

Images et imagerie

Arles

Lycée Pasquet, 16-21 avril 2007



**Modalités d'inscription
au 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques
Arles, du 16 au 21 avril 2007
Lycée Pasquet, 54 boulevard Marcellin Berthelot**

L'inscription se fait uniquement auprès du secrétariat du CTHS.

Inscription et proposition de communication ne sont prises en compte que si elles sont accompagnées du règlement par chèque à l'ordre de : ASCSHS (pour : Association de soutien aux congrès des sociétés historiques et scientifiques). En cas d'annulation de la part du congressiste, les frais d'inscription seront remboursés le jour même sur appel téléphonique ou message électronique, jusqu'à 10 jours avant le congrès.

Une fiche d'inscription au congrès figure à la fin de ce fascicule.

Les fiches sont à envoyer complétées AVANT LE 15 NOVEMBRE 2006 à l'adresse suivante :

CTHS – 132^e congrès
1 rue Descartes
75005 PARIS

Frais d'inscription :

Intervenant : 23 €
Co-intervenant : 15 €
Auditeur : 60 €
Membres de l'Association des amis du CTHS et des sociétés savantes : 23 €
Accompagnateur (2 au maximum pour une personne) : 30 €
Étudiants non salariés (joindre une photocopie de la carte d'étudiant) : gratuit
Membres des sociétés savantes de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur : gratuit

**Contact pour les inscriptions
et l'organisation du congrès :**

Isabelle Tarier : 01 55 55 97 78
Télécopie : 01 55 55 97 60
congres.cths@recherche.gouv.fr

Service de presse :

Mélissa Rousseau : 01 55 55 97 63
Télécopie : 01 55 55 97 60
presse.cths@recherche.gouv.fr

Les informations relatives au congrès sont disponibles sur le site www.cths.fr

À l'attention des intervenants

LES COMMUNICATIONS

Les intervenants proposeront au maximum deux communications, se rapportant à des thèmes différents. Le résumé, de 1000 signes (espaces compris) environ, devra refléter la structure du projet d'exposé et contenir les mots-clés nécessaires.

L'inscription à l'ordre du jour du congrès, après lecture attentive du résumé, est soumise à l'approbation du Comité. Le Comité peut écarter toute proposition qui ne lui paraît pas convenir, sans avoir à motiver sa décision. Il en avertit l'auteur dans les deux mois qui suivent la date limite d'inscription.

Temps de parole

Pendant les séances de travail du congrès, le temps de parole est fixé à 20 minutes, de manière à laisser place ensuite aux débats.

Équipement des salles

Les salles sont toutes équipées d'un rétroprojecteur. **Pour réserver tout autre appareil, précisez-le impérativement au secrétariat du CTHS, au plus tard un mois avant le congrès :** congres.cths@recherche.gouv.fr ou 01 55 55 97 78.

La fourniture d'un vidéoprojecteur est possible **sur demande**, mais en aucun cas celle d'un ordinateur : l'intervenant devra apporter son ordinateur portable.

LA PUBLICATION

Les actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques sont publiés sous la forme électronique. Ils sont diffusés par le biais du site internet du Comité, www.cths.fr, où ils peuvent être téléchargés à l'unité, ce qui permet de résoudre d'importants problèmes de diffusion, les lecteurs étant souvent intéressés par une partie seulement du contenu d'un volume d'actes, et renonçant à acquérir le volume entier.

Les volumes complets continueront à avoir un titre et des références bibliographiques internationales ; ils seront préparés comme auparavant, remis aux normes et maquetés dans les mêmes conditions qu'auparavant. Ils seront répertoriés dans le catalogue des publications du CTHS, le copyright et le droit moral sur le texte restant la propriété de l'auteur.

L'acceptation d'une communication ne constitue en aucun cas un engagement de publication.

Les auteurs s'engagent formellement à présenter un texte original et inédit, et à le conserver inédit pendant un délai d'un an après l'issue du congrès. Après la date limite de remise des textes de communications (le 15 juin 2007), le Comité des travaux historiques et scientifiques se réserve le droit de demander aux auteurs de corriger ou d'abrégier leur texte, ou le droit d'en refuser l'impression.

Il est impératif d'observer **les instructions aux auteurs** qui figurent sur ce programme et sur le site du CTHS.

Si une communication n'est pas publiée dans les dix-huit mois qui suivent le congrès, l'auteur pourra, s'il le désire, contacter le secrétariat afin de reprendre son manuscrit.

Sommaire

Thème 1. Image, histoire et société

- Images et textes	p. 7
- Manipulation et détournement de l'image	p. 8
- Le pouvoir des images (Moyen Âge-xvi ^e siècle)	p. 9
- Images militantes, images de propagande (xix ^e et xx ^e siècles)	p. 10
- Images de la femme	p. 12
- Images des professions et des statuts sociaux	p. 12
- Enfance et images	p. 13
- Les représentations des villes	p. 14
- Imaginer et représenter l'au-delà	p. 15
- Refus de l'image et images interdites	p. 16
- La dialectologie et les atlas linguistiques comme images de la langue	p. 16

Thème 2. Diversité des images, diversité des techniques

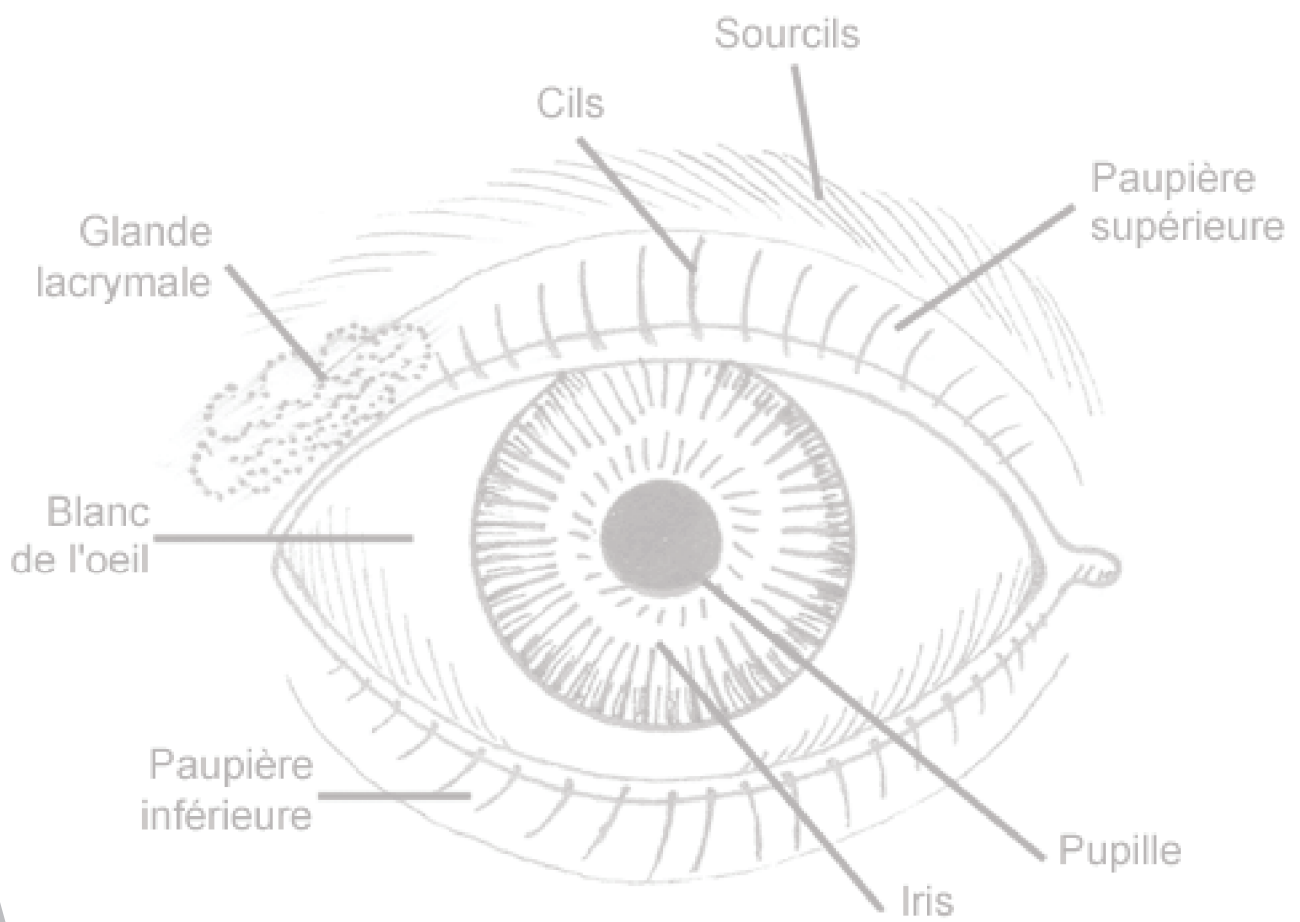
- Images sérielles : recours aux modèles, poncifs et « multiples », de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge	p. 17
- Les images privées et leur usage	p. 18
- L'imagerie populaire : sources et modèles	p. 19
- Images et représentations imagées dans les sciences	p. 19
- « Avec vue sur la mer »	p. 21
- Images et relevés archéologiques, de la preuve à la démonstration	p. 21
- Technologies nouvelles, images et recherche	p. 22

Thème 3. La photographie dans tous ses états

- Les genres de la photographie	p. 22
- Photographie et peinture	p. 23
- Techniques photographiques et analyse géographique	p. 24
- Image et narration en anthropologie sociale et en ethnologie	p. 24

Colloques

- Images, magie et ésotérisme au Moyen Âge et à la Renaissance	p. 25
- Images de la guerre et guerre des images au xx ^e siècle	p. 25
- Le portrait : formes, catégories et fonction d'un genre	p. 26
- Les <i>graffiti</i> nautiques	p. 26
- Le cadastre napoléonien	p. 27
- Enseignement et formation au dessin scientifique et technique	p. 28
- Comprendre et dessiner	p. 28
- Imageries et images en paléanthropologie	p. 29
- « Ah mon beau château... »	p. 29
- La photographie célébrée	p. 30
- Pratiques administratives et documents figurés	p. 30
- La promotion de la santé au travers des images véhiculées par les institutions sanitaires et sociales	p. 31



Thème 1 :

- Image,
- histoire
- et société

IMAGES ET TEXTES

Le congrès d'Arles semble offrir l'occasion d'un réexamen de l'ensemble des rapports qui peuvent exister entre image et texte, selon deux grandes directions : la première étudie leurs modalités de coexistence et leurs liens dans les réalisations peintes, sculptées, dessinées ou imprimées.

Le texte dans l'image

L'insertion du texte dans l'image peinte, sculptée, dessinée, gravée peut prendre plusieurs formes qui posent de nombreux problèmes. Mention (ou signature) de l'artiste, du graveur, de l'éditeur (pour les estampes et sculptures sérielles). Représentations de textes dans l'image (livre ouvert, document manuscrit, phylactère, etc.). Rapports de l'image et de la « lettre » qui l'explicite dans les peintures et les estampes : titre de l'œuvre, éléments d'identification du sujet représenté, légendes, commentaires, éloges. On peut ajouter les questions soulevées par le sous-titrage de l'œuvre audiovisuelle.

L'image dans le texte

Des enluminures médiévales aux éditions d'artistes et aux ouvrages techniques, le livre illustré pose de nombreuses questions : place des illustrations et vignettes d'ornement, mise en page, choix des passages illustrés, rapports de l'image au texte – concordances et discordances entre narrations ou descriptions et représentations. Traditions illustratives, reprise d'illustrations préexistantes. Rapports entre l'artiste et l'auteur du texte. Usages de l'image par le lecteur, poids de l'image sur ses représentations mentales. Rôle de l'illustration et du texte dans le livre médical, scientifique, technique. Problème enfin du livre conçu comme un objet d'art et de ses procédures de valorisation (numérotation, ajout d'épreuves d'essai signées par l'auteur, reliure décorée, etc.).

Le texte transposé en images animées

La transposition iconographique des livres étant un immense sujet (ne serait-ce qu'à cause de la postérité picturale de la Bible), on propose de limiter l'examen de ses problèmes à la transposition en images animées, soit au cinéma et à la télévision, d'œuvres littéraires préexistantes.

L'image documentée par le texte

Des sources manuscrites et imprimées très variées sont depuis longtemps mises en œuvre pour documenter les images : biographies des artistes, contrats notariaux, visites pastorales, guides et récits de voyages, inventaires – y compris ceux de l'époque révolutionnaire –, commentaires de la critique d'art. Un réexamen critique à partir de quelques cas précis de ces grands types de documents, de leurs conditions d'élaboration et de leurs conventions, permettrait sans doute de mieux cerner l'intérêt et les limites de leur apport. Certaines sources documentaires semblent très peu utilisées, d'autres pourraient être méconnues. L'étude des étapes de la reconstitution d'une œuvre d'artiste par les chercheurs à travers des découvertes documentaires successives constitue une approche historiographique intéressante, comme le suggère le cas bien étudié de Georges de La Tour. La seconde examine l'utilisation par les chercheurs des textes pour documenter les images et inversement l'utilisation des images comme « source pour l'historien ».

L'image source documentaire

L'utilisation d'images comme « sources non écrites » est implicite dans l'illustration de nombre de livres d'histoire par des scènes de genre ou des « portraits de ville ». Leur simple reproduction est sous-tendue par le postulat qu'elles refléteraient de façon relativement fiable la réalité de leur temps, ce que révèlent aussi les commentaires de leurs légendes. Pourtant, les débats suscités par une telle utilisation documentaire de l'œuvre des frères Le Nain suffisent à suggérer que l'image héritée du passé ne saurait en rien être considérée *a priori* comme le témoignage immédiat et direct d'une époque. L'analyse historique critique de l'image exige encore d'être nettement précisée, en particulier lorsqu'elle ne peut être que difficilement croisée avec des référents textuels.

L'histoire socioculturelle étudie désormais les représentations explicites ou sous-jacentes d'un groupe ou d'une époque que véhicule l'image, en général à partir de corpus iconographiques. Elle a été particulièrement adaptée au cours des dernières décennies à l'étude des productions cinématographiques et télévisuelles ou à celle de la caricature ou de la carte postale ou de la statuaire des tombeaux – soit des images accompagnées de textes. Bien d'autres types d'images pourraient sans doute être soumis à ces problématiques.

MANIPULATION ET DÉTOURNEMENT DE L'IMAGE

Les usages des images

Outil pédagogique et de communication, au service de la pastorale religieuse, de la représentation du pouvoir et des fastes princiers, de l'enseignement ou du divertissement, l'image est une source plurielle appartenant à différents genres et assurant diverses fonctions : fonction de communication, car elle délivre un message, fonction de mémoire par l'inscription sur un support matériel du souvenir de tel ou tel personnage ou de tel ou tel événement, fonction d'instruction, fonction de propagande et de polémique lorsqu'elle intervient dans le combat des imaginaires sociaux, fonction « magique » en quelque sorte, lorsque des programmes iconographiques complets ont été délibérément placés à des endroits quasiment invisibles pour le spectateur.

Mais les tentatives de fixer la mémoire de l'événement ou des faits sur le papier, la toile ou le marbre (liste des supports non limitative) n'assurent pas l'effectivité du résultat. L'immense récit des victoires de l'empereur Trajan (98-117 ap. J.-C.) sur les Daces (entre 101 et 107 ap. J.-C.) s'étire en une longue spirale déroulée sur une colonne d'une centaine de mètres de hauteur ; le regard du spectateur, d'abord attiré par le récit des premières scènes placées au registre inférieur, est irrésistiblement conduit vers les étages supérieurs, dont il perd cependant progressivement la vision. Happé par le tourbillon des gloires militaires de l'empereur, qu'il ne peut pas « voir » au sens strict, il les recompose dans son imaginaire personnel et le programme iconographique prend alors tout son sens. Le mystère qui sied au pouvoir est renforcé par cette association improbable et subtile entre le fait de montrer les victoires du prince et celui de les placer à des hauteurs majestueuses en incitant le spectateur à recomposer lui-même la suite du programme iconographique par le prodige de sa seule imagination, stimulée par l'ensemble. Les artistes au service de Louis XIV n'ont pas agi autrement et il serait intéressant d'étudier d'autres exemples, moins notables sans doute mais tout aussi significatifs, dans la réalisation du programme iconographique du château de Versailles (voir Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin-Michel, 1999). Le point le plus important à retenir de la politique iconographique de Louis XIV et de ses conseillers réside dans la volonté de faire voir pour faire croire, mais sans nécessairement montrer. En d'autres termes, la profusion de décors sur toutes sortes de supports (peintures murales, sculptures, tapisseries et décors sur objets ; plus près de nous, affiches dans les rues et dispositifs scéniques pour les émissions de télévision), disposés parfois à des distances très éloignées du spectateur, l'entretient pourtant dans l'idée d'une célébration permanente du sujet présenté. L'image entre alors dans une sorte de rituel qui dépasse largement la seule fonction de communication. Elle n'est pas immédiatement lisible sans médiation (codes culturels, contextualisation).

Elle peut être transformée, détournée soit par intervention sur les signes graphiques ou sur les couleurs, soit par intervention sur la lettre écrite du document (changement de mots, changement de places) soit encore, et ce n'est le cas que pour l'image animée, par modification de la bande-son d'accompagnement.

Les questions à se poser

1/ Le questionnement habituel qui emprunte aux théoriciens de la communication : qui parle ? À qui ? Pour dire quoi ? Avec quels moyens ? Avec quels effets ?

2/ Il faut faire le partage entre « transformation-appropriation » et « transformation-manipulation » car les modifications des images n'ont pas toujours des buts déterminés. La question de l'appropriation des images qui se transmettent à travers des périodes très éloignées peut être éclairée à partir d'exemples choisis.

3/ Mais on trouve aussi ce que Panofsky dans *La sculpture funéraire de l'ancienne Égypte au Bernin* (Paris, Flammarion, 1995), nomme les « pseudomorphoses », c'est-à-dire comment des solutions iconographiques identiques ont été trouvées, à des siècles de distance et/ou dans des aires géographiques très éloignées, dans des cultures sans contact entre elles, pour rendre compte de sujets semblables.

4/ Il faut également interroger les manipulations de l'image : comment les transformations (graphiques, picturales, sur le texte ou sur le son) ont-elles été opérées ? Intentionnellement ou non ? Par qui (personne individuelle, groupe, institution, public) ? Avec quels effets ?

5/ La question de la réception de l'image (donc du message) doit être à nouveau posée, avec ses variations en fonction des manipulations opérées.

L'image, un objet matériel

La simplicité de ce qui précède n'est qu'apparente car l'iconographie historique, qui traite d'un grand nombre de sujets sur des supports matériels très diversifiés apparus dans des civilisations dont le cadre s'étire sur des aires géographiques disparates et s'échelonne sur environ 2 500 à 3 000 ans, ne peut être réduite au fonctionnalisme qui caractérise pour partie l'image publicitaire ou l'illustration de presse (même si le traitement de ces dernières requiert de nombreuses précautions méthodologiques). Il convient de veiller à un traitement qui prenne en compte les considérations matérielles (tableau, estampe, photographie, sculpture, film, etc.) ; l'examen des documents iconographiques posant à leur tour des questions sur les conditions d'élaboration, de fabrication et de reproduction des documents (les images peuvent avoir été retouchées, de façon visible ou non et pour des raisons variées).

L'image animée pose des questions spécifiques. Outre une plus grande crédibilité au premier abord (la photographie de guerre, par exemple, qui rend compte presque en temps réel des événements), elle est l'objet de manipulations plus subtiles, touchant aux retouches, invisibles le plus souvent, mais aussi au cadrage et aux mises en scène des arrière-plans).

La troisième image, une manipulation possible ? La notion de « troisième image », dans le vocabulaire des théoriciens du cinéma renvoie à l'effet induit dans l'esprit du spectateur, soit par la juxtaposition de deux images, soit par la bande-son, soit par le décalage volontaire entre une image et le texte qui lui est associé. Les communications qui pourraient être proposées dans ce domaine devront s'interroger sur le fonctionnement (intellectuel ou sensible) de la relation entre le document et le spectateur.

Le champ étant vaste, les contributeurs seront invités à fonder leurs analyses en fonction de corpus circonscrits et bien identifiés.

LE POUVOIR DES IMAGES (MOYEN ÂGE-XVI^E SIÈCLE)

Comme l'a écrit Alphonse Dupront, « toute image sainte est à la fois relais et source ». Mais au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, un glissement s'est opéré vers l'affirmation de propriétés communes à l'image et à son modèle sacré, et l'on a souvent perdu de vue la position des théologiens – au moins en Occident – selon lesquels l'honneur rendu à l'image ne s'adresse pas à celle-ci mais au prototype auquel elle renvoie, qu'il s'agisse du Christ, de la Vierge Marie ou des saints. Aussi vit-on s'y développer – surtout entre le XII^e et le XVI^e siècle – des pratiques qui impliquaient que l'image religieuse, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture, puisse être investie d'un certain pouvoir surnaturel et constituer un *medium* entre le monde d'ici-bas et l'au-delà.

Et si, bien entendu, toutes les images pieuses ne furent pas alors jugées miraculeuses, on considérait communément qu'elles possédaient une *virtus*, c'est-à-dire un pouvoir latent qui impliquait la présence en elle d'une présence active (capacité d'agir et de se mouvoir) et passive (capacité de pâtir, sensibilité) : Vierges qui pleurent, hosties qui saignent, images des saints qui châtient ou consolent, participent d'un même mouvement qui tendait à rapprocher le Ciel de la Terre en multipliant les médiations, au risque de perdre de vue le sens – que lui rappelleront brutalement les réformateurs et l'iconoclasme protestant qui, en France, fut plus violent et destructeur que la Révolution – de la distance infinie qui sépare Dieu de ses créatures et de ses représentations.

On s'attachera à étudier le lien existant entre l'apparition d'images dites miraculeuses ou sacrées et des situations de crise, de conflit ou d'affirmation d'un groupe religieux, social ou politique, qui visait par là à obtenir la reconnaissance de ses prérogatives ou de son influence dans l'Église et dans la société. On étudiera les pratiques de dévotion à travers lesquels les « usagers » s'efforçaient d'obtenir l'intervention en leur faveur d'une image qui ne manquait pas de pouvoir, mais de bonne volonté, et qu'il fallait amener à actualiser ses capacités virtuelles. On s'efforcera également d'établir une typologie de ces images saintes, qui présentaient souvent un aspect exotique (icônes de la Madone de style byzantin attribuées à saint Luc ou réputées « achéropites », Vierges noires, etc.) ou antique, et dont le caractère sacré était souvent mis en relation avec leur origine censée être divine ou miraculeuse (« Véronique » romaine, Saint Suaire, statues de la Vierge trouvées dans le sol ou dans un arbre), comme c'est le cas dans la plupart des légendes de fondation des sanctuaires. Enfin, on s'interrogera sur le processus en vertu duquel, à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les images ont pris la place des reliques, dans un univers mental où le voir joue un rôle croissant comme instrument du croire et où s'instaure un nouveau rapport au sacré – plus individuel et moins dépendant de la médiation du clergé – centré sur les images ou les représentations miraculeuses, en particulier sur certaines d'entre elles que l'Église diffusera à travers toute la chrétienté occidentale, comme la « Santa Casa » de Lorette, en réaction contre le refus des images et l'iconoclasme des protestants.

On ne négligera pas non plus le rôle des images astrologiques et des talismans, très importants et très discutés à cette époque, comme l'indiquent les controverses suscitées par la tablette où saint Bernardin de Sienne avait fait graver le sigle « IHS » et par les propriétés miraculeuses attribuées à l'étendard de Jeanne d'Arc.

IMAGES MILITANTES, IMAGES DE PROPAGANDE (XIX^E ET XX^E SIÈCLES)

De l'époque romantique à nos jours, innombrables sont les images de toutes natures – du chef-d'œuvre de Delacroix et Picasso au tract anonyme – qui ont été investies d'une mission relevant de l'engagement et de la propagande politique, religieuse ou syndicale. Sans privilégier des critères esthétiques, il est proposé d'aborder cet immense corpus de six manières complémentaires, qui constituent autant de pistes d'intervention proposées aux participants au congrès.

Les supports de l'image militante

Il s'agit de décliner de la manière la plus complète possible, le plus grand nombre de supports iconographiques utilisés pour toutes les formes de propagande :

- créations artistiques, sélectionnées sans jamais tenir compte de critères esthétiques ;
- gravures saisies dans tous leurs états : reproductions d'œuvres célèbres, images d'Épinal ;
- livres et périodiques illustrés dans tous leurs formats ;
- photographies de militants, clichés « retouchés compositions posées, etc. ; »
- affiches et proclamations de revendications politiques, religieuses et syndicales destinées à l'espace public ;
- tracts illustrés distribués sur la voie publique ;
- petit matériel iconographique populaires destiné à un usage privé (almanachs et calendriers d'associations partisans et/ou confessionnelles, images pieuses, etc.) ;
- images commémoratives : monnaies et médailles ;
- bannières et pancartes (celles des vigneron révoltés en Languedoc en 1907, par exemple) ;
- images en mouvement du cinéma à partir du début du xx^e siècle, et de la télévision à partir de 1945.

La définition des finalités

Qu'elles soient politiques, religieuses ou sociales, elles sont multiples. Elles sont assignées aux images par leurs créateurs mais aussi par ceux qui, en les manipulant, les détournent de leur fonction originelle.

Le décryptage des images militantes

Le langage implicite ou explicite des images militantes doit faire l'objet d'un décryptage qui permet de reconstituer la grammaire des formes iconologiques qui structurent ces images.

La réception des images

Tenter d'évaluer et de mesurer, même de manière sommaire, la réception sociale des images partisanes à partir de la pesée globale de phénomènes concrets : les chiffres de tirage (pour les affiches, les livres, les tracts, les périodiques illustrés, etc.) ; les audiences des films et des émissions de télévision ; puis essayer de cerner, à partir de la connaissance de ce phénomène, les usages populaires des images.

La fabrication des images

Travailler, chaque fois que cela est possible, de manière transversale en repérant dans les corpus d'images les icônes qui ont suscité de multiples échos illustrés : reproductions des tableaux célèbres du château de Versailles, du musée du Louvre, du Panthéon, dans les livres scolaires, les dictionnaires, les encyclopédies, voire par les écrans du cinéma, par exemple. Une place particulière pourra être faite aux différentes instances qui se sont donné pour but de fabriquer des images et de créer une nouvelle iconographie : ateliers d'art sacré, journaux satiriques, éditeurs sélectionnant leurs illustrateurs attirés, dessinateurs attachés à des groupes de presse, « collectifs » en mai 68. Par la maîtrise de ces différents canaux de transmission des images militantes, il s'agit au fond de comprendre l'art et la manière de fabriquer des icônes scolaires, populaires et médiatiques, qui ont ensuite fortement contribué à structurer l'inconscient collectif national, de l'époque romantique à l'aube du troisième millénaire.

L'étude spécifique des « images en mouvement »

On peut commencer par un point d'histoire : quand et comment les pouvoirs d'État et les appareils politiques ont-ils pris conscience du pouvoir du cinéma ? Quand ont-ils entrepris de l'instrumentaliser ? Lénine, Mussolini ont-ils joué un rôle précurseur ? L'étude du contrôle institutionnel de l'industrie du cinéma dans les régions totalitaires des années 1930 peut permettre de mieux comprendre le développement du phénomène.

Il y a débat chez les historiens et un certain désaccord avec les historiens du cinéma sur les points suivants :

- l'histoire du cinéma, qui met l'accent sur la création individuelle, ne surestime-t-elle pas la valeur subversive qu'elle accorde à certains films ?
- le cinéma, œuvre collective et dépendant plus que d'autres modes d'expression des pouvoirs dominants (économiques et politiques) est-il toujours au service de l'idéologie (comme le pense Shlomo Sand) ?
- inversement, quel crédit accorder à l'hypothèse selon laquelle le cinéma serait par essence démocratique (J.-M. Fardon) ?
- où se situe la limite entre œuvre de propagande et œuvre de pur divertissement ? On peut poser cette question notamment à propos du cinéma hollywoodien. Celui-ci fut toujours plus ou moins du côté du pouvoir politique, mais ce constat est à nuancer selon les studios et selon les époques.

Il convient enfin de reconnaître et d'identifier le cinéma de propagande et de faire la différence avec la propagande dans le cinéma. Certains cas sont indiscutables et déjà bien étudiés : Front populaire, mai 68. Au-delà, ce problème d'identification relève de l'analyse sémiologique. Mais l'identification de l'énonciateur et des « intentions » implique de faire appel aux sources extra-filmiques en prenant garde aux écarts fréquents entre intentions et résultats. Les textes eux-mêmes peuvent être caractérisés par des marques d'énonciation et des effets discursifs (commentaire *off* dans les actualités et le documentaire ; citations, slogans et discours, qui relèvent de l'intertextualité large). La notion de réception est par ailleurs ambiguë et l'impression ressentie de « films de propagande » peut relever d'un effet de lecture *a posteriori* (exemple, toujours débattu, des films français sous Vichy). Il convient donc de différencier la réception contemporaine de la réception postérieure.

Mais où s'arrête la propagande et qu'est-ce que la contre-propagande ? Il existe des degrés qui vont du plus évident aux formes les plus « allégoriques ». Ce problème est-il inhérent au cinéma ? Ou celui-ci ne participe-t-il pas à la problématique générale de toute image militante ?

IMAGES DE LA FEMME

La muse ou l'allégorie, la madone et ses variantes (mère de famille, « ange du foyer »), la séductrice protéiforme (courtisane, prostituée, femme émancipée, « garçonne »), sont, au XIX^e siècle et en partie au siècle suivant, les trois archétypes structurant les images des femmes. Mais au-delà de ces clichés traditionnels, d'autres modèles, inspirés par l'évolution du rôle et de la place des femmes dans la société, prennent une place croissante dans leurs représentations, et notamment celui de la femme au travail. Il sera donc intéressant de se demander comment sont articulées ces différentes identités. Quels métiers sont représentés ? Comment émerge l'image des métiers présentés comme « féminins » ?

En déplaçant le regard vers la création d'images, on entre dans un domaine réservé aux hommes, qui y occupent, encore aujourd'hui, une place prédominante. Mais alors que les artistes de sexe féminin (Berthe Morisot, Camille Claudel, etc.) apparaissent comme des exceptions mal perçues au XIX^e siècle, plusieurs femmes s'imposent, au XX^e siècle, dans la production des images, que ce soit dans le monde des arts (peinture, photographie, cinéma) ou celui des médias (notamment, la presse et la publicité). « Cette conquête féminine de l'image », selon la formule de Michelle Perrot, est encore peu connue et elle soulève un certain nombre d'interrogations. Les femmes produisent-elles des images d'elles-mêmes différentes de celles qui sont produites par les hommes ? Peut-on saisir une spécificité féminine dans la production d'images ? Quelle est, en parallèle, l'évolution des rapports des hommes aux images des femmes ?

Il serait, de plus, utile d'analyser les images de femmes en fonction du public auquel elles sont destinées. Peut-on repérer des différences qualitatives et quantitatives entre les images de femmes destinées aux hommes et celles qui s'adressent aux femmes ? Quelle est leur réception ? Quels sont les usages sociaux, mais aussi sexués, des images de femmes ?

En renversant la perspective, on gagnerait aussi à enquêter sur l'absence des femmes dans certaines représentations. Elles apparaissent rarement, par exemple, dans les représentations de la Résistance, pendant et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors que les photographies des tontes de la Libération diffusent l'image de la femme « collabo ». De même, les figures menaçantes de la jeunesse, qui pouvaient emprunter les traits d'une Casque d'Or à l'époque des « apaches », deviennent-elles surtout masculines dans le monde des « blousons noirs ».

IMAGES DES PROFESSIONS ET DES STATUTS SOCIAUX

Avec l'essor du salariat, les progrès de la division du travail, puis la tertiarisation de l'économie, la profession est devenue un marqueur essentiel de la position sociale. Du « rond-de-cuir » balzacien à l'infirmière dévouée, en passant par les « hussards noirs », les « pandores » ou les « métallos », chaque époque a développé des clichés qui orientent la perception des différents métiers. Ces images sanctionnent notamment la bonne ou la mauvaise réputation d'une activité. Le charisme d'un Jean Gabin, habitué au début de sa carrière à jouer des rôles d'ouvriers, incarne, par exemple, un nouveau rapport de la France des années 1930 à l'univers industriel. La représentation des professions est d'autant plus importante pour chaque individu que son capital hérité, notamment économique, est faible et qu'il dépend du capital matériel ou symbolique apporté par son métier. L'évolution de l'image d'une profession est donc la conséquence du rôle social réel de cette profession et des bénéfices matériels et symboliques que peut apporter son exercice. C'est aussi l'un des éléments contribuant à l'élaboration des systèmes de classification qui déterminent les positions sociales offertes par l'exercice de cette profession. De plus, cette image doit être considérée en elle-même, en tant qu'objet historique dont il faut analyser la production et la diffusion dans le corps social.

Inscrites dans leur propre temporalité, les représentations des professions acquièrent leur autonomie, et la figure héritée du « bourre » ou du « cogne » perpétue l'impopularité policière bien après les régimes autoritaires qui lui ont donné naissance. Ainsi émerge une autre hiérarchie des professions, qui complète et concurrence l'ordre objectif des métiers. En témoignent les lourdes dépenses publicitaires engagées, depuis quelques décennies, par

de grandes institutions soucieuses de transformer l'image de leur personnel et de ses carrières. Conçues pour attirer des recrues, ces campagnes médiatiques rejoignent la vieille tradition de la communication interne pour tenter de contrôler et de réorienter les représentations des métiers, afin de façonner ou de consolider des identités professionnelles.

Sans négliger l'insertion des images dans des processus sociaux plus généraux – rapport à l'autorité, à la modernité, etc. –, il faut également comprendre la mise en place concrète des stéréotypes et éclairer leurs circuits de diffusion. On s'intéressera notamment à l'utilisation des représentations, grotesques ou glorieuses, d'une profession par les individus qui l'exercent, autrement dit à l'usage professionnel des images médiatiques. Quand les mineurs ont-ils adopté *Germinal* ? Comment la gendarmerie a-t-elle incorporé aussi bien Louis de Funès que *Une femme d'honneur* ? L'investigation conduira nécessairement à enquêter sur la part de l'autoreprésentation dans la construction d'une identité professionnelle. Il revient à l'historien de repérer les sources, les généalogies, les hiérarchies, les mécanismes d'intériorisation ou de refus des clichés de toute origine, en n'oubliant pas que l'image qu'un individu se fait de sa profession n'est pas toujours conforme aux représentations dominantes : elle dépend aussi des trajectoires sociales et, au-delà de ce déterminisme, des personnalités.

Parmi les pistes de recherche, on pourra retenir :

- la mise en scène des professions moins caricaturées et pourtant très communes (paysans, vendeurs, artisans, etc.) et les causes de ce relatif désintérêt ;
- l'évolution des figures privilégiées (ouvriers, militaires, et particulièrement les gendarmes, enseignants, etc.), et notamment les chevauchements, les superpositions et les ruptures, les transformations, l'érosion et, parfois, l'éviction des poncifs, empruntés ou non aux viviers littéraires et artistiques ;
- la confrontation entre les représentations exogènes et endogènes des professions ;
- les influences ou les oppositions entre les scénarios et les portraits diffusés par les différents médias, par les variantes d'un même support (par exemple, les journaux d'information, politiques, satiriques ou professionnels) ou par des vecteurs différents que rapprochent la technique ou le public (vaudevilles, marionnettes et chansons populaires ou films du grand écran et productions télévisuelles) ;
- la composition des images, selon la place qu'elles accordent à une scène collective, à l'individu exerçant son métier, à un geste ou à un objet suggestifs, à l'environnement ou aux autres personnages ;
- l'influence des représentations sur les processus de professionnalisation.

Quelle que soit la piste empruntée, on n'oubliera pas que la mission essentielle du chercheur consiste, ici, à reconstituer la dynamique évolutive des portraits des professions au-delà des archétypes soi-disant intemporels. On s'efforcera donc de situer l'apparition de chaque trait et de repérer les permanences ou les modifications dans la mise en scène des décors, des vêtements, des outils et autres objets, des postures et des mimiques.

ENFANCE ET IMAGES

L'image et la petite enfance

Avec sans doute le son, l'image uniquement rétinienne d'abord (perçue passivement), constitue une des toutes premières expériences du petit enfant avec son environnement. Très souvent et avant même que l'enfant parle de manière compréhensible, l'expression par l'image-papier joue un rôle de tout premier plan dans son besoin de communiquer. Il fabrique alors de la communication, soit en reproduisant, soit en inventant des dessins, coloriés ou non. Tout le monde sait l'importance que le tout-petit accorde à ce moyen d'expression très élaboré qui peut traduire sur l'instant des impressions de bien- ou de mal-être, d'équilibre perturbé ou non. L'évolution de ses dessins avec le temps atteste de ses qualités d'observation, de reproduction plus ou moins fidèle, plus ou moins stylisée et surtout de sa capacité d'abstraction en passant d'objets à trois dimensions à leur représentation symbolique bidimensionnelle. La DAO (dessin assisté par ordinateur) est venue s'ajouter à sa panoplie de papiers de tous genres et de crayons coloriés ou encore de peintures qui sont mis à sa disposition.

Outre la première impression faite par le dessin d'enfant sur l'adulte, comment conviendrait-il de l'interpréter ? (on connaît par exemple l'importance du dessin – véritable témoignage de souffrance – dans les affaires de maltraitance de toutes sortes dont peuvent être victimes les petits). Faut-il ou non favoriser l'usage de l'ordinateur dès cet âge ? Les relectures de dessins d'enfants par leurs proches ou bien par eux-mêmes une fois devenus adultes peuvent-elles apporter un éclairage complémentaire sur le dessinateur ? Existe-t-il une systématique du dialogue par le dessin entre l'enfant et les adultes (« Dessine-moi un mouton ») ? Comment faire du dessin

un outil pédagogique de la petite enfance ? Le dessin d'enfant peut-il être une espèce d'espéranto à son échelle (cas des mélanges d'enfants issus de diverses ethnies ou communautés) ? Le petit enfant est aussi un spectateur-consommateur de dessins animés télévisés, en cassettes vidéo ou en DVD ; doit-on et peut-on orienter ses goûts, doit-on le laisser choisir « ses » dessins animés ? Quelle place doit-on réserver au livre d'images ? Doit-on, ainsi que Charpak et De Gennes le font, « mettre la main à la pâte » par l'image et l'animation pour progressivement accoutumer le petit enfant avec les sciences, à son niveau bien entendu ?

Outre ces questions, une large place sera faite à l'innovation en la matière et aux diverses possibilités offertes par la représentation imagée pour stimuler un éveil à la fois esthétique et scientifique chez le petit enfant du XXI^e siècle. En particulier, doit-on et peut-on « profiter de la civilisation de l'image » pour initier très tôt, aussitôt que possible, l'enfant à la découverte expliquée par la science, des merveilles et prodiges qu'elle apporte à notre société ?

Images de l'enfance et de la jeunesse, Images pour l'enfance et pour la jeunesse

Pendant longtemps, de nombreux historiens ont cru trouver la clé du fonctionnement des sociétés dans la seule confrontation des classes et des groupes sociaux. L'abandon des grands modèles, à partir des années 1980, a ensuite permis à l'histoire sociale d'étendre ses investigations à des catégories socioprofessionnelles précises et aux destins individuels, notamment grâce à l'essor de la prosopographie. Simultanément, une rupture épistémologique et historiographique orientait la recherche vers les relations entre les hommes et les femmes et vers la construction sociale de leurs identités. Mais un autre clivage, générationnel celui-là, est resté trop souvent dans l'ombre des catégorisations sociales et sexuées. Adopter cette grille de lecture inhabituelle conduit à s'intéresser notamment à l'histoire des enfants, des adolescents, des jeunes, bref, de tous ces non-adultes dont la société, les institutions, puis, progressivement, l'État, se préoccupe de plus en plus depuis la fin du XVIII^e siècle.

Si l'enfance, l'adolescence et la jeunesse représentent des enjeux, c'est parce qu'elles constituent les premiers maillons, jugés déterminants, de la chaîne de transmission des croyances, des valeurs et des règles. Leur histoire rejoint celle de l'apprentissage des normes et des savoirs qu'une société privilégie à un moment donné et qu'elle cherche à diffuser en fonction de sa représentation des publics-cibles.

Replacé dans cette perspective, le thème de recherche peut se décliner sur les registres suivants :

- l'apport des représentations à la construction sociale des différents groupes d'âge avant la vie adulte ;
- les images de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse produites et diffusées par les institutions en charge de ces groupes d'âge : école, mouvements de jeunesse, clubs sportifs, entreprise, services publics spécialisés (services d'assistance, armée, police, justice, etc.) ;
- l'autoreprésentation des adolescents et des jeunes, selon leurs origines sociales et ethniques et selon leur profil scolaire ;
- les images produites à l'intention des non-adultes par les médias et la publicité, des premiers livres d'images pour tout-petits aux clips et aux programmes spécialisés de la télévision, en passant par les bandes dessinées et les jeux vidéo.

LES REPRÉSENTATIONS DES VILLES

L'image est devenue une composante majeure de la gestion des villes. Dans un double contexte de mondialisation et de décentralisation, les villes s'inscrivent dans un courant de compétition et redoublent d'effort pour accroître leur attractivité. Tous les ingrédients sont alors utilisés : cadre de vie exceptionnel, offre exceptionnelle de bureaux, équipements de qualité, loisirs variés, magie d'un patrimoine, mobilité et fluidité... Acquérir une image exceptionnelle reste un des impératifs des gouvernants des grandes villes à vocation internationale. Les attributs de la modernité déclinés dans les domaines économique, urbanistique et culturel ont certes évolué dans le temps mais constituent encore un élément fort d'une assise politique et d'une reconnaissance internationale.

Aujourd'hui, un certain nombre de villes souffrant d'une image négative liée le plus souvent au déclin d'activités économiques cherchent à transformer des portions de ville pour faire évoluer leur image. Le projet urbain devient ainsi un outil incontournable de la requalification impliquant des architectes de renom dont les productions devraient permettre de s'inscrire dans le palmarès des villes en vogue. Les médias jouent ici un rôle essentiel et

participent à la fabrication de l'image des villes. Si les représentations de villes d'hier, sur les enluminures et les gravures, sont à cheval entre imaginaire et réalité, celles des villes d'aujourd'hui offrent aussi leur part de rêve et participent à véhiculer une ville de demain embellie, au cadre de vie unique et au dynamisme économique affirmé, effaçant les tensions, les inégalités sociospatiales et les dysfonctionnements urbains.

On s'intéressera également à l'histoire de la représentation globale des villes. Vues et plans, qui proclament l'excellence des cités et rappellent leur passé, ont d'abord satisfait la fierté citadine et répondu aux désirs des amateurs d'histoire. Entre 1575 et 1617, les six volumes des *Civitates Orbis Terrarum* de Braun et Hogenberg, en offrant au public plans et vues de villes, participaient à une culture urbaine fondée sur la perception visuelle et sur la spécificité des objets représentés. Mais le succès des œuvres gravées a pu figer les modes de représentation ou les représentations elles-mêmes, tandis que les plans-projets, véritables outils entre les mains de responsables soucieux de réorganiser l'espace, allaient tourner la ville vers l'avenir. À partir d'un exemple unique ou de plusieurs exemples, on s'interrogera sur la place du ou des documents choisis dans l'histoire de l'image de la ville et de sa perception.

IMAGINER ET REPRÉSENTER L'AU-DELÀ

Dans l'Occident médiéval et moderne, la question des fins dernières est fixée par la doctrine chrétienne : les images de l'au-delà sont donc a priori définies de manière stable et contraignante. Pourtant, le corps de dogmes et de croyances laisse une large place aux variantes, aux évolutions, aux marges. Tout d'abord, pour concevoir l'au-delà, il faut en être séparé. Repérer cette limite et la traduire dans les formes n'est pas tâche facile : entre le Ciel et la Terre, c'est la nuée qui signifie le mieux une frontière à la fois impalpable et visible. Mais une fois établies la distance et la séparation, nombreuses sont les passerelles et les communications d'un monde à l'autre. Des hommes pénètrent avant l'heure au Ciel ou sous la terre (voyage ou vision, peu importe ici). Il faut donc observer les lieux (« réels » ou rêvés) et les modes de ces intrusions : échelle céleste (qui remplace définitivement l'arc-en-ciel antique ?) ; « assumption » de saints sur le modèle de l'Ascension et de l'Assomption (saint Paul, saint Jean, Marie-Madeleine) ; gouffres et cavernes qui ouvrent sur l'Enfer. Mais l'au-delà se manifeste également sans cesse dans le monde d'ici-bas, en des apparitions célestes (Dieu lui-même, la Vierge, les anges et les saints) ou maléfiqes qu'il faut caractériser (lumière, couleurs, odeurs).

Au Ciel ou dans les enfers, on peut ensuite s'intéresser à la description de la vie éternelle des bienheureux ou des réprouvés : complexité et casuistique des peines pour les seconds ; difficulté et variété des représentations de la félicité des premiers (le sein d'Abraham, la Jérusalem céleste, la cour céleste, les chœurs angéliques, etc.). Mais même cet au-delà connaît un dynamisme historique et par conséquent artistique. Ainsi la naissance du Purgatoire introduit une nouvelle donne à partir du Moyen Âge central, au moins jusqu'au Jugement dernier. L'un comme l'autre ont d'ailleurs souvent posé des questions difficiles aux imagiers puis aux iconographes, comme la distinction entre les peines du Purgatoire et celles de l'Enfer. Quant au Jugement dernier, les images eschatologiques se superposent ou s'opposent et expriment des conceptions bien différentes depuis le haut Moyen Âge jusqu'à l'époque baroque, des visions d'apocalypse aux triomphes de Dieu et de son Église.

Enfin, il existe d'autres formes de croyances, plus ou moins souterraines, plus ou moins rejetées, qui expriment des tendances souvent assimilées de manière abusive ou rapide avec une culture populaire ou « rustique » : fantômes et revenants (ou morts temporairement ressuscités) viennent hanter le sommeil ou troubler la torpeur des vivants. Le sens de ces apparitions et de ces incursions est ici aussi éminemment variable : avertissement moralisateur et canalisé par l'Église (vision de Raymond Diocrès), résurgence ou développement d'attitudes « païennes » ou « superstitieuses », simple mais tenaillante hantise de la mort.

La contestation du magistère de l'Église puis des fondements mêmes du christianisme entraîne une révision totale des représentations de l'au-delà : le recours aux concepts de l'Antiquité classique permet de remettre en valeur la « Gloire » et donc une forme d'immortalité terrestre et laïque tributaire de la mémoire des hommes et non de la grâce divine. Aux joies du Paradis, aux terreurs de l'Enfer, à l'angoisse du Purgatoire s'oppose la sérénité des champs Élysées, lieu de rencontre entre les « hommes illustres » d'époques diverses.

Il est suggéré aux participants au congrès de faire porter leur recherche et leur contribution sur les images et les descriptions qui permettent, au-delà des dogmes ou des maximes philosophiques, dans les divers univers culturels et religieux, d'étudier comment la notion d'une vie possible au-delà de la vie et d'un monde différent du monde sensible fut vécue par les individus et de préciser la chronologie et les étapes des mutations de ce vécu.

REFUS DE L'IMAGE ET IMAGES INTERDITES

Le refus des images, et plus particulièrement des représentations d'êtres vivants, est un phénomène bien connu, essentiellement fondé sur des interdits religieux, en particulier dans le judaïsme et dans l'islam. L'iconoclasme byzantin, qui a fait l'objet de nombreux travaux, peut être considéré comme une variante de ce phénomène. L'islam n'a respecté cet interdit qu'assez tardivement et dans ses lieux de culte ; l'interdiction des sujets anthropomorphes ou zoomorphes a souvent accompagné des périodes de réaction orthodoxe ou de recherche d'identité, comme il en va aujourd'hui. Mais ces interdits ont été respectés de façons diverses et les cas de transgression méritent d'être analysés. L'attitude des tendances les plus fondamentalistes des diverses religions vis-à-vis des images photographiques ou cinématographiques n'est pas exempte de paradoxes.

Les réticences à l'égard des images se retrouvent aussi, au cœur du christianisme latin, au sein d'un certain nombre de mouvements spirituels : les fondateurs de plusieurs ordres religieux ont proscrit de leurs établissements peintures et sculptures. Mais le recensement des textes à ce sujet reste probablement encore incomplet et la réalité de leur application a été rarement étudiée dans le cadre d'une chronologie suffisamment stricte, et en tenant compte du contexte régional.

L'iconoclasme lié à la Réforme est mieux connu mais certains de ses aspects, en particulier la destruction des monuments funéraires, mériteraient d'être précisés. Dans le cas de l'iconoclasme révolutionnaire, c'est peut-être au contraire le cas des œuvres et des monuments épargnés qui pourrait retenir l'attention, surtout lorsqu'il révèle un véritable changement dans le statut de l'image, prise en considération comme œuvre d'art ou comme témoignage historique et non plus seulement comme l'expression d'une croyance ou d'une idéologie rejetées, voire honnies.

Mais le refus de l'image peut être sélectif : c'est moins l'image en tant que telle que certaines images qui sont proscrites et vouées à la destruction ou à la clandestinité : images de propagande, portraits de personnages incarnant des valeurs de résistance ou d'opposition au pouvoir en place, mais aussi représentations jugées pornographiques par rapport à un « code » plus ou moins explicite ou officiel. Le mode de gestion de ces problèmes par les organismes de censure est révélateur du degré de tolérance d'une société à l'égard de l'image et du contrôle exercé sur elle par les détenteurs de l'autorité. Liés au développement de l'estampe et de l'imprimerie, les procès intentés aux responsables de la création, de la réalisation et de la diffusion d'images prohibées méritent sans aucun doute d'être répertoriés et étudiés. En attendant (mais peut-être est-ce déjà le cas) que le problème du contrôle des images sur la Toile puisse faire l'objet de recherches.

LA DIALECTOLOGIE ET LES ATLAS LINGUISTIQUES COMME IMAGES DE LA LANGUE

Dans la foulée de la publication par le Comité des travaux historiques et scientifiques des *Lectures de l'Atlas linguistique de la France d'Edmont et Gilliéron*, il paraît intéressant d'affiner la mise au point de l'image ainsi véhiculée. Gilliéron s'était donné pour objectif d'obtenir une image photographique de la langue française en usage à un moment donné ; cohérent dans son propos, il mit au point une stratégie de collecte des matériaux susceptible de lui livrer un instantané objectif et sans fard du français du tout début du xx^e siècle. L'expérience qu'il a réalisée a été fructueuse et concluante si l'on en juge par le nombre de chantiers s'inspirant du sien qui se sont ouverts un peu partout dans le monde. De sorte que l'on est aujourd'hui en possession non pas d'une image, mais d'une série d'images de ce personnage langue, les unes spontanées et prises sur le vif, d'autres plus savamment éclairées et cadrées, et d'autres enfin qui sont de pures images de synthèse.

L'instantané de Gilliéron a permis d'objectiver ce qui paraissait jusqu'alors une chose évanescence ou fugitive : la variation linguistique en continuum. La confrontation des instantanés de l'ALF, telle que *Le Du et alii* l'ont pratiquée, autorise déjà des compositions en à-plat. Mais parallèlement aux progrès des techniques photographiques, les successeurs de Gilliéron ont vite compris l'intérêt des effets de zoom ; se sont ainsi développées des prises d'images (et de sons) en gros plan ou inversement en plans distanciés. Toutes ces images – atlas régionaux mettant en évidence la consubstantialité de la langue et de la culture, atlas européens révélant la motivation profonde des signes du langage, bases de données rendant accessibles et commensurables ces données multiformes et autorisant des approches quantitatives – composent à présent une image en relief, complexe certes

mais assurément passionnante, dont les négatifs mériteraient d'être révélés, tirés sur papier, éventuellement agrandis et donnés à voir.

Ce colloque pourrait donc être l'occasion de rassembler et de confronter des thématiques ou directions de recherche telles que la dimension motivationnelle dans les études étymologiques, la variété dialectale et ses représentations comme clef des sciences du langage, les cartes de synthèse ou l'imagerie linguistique assistée, l'exploitation des bases de données dialectales dans l'optique de la représentation des langues, les approches de l'étymologie et de la sémantique à partir de la variation dans l'espace... tout comme l'appréhension d'images linguistiques plus spécifiques, ouvrant naturellement sur d'autres disciplines, telles que celle que livrent les toponymes et les anthroponymes.

Une riche discussion pluridisciplinaire semble promise à la suite de ces échanges et confrontations de points de vue.

Thème 2 :

- Diversité des images,
- diversité des techniques

IMAGES SÉRIELLES : RECOURS AUX MODÈLES, PONCIFS ET « MULTIPLES », DE L'ANTIQUITÉ À LA FIN DU MOYEN ÂGE

À côté des supports des monuments qui offrent, dans la sculpture, la peinture ou la mosaïque, un support prestigieux pour les images, il existe dans l'Antiquité un grand nombre de productions à caractère artisanal, largement répandues, sur lesquelles les images apparaissent de manière répétitive. Elles sont souvent riches de sens elles aussi, et ceux qui sont responsables de leur élaboration y attachent parfois une importance extrême : c'est évidemment le cas des monnaies, mais il en existe bien d'autres : urnes et miroirs étrusques, sarcophages romains (certains d'entre eux tout au moins), terres cuites, céramique à reliefs, ou bien encore, à la fin de l'Antiquité, verres dorés ou ampoules de pèlerinage, pour prendre quelques exemples.

Leur caractère répétitif implique une réalisation en nombre, donc des processus d'élaboration et de fabrication particuliers : une simplification des modèles, parfois, ou comme dans le cas de la céramique sigillée africaine, des échanges entre figures différentes. Mais, s'il convient de faciliter le processus d'exécution, il est indispensable en même temps de conserver à chaque personnage, ou à la scène dans son ensemble, un caractère de lisibilité immédiate ; dans tous les cas doit apparaître un élément caractéristique qui permet d'identifier sur le champ le thème ou le personnage représenté : Siméon le stylite sur sa colonne, par exemple. Une légende, sur les monnaies, mais sur d'autres documents aussi, peut contribuer à faciliter cette reconnaissance.

Plusieurs de ces séries ont déjà fait l'objet d'enquête en ce sens, mais il serait intéressant de s'interroger de manière plus générale sur les questions que posent ces images multiples : des problèmes techniques, certes, dans le choix des modèles et leur traitement, la création de l'image utilisée, sa diffusion et ses transformations éventuelles, mais aussi leur diffusion et leur fonction.

Le problème de l'image répétitive et sérielle ne disparaît pas avec la fin de l'Antiquité ; les formes changent les techniques évoluent. Pour certaines catégories d'œuvres, la reproduction à l'identique se fait à l'aide de procédés mécaniques : ainsi l'usage des moules (utilisés pour la fabrication des « plombs de pèlerinages » qui dans une certaine mesure s'inscrivent dans la continuité des « eulogies ») et la technique de l'estampage, qui peut répondre à des finalités très diverses. Le caractère uniforme – mais non rigoureusement identique – de certaines images implique le recours à des recueils de modèles qui ont pu être de véritables poncifs mais probablement aussi des schémas relativement sommaires, susceptibles d'être assez librement interprétés, à des échelles et dans des techniques diverses : émaux de Limoges, plaquettes d'ivoire mais aussi images monumentales sculptées ou peintes semblent conserver la trace de telles pratiques qui, malgré le caractère lacunaire des séries et la mutation des contenus iconographiques, s'inscrivent dans la continuité des traditions antiques.

Paradoxalement, le xv^e siècle et les prémices de la Renaissance avec le perfectionnement des techniques du moulage et surtout l'essor de l'estampe, en facilitant une très large diffusion d'images rigoureusement identiques et souvent prestigieuses, marque une certaine rupture avec la liberté d'interprétation des périodes antérieures.

LES IMAGES PRIVÉES ET LEUR USAGE

Les images résultant d'une commande privée et destinées à un usage essentiellement individuel, familial ou de groupes restreints constituent deux grands ensembles iconographiques : celui des portraits ou emblèmes (armoiries) et celui des images profanes ou religieuses qui sont étroitement liées à la personne, l'espace privé, l'appartenance ou la culture de leurs possesseurs.

Images de soi et de l'autre

Si le portrait peint ou gravé et les armoiries ont été longtemps réservés à une minorité, la photographie a permis une multiplicité d'images de soi isolées ou en groupe aux différentes étapes de la vie (enfance, adolescence, mariage...). Posent de nombreux problèmes la commande d'une image de soi, sa réalisation, le rapport d'un individu avec son image, les lieux d'exposition de cette image, les usages de ces images (don, échange, legs). Les refus de la réalisation d'une image de soi de son vivant sont également intéressants.

Deux cas particuliers mériteraient des études :

– l'image mortuaire : la pratique du dessin puis du cliché « au lit de mort », le moulage du masque mortuaire, les portraits posthumes. La publication d'images-souvenirs des défunts à glisser dans les missels et aujourd'hui des clichés dans les avis de décès.

– une image spécifique de l'individu est désormais constituée par l'imagerie médicale, radiographies, scanners, échographies (ces dernières avant même sa naissance). Le rapport de l'individu à ces images de soi n'a guère été étudié.

L'image sur soi

Les portraits ou bien les procès-verbaux de visite de cadavres ou l'archéologie funéraire révèlent l'importance de l'image protectrice : médailles, croix, scapulaires, etc. La photographie d'identité joue un rôle essentiel dans l'identification d'un individu. Son portefeuille ou son sac peuvent aussi contenir des clichés d'êtres chers. Le port d'une image à la boutonnière est aussi un moyen d'affirmer une identité religieuse ou politique liée à des statuts et situations spécifiques.

L'image chez soi, dans l'espace domestique

Les inventaires domestiques révèlent la présence multiforme d'images dans les foyers d'autrefois, tableaux, sculptures et surtout produits d'édition à tirages multiples : gravures, statuettes de moulage, médailles. Ces images peuvent être profanes ou religieuses. La place, les fonctions de ces images posent de nombreux problèmes. L'époque contemporaine a ajouté la présence multiforme de photographies, encadrées, en album ou en boîte, de diapositives de vacances, de « films d'amateurs ». Que peut-on savoir de leur provenance, de leurs sujets, de leur place, de leur raison d'être, des pratiques individuelles ou familiales qui les ont entourées et les entourent dans le for privé ?

Images de groupes constitués

Il peut s'agir d'armoiries, d'emblèmes divers, de logos des associations et entreprises. Mais aussi de séries de portraits à usage mémoriel – exposés en des lieux où ils sont significatifs, salle de réunion par exemple – des prédécesseurs, fondateurs, dirigeants, échevins, consuls et maires, supérieurs, évêques, présidents, bienfaiteurs, etc., des recueils de photographies des associations, écoles, entreprises, etc. L'absence de tels ensembles ou leur constitution *a posteriori* peuvent être aussi révélatrices des pratiques photographiques des familles ou des groupes.

La « publicité » d'images privées

Il existe des usages individuels, familiaux ou de groupe de l'image dans les espaces publics. Les principaux, susceptibles d'études neuves, sont les ex-voto, l'iconographie des tombeaux (armoiries, statuaire mais aussi photographies). Autre « image de soi » en un lieu public, le « donatif », tableau représentant le portrait ou les armes d'un bienfaiteur dans les hôpitaux.

Une autre publicité donnée à l'image de soi est sa publication. Dans la presse, les annuaires illustrés (« trombinoscopes »), etc. Ces utilisations à des fins de diffusion posent des problèmes juridiques de la propriété de l'image de soi (le « floutage » des visages dans la presse et la télévision) et des images à caractère artistique. Le « droit à l'image » et le « droit de l'image », actuellement en constante évolution, concernent à la fois les droits de l'auteur de l'image et les droits de la personne représentée, droits parfois opposés et contradictoires et qui met en jeu un double contrôle sur toute image dès qu'elle sort de la sphère privée.

Producteurs d'images privées

Les fabricants des images destinées prioritairement à des usages privés sont souvent inégalement connus : éditeurs et marchands d'estampes, fabricants de médailles, mouleurs de figurines dont les santonniers sont l'exemple dans la région du congrès, portraitistes, photographes spécialisés dans clichés de mariage mais aussi, pour certains naguère, les portraits au lit de mort, sans compter les réalisations de films et de vidéos. Le for domestique et l'espace privé sont aussi le domaine d'exposition par excellence de l'amateurisme pictural et photographique.

L'IMAGERIE POPULAIRE : SOURCES ET MODÈLES

Même s'il est difficile de donner une définition rigoureuse de l'« imagerie populaire » (et l'on peut parfaitement contester la pertinence de l'adjectif employé), la réalité que recouvre cette expression est relativement facile à circonscrire : images destinées à une large diffusion, produite grâce à des procédés techniques relativement peu onéreux (d'où le recours fréquent à la gravure sur bois) et qui s'efforcent soit de répondre à des préoccupations considérées comme permanentes (images religieuses, « sagesse des nations », récits édifiants ou émouvants) soit, au contraire, de suivre l'actualité (faits divers, événements militaires ou politiques, célébrités).

L'imagerie populaire, qui devait produire beaucoup et vite, n'a jamais hésité à puiser dans le répertoire abondant des images préexistantes. Emprunts (et parfois détournements) ont été signalés et étudiés de façon ponctuelle, mais rarement mis en série. Il est donc ici proposé une recherche plus systématique sur les sources et les modèles utilisés selon deux approches possibles :

- soit en étudiant la « fortune » de certains artistes célèbres dans l'imagerie populaire (par exemple David, le Guerchin, Lebrun, Lesueur, Michel-Ange, Mignard, Poussin, Raphaël, Guido Reni...)
- soit en tentant de reconstituer le « musée imaginaire » (mais parfois concrétisé par des recueils d'estampes) de tel éditeur ou centre de production.

IMAGES ET REPRÉSENTATIONS IMAGÉES DANS LES SCIENCES

Dépassant la simple observation à l'œil nu dont on s'était contenté jusqu'alors, Galilée, en mettant au point la lunette astronomique, Newton le télescope ou encore Janssen le microscope, ont ouvert à partir de la fin du XVI^e siècle un incommensurable champ d'observation scientifique. L'univers, après ces inventions, ne ressemblera plus jamais à celui d'avant. Avec l'imagerie moderne, qui utilise tout le spectre des ondes électromagnétiques, cette différence ne fait que s'accroître. Grâce à la microscopie à effet tunnel, on peut voir les atomes ; grâce aux satellites, aux sondes, aux très grands appareils astronomiques au sol et à leurs capteurs de plus en plus performants, les confins de l'univers eux-mêmes nous envoient des images. Il n'est plus aucun domaine des sciences qui ne soit un grand consommateur et producteur d'images directes ou dérivées. Toutes les disciplines scientifiques sont concernées, avec toutefois une importance particulière en biologie et en sciences de l'univers. À l'origine de ces sciences, il y a en effet la volonté de comprendre le « spectacle de la nature », donc des images, de sorte qu'il est presque impossible de ne pas proposer d'autres images, mais « fabriquées » cette fois-ci, pour exposer ce que l'on a compris.

On ne peut imaginer le développement des **sciences de la vie** sans l'usage des microscopes, de la simple forte loupe aux microscopes électroniques les plus perfectionnés. À part en biochimie, il n'est pas de publication dans cette matière sans dessins, photos ou imageries diverses qui engagent leurs auteurs tout autant que le texte. Songeons, par exemple, à la polémique développée autour de la publication de l'image du virus du sida.

L'image peut influencer l'organisation même de la discipline qui l'utilise. En **géologie**, par exemple, certaines techniques de dessin, utilisées intuitivement afin de représenter les observations lors de l'émergence de la géologie, ont renforcé, voire orienté, le développement de cette discipline. C'est le cas par exemple de la cartographie, première tâche de tous les services géologiques du monde. De même, la représentation verticale des affleurements s'est développée en une discipline autonome : la stratigraphie. Que serait la tectonique sans la coupe géologique ? Dans ce dernier cas, et ce n'est pas sans conséquence, la coupe valorise les mouvements transversaux par rapport à la chaîne et minimise, faute de pouvoir les représenter, les mouvements perpendiculaires à la coupe et donc les mouvements parallèles à la chaîne. De même, cela tend à privilégier les reconstitutions « cylindriques » en paléogéographie.

Il ne fait pas de doute que la paléontologie a bénéficié du fait qu'elle montrait des objets curieux, esthétiques et évocateurs de paysages passés différents des nôtres. Très tôt, les fossiles ont été dessinés avec soin, parfois en situation dans leur milieu reconstitué, de sorte que ces planches sont fort recherchées des collectionneurs. Des remarques semblables peuvent être faites à propos des minéraux. Ces anciennes représentations font parfois regretter l'excès d'« assistance » des dessins modernes où ont disparu la finesse et le « coup de patte » du dessin réalisé à la main.

L'observation et la compréhension des mouvements apparents des astres étant le moteur de l'**astronomie**, Galilée eut l'idée de diriger la lunette d'approche des militaires vers le ciel. En quelques nuits d'observation, tout un univers insoupçonné s'est révélé aux yeux des observateurs : tels les satellites de Jupiter, les mers lunaires, les phases de Vénus, les myriades d'étoiles de la Voie lactée, les taches solaires, etc. La visualisation des astres et des structures visibles sur leur surface ou dans leur atmosphère n'a pas cessé depuis lors, par le dessin, par la photographie, par l'imagerie moderne. N'oublions cependant pas qu'en astronomie et plus encore en astrophysique, l'obtention de ces images qui semblent si « réalistes » résulte d'un traitement mathématique très lourd et que leur publication peut se faire sous forme de « vue d'artiste » ou images de « science-fiction » mettant plus en avant certain sensationnalisme que des résultats dûment établis.

La **vulgarisation** est un autre domaine où l'image prédomine. Son rôle est important. Combien de biologistes professionnels ne doivent-ils pas leur choix de carrière à la lecture de « beaux livres pour la jeunesse » ?

Certaines disciplines sont faciles à vulgariser car elles donnent des images naturellement attractives. Les fleurs, les insectes, les oiseaux, les minéraux, jouissent d'un a priori favorable. La volcanologie a tous les avantages : belles montagnes, laves en fusion, chercheurs en combinaisons ignifugées, paysages couverts de cendres, etc., sont aisément médiatiques. D'autres thèmes sont passés au premier plan grâce à leur prise en charge par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Aisée pour les images de l'espace qui arrivent toutes numérisées, plus difficile pour les dinosaures et les hommes des cavernes, la fabrication de ces documentaires virtuels atteint un niveau tel qu'on en oublie la part imaginaire. Voyez ces représentations complètes de fossiles seulement connus par un os ou quelques dents. En préhistoire, ce n'est pas nouveau, nous nous inventons une Genèse plus ou moins mythique, de la même façon que les artistes du passé dessinaient Adam et Ève selon les idées et les canons plastiques du moment.

Certains faits d'**actualité** fortement médiatisés amènent la parution d'images pour grand public de disciplines scientifiques plus ou moins discrètes en temps normal. Par exemple, le tsunami du 26 décembre 2004 et les explications sur la tectonique des plaques ou les vues reçues via les sondes interplanétaires et les interprétations géomorphologiques. Dans ce dernier cas, on a pu noter quelques discutables « glissements d'image », par lesquels les déserts martiens devenaient la représentation d'une Terre dévastée par un effet de serre incontrôlé.

« AVEC VUE SUR LA MER »

La mer a de tout temps inspiré à l'homme des sentiments contradictoires allant de la terreur à la fascination. La Méditerranée, mer close, parcourue et exploitée dès l'Antiquité, a été à la fois un lieu de commerce et d'échanges, mais aussi une zone de dangers (naufrages et guerres). La connaissance de l'océan, longtemps élément infini, a été plus lente et progressive. Depuis la fin du XIX^e siècle et surtout depuis les congés payés, la mer est devenue un espace ludique, apprivoisé l'été par les citoyens.

On s'interrogera sur l'évolution des représentations, de ce qui symbolise ou personnifie la mer (divinités marines) et de la mer elle-même depuis la création de l'océan primordial de la Genèse jusqu'aux « marines » des XVIII^e et XIX^e siècles. La « mer en colère » a toujours frappé l'imaginaire, tempêtes, naufrages, raz-de-marées (jusqu'au tsunami) ont été représentés aussi bien dans les romans, la littérature enfantine, la peinture, l'estampe, la photographie et le cinéma ; on cherchera les thèmes récurrents, les éléments qui ont frappé l'imagination des artistes comme du public.

La connaissance des fonds sous-marins cesse très tard d'être une énigme : sirènes, monstres et poissons imaginaires apparaissent dans nombre de documents et de tableaux. On pourra s'intéresser à ces représentations et à leur contenu scientifique de Rondelet jusqu'aux peintres embarqués dans les grandes expéditions de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle et aux très officiels « peintres de la Marine ».

Avec le tourisme, les représentations de mers calmes et idylliques ont envahi affiches publicitaires, photos, et tableaux des « peintres du dimanche ». On s'attachera à caractériser ces évolutions dans des domaines particuliers. On pourra également évoquer la représentation des ports, cités balnéaires et gens de la mer dans ce qu'ils ont de caractéristique ou sous forme de comparaisons significatives.

IMAGES ET RELEVÉS ARCHÉOLOGIQUES, DE LA PREUVE À LA DÉMONSTRATION

La valeur et l'exactitude des images archéologiques, témoignage unique des productions ou des traces des activités humaines, ont varié suivant les techniques : le dessin, la gravure, la photogravure, la photographie argentique puis numérique, la photogrammétrie, le dessin assisté par ordinateur. L'aspect financier des choix entre ces diverses méthodes n'est pas négligeable.

Même très précis, le dessin ne retient que certaines observations pour soutenir une démonstration, tout comme un discours, mais ce tri n'est pas généralement explicite. Le cas du relevé de fouille, dont l'original est détruit, doit être distingué de celui du dessin des objets, qui sont conservés, parfois à de multiples exemplaires. Les instructions ministérielles demandent aujourd'hui le dépôt des minutes de relevé, dans la mesure où les plans informatisés sont souvent très synthétiques et fortement interprétés. Comment concilier le besoin de conserver un relevé fidèle et celui de produire un document compréhensible au-delà d'un cercle étroit de spécialistes ? Le choix de l'échelle de représentation conditionne à la fois la quantité d'informations figurées et la lecture du document.

Les communications chercheront à mettre en évidence les intentions, couronnées ou non de succès, qui ont guidé la réalisation d'illustrations pour enregistrer, décoder, synthétiser les observations archéologiques, qu'il s'agisse de fouilles, d'objets, de représentations plastiques.

On s'attachera aussi à l'étude du relevé des grottes ornées, comme à celui du regard que nous portons sur elles. En revanche, on ne traitera pas de l'architecture monumentale ni de l'architecture du bâti. Des études de cas, des comparaisons de pratiques iconographiques sur un même site ou sur un même sujet, l'organisation de planches, tout comme des études plus théoriques de sémiologie graphiques, seront les bienvenues.

Comment produire une information fiable, compréhensible, manipulable, en tenant compte aussi bien des contraintes techniques que de la façon dont notre cerveau perçoit les images ?

TECHNOLOGIES NOUVELLES, IMAGES ET RECHERCHE

Les moyens techniques nouveaux, souvent regroupés sous le vocable commode de « nouvelles technologies », ont-ils dans le domaine de l'image et de l'imagerie entraîné chez les chercheurs une mutation de la perception de leur champ de recherche ? Quelles images permettent-elles aujourd'hui de découvrir de nouveaux modes de travail ? Parallèlement à ces images de recherche générées et exploitées à l'intérieur des laboratoires, les technologies nouvelles n'ont-elles pas ouvert la voie à une découverte par le public du monde des chercheurs et de ses découvertes : les images de recherche ne sont-elles pas « valorisées » – comme on dit – par une tentative des médias d'enrichir notre culture d'images de la recherche ; au prix de quelles trahisons du réel ? La double réflexion que suggère ce nouveau mode de l'image scientifique concerne à coup sûr tous les domaines de la recherche, qu'il s'agisse des sciences du vivant qui ont en partie renouvelé leur démarche à partir des nouvelles technologies ou des sciences de l'homme ou de la matière. Ce changement de perspective affecte de même la perception de l'univers et au plus près de nous, l'image de la terre, de sa vie au quotidien (météorologie, agriculture, aménagement) ou de son histoire par le biais des satellites étendant le champ d'observation ouvert par les images aériennes des ballons ou des avions, pionniers dans le domaine de la télédétection aérienne ou spatiale.

Les nouveaux modes de naissance de l'image générée non plus seulement par l'effet de la lumière – chère aux peintres comme aux photographes – mais par des rayonnements de plus en plus variés et désormais par le laser, qui a ouvert une voie nouvelle à la perception des formes. Le traitement électronique des signaux que chacun découvre désormais par la micro-informatique place ainsi l'image de recherche à la rencontre du réel et du virtuel. Faut-il lui attribuer une valeur esthétique ?

Ces quelques pistes sont ouvertes à tous les chercheurs pour qui l'image est mode de renouveau dans leurs projets, mais aussi à tous les « médiateurs » soucieux de découvrir des innovations du monde de la recherche où le progrès technique est source de nouveaux modes de perception des hommes et de l'histoire.

Thème 3 :

■ La photographie dans tous ses états

LES GENRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Dès ses premiers essais, la photographie s'appropriera tous les « genres » pratiqués par la peinture ou l'estampe et que les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles s'étaient efforcés de définir et de hiérarchiser : portraits, nus, paysages, vues de monuments, natures mortes, scènes de genre et même compositions historiques, furent traités par les photographes comme ils l'avaient été par les peintres ou les graveurs. Le genre, désigné parfois comme « thème d'inspiration », est donc une catégorie commode, à la fois pour le producteur (assez généralement dénommé « créateur ») et pour celui qui fréquente l'œuvre (« récepteur ») qui peut ainsi plus aisément en jouir, l'apprécier, la juger, l'acquérir, la diffuser.

Mais les modèles proposés par la peinture, si efficaces et éprouvés qu'ils aient pu paraître, se sont en fait révélés manquer de clarté, sinon de pertinence (cf. les conclusions du colloque organisé en mars 1999 par la Bibliothèque nationale de France sur « La confusion des genres en photographie », actes publiés en 2001). Peut-on considérer que la photographie a créé des genres d'un nouveau type, en particulier en optimisant ses possibilités techniques ? La pratique du reportage, le perfectionnement de « l'instantané », l'utilisation de la couleur n'ont-ils pas favorisé l'apparition de formules radicalement nouvelles ? La fréquentation des clubs photographiques, épris de concours et de prix, a-t-elle contribué à l'émergence de nouvelles notions : paysage urbain, « élément humain »... ? La proximité naturelle entre la photographie et l'art cinématographique n'a-t-elle pas induit une interaction, dont la « photographie de plateau » et les essais d'expression du mouvement au sein de l'image fixe sont les pôles extrêmes ? Peut-on considérer, par ailleurs la photographie de mode ou la photographie publicitaire comme des « genres » nouveaux ? Le détournement de l'image, y compris à partir de références explicites aux réalisations les plus connues de la « grande peinture » doit-il être considéré comme un « genre » ?

À l'inverse, le recours fréquent par les photographes eux-mêmes à des appellations telles que « composition », « étude », voire « sans titre », pour désigner leurs propres œuvres, même lorsque les photographies concernées comportent des éléments parfaitement identifiables, correspond-elle à un désir d'échapper à toute classification ? Faut-il y voir l'affirmation du caractère obsolète des « genres » dans la photographie à partir d'une période qui serait à préciser ?

L'avènement de l'ère numérique a déjà obligé non seulement les professionnels, mais aussi les écoles, les conservatoires, les musées et les collectionneurs à mettre en place de nouvelles catégories qui soient efficaces lors des nécessaires opérations de rassemblement des données, de tri et de classement. Après la « confusion des genres », le transfert des images a-t-il déjà engendré une nouvelle crise ? ou des solutions acceptables par tous sont-elles en train de se mettre en place ?

PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE

L'apparition et le développement de la photographie a eu très rapidement des répercussions sur l'art pictural, privé par cette nouvelle technique d'une partie de ses prérogatives et apparemment « vaincu », sur le plan de l'exactitude (pour l'expression de l'espace et la perspective, malgré l'usage antérieur de la « chambre claire ») et de la ressemblance (pour le portrait), et ne conservant un avantage (provisoire) que pour l'expression de la couleur.

Conflictuels et marqués par une émulation implacable aux yeux de beaucoup d'observateurs, les rapports entre la photographie et la peinture furent et demeurent complexes, et il existe entre ces deux arts une incontestable proximité, voire même une affinité qui peut aller jusqu'à une forme de complicité plus ou moins avouée.

La photographie a, dès ses origines, beaucoup emprunté à la peinture. Le courant « pictorialiste » qui se manifeste de façon récurrente à travers l'histoire de la photographie, a produit des œuvres prestigieuses et bien connues. Mais certains photographes ont eu recours, plus ou moins discrètement et occasionnellement, à des formules expérimentées depuis longtemps par les peintres. Composition, effets de lumière, interprétation des phénomènes naturels dans la photographie, méritent d'être étudiés de ce point de vue ; il serait, en particulier intéressant de savoir si le fait que beaucoup de photographes aient, particulièrement pour les périodes les plus anciennes, reçu leur formation initiale dans des ateliers de peinture, a joué un rôle dans ce phénomène. Le développement de la peinture non figurative a suscité par ailleurs la création d'images photographiques qui, par le choix de l'angle de vue, par les modifications apportées à l'image initiale lors du tirage ou par l'utilisation (détournée ?) de certaines innovations techniques, peuvent apparaître comme en rupture avec la fidélité au réel qui a été souvent considéré comme l'essence même de la photographie.

À l'inverse, beaucoup de peintres se sont intéressés à la photographie, soit qu'ils aient pratiqué eux-mêmes cet art (et il serait intéressant de procéder à un recensement qui ne se limiterait pas aux cas les plus connus), soit qu'ils aient traité les photographies, au même titre qu'auparavant les estampes, comme des sources d'inspiration (recueils de modèles ou d'accessoires), soit enfin en reprenant dans leurs tableaux des mises en page typiquement photographiques.

Mais la photographie a aussi permis aux peintres (comme aux critiques et aux historiens d'art) de connaître l'œuvre des artistes du passé, mieux qu'ils ne pouvaient le faire à travers la gravure d'interprétation, et de façon plus permanente que par la vision directe des originaux parfois lointains ou peu accessibles. La chronologie du développement de ce mode de connaissance (parfois inavoué) de l'univers pictural serait à préciser. Ce fut aussi un moyen pour les peintres de faire connaître leurs œuvres, de garder la trace précise de tableaux vendus, voire même de conserver, comme l'ont fait aussi certains sculpteurs, l'élaboration et les états successifs d'une œuvre. La comparaison avec la pratique du *liber veritates* traditionnel serait à approfondir.

L'intervention directe sur l'épreuve photographique (ou sur sa reproduction), voire sur le cliché lui-même, la reprise ou le détournement par les peintres de procédés de reproduction (trames, détourage, tirages et clichages contrastés, quadrichromie) témoignent d'une sorte de processus fusionnel entre peinture et photographie, auquel le développement actuel et la diffusion des techniques de traitement et de manipulation de l'image ouvrent de nouvelles perspectives.

TECHNIQUES PHOTOGRAPHIQUES ET ANALYSE GÉOGRAPHIQUE

L'évolution de la technique photographique et l'avènement et la diffusion de l'image numérique affectent-ils la pratique des utilisateurs anciens de la photographie que sont les géographes ?

On peut, sur ce thème large, proposer quelques axes de témoignages, de réflexion, de démonstration :

- le passage au numérique conduit-il à des travaux et à des exercices particuliers sur l'image : recadrage, décomposition, recomposition ?
- la reproduction numérique d'images anciennes peut-elle valoriser, réactualiser des fonds photographiques anciens, initier des travaux de comparaison ou d'étude d'évolution des paysages ?
- la baisse relative des coûts d'acquisition et de reproduction a-t-elle entraîné des pratiques pédagogiques nouvelles, des travaux, des exercices originaux ?
- la technique du numérique favorise-t-elle une circulation de l'image ou des images dans la communauté des géographes ?

IMAGE ET NARRATION EN ANTHROPOLOGIE SOCIALE ET EN ETHNOLOGIE

Depuis l'expédition d'Haddon aux Torres Straits au XIX^e siècle, les travaux de Boas, Malinowski, ou ceux de Mead et Bateson, la photographie s'est révélée un outil essentiel pour l'ethnographie. Elle l'est plus encore aujourd'hui avec la diffusion des appareils numériques, l'image d'une manière générale, fixe ou animée, devenant d'usage courant dans la pratique ethnographique. Grâce à une technologie désormais très abordable pour tous, chacun d'entre nous peut aujourd'hui, sur son terrain, tenir le rôle de photographe, de cinéaste et de preneur de son. Depuis le XIX^e siècle, d'autre part, individus et sociétés ont été représentés par la photographie et le cinéma. Le développement de ces techniques a permis la constitution d'un corpus iconique en progression constante, dont l'ethnologue n'a pu que se saisir.

Le statut des matériaux audiovisuels ainsi recueillis demeure cependant incertain, tant du point de vue de la démarche ethnographique que de celui de la production du discours anthropologique.

Ainsi les critères esthétiques, informatifs et narratifs qui gouvernent le choix des images dans l'enquête ethnographique sont rarement explicités. Or les implications de ce choix sur l'élaboration d'une pensée anthropologique et leur rôle éventuel dans la narration devraient pouvoir être analysées. Trop souvent encore, les documents visuels et sonores n'ont qu'une fonction illustrative, ils n'interviennent pas en tant que tels dans la production du discours anthropologique. Ils s'effacent généralement derrière le texte, seul détenteur d'une légitimité scientifique dans notre discipline.

Pourtant, si le travail d'écriture est reconnu comme nécessaire à la structuration de la pensée et à sa communication, il semble qu'il ne peut toujours restituer de manière pleinement satisfaisante tous les aspects sociaux et culturels, et aussi cognitifs, affectifs et émotionnels de la vie des hommes en société. Dans le monde contemporain où l'image et le son tiennent une place croissante et de plus en plus importante, limiter l'expression et la diffusion de l'analyse anthropologique à l'écrit pourrait même participer au déclin de notre discipline.

Ce colloque souhaite s'interroger sur la fonction et la place des images photographiques et filmiques à toutes les étapes de la recherche scientifique en anthropologie. L'accent y sera mis sur l'articulation entre discours et images, et sur la dimension narrative des images dans cette discipline.

Colloques

IMAGES, MAGIE ET ÉSOTÉRISME AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

La thèse récente et magistrale de Nicolas Weill-Parot a montré que le concept d'« image astrologique » (*imago astronomica*) est une création intellectuelle forgée au milieu du XIII^e siècle par l'auteur du *Speculum astronomiae* afin de sauver de la censure ecclésiastique une partie de la magie astrale arabo-latine d'inspiration hermétique en la rattachant à l'astrologie. La notion englobante d'image magique, peu fréquente dans les sources médiévales, recouvre une grande diversité de vocables (*imago, sigillum, signum, character, figura, candaria, pentacula*, etc.) qui ont chacun une signification linguistique. Mais l'histoire des images magiques et astro-magiques, dans l'Occident des XII^e-XV^e siècles comme dans le monde arabe médiéval, ne relève pas que de l'histoire intellectuelle. Elle s'inscrit également dans l'histoire des croyances, des rituels, des opérations et des pratiques réelles ou supposées des magiciens et de leur répression. Elle relève de modes de représentation très variés et participe de l'élaboration d'une tradition ésotérique qui a prospéré à la Renaissance. C'est à l'ensemble de ces phénomènes que s'intéressera cette session du congrès, ouverte aussi bien aux orientalistes qu'aux occidentalistes.

IMAGES DE LA GUERRE ET GUERRE DES IMAGES AU XX^e SIÈCLE

Conflit armé et guerre médiatique paraissent aujourd'hui consubstantiels. L'image soutient le moral des troupes et de la population ; elle justifie les offensives auprès des opinions étrangères réticentes ; bref, elle concourt à la guerre psychologique. L'ancienneté de cette médiatisation invite l'historien à s'intéresser à sa genèse et à ses étapes, notamment en fonction des progrès des moyens de communication et de la prise en compte de l'opinion par les gouvernants. De plus, l'exploitation de l'image par les belligérants ne doit pas masquer son utilisation – postérieure et parfois simultanée dans le cas des conflits les plus récents – par une contre-propagande d'inspiration pacifiste.

La guerre induit une autre production d'images, mais individuelle cette fois, au niveau des soldats et des créateurs qui tentent de se faire leurs interprètes. On sait, par exemple, à quel point les années 1920-1930 ont exploré les possibilités offertes par tous les médias, de la littérature au cinéma et de la peinture à la musique, pour rendre compte de la Grande Guerre. Au-delà de la volonté de donner à voir l'action guerrière au quotidien ou de traduire le sens des opérations se pose la question générale de la communicabilité de l'expérience du combat.

Quel que soit le registre, la représentation de la guerre cherche à la sublimer, à la démystifier ou à la reconstruire. On retrouve toujours ces démarches dans les œuvres commémoratives, dénonciatrices ou simplement pédagogiques – que l'on songe à l'essor de la muséographie – qui fleurissent au lendemain du retour à la paix, et qui font une place plus ou moins grande, selon leurs objectifs, au rôle et au destin des populations civiles. Elles inspirent aussi le septième art, qui a vite investi la mise en scène des guerres reconstruites ou fictives, en n'hésitant pas à déplacer son regard – mais à partir de quand et sous quelles formes ? – au-delà des seuls affrontements militaires.

Parmi les nombreux thèmes de recherche que suggèrent ces réflexions, on signalera :

- l'image et le son au secours de la guerre (les multiples supports du prosélytisme guerrier, qu'il soit révolutionnaire, nationaliste, revanchard, interventionniste, de la peinture napoléonienne aux reportages de CNN en passant par la chanson à la Belle Époque) ;
- écrire la guerre (par exemple, les images littéraires de la guerre, de Goethe à Péguy, ou la guerre à l'école, entre 1914 et 1918) ;
- penser la guerre (les intellectuels et la guerre, de Jaurès à Bernard-Henri Lévy) ;
- voir la guerre en temps de paix (la Belle Époque, les années trente, dans les arts, la publicité et les discours politiques, etc.) ;
- de guerre lasse (l'image des incidents de 1914 et des mutineries de 1917, la mémoire nationale et la question des fusillés, l'envoi du contingent pendant la guerre d'Algérie, etc.) ;
- contester la guerre (les moyens d'expression et les représentations du pacifisme, de l'antimilitarisme, de l'insoumission) ;
- de la guerre au modèle guerrier (nature et audience des images de la virilité construites à partir du modèle militaire, du grognard au para).

LE PORTRAIT : FORMES, CATÉGORIES ET FONCTION D'UN GENRE

Le mot « portrait » a plusieurs acceptions ; dans le domaine des arts plastiques, c'est un « genre » qui n'est pas d'ailleurs au sommet de la hiérarchie telle qu'elle fut établie par les théoriciens de l'art à partir du XVI^e siècle et qui, lui-même, se subdivise en un certain nombre de variantes ; mais c'est aussi un « genre littéraire », cultivé en tant que tel à certaines périodes et dans certains cercles, mais qui est aussi partie prenante dans toute biographie et, par la même, un élément constitutif de bien des études historiques.

Peint, gravé, sculpté ou écrit, le portrait peut faire partie de l'actualité ou, au contraire, être rétrospectif, voire même légendaire ou totalement fictif. L'analyse de tout portrait, quelle que soit sa nature, amène inévitablement un certain nombre de questions :

- un portrait peut-il être fiable ?
- est-il conforme à ce que souhaitait personnellement le personnage représenté, ou reflète-t-il surtout le point de vue de son entourage et de son milieu social ?
- est-il l'expression d'un « projet » politique, intellectuel ou idéologique ?
- Comment interpréter les discordances que l'on peut relever entre un portrait peint ou sculpté du personnage et les portraits écrits rédigés par des contemporains ?
- quels moyens ont été utilisés pour transmettre par le moyen du portrait un message implicite (travestissement, référence à un personnage du passé présenté comme un modèle, insertion dans une série existante ou constituée pour l'occasion...) ?
- à quel public était destiné le portrait étudié : cercle restreint de familiers, public plus large mais « ciblé », interlocuteurs internationaux, larges couches de la population susceptibles d'être atteintes par une diffusion diversifiée ?

Le but du colloque proposé est de confronter des expériences diverses soit pour suivre des évolutions sur le long terme (la place du portrait physique et intellectuel dans les éloges, les notices nécrologiques ou autres hommages ; le « portrait d'apparat » et le « portrait officiel » ; la naissance et le développement du « portrait d'amitié » et ses équivalents littéraires, en particulier dans le domaine de la critique...) Des communications « à deux voix », réunissant, par exemple autour des images d'un même personnage, un historien et un historien d'art, seraient les bienvenues.

Parmi les autres problématiques qui pourraient être abordées dans le cadre de ce colloque, on peut citer (liste non exhaustive) :

- l'autoportrait, ses formes et ses motivations ;
- le portrait féminin : est-il un « genre » spécifique ?
- le « portrait-charge » (est-il toujours dépréciatif ?) ;
- le portrait en miniature : naissance développement et mutation d'un genre pictural ; sa fonction sociale et sa place dans la littérature.

LES GRAFFITI NAUTIQUES

Le *graffito* est le résultat d'un tracé effectué généralement à main levée à l'aide d'une pointe sèche dure sur un support plus tendre de nature variée : pierre, pisé, stuc, plâtre, bois... Gravés sur la paroi intérieure ou extérieure du mur d'un édifice civil, religieux, militaire, incisés sur une planche ou un tesson de céramique, les *graffiti* nautiques, à la différence des autres sources de l'iconographie maritime et fluviale (mosaïque, fresque, peinture, enluminure, gravure...), s'inscrivent chronologiquement sur la très longue durée, depuis la haute Antiquité jusqu'à la période contemporaine. Ces documents, isolés ou, au contraire, groupés en un ensemble plus moins important, sont réalisés à des échelles variables – de quelques centimètres à plus d'un mètre de long – avec, souvent, une grande part d'authenticité et de spontanéité nullement synonyme, cependant, de rigueur technique. Les *graffiti* nautiques, dont les plus fréquents figurent des bateaux, des parties de bateaux ou des appareils (ancres en particulier), fournissent des images d'aspect très variable, allant de la silhouette d'une coque à peine esquissée, au trait maladroit et aux proportions incohérentes, au profil quasi géométrique, précis et complet de l'ensemble du bateau, coque, grément, appareil de direction, équipement...

L'objet du colloque sera d'étudier les *graffiti* nautiques à caractère maritime et fluvial, dans le seul espace de la Méditerranée. Seront pris en compte les *graffiti* situés tant en France, le long du littoral et à l'intérieur des terres, que dans les autres pays du bassin méditerranéen, secteurs occidental et oriental, rives nord et sud.

Chronologiquement, c'est sur le temps long, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, que seront considérés les *graffiti*. Parmi les aspects qui pourront être étudiés, citons à titre d'axes de recherche :

- localisation : situation des *graffiti* par rapport au contexte environnemental, proximité de la mer, d'une voie d'eau, d'un port, d'un bac, d'un pont... ;
- datation : critères de datation à retenir en relation avec des documents qui, à de rares exceptions, ne sont pas datés ;
- enregistrement : méthodes (calque, photo argentique, photo numérique, moulage...) les plus adaptées à un enregistrement précis et, ultérieurement, au traitement et à la conservation des images ;
- description : intérêt d'une grille descriptive normalisée, contenu ;
- analyse et interprétation : du point de vue de l'histoire des techniques, apports spécifiques à la connaissance de l'architecture navale maritime et fluviale par rapport aux autres sources iconographiques ; relations entre *graffiti* nautiques, sources archéologiques et documents écrits ; fonctions des *graffiti* nautiques...

LE CADASTRE NAPOLÉONNIEN

En France, l'établissement d'un cadastre fut évoqué dès le règne de Charles VIII, imaginé sans succès à plusieurs reprises au cours des siècles suivants, préfiguré par bien des théoriciens du XVIII^e siècle et souhaité dans de nombreux cahiers de doléances : l'imposer aux seigneurs et privilégiés civils et ecclésiastiques, dans un royaume composite où pullulaient les différentes mesures de surface et de distance, était cependant un pari perdu d'avance.

Dans la nouvelle configuration du pays engendrée par la Révolution, l'Assemblée nationale, héritière des problèmes financiers colossaux de l'Ancien Régime, jetait par les lois d'août et septembre 1791 les bases d'un cadastre moderne en ordonnant d'établir des matrices nominatives de la propriété foncière, de lever des plans de masse indiquant le territoire de la commune et sa division en sections, et des plans de détail des parcelles. Mais les temps tourmentés n'étaient pas propices à la réalisation de ce projet. Sous le Consulat (brumaire an XI), près de trois mille communes tirées au sort firent l'objet d'un test de cadastre par masses de cultures : l'expertise parcellaire (évaluation du produit imposable) à l'aide de ces plans étant irréalisable, il était inopérant en matière de juste répartition de la fiscalité par propriétaire.

La loi impériale du 15 septembre 1807 instaura donc le cadastre général parcellaire du territoire national : mesurer 100 millions de parcelles (avec une seule unité de mesure, le mètre, une même échelle, les mêmes signes conventionnels), évaluer d'après leur fertilité leur valeur imposable, était enfin devenu possible pour des arpenteurs et géomètres encadrés par l'administration fiscale, sous l'autorité forte des préfets et sous-préfets, du ministre et de l'empereur. Ce cadastre dit « napoléonien » était terminé à la veille du Second Empire, tandis que l'immutabilité du plan commençait à poser de nouveaux problèmes, pris en compte par étapes au cours du XX^e siècle.

On pourra étudier les options politiques qui ont présidé à la naissance des cadastres ; la mise en place du système administratif concernant le cadastre à l'intérieur des directions des Contributions directes ; les discussions et prises de position passionnées entre tenants du cadastre par masses de cultures et tenants du parcellaire ; la mise au travail (formation, recrutement, carrière, suivi) des hommes de l'art, géomètres et experts œuvrant en zones rurales sur un vaste territoire, puis à partir de 1809, experts et architectes dans les grandes villes ; l'évolution du matériel scientifique destiné aux levés ; les passerelles ou les blocages entre administrations travaillant à l'aménagement du territoire, les apports du cadastre dans la connaissance du pays ; les usages différents du cadastre selon sa nature juridique (entre Alsace et Moselle d'une part, et France dite de l'intérieur d'autre part) ; les comparaisons entre les cadastres antérieurs (terriers des seigneuries, mappes sardes du XVIII^e siècle) et les cadastres du XIX^e siècle en Europe, leur rapport à l'image du sol et aux paysages, ce qu'ils révèlent de l'histoire de la propriété ; l'utilisation historique et culturelle du cadastre au-delà de son utilité fiscale, par les sciences auxiliaires de l'histoire...

Le cadastre étant un outil de longue durée et toujours vivant, il est recommandé de centrer les interventions sur le cadastre napoléonien lui-même, c'est-à-dire sur celui de la première moitié du XIX^e siècle.

ENSEIGNEMENT ET FORMATION AU DESSIN SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE

L'image scientifique et technique a pris une importance considérable à l'époque moderne et contemporaine. Sans remonter à l'époque médiévale, on s'interrogera sur l'apparition et le développement de la formation au dessin scientifique et technique à partir de la Renaissance dans les ateliers d'artistes, puis dans les administrations ou dans les grands établissements scientifiques – Léonard de Vinci, Vésale, artillerie et fortification, arsenaux, optique, cartographie (Cassini), Muséum (Redouté et le Jardin du Roi), Observatoire, etc.

À côté de cette formation sur le tas apparaît une formation spécialisée au dessin technique dans les écoles d'ingénieurs et les écoles militaires (artillerie de Mézières, Pont et chaussées de Peyronnet, etc.). Au XVIII^e siècle, on assiste à la création, pour les besoins de l'artisanat et de l'industrie naissante, d'écoles municipales et provinciales financées par ces institutions (voir R. d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003). Quels en étaient le programme, les professeurs, les élèves ? Cet enseignement est repris dans les écoles centrales sous la Révolution, sous quelle forme, avec quel succès ?

On pourra étudier l'évolution et la forme de l'enseignement du dessin dans l'enseignement primaire et secondaire, le développement et la diversification du dessin industriel dans les grandes écoles d'ingénieurs (Ponts et Chaussées, Polytechnique, etc.) et les classes préparatoires. Enfin, on pourra s'interroger sur son déclin avec le développement de la photographie et surtout plus tard sur sa disparition des enseignements à la fin du XX^e siècle avec l'introduction de l'infographie.

COMPRENDRE ET DESSINER

Le dessin n'a pris une importance pour les savants qu'à l'époque où l'histoire naturelle sort de la confusion des florilèges et des bestiaires du Moyen Âge, c'est-à-dire à la Renaissance. Puis il s'est imposé au XVIII^e siècle pour valider toute description d'espèce nouvelle. Mais on peut légitimement se poser la question de la relation naturaliste-dessinateur, car il existe bel et bien une histoire naturelle dans la peinture. À partir de quelques exemples, on pourrait montrer la richesse, peu étudiée jusqu'alors, de représentations du monde vivant, véritables témoins de l'évolution des connaissances.

Ainsi, par exemple, dès l'Antiquité, les nombreux animaux marins, figurés tant sur les fresques que sur les mosaïques, illustrent une première approche de la biologie marine qui tient surtout compte des qualités gustatives et reflète tout à fait ce que l'on pourrait définir comme une zoologie gastronomique.

Le Moyen Âge est bien plus qu'une symbolique alliant allégorie et anthropomorphisme. Du bestiaire, dont la Bibliothèque nationale de France a tiré une si belle exposition en 2005, on pourrait extraire les différentes étapes qui donne à l'animal son statut d'objet scientifique. L'arche dans laquelle Noé veut préserver les espèces n'est-elle pas le plus bel exemple de cet empilement d'animaux, dénués alors de tout contexte emblématique et figurés avec un scrupule tout naturaliste par les artistes ?

À la Renaissance, l'interprétation du monde vivant devient une des grandes préoccupations de cette époque de découvertes et d'humanisme. Mais la comparaison des textes, même illustrés, des savants comme Guillaume Rondelet avec la magnificence des œuvres des artistes montre que l'histoire naturelle est encore dans la peinture. En témoignent ces tableaux appelés « vanités », qui évoquent l'aspect éphémère de la vie terrestre mais qui sont surtout de véritables collections de conchyliologie. Ou encore les « têtes composées » d'Arcimboldo, en particulier l'*Allégorie de l'eau* dans laquelle la tête est composée d'animaux représentant chacun un des phylums de la classification, est un beau reflet par l'artiste de sa compréhension évolutive depuis les méduses jusqu'à l'homme.

La compilation de tous ces trésors va créer un engouement pour le savoir encyclopédique et dès lors les deux aspects, description par le texte et description par l'image, seront solidaires dans tout travail de découverte. Dès les premières grandes expéditions scientifiques de Bougainville, Cook, Lapérouse, Baudin, des peintres-naturalistes accolant ces deux titres sont embarqués à bord. Plus près de nous, Ernst Haeckel fait en quelque sorte la synthèse de la science et de l'art : véritable savant lorsqu'il écrit ses monumentales monographies qui font encore autorité, mais artiste incontestable avec ses formes artistiques de la Nature. Influençant alors fortement

les productions artistiques si multiples en ce début du xx^e siècle, il impose un courant nouveau qui va puiser dans ses illustrations une décoration d'une exubérance inouïe : Émile Gallé en est un bon exemple, qui vulgarise la connaissance du monde de la nature dans de sublimes créations.

Ce sont ces face-à-face entre savants et dessinateurs que l'on pourrait exposer à partir d'exemples précis mettant bien en évidence le rôle de l'observation, rôle capital dans la pertinence et dans la compréhension des différentes étapes qui ont révélé à l'homme le monde auquel il appartient. On cherchera à déterminer le rapport entre connaissance scientifique et réalisme artistique de la peinture comme œuvre d'art jusqu'au dessin aidant à la compréhension d'un texte scientifique.

IMAGERIES ET IMAGES EN PALÉOANTHROPOLOGIE

Depuis une quinzaine d'années, les progrès considérables réalisés dans le domaine de l'imagerie médicale et de la bioinformatique ont débouché sur des résultats originaux en paléanthropologie.

Ces avancées concernent plus spécialement trois domaines particuliers :

– l'analyse morphologique du squelette : l'utilisation d'appareils tomo-densitométriques à haute résolution, associés aux moyens informatiques de reconstruction d'images tridimensionnelles, permet des analyses morphologiques des structures externes et internes des fossiles humains d'une grande précision ; elle permet d'accéder aux structures internes de façon non destructive ; elle réduit les facteurs d'erreur biométrique ; elle facilite la diffusion et l'utilisation des données tout en réduisant les risques liés à la manipulation des pièces fossiles.

– La reconstitution assistée par ordinateur : l'exploitation de ces acquisitions tridimensionnelles par des logiciels d'analyse et de traitement d'images permet de restituer virtuellement l'aspect originel de pièces fossiles déformées, altérées ou incomplètes, et par des techniques robotisées de reproduire l'objet fossile à partir d'une restitution virtuelle tridimensionnelle.

– Les techniques informatisées de reconstruction faciale utilisées dans le domaine de l'identification individuelle médico-légale, associées aux résultats obtenus par les acquisitions et les reconstitutions des pièces fossiles, permettent de proposer des restitutions scientifiquement crédibles de l'aspect physique des hommes fossiles, en réduisant présupposés et interprétations.

Enfin, les progrès réalisés dans le domaine des images de synthèse fixes et animées permettent, sur des bases scientifiques, de représenter l'homme fossile dans son environnement.

Les communications exposeront les méthodes actuelles de l'imagerie scientifique appliquée à l'anthropologie et, à l'aide d'exemples, présenteront et discuteront les résultats que l'on peut en attendre.

« AH MON BEAU CHÂTEAU... » LE BEAU DANS LA FORTERESSE DU XI^e AU XX^e SIÈCLE

Dans la suite des thématiques explorées à Nice en 1996 (*Les enceintes urbaines*), à Lille en 2000 (*Le château et la ville*), puis à Besançon en 2004 (*La démolition de la forteresse*), ce colloque se propose d'explorer les aspects esthétiques que peuvent receler les architectures militaires des périodes médiévale, moderne et contemporaine en France et en Europe.

Conçues pour résister le plus efficacement possible à une attaque, les forteresses sont aussi des manifestations ostentatoires de puissance ; elles veulent susciter la terreur et dissuader les assaillants ; mais elle participent aussi à la « culture de la guerre » qui associe étroitement la « parure du corps » à la « parure du fort ». L'adoption de formes symboliques peut déboucher sur des recherches esthétiques révélatrices. Les termes de « beau chasteau » et de « noble forteresse » apparaissent dans les textes et demandent à être précisés par l'analyse des sources et des éléments qui caractérisent le « beau » et la « noblesse » des formes. Les traités théoriques et les dessins techniques, dans leur définition ou leur élaboration de la « bonne forteresse »,

se réfèrent (implicitement ou explicitement) à la « belle forteresse », en particulier au niveau des plans, et le travail de l'ingénieur est aussi un art qui joue sur la symétrie et la maîtrise des formes géométriques.

À l'âge classique, la forteresse médiévale « gothique » et les fortifications ajoutées aux églises sont considérées comme laides et jouent un rôle de repoussoir. À partir du XIX^e siècle, toute forteresse, même en ruine, est jugée du double point de vue de sa valeur architecturale propre et de son insertion dans un contexte global (paysage rural ou site urbain). L'observation (comme la photographie aérienne) a, par ailleurs, permis de découvrir ou de mieux percevoir la beauté de certaines conceptions d'ensemble peu lisibles du sol.

Les procédés utilisés pour rendre belle la forteresse devraient être analysés : ils peuvent être structurels ou porter surtout sur le décor (modénatures et moulurations, habillage d'« ensembles fonctionnels », mises en œuvre d'appareils décoratifs). L'aspect des portes mérite de retenir plus particulièrement l'attention. À l'inverse, un édifice sans fonction ni valeur militaire peut avoir emprunté aux fortifications réelles des éléments défensifs, utilisés comme décor.

Mais les plus belles forteresses ne seraient-elles pas celles qui, situées au mauvais endroit ou obsolètes dès leur construction, n'ont jamais eu à subir l'épreuve de la guerre et, dans leur inutilité, sont peut-être davantage l'image d'une forteresse qu'une forteresse réelle ?

LA PHOTOGRAPHIE CÉLÈBRÉE

La reconnaissance de la photographie comme une forme artistique majeure et spécifique ne s'est faite que très progressivement et semble même encore parfois remise en cause.

L'importance et le nombre des manifestations qui sont consacrées à cette activité créatrice sont cependant considérables : expositions, développement des galeries spécialisées, « mois » ou « journées » de la photographie, sont sans doute à mettre en parallèle avec le retentissement médiatique de certaines ventes publiques, marquées par des enchères très élevées. Mais tout en étant nettement perceptible dans son ampleur, le phénomène reste, sous beaucoup d'aspects, mal connu et peu étudié.

L'histoire des expositions de photographies, en particulier hors du contexte parisien, l'analyse du rôle joué par les associations et des « clubs », les hommages, souvent tardifs, dont ont fait l'objet certains créateurs alors que d'autres demeureraient relativement oubliés ou méconnus, pourraient être abordés sous un angle monographique.

La constitution de collections, publiques ou privées, de photographies constitue un autre aspect de cette problématique : comment des fonds, considérés à l'origine comme d'intérêt purement documentaire, sont-ils vus, désormais, comme des séries particulièrement précieuses pour leurs qualités techniques et esthétiques ? Comment des collections ont-elles été constituées sur la seule base de choix artistiques et de la mise en valeur de certaines tendances propres à la photographie ? Une attention particulière pourrait être portée au rôle, voire à l'évolution, de certaines institutions patrimoniales (musées, bibliothèques, fonds régionaux d'art contemporain).

PRATIQUES ADMINISTRATIVES ET DOCUMENTS FIGURÉS

« Un dessin vaut mieux qu'un long discours. »

Contrairement à une idée trop répandue, les archives de l'administration ne sont pas composées que de documents écrits. Les services administratifs ont depuis fort longtemps intégré dans leurs processus et donc dans leurs dossiers la représentation figurée, quels qu'en soient les supports et les techniques (croquis, plan, photographie, fichier numérique...) au même titre que les documents rédigés (constat, procès-verbal, compte rendu, rapport...). Ainsi les dessins et photographies prennent naturellement place, par exemple, dans les dossiers techniques pour rendre compte de la construction ou des travaux effectués sur les bâtiments, les monuments ou les ponts, dans les dossiers d'achat d'œuvres d'art pour désigner l'objet acquis, dans les dossiers de missions pour justifier de l'emploi des crédits alloués, etc. Mais ils peuvent apparaître aussi dans des domaines où on les attendrait moins, comme les dossiers judiciaires où ils peuvent figurer à titre de preuves à l'appui, de pièces à conviction ou pour représenter la scène d'un crime. Ainsi, au-delà de l'information ponctuelle et très circonstanciée que

porte l'image, elle peut également apporter un éclairage nouveau sur les pratiques administratives de collecte et d'élaboration de savoirs et constitue de riches gisements de connaissance pour les chercheurs.

Le colloque « Pratiques administratives et documents figurés », organisé par le CTHS à l'initiative de la section du XIX^e siècle du Centre historique des Archives nationales, se propose de mettre en évidence des sources (ou des corpus de sources) de toutes époques, qui sont souvent méconnues des chercheurs car inattendues, et d'être ainsi une nouvelle occasion de rencontre entre ceux qui conservent et communiquent et tous ceux qui peuvent avoir à exploiter ces documents figurés.

LA PROMOTION DE LA SANTÉ AU TRAVERS DES IMAGES VÉHICULÉES PAR LES INSTITUTIONS SANITAIRES ET SOCIALES

*(colloque organisé en collaboration avec
le Comité national d'histoire de la Sécurité sociale)*

L'hôpital tient, de longue date, une place considérable dans l'imaginaire humain de la santé. Cet ultime refuge de toutes les misères a été, pendant longtemps, perçu comme un lieu d'épouvante. On venait mourir à l'hospice, confondu avec l'hôpital, quand on avait été abandonné de tous et quand on ne pouvait espérer bénéficier des solidarités naturelles, celles de la famille ou, accessoirement, celles de sa communauté.

On y venait aussi contraint et forcé par les autorités soucieuses d'enfermer les malheureux pour les cacher plus encore que pour les prendre en charge. Le personnel des hospices, très largement religieux, était là pour surveiller les pensionnaires et pour les préparer à une mort chrétienne leur ouvrant la vie éternelle. Le personnel médical venait là faire son apprentissage et son inexpérience était redoutée et redoutable. Émergèrent cependant de ce monde de grandes figures de maîtres de la médecine et de philanthropes d'une charité inlassable.

Cet univers de misère restait largement confiné dans des bâtisses offrant de l'hôpital une image médiocre ou sordide, mais les autorités tant royales que locales s'attachèrent aussi à afficher leur compassion pour les miséreux en édifiant des édifices majestueux, voir somptueux, dont l'hôtel des Invalides reste l'exemple le plus marquant. L'image donnée par un bel hôpital, ou hospice, peut être l'orgueil d'une cité.

Progressivement, à partir de la fin du XVIII^e siècle, le monde hospitalier se transforme, devient moins répulsif, tandis que sa médicalisation fait apparaître des espoirs de guérison, de retour à la vie normale. Sa prise en charge, relevant auparavant, pour l'essentiel, de l'Église, incombe, après 1976, aux municipalités dont les commissions des hospices, doublées de celles des bureaux de charité, furent les acteurs essentiels de la protection sociale pendant un long XIX^e siècle.

Au XX^e siècle, après les lois de 1941, 1958 et 1970, l'hôpital est, certes, de plus en plus, le lieu où l'on meurt, hors de son domicile, mais c'est aussi celui des soins les plus sophistiqués, proposés à tous avec leur prise en charge par la Sécurité sociale. L'humanisation des rapports entre personnel soignant et patients est affirmée comme une préoccupation constante. Le malade est, jusqu'à sa guérison ou sa fin, reconnu comme une personne humaine appelée à dialoguer avec infirmiers et médecins, et non plus condamné à subir passivement leur autorité. Les lieux mêmes ont changé et par là même l'image donnée par l'hôpital à son public : l'univers carcéral des salles communes a laissé place aux chambres qui laissent à chacun le maximum d'intimité compatible avec les soins. Il n'est pas toutefois évident que tous les hospices se soient transformés au même rythme que les hôpitaux.

Ce sont les images successives, iconographiques, littéraires ou archivistiques, de ce monde hospitalier qu'on s'efforcera d'évoquer, en s'interrogeant sur leur degré d'adéquation avec les réalités de leur temps.

Parallèlement à cette évolution, la lutte contre les fléaux sociaux, la promotion d'une hygiène tant publique que privée, la prévention des risques au travail, des risques de la maternité, la protection de la mère et de l'enfant, voire de l'adolescence, ont fait l'objet, à partir du XIX^e siècle, et plus radicalement à partir de la révolution pasteurienne, d'intenses campagnes véhiculant une imagerie importante et variée de la part de nombreuses institutions, qu'il s'agisse des actions sanitaires et sociales municipales et départementales (services d'hygiène sous l'égide de Conseils supérieurs, de la Protection maternelle et infantile, vaccinations, assistantes sociales...), des organismes de prévoyance et des mutuelles (informations sur les bonnes pratiques tant physiques que médicales ou

thérapeutiques), des caisses d'assurance maladie (lutte contre la tuberculose, création d'établissements médico-sociaux de protection de l'enfance, prévention des accidents du travail par les CRAM, prévention des cancers, vaccination des personnes âgées...) et des caisses d'allocation familiale (création de centres sociaux de toute nature, campagne d'allaitement contre le rachitisme), sans oublier les multiples comités locaux et nationaux d'éducation sanitaire (campagnes de lutte contre l'alcool et le tabac...), et l'information préventive, éducative et sanitaire, riche en imagerie, dispensée de tout temps par la mutualité sociale agricole aux populations rurales.

On s'intéressera donc, non seulement aux survivances, réelles ou mythiques des images du passé, mais aussi à celles véhiculées au titre de ces innovations, à leurs acteurs, à leurs modalités. À ce titre, on attachera une importance toute particulière aux efforts induits par l'image, donnée plus récemment par les médias, des prouesses médicales aux allégations sanitaires, moteurs du consumérisme médical, génératrice de nouveaux risques biotechniques ou bio-alimentaires ainsi que de nouveaux troubles entre le monde de la santé et son environnement, au point de perturber toute tentative de rationalisation du système de soins.

Instructions aux auteurs pour la représentation des communications

Contact pour les actes du congrès :

Bettina Cordova-Schmitt
01 55 55 97 68
bettina.cordova@recherche.gouv.fr

L'envoi d'un manuscrit pour publication implique l'acceptation tacite par l'auteur des conditions suivantes :
L'auteur cède aux Éditions du CTHS le droit exclusif de publier et de vendre l'ouvrage.

Les textes doivent être originaux et ne peuvent faire l'objet d'une autre publication sauf autorisation écrite du CTHS.

Les auteurs reçoivent un jeu des premières épreuves à corriger, qu'ils doivent retourner au CTHS muni de leur bon à tirer (BAT) dans les dix jours. Passé ce délai, seules seront prises en compte les corrections apportées par le secrétariat du CTHS. Un manuscrit est un texte définitif. Toute modification d'auteur au moment des épreuves pourrait entraîner le retrait du manuscrit ou la facturation des corrections.

Tout texte ou illustration utilisé ne peut l'être sans l'autorisation expresse et écrite du propriétaire (auteur, éditeur, musée, bibliothèque), conformément à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

REMISE DU MANUSCRIT

Les textes ne seront pas remis pendant le congrès, mais envoyés au CTHS après prise en compte des observations éventuelles des présidents de la séance, avant la date limite : **le 15 juin 2007**.

Un tirage papier sera envoyé par courrier, accompagné du fichier informatique, obligatoirement sous format Word (sur disquette ou CD). Le fichier informatique peut également être envoyé par courrier électronique (congres.cths@recherche.gouv.fr), mais l'envoi d'un tirage papier reste obligatoire.

Adresse d'envoi : CTHS, à l'attention de Bettina CORDOVA-SCHMITT, 1, rue Descartes, 75005 Paris.

Disquette ou CD doivent être étiquetés et porter les noms et prénoms de l'auteur.

NORMES DE PRÉSENTATION

Les auteurs sont priés de bien vouloir respecter les normes suivantes de présentation. Les textes ne respectant pas ces recommandations seront retournés pour correction.

Le manuscrit présente dans l'ordre : le titre, le nom de l'auteur et sa fonction, le texte de l'article, le résumé, la bibliographie (obligatoire), la liste de toutes les illustrations avec les légendes complètes.

L'article (notes comprises) doit compter environ 35 000 signes, espaces entre les mots compris.

Le résumé doit comporter environ 1 000 signes, refléter la structure de l'exposé et contenir les mots-clés de l'article.

La bibliographie est obligatoire. Elle doit se limiter au sujet précis de la communication elle-même. Toute référence figurant dans la bibliographie doit faire l'objet d'une note dans le texte ; toute référence bibliographique citée dans une note doit figurer dans la bibliographie.

- intertitres et sous-titres : la hiérarchie doit en être clairement indiquée. Ne pas subdiviser au-delà du deuxième niveau, mais rédiger ;
- les phrases ne doivent pas être détachées les unes des autres mais former des paragraphes équilibrés constituant une unité dans le raisonnement et la description ;
- il est inutile d'indiquer en tant que titre de partie : « Introduction » ou « Conclusion ». Un simple saut de 3 lignes suffira pour les séparer du texte ;
- ne pas sauter de ligne entre les paragraphes ;
- ne pas couper de mots en fin de ligne ;
- ne pas utiliser de caractères gras ;
- ne pas abuser des majuscules : la plupart des mots n'en prennent pas ; ne jamais écrire des mots entiers,

des phrases ou des titres en majuscules ;

– ne pas écrire les noms propres en lettres capitales : n'utiliser les capitales que pour les sigles ; ne pas mettre de points entre les lettres des sigles : CTHS et non C.T.H.S. ;

– seuls les mots en langues étrangères et les titres d'ouvrages doivent figurer en italique ;

– utiliser les guillemets français : «...», et non "..."

– les références bibliographiques et les références aux sources ne doivent pas figurer entre parenthèses dans le texte, mais en notes de bas de page, sauf en préhistoire (voir plus loin).

– dans les noms d'institutions, seul le premier substantif prend une majuscule, ainsi que l'adjectif s'il est placé avant.

Exemples : L'École royale de la marine du Havre ; le Muséum national d'histoire naturelle ; le Comité des travaux historiques et scientifiques.

Pour les ouvrages en langue étrangère, on respectera les usages de la langue.

Citations

Les citations en langue française sont en romain (caractère droit) entre guillemets ; les citations en langues étrangères sont en italique et entre guillemets. Les citations en caractères non latins seront translittérées.

Toute citation doit être suivie d'un numéro d'appel de note, la note donnant la référence bibliographique (sauf en pré-protohistoire, voir plus loin).

Les points de suspension représentant une coupure de la citation seront mis entre crochets carrés pour les distinguer de points de suspension appartenant au texte cité.

Notes en bas de page

Elles seront numérotées en continu.

Les notes sont faites uniquement pour éclairer le texte : éviter les notes trop longues. Elles ne sont pas autorisées en pré-protohistoire.

Ne pas y introduire de tableaux ni de citations longues.

Toujours mentionner la page d'où provient une citation.

1 - Appel de note

Les appels de note doivent être placés avant toute ponctuation, et précéder le guillemet fermant une citation de phrase ou d'extrait de phrase. Dans le cas d'une citation, s'il s'agit d'une phrase complète, le point final se place avant le guillemet fermant :

« Le petit chat est mort¹. »

Elle nous dit que « Le petit chat est mort¹ ».

Ne pas placer d'appel de note sur les titres ou sous-titres, ni à l'intérieur des tableaux.

2 - Références bibliographiques en notes

La note bibliographique comprendra dans l'ordre suivant :

– l'initiale du prénom de l'auteur,

– le nom de l'auteur (en **minuscules**),

– le titre de l'article, ou de l'ouvrage,

– la ou les pages où se trouve l'extrait cité.

Exemples :

M. Arnoux, *Mineurs, fêrons et maîtres de forge*, p. 20-21.

Ch. de Tourtier, *Le péage de Picquigny au Moyen Âge*, p. 270.

Le titre d'un livre est cité en italique ; le titre d'un article ou d'un texte extrait d'un ouvrage collectif est cité en caractères droits.

On utilisera les abréviations *op. cit.* pour éviter la répétition d'un titre de livre ou d'article ; *ibid.* pour éviter de répéter dans deux notes successives auteur et titre ; *id.* pour éviter de répéter exactement la même référence (auteur, titre, page) dans deux notes successives. Ces abréviations sont en italique et ne prennent de majuscule qu'en début de phrase.

Il est bien entendu que ces notes bibliographiques abrégées ne sont rendues possibles que par la mention de la référence complète dans la bibliographie.

Sources manuscrites

Les références aux sources manuscrites ne comportent jamais de soulignement ou d'italique. Les titres de pièces manuscrites doivent être cités entre guillemets ; on notera clairement la désignation de la série, du fonds (ou de la collection), et la cote précise.

Exemple : « *Livre des tournois du roi René* », BnF, Mss, Fr. 2695, fol. 66.

La référence à des fonds de bibliothèques ou d'archives sera précédée de l'indication précise du lieu de conservation.

Il est impératif de toujours noter les abréviations de la même manière.

Liste des principales abréviations utilisées dans les notes :

ms (sans point) = manuscrit

mss = manuscrits

coll. = collection

vol. = volume

fol. = folio ; fol. 15 r (= folio 15, recto) ; fol 15 v (= folio 15, verso)

Arch. nat. = Archives nationales

Arch. dép. + nom complet du département = archives départementales (Arch. dép. Pas-de-Calais)

Arch. mun. + nom de la ville = archives municipales (Arch. mun. Calais)

BnF = Bibliothèque nationale de France

Bibl. mun. + nom de la ville = bibliothèque municipale (Bibl. mun. Calais).

Les dépôts étrangers seront cités en toutes lettres ; si une abréviation est ensuite utilisée, elle sera indiquée après la première référence. Exemple : Archives de l'État de Mons (désormais Arch. Ét. Mons).

Bibliographie

L'auteur devra fournir une bibliographie des ouvrages cités en notes de bas de page, classée par ordre alphabétique des noms d'auteurs.

Cette bibliographie apparaîtra à la suite du texte et non en fichier séparé.

Pour toutes les disciplines, elle comprendra obligatoirement et dans l'ordre suivant :

- le nom de l'auteur, en minuscules pour ne pas omettre l'accentuation des voyelles,
- le prénom entier,
- le titre de l'ouvrage, en italique,
- la ville d'édition,
- l'éditeur,
- la date d'édition,

(ces éléments seront séparés par des virgules)

- la collection et le numéro dans la collection, entre parenthèses et séparés par un point-virgule.

Exemple : Dardel Éric, *L'homme et la terre*, Paris, CTHS, 1990 (CTHS-Format ; 6).

S'il s'agit d'un article dans une revue ou un ouvrage collectif, le titre de la revue ou de l'ouvrage est en italique :
Tourtier Chantal de, Le péage de Picquigny au Moyen Âge, *Bulletin philologique et historique*, 1960, t. 1, p. 270-296.

Fossier Robert, Les déviations économiques des Cisterciens, dans Léon Pressouyre, dir., *L'espace cistercien*, Paris, Éd. du CTHS, 1994, p. 39-44.

CAS DE LA PRÉ-PROTOHISTOIRE

En pré- et protohistoire, les références bibliographiques sont introduites dans le texte entre parenthèses, sous cette forme : (Barbault, 1990). Dans le cas de deux références du même auteur la même année, elles sont différenciées par une lettre. Exemple : (Barbault, 1990a) et (Barbault, 1990b).

S'il est utile de préciser un numéro de page : (Barbault, 1990a, p. 245).

Ces indications renvoient directement à la bibliographie en fin de texte et ne sont pas rappelées en note.

Dans la bibliographie en fin d'article, l'année de publication suivra immédiatement le prénom de l'auteur.

Exemples :

Barbault R., 1990, *Structure et fonctionnement de la biosphère*, Paris, Masson, 287 p.

Mortillet A. de, 1893, Rapport sur les monuments mégalithiques de la Corse, *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, III, p. 49-86.

D'Anna A., Marchesi H., Pinet L., Tramoni P et Guendon J. -L., 2003, Les alignements de menhirs de Renaghju dans leur contexte du plateau de Cauria (Sartène, Corse-du-Sud), in : J. Gascó et X. Gutherz, dir., *Temps et espaces culturels du 6^e au 2^e millénaire en France du sud, actes des quatrièmes Rencontres méridionales de préhistoire récente, Nîmes, 28-29 octobre 2000*, Lattes, Publication de l'UMR 154 du CNRS Archéologie des sociétés méditerranéennes : milieux, territoires, civilisations (Monographies d'archéologie méditerranéenne ; 15), p. 357-368.

FIGURES

Chaque illustration, quelle que soit sa nature, sera annoncée dans le texte par un numéro d'appel, sous la forme : (fig. 1).

Ne pas placer d'appel de figure sur un titre ou un sous-titre.

Le fichier du texte doit comporter obligatoirement, à la fin, une liste de toutes les illustrations avec leurs titres et légendes complets. Ne jamais inclure le titre de la figure, ni le numéro de figure, ni la légende dans l'image de la figure ; éviter les mentions évidentes comme « Légende ».

Chaque illustration sera accompagnée d'une légende claire et de tous les éléments utiles (titre, origine du document, échelle graphique, orientation...). L'auteur veillera à transmettre les éléments nécessaires à la demande d'autorisation de reproduction : l'adresse de l'organisme détenteur des droits, la cote du document, etc. Les éventuels droits de reproduction seront pris en charge par le CTHS après acceptation de l'illustration.

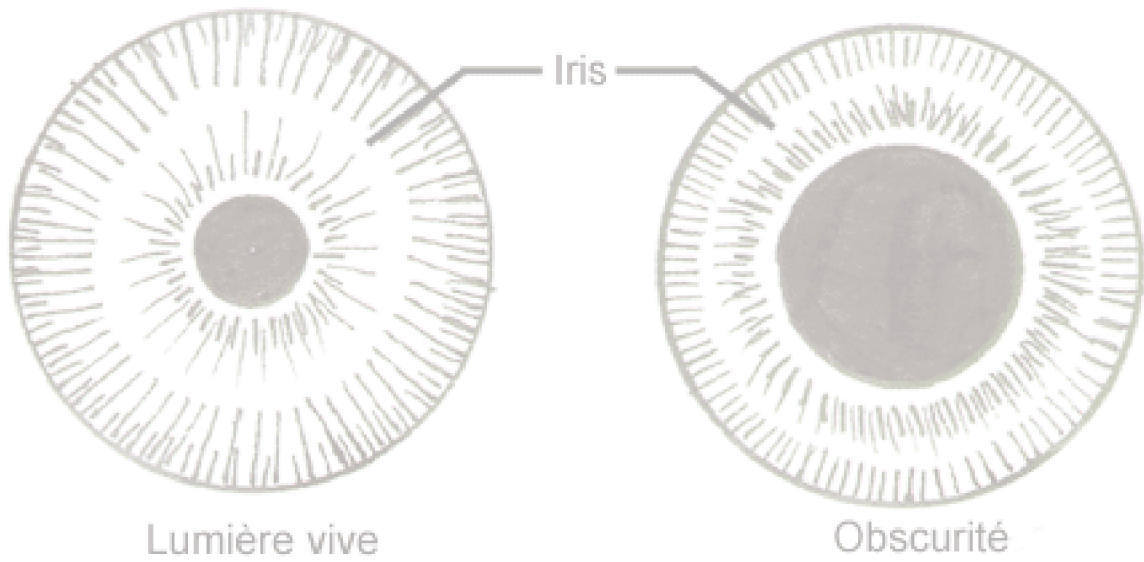
Les illustrations doivent être fournies sous forme numérisée (fichiers au format .tiff ou .jpg,) sur CD, avec une définition minimum de 300 dpi et une taille suffisante, et accompagnées d'un tirage papier. Les tableaux seront transmis en format Excel.

Les illustrations ne seront pas insérées dans le fichier du texte mais présentées chacune dans un fichier séparé.

Les différents éléments doivent rester lisibles même en cas de réduction. On veillera à ce qu'ils soient indiqués par des trames ou des signes (et non par des couleurs, en cas de publication en noir et blanc), et suffisamment clairs.

Les Éditions du CTHS se réservent la faculté de demander aux auteurs de modifier texte, notes ou illustrations.

Variation de la pupille suivant l'éclairage





Fiche d'inscription
à remplir en lettres capitales
et à retourner accompagnée de votre règlement
avant le 15 novembre 2006
à : CTHS, 1 rue Descartes, 75005 Paris

Intervenant <input type="checkbox"/>	Auditeur <input type="checkbox"/>
NOM :	Prénom :
Membre de l'Association des amis du CTHS et des sociétés savantes :	oui <input type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/>
Appartenance à une (des) société(s) savante(s) : Si oui, auxquelles ? :	oui <input type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/>
Fonction au sein de cette (ces) société(s) savante(s) :	
Profession :	
Adresse personnelle :	Téléphone :
.....	Adresse électronique :
.....	
Adresse professionnelle :	Téléphone :
.....	Adresse électronique :
.....	
Accompagnateur 1	Accompagnateur 2
Nom :	Nom :
Prénom :	Prénom :
Adresse :	Adresse :
.....
Fonction :	Fonction :
Téléphone :	Téléphone :
Adresse électronique :	Adresse électronique :
.....
À quelle adresse souhaitez-vous recevoir les informations concernant le congrès ?	
<input type="checkbox"/> Adresse personnelle <input type="checkbox"/> Adresse professionnelle	
> Réservé aux intervenants Titre de votre communication :	
Votre communication intégrera de préférence le thème : ou le colloque :	
Co-intervenant 1	Co-intervenant 2
Nom :	Nom :
Prénom :	Prénom :
Adresse :	Adresse :
.....
Titre ou fonction :	Titre ou fonction :
Téléphone :	Téléphone :
Adresse électronique :	Adresse électronique :
.....

Frais d'inscription

Intervenant :	23 €
Co-intervenant :	15 €
Auditeur :	60 €
Membres de l'Association des amis du CTHS et des sociétés savantes :	23 €
Accompagnateur (2 au maximum pour une personne) :	30 €
Étudiants non salariés (joindre une photocopie de la carte d'étudiant), chômeur :	gratuit
Membres des sociétés savantes de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur :	gratuit

Règlement à l'ordre de : ASCSHS

**Congrès
 d'Arles
 du 16 au 21
 avril 2007**

cths

Les coordonnées COMPLÈTES et la FONCTION des co-intervenants sont obligatoires

suite au verso >

Résumé

Les propositions de communications parvenues sans résumé seront éliminées.

Le résumé devra comprendre environ 1000 caractères (espaces compris) et être collé impérativement dans le cadre ci-dessous. En outre, le résumé devra parvenir au CTHS (fichier Word) par courrier électronique à l'adresse : congres.cths@education.gouv.fr, ou par la poste sous forme de disquette ou CD.

Un résumé doit viser à faire ressortir les points essentiels de l'article qu'il doit accompagner ; il en souligne les éléments nouveaux et les conclusions, de façon que tout lecteur puisse décider si son contenu présente suffisamment d'intérêt ou d'importance pour justifier la lecture du texte entier.

Il doit être intelligible par lui-même, utiliser des phrases complètes, de préférence à une simple liste de titres de chapitres. Le résumé ne doit donc prendre la forme ni d'une introduction générale, ni d'une table des matières. On y évitera le style télégraphique ou purement énumératif, mais on veillera à ce que soient mentionnés les mots clés qui décrivent l'article.

Le résumé devra faire clairement état des sources exploitées par l'auteur.

À envoyer au CTHS impérativement avant le 15 novembre 2006

Nom :

Titre ou fonction :

(cette information est indispensable ; elle figurera sur le site internet du CTHS, dans l'ordre du jour et le recueil de résumés des communications)