaisé de faire cette distinction. C. BLÜMLINGER, *Cinema de seconde main*, op. cit., p. 25. Voir aussi J. BARON, *The Archive Effect*, op. cit.

Rouch, *Au pays des mages noirs* (1947), les Actualités françaises, producteur du film, ont décidé – au grand dam de l’ethnographe – de rajouter au montage des prises de vue d’animaux sauvages qui ne vivent pas dans la région du tournage de Rouch¹⁶. Ces images sont des *stock shots*, leur origine, étrangère aux prises de vue du film, est tue, bien qu’elles soient parfois reconnaissables en raison d’une qualité ou luminosité différente, comme c’est souvent le cas dans des films de série B¹⁷. Or, l’image d’archives, telle que nous la percevons, existe parce qu’elle revendique, au sein de montages hétéroclites ou non, son altérité.

La question du choix des images qui vont être conservées ou non, pour les besoins des journaux télévisés, par les services des archives ou de documentation des chaînes est ici éclairante. Ces services sélectionnent et conservent des séquences d’images en fonction de leur potentiel de réutilisation, c’est-à-dire de la probabilité qu’elles ont à être recyclées dans des nouveaux programmes. Jusqu’ici, cela paraît logique. Sauf que les images qui sont conservées sont celles susceptibles d’illustrer, de manière vraisemblable ou symbolique, les informations récurrentes traitées à la télévision. La majorité des images d’archives diffusées dans les journaux télévisés ne sont pas celles qui sont reconnues par le téléspectateur comme des images d’archives – c’est-à-dire comme des images provenant d’un contexte spatio-temporel distinct de leur reprise – mais celles qui ne disent pas leur statut, celles qui auraient pu avoir été tournées le matin même¹⁸. Nous comprenons que la perception que nous avons des images varie en fonction de la position occupée. On ne perçoit pas le phénomène de la même façon qu’on soit utilisateur ou spectateur des (re)prises de vue.

L’historiographie portant sur les usages, migrations ou recyclages de ce type d’images laisse également en suspens la question de la définition de la notion d’images d’archives. *A priori* toute image du passé constitue un gisement documentaire que l’on peut qualifier d’archives. Cette acception soulève deux problèmes :

Primo, la notion d’image d’archives apparaît ici comme un terme générique subordonné, de manière mécanique, à sa référence au passé. Ce qui revient en quelque sorte à annuler le label car si toute image du passé peut être qualifiée d’archive, tout est image d’archives. Ce qui, en définitive, signifie, en paraphrasant Paul Veyne¹⁹, que *l’image d’archives n’existe pas!*

16. J. ROUCH, « Ma vie en Rouch », entretien avec S. Tofetti, *Jean Rouch*, Paris, Édition du Jeu de Paume, 1996, p. 21.

17. Au sujet des effets dysfonctionnels du *stock shot*, voir W. K. EVERSON, « Stock Shots. Potentially of Great Creative Importance, They Now Bolster Inferior Films », *National Board of Review of Motion Pictures, Films in review*, New York, janvier 1953.

18. D. MACHIN et A. JAWORSKI, « Archive video footage in news: creating a likeness and index of the phenomenal world », *Visual Communication*, n° 5, 2006, p. 346-366; J.-S. CARNEL, *Utilisation des images d’archives dans l’audiovisuel*, Paris, Hermès Publishing, 2012 et l’article de Jean-Stéphane Carnel du présent ouvrage.

19. P. VEYNE, *Comment on écrit l’histoire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 21.

Secundo, quel sens donner à la « valeur documentaire » d'une image ? Autrement dit, que documente une prise de vues ? Comme l'explique François Niney :

« “La valeur documentaire” est singulier, trompeur et intenable, car il n'y a pas de valeur “en soi”, ça dépend du cas, c'est-à-dire non seulement de la “nature” de l'archive (disons plutôt de sa provenance et sa visée) mais aussi des questions que l'on se pose, qu'on lui pose, et de sa remise en intrigue dans un nouveau film, un nouveau contexte. »

Suivant les questions qu'on leur pose et la façon dont on les adresse au public d'aujourd'hui, poursuit Niney,

« les vues d'hier vont se retrouver modalisées de bien des façons différentes (et différentes de leur moment d'origine) : sur le mode de l'évidence ou de l'allégorie, du témoignage ou du respect sacré, de l'humour ou de l'énigme, ou de la critique idéologique... en tout cas différemment de leur modalisation initiale²⁰. »

En d'autres termes, l'image d'archives n'a pas de valeur documentaire en soi. Cette valeur est erratique, elle évolue avec le temps en fonction de sa valeur marchande et des questions que l'on pose aux images.

Face à ces problèmes terminologiques, nous pensons que le *devenir archive* de l'image photographique ou cinématographique ne va pas de soi. Pourquoi ? D'abord, parce qu'au niveau de la « prise », de l'enregistrement de l'image, on constate des cas de figure où l'image n'a pas été pensée à titre conservatoire. C'est par exemple le cas du procès d'Adolf Eichmann en 1961 à Jérusalem. Sylvie Lindeperg a montré que l'objectif principal du filmage de ce procès n'était pas de constituer des archives filmiques, comme ce sera par exemple le cas en 1987 avec le procès de Klaus Barbie, mais d'alimenter les télévisions américaines, et dans une moindre mesure, les chaînes européennes. On ne se soucie pas de savoir ce que vont devenir ces images. On décide seulement de ne pas les jeter avant trois mois. Ce qui montre bien que la notion d'archives n'était pas décisive dans l'intention de filmer ce procès²¹. Un autre exemple qui contredit *a priori* la vocation archivistique de l'image réside dans la logique télévisuelle du direct qui produit des documents éphémères dont, à ses débuts, la grande majorité ne sera pas conservée. À cela s'ajoute le fait que la conservation d'une image, dans un grenier ou au sein d'une institution, n'implique pas pour autant qu'on puisse la désigner comme « image d'archives ». Comme le constate Patrice Marcilloux : « Dans la mutation d'un document iconographique en “image d'archives”, quelque chose d'autre se joue, postérieurement, qui

20. Page 45 du présent ouvrage ; voir aussi F. NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

21. Voir l'entretien avec Sylvie Lindeperg du présent ouvrage ; S. LINDEPERG et A. WIEVIORKA, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales*, 63, 2008, 6, p. 1249-1274.

est affaire d'usage, de devenir social et de regard porté²². » Tout semble donc se jouer à un troisième niveau, celui de la « reprise » des images à un moment *t*, postérieur à leur fabrication, dans un dispositif discursif qui les présente comme un témoignage, une trace d'un événement passé, qui est compris comme tel par le lecteur ou le spectateur.

Penser l'image d'archives à la croisée des disciplines

Pour résumer en une formule la réflexion qui est à l'origine de cet ouvrage, posons le postulat suivant : « On ne naît pas image d'archives, on le devient. » Ce qui revient à dire que chaque image, d'origine documentaire ou fictionnelle, abandonnée dans un grenier ou inventoriée avec soin dans un fonds d'archives, est une image d'archives potentielle. C'est la belle au bois des archives dormantes, qui devient une image monument/document à partir du moment où l'on s'en saisit²³. Si on accepte ce postulat, il est donc nécessaire d'interroger le *devenir archive* de l'image, à savoir les processus qui concourent à conférer à l'image le statut d'archives : qu'est-ce qui fait qu'une image devient document d'archives ? Et son corollaire : qu'est-ce qui fait que certaines images échappent à cette qualification ? Interroger le potentiel archivistique de l'image nécessite de croiser les savoirs et les pratiques de la « prise », de l'archivage, et de la « reprise » au sein de champs à la fois complémentaires et distincts : cinéma, télévision, arts plastiques, marketing, historiographie, muséographie...

Nous avons donc fait appel à l'historien-ne, l'archiviste, l'historien-ne de l'art, le/la philosophe, l'esthète, l'anthropologue, le chercheur et la chercheuse en études cinématographiques et en sciences de la communication, mais également à l'artiste. La structure de l'ouvrage n'est ni thématique ni chronologique. Nous n'avons pas voulu l'organiser en fonction de médiums particuliers mais par rapport aux problématiques que les auteur(e)s soulèvent.

Le premier chapitre interroge l'émergence d'une notion, sa pertinence et son utilité qui varient selon les disciplines et selon les époques : comment et pourquoi la notion d'images d'archives s'est-elle imposée au sein du grand lexique iconographique (Gil Bartholeyns) ? Que documente une image d'archives (François Niney) ? Comment expliquer le paradoxe qui fait que l'archiviste n'utilise pas cette expression (Patrice Marcilloux) ?

Le deuxième chapitre se penche sur les facteurs qui font que des images ou un fond d'images deviennent ou non des images d'archives.

22. Voir p. 53 du présent ouvrage.

23. Comme l'explique Krzysztof Pomian, la fonction du *momentum* est de « faire souvenir », celle du *documentum* vise à « instruire », ce qui évoque la dimension publique de la fonction de l'image d'archives. K. POMIAN, « Les archives », art. cit., p. 166. Voir Jacques Rancière qui revient implicitement sur les concepts de « monument » et de « document » de Foucault : J. RANCIÈRE, « L'inoubliable », J. RANCIÈRE et J.-L. COMOLLI, *Arrêt sur l'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 47-70, p. 55 et suivantes.

Il débute avec les pionniers de l'archivage de l'image mécanique, Léon Vidal, Boleslas Matuszewski et Albert Kahn (Éléonore Challine/Laureline Meizel). Longtemps, ces images ont échappé à leur qualification d'archives. Depuis, des cinéastes, à l'instar de Eli Lothar, ont développé des stratégies filmiques afin de penser le devenir archive de leurs prises de vue (Christa Blümlinger). Dans le cas du génocide rwandais, les images documentaires n'ont pas permis de révéler et de penser la complexité de l'événement ; leur devenir archive a été bloqué jusqu'à ce que des artistes se les approprient (Nathan Réra).

Révéler l'image d'archives est au cœur du troisième chapitre. Il s'agit ici de mesurer les écarts entre ce que les images disent, ou sont censées dire, au moment de leur production, et ce qu'elles nous disent aujourd'hui et nous diront dans le futur, en travaillant sur la dimension réflexive des images. Le montage de la cinéaste Carma Hinton, redistribuant les archives hétéroclites de la Révolution culturelle chinoise, montre que ces dernières sont davantage une promesse d'avenir qu'une attestation du passé (Michèle Lagny et Sylvie Rollet). Afin de révéler le contenu des prises de vues et leur *potentiel archive*, les images sont souvent mises au ralenti. Cette opération technique ne leur donne pas seulement plus de lisibilité, elle les affecte également en modifiant leur sens. Quelles sont les conséquences esth-éthiques²⁴ de ce procédé cinématographique fréquemment employé (Chris Wahl) ? Interroger le parcours des images de l'histoire coloniale, les confronter à d'autres temporalités et à d'autres vecteurs, contribue à révéler la complexité d'une expérience qui a longtemps été refoulée. Comment sont-elles « rendues » aux – et perçues par les – descendants des victimes du regard colonial (Maria Troya) ? Quel dispositif artistique permet de révéler les caractéristiques de leur histoire ? Comment les images de guerres coloniales sont-elles vues et mises en scène par les enfants de la génération de ceux qui les ont prises (Teresa Castro) ?

L'omniprésence des images d'archives dans notre culture visuelle tisse la trame du quatrième chapitre consacré au quotidien de l'image d'archives, que ce soit dans les journaux télévisés (Jean-Stéphane Carnel) ou à la télévision, en tant que lieu de mémoire d'événements marquants d'un pays (Anne Roekens) ; dans la restauration à thème et les réseaux sociaux (Bénédicte Grailles) ; ou encore dans les procédés numériques visant à restaurer, réactualiser les images de films de fiction populaires qui sont valorisées comme images d'archives (Franziska Heller).

Le potentiel des images à devenir archive sont également au cœur de pratiques artistiques, thème du cinquième chapitre, décliné par le biais de performances (Nathalie Boulouch) et d'expériences qui se situent à la croisée des arts et des sciences sociales (Valérie Pihet). Ce quatrième chapitre s'achève

24. Au sujet du concept d'« esth-éthique » voir F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 138 et son article du présent ouvrage, point 11.

sur une œuvre artistique qui, dans la collecte d'un fonds documentaire lié à la question climatique, s'interroge sur les possibles recyclages et migrations de ces documents en images d'archives (collectif *Save as draft*).

L'ouvrage se clôture sur deux entretiens mettant à l'épreuve les regards de deux générations d'historiens sur les images d'archives. Le premier recueille la parole de Marc Ferro et celle de Pierre Sorlin, qui ont, à la fin des années 1960, renouvelé la discipline historique en montrant que l'image filmée est une source majeure pour l'historien. Le second croise les réflexions de Sylvie Lindeperg et Laurent Véray sur les images du passé qui constituent la matière première de leurs travaux.