



HAL
open science

Circulation et répétition des images de stock dans les médias audiovisuels La représentation visuelle des migrants dans les JT européens

Matteo Treleani, Shiming Shen, Marco Winckler, Aline Menin

► To cite this version:

Matteo Treleani, Shiming Shen, Marco Winckler, Aline Menin. Circulation et répétition des images de stock dans les médias audiovisuels La représentation visuelle des migrants dans les JT européens. Les Cahiers du numérique, 2023, 1 (19), 10.3166/LCN.2023.002 . hal-04293239

HAL Id: hal-04293239

<https://hal.science/hal-04293239>

Submitted on 20 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES CAHIERS DU NUMÉRIQUE

Circulation et répétition des images de stock dans les médias audiovisuels. Le projet ANR CROBORA

MATTEO TRELEANI (SIC.LAB, UNIVERSITE COTE D'AZUR)

SHIMING SHEN (SIC.LAB, UNIVERSITE COTE D'AZUR)

ALINE MENIN (I3S, UNIVERSITE COTE D'AZUR)

MARCO WINCKLER (I3S, UNIVERSITE COTE D'AZUR)

Dans ce texte nous abordons la dimension répétitive et mémorielle des images de stock dans les médias audiovisuels. D'abord nous proposons une problématisation théorique de ces questions et tentons une définition de la notion d'image de stock. On présente ensuite un cas d'étude issu du projet ANR CROBORA. À partir d'un corpus d'environ 22 500 séquences audiovisuelles réutilisées dans les JT de cinq chaînes françaises et italiennes, nous analysons la représentation visuelle des migrants en relation avec la thématique Européenne et constatons le renforcement d'un stéréotype visuel lié à la clandestinité et au voyage en mer. Cela fait suite aux flux migratoires de 2015 et contribue à la consolidation d'une figure iconique du migrant exploitée dans d'autres contextes par les actualités télévisuelles.

Les auteurs fournissent avec le fichier.doc de leur article :

– le résumé en anglais ainsi que le titre anglais (et sous-titre éventuel)

– leurs coordonnées auteur : **adresse institutionnelle + mail**
– l'**annexe de fabrication** et la **cession de droits signée**.

Circulation and repetition of stock images in audiovisual media. The ANR CROBORA project

In this text we address the repetitive and memorial dimension of stock images in audiovisual media. Following a theoretical problematization of these questions and an attempt to define the notion of stock image, we present a case study from the ANR CROBORA project. Using a corpus of approximately 22,500 audiovisual stock sequences from the newscasts of five French and Italian channels, we analyze the visual representation of migrants in relation to the European theme and note the reinforcement of a visual stereotype linked to clandestinity and the voyage at sea. This follows the migratory flows of 2015 and contributes to the consolidation of an iconic figure of the migrant exploited in other contexts by television news.

1. Introduction

Nous allons nous pencher sur un lieu peu souvent exploré dans les études des médias et de la mémoire. Un phénomène est souvent présent - du moins en sous-texte - dans les interrogations académiques qui visent à comprendre la médiatisation de la mémoire : il s'agit de la redondance des faits mémoriels. Les souvenirs visuels n'apparaissent pas qu'une seule fois dans les écrans qui nous entourent. En cohérence avec le régime médiatique contemporain, ils reviennent fréquemment, les images réapparaissent dans les dispositifs audiovisuels, souvent en boucle. Cette redondance semble participer au processus qui fait de ces contenus un élément de la mémoire collective. La répétition est au cœur des systèmes mémoriels et médiatiques. C'est bien cet aspect que nous allons essayer d'éclairer dans ce texte : le retour des formes visuelles semble se manifester comme un concept clé pour comprendre la persistance de la mémoire dans l'espace social.

Afin de comprendre ce phénomène répétitif, nous allons prendre en examen les éléments sans doute les plus redondants dans les médias audiovisuels : les images de stock. Paradoxalement, les émissions télévisuelles où ces images circulent de manière massive sont les actualités : les programmes s'adressant au présent se nourrissent principalement de contenus provenant du passé, les images de stock étant issues d'archives audiovisuelles. Un type d'images d'archive en particulier est présent dans l'audiovisuel, il s'agit des images dites génériques ou illustratives. Nous allons voir que ces images peuvent avoir une

valeur mémorielle et iconique. L'objectif sera donc de comprendre comment la redondance des archives contribue à créer des souvenirs collectifs. L'article va s'appuyer sur le projet ANR Crossing Borders Archives : Understanding the Circulation of the Images of Europe (2021-2024)¹.

2. Répétition et dynamisme de la mémoire

La notion de redondance et son importance du point de vue mémoriel sont attestées dans le domaine de la psychologie (Hintzman, 1976 ; Ebbinghaus, 1964)². Les expériences de Ebbinghaus démontrent que la rétention est une fonction du nombre de répétitions. Répétition et différence sont cependant strictement liés. Si la reprise est un moyen d'entretenir le souvenir, on a également pu démontrer que la mémoire n'est pas figée : elle est dynamique, des faux souvenirs peuvent être induits, notre passé est soumis à des refaçonnements et recontextualisations (Loftus 2003).

Les souvenirs extériorisés sont un bon moyen pour comprendre le dynamisme de la mémoire. Elizabeth Loftus rappelle l'expérience faite sur une communauté familiale d'un faux souvenir créée à partir d'une photo retouchée : la photo montre les membres de la famille sur une montgolfière, un événement qui n'a jamais eu lieu. À la fin de l'expérience, la moitié des participants se rappelait du fait et y ajoutait souvent des détails sensoriels³. La même expérience peut être facilement reproduite avec des photos conservées dans les albums de famille. Souvent nos souvenirs sont le résultats des supports visuels. Notre cerveau construit un souvenir basé sur la photo et, n'ayant pas enregistré le vécu de

¹ Le projet CROBORA est financé par l'Agence Nationale de la Recherche, porté par le laboratoire Sic.Lab à l'Université Côte d'Azur en partenariat avec l'Institut national de l'audiovisuel, Rai – Radio Televisione Italiana, les archives de Mediaset et les universités de Milan, Paris Nanterre, Lille, Paris Sorbonne et du Luxembourg. Le projet CROBORA analyse la circulation des images d'archives à la télévision et dans le web français et italiens en se focalisant sur les contenus qui racontent la construction de l'Union Européenne. L'objectif du projet est une cartographie de la mémoire visuelle européenne et la compréhension des logiques circulatoires des souvenirs visuels selon les contextes médiatiques, culturels, nationaux et les périodes historiques.

² Ce phénomène se retrouve dans la transmission de la mémoire collective dans la ritualisation. Cependant la « compulsion de répétition » freudienne, (Adler, 2017) peut elle aussi porter au « trop de mémoire » dans le cas d'une communauté, avec les excès de patrimonialisation décrits par Ricoeur (2000 : 106).

³ « One subject said "I'm still pretty certain it occurred when I was in sixth grade at, um, the local school there ... I'm pretty certain that mum is down on the ground taking a photo."(Loftus, 2003).

l'événement, on le construit sur la base du discours ou du support visuel. Si le souvenir induit est un cas extrême, il faut pouvoir considérer que, plus trivialement, la mémoire est sujette au vécu de nos expériences et au regard que nous portons sur notre passé.

3. Médias et mémoire

Que se passe-t-il lorsque le souvenir dépend d'un support partagé et médiatisé, un support qui devrait donc le matérialiser et l'arrêter ? La photo fige certains éléments expressifs du souvenir que nous avons. On ne va pas les oublier et on va sans doute en occulter d'autres pour faire place à ces éléments extériorisées et matérialisées sur la photo. Cependant pensons à la possibilité que la photo soit reprise plusieurs fois dans différents contextes qui en changent légèrement à chaque fois le sens. Dans ce cas, ces contextes deviendront les moteurs du dynamisme de la mémoire. Stiegler (1994 : 151) a porté l'attention sur les formes de mémoires épiphylogénétiques, extériorisées et appartenant à une communauté. Ces mémoires sont proprement liées aux supports techniques, et plus spécifiquement, médiatiques qui permettent de les partager en communauté (Bachimont, 2017 ; Treleani, 2021).

Plusieurs études ont donc souligné la spécificité d'une mémoire proprement médiatique (Hoskins, 2009 ; Garde Hansen, 2011). Les médias auraient donc un rôle déterminant dans la modification des souvenirs collectifs ou seraient de toute façon un bon endroit où on peut rendre visibles ces transformations de la mémoire. Le passé change donc en raison des différents agencements de la mémoire, suivant les contextualisations opérées par les médias et des différents regards que la société porte sur certains événements. On peut donc observer comment la mémoire de certains événements dépend de la manière dont les médias façonnent des images liées à cet événement. On pourra ainsi observer que 1. des événements ou des images apparaissent ou disparaissent selon les époques (par exemple : le massacre du 17 octobre 1961 ne faisait pas vraiment partie d'une mémoire médiatique jusqu'au moment où le procès Papon a jeté les réflecteurs sur la question, voir Abdallah, 2000). 2. Un même souvenir visuel peut avoir différentes significations selon les contextes ou les périodes dans lequel il est évoqué (on a par exemple pu observer que la poignée de main entre Kohl et Mitterrand de 1984 est utilisée par les médias français pour signifier la réconciliation franco-allemande ; son usage devient progressivement polysémique avec l'avènement de l'Union Européenne et, à partir des années 2000, on l'utilise principalement comme icône de la construction européenne).

4. Répétition et médias

Les médias qui sont issus de la reproductibilité technique conceptualisée par Walter Benjamin (1939), sont depuis le début pris entre deux instances : le direct et le replay, la diffusion instantanée et l'enregistrement. Nous pourrions affirmer que si au départ la diffusion instantanée était prioritaire elle le saura de moins en moins avec le développement des médias audiovisuels. Les émissions radiophoniques n'étaient pas enregistrées par exemple : du fameux appel du 18 juin de de Gaulle n'existe qu'une version redite quelques jours plus tard – de la même sorte, le discours de Schuman, événement fondateur de l'Union Européenne, n'a pas été filmé et il a été remis en scène afin de pouvoir en faire circuler une version audiovisuelle⁴. Dans ce cas, on voit comment la dimension communicationnelle prime sur la dimension conservatoire : si on en fait un enregistrement c'est pour pouvoir communiquer.

L'importance de l'enregistrement devient graduellement prééminente dans l'histoire des médias : il ne s'agira pas juste de connecter des endroits éloignés, mais aussi de sauvegarder le temps pour pouvoir le répéter. Umberto Eco affirmait donc que le direct est le « quid de la télévision » (2018), le fait d'être en connexion avec un ailleurs ; une synchronisation des temporalités et des esprits selon Bernard Stiegler. Cependant le replay devient vite essentiel : en étant en quelque sorte la contrepartie du direct. Ce n'est pas un hasard si l'instant replay a été inventé pour le spectacle le plus important du point de vue de l'instantanéité qui est le match de foot, afin de revoir les mouvements des joueurs. Enregistrement et direct ne sont donc pas opposés mais bien complémentaires.

La transformation numérique porte l'enregistrement à une réelle prééminence sur la diffusion : Wolfgang Ernst élabore une théorie sur la différence entre médias numériques et analogiques basée sur le fait que, si dans l'analogique la diffusion est prioritaire et l'enregistrement vient ensuite, dans le numérique c'est l'enregistrement qui est prioritaire, toute diffusion en direct étant basée sur une sauvegarde préalable (lors d'un streaming on télécharge un fichier temporaire, par exemple). Sur ce décalage étant selon lui ontologique se base sa théorie du « delayed present » (Ernst, 2017).

⁴ « Le discours de Schuman n'ayant pas pu être enregistré le 9 mai 1950, le ministre devra ultérieurement se prêter à une reconstitution pour la postérité » : https://www.cvce.eu/recherche/unit-content/-/unit/5cc6b004-33b7-4e44-b6db-f5f9e6e01023/a777197e-0585-43d6-9354-8171c3c76c5c/Resources#d27938ef-7d39-4d32-b340-07fe7268e3c3_fr&overlay

La répétition incarne donc aujourd'hui une des caractéristiques essentielles des médias. Le domaine audiovisuel étant particulier de ce point de vue. L'essentiel des contenus de broadcast étant constitué par des réutilisations, d'émissions, contenus, reportages, images. Il suffit de penser à la vie d'un sujet de journal télévisé, qui peut être initialement proposé à 13 heures en région et puis réapparaître dans le JT des 20H national et ensuite mis à jour le lendemain aux 13 heures national. On pourrait ainsi affirmer que la répétition est consubstantielle à l'industrie audiovisuelle.

5. La répétition des images de stock

Se répètent donc les émissions mais se répètent aussi les images qui constituent ainsi la plus petite échelle de redondance dans l'économie audiovisuelle. Définir ces images est important. Dans le monde anglophone on parle de « stock shot » (image de stock), provenant de dépôts et donc d'un fond d'archive. Une part importante des données audiovisuelles présentes dans les médias est constituée par ces contenus. Si une étude pouvant quantifier cette présence serait nécessaire, nous pouvons affirmer qu'en ce qui concerne les actualités, les images de stock sont dominantes. Jean Stéphane Carnel - à la suite d'une étude des JT de France 2 et M6 - affirme qu'au moins un cinquième des JT est composé par ce genre d'images qu'il définit « illustratives » (Carnel, 2016). Du point de vue du terrain, le broadcaster télévisuel Mediaset, principal diffuseur privé italien, affirme que les images de stock représentent entre 65 et 100% des contenus des journaux télévisés des chaînes du groupe.

D'un point de vue méthodologique, lors d'une collecte, trouver un moyen pour détecter les images de stock n'est pas évident. Le langage employé pour les décrire est déterminant de ce point de vue. Les documentalistes français ont l'habitude d'employer l'expression « images d'archives » pour désigner les documents réutilisés au sein d'autres émissions. Dans le cadre du projet ANR CROBORA nous avons étudié initialement les images dites d'archives et plus particulièrement celles qui semblent avoir une valeur historique, comme trace du passé. Néanmoins, il a fallu rapidement se rendre à l'évidence que la distinction entre valeur historique et illustrative des images n'est pas si simple. La plupart des contenus analysés ne correspond pas à ce qu'on a l'habitude d'appeler « images d'archives », il s'agit d'images que l'on définirait plutôt comme génériques. Un exemple trivial sont les ouvriers dans une usine, montrés lorsqu'on aborde des sujets économiques, ou celles des clients dans un supermarché pour illustrer les effets de l'inflation. Leur présence est évidente dans les sujets de JT, mais elle est également prééminente dans les documentaires, reportages et en général dans tout ce qui, à la télévision, n'est

pas explicitement en direct, avec l'exception, sans doute, des films ou séries de fiction.

Cela implique que la plupart des images que l'on voit à la télévision et dans le WEB sont des images redondantes : elles se répètent étant réutilisées plusieurs fois sur d'autres chaînes, dans d'autres émissions et surtout dans différents contextes et de surcroît, elles sont susceptibles d'être resémantisées lors de ces migrations.

5.1 Définir les images de stock

Dans le domaine de la communication visuelle et, plus spécifiquement, dans le domaine des images fixes, les stock shots ont attiré un certain intérêt depuis quelques années, dans le milieu anglophone spécialement. Frosh parle d'images approximatives (2009), Aiello de « ready made generic images » (2022). Or, dans le milieu de l'audiovisuel, existe une confusion entre la notion d'image d'archive, qui est traditionnellement associées à une valeur historique, l'archive comme preuve visuelle d'un événement, et le stock shot qui est plutôt une image générique, avec une valeur illustrative, qui ne prétend pas remplacer l'objet de la représentation (ce qui était le propre de l'image selon Emanuel Alloa, 2017 : 11) mais qui se présente plutôt comme un élément rhétorique du discours.

Habituellement les usages historiques des archives ont tendances à mettre en valeur ce statut d'archive de l'image : en raison de sa valeur de preuve, il faut que le spectateur soit conscient du fait que ce qu'il voit provient du passé et qui est un document authentique. C'est l'inverse pour l'image illustrative, qui ne sert qu'à illustrer un sujet, génériquement. Ces contenus sont donc interchangeables, et ne se font pas remarquer par le spectateur, elles ne prétendent pas non plus représenter précisément quelque chose : si on montre des images de Paris sous la pluie lorsqu'on parle du mauvais temps, et cette séquence a été filmé des mois plus tôt, cela n'est pas forcément un problème aux yeux du spectateur qui est conscient de la « généralité » de la séquence.

On peut donc affirmer que les images d'archives historiques représentent un temps ou un événement déterminés et se manifestent dans le discours en tant qu'archive. L'image historique manifeste son statut de preuve d'un événement, si on l'utilise, c'est essentiellement pour prouver la véracité historique du fait, cela implique que le spectateur doit être conscient de leur présence. Les images illustratives, au contraire, sont des représentations génériques qui ne doivent pas être perçues comme incrustations mais passer quasiment inaperçues aux

yeux du spectateur. Carnel a bien décrit cela : « La caractéristique fondamentale des images d'illustration est qu'elles sont peu marquées dans le temps et/ou dans l'espace [...] des séquences d'images décontextualisables » (Carnel, 2016)

Cependant la frontière entre les deux usages paraît être assez subtile. Dans le documentaire spectaculaire à base d'archives, *Apocalypse*, au tout début du premier épisode, on parle des bombardements de l'Allemagne de la part de l'aviation américaine et on montre une image d'une ville évidemment française (l'insigne « peinture » sur un magasin le démontre) : ici on a donc une illustration rhétorique, que la ville ne soit pas la bonne ne gêne pas forcément le spectateur, on parle du bombardement et on montre un bombardement. Il s'agit donc d'un visuel avec une fonction générique, il indique le bombardement comme généralité et non un événement spécifique⁵. Cela dit, là on est dans un régime d'énonciation historique, et on ne respecte pas forcément le statut d'authenticité de l'archive.

Les deux typologies ne sont pas forcément faciles à démêler et notre étude de terrain démontre que les documentalistes des archives audiovisuelles, de l'Ina ou de la Rai, en France et en Italie donc, ne font pas réellement la différence : ils documentent la présence d'images d'archives en utilisant l'expression « image d'archive », à l'Ina par exemple, dans les deux cas, qu'il s'agisse d'images illustratives génériques ou historiques.

Si la question est donc complexe d'un point de vue théorique, cela se pose également d'un point de vue méthodologique. Afin de collecter des images de stock, il est assez difficile de faire la différence entre documents historiques et illustratifs.

5.2 Comment repérer des emplois d'images de stock

Comment trouver des images redondantes qui circulent dans un terrain aussi vaste ? Deux méthodes peuvent être employées. Une première est une approche déductive : à partir d'un sujet on peut aller chercher les images utilisées les plus souvent afin de comprendre comment elles circulent. Il s'agit de mettre en place une approche épidémiologique des images, comme le définit Béatrice Joyeux Prunel (2022). Cela permet de, à partir d'un corpus déterminé, comprendre les dynamiques et les chemins des contenus dans les médias. Une deuxième approche peut se dire Data Driven : dans ce cas, à partir d'un

⁵ Le documentaire a été critiqué de manière approfondie, essentiellement en raison de la colorisation des archives (voir aussi Véray 2011 et Treleani, 2017).

périmètre donné, on cherche tous les contenus qui se répètent pour remonter seulement ensuite aux cas d'études singuliers. L'avantage de cette méthode est celle de pouvoir répondre non seulement à la question du « comment » de la circulation mais aussi de pouvoir comprendre ce qui circule le plus dans un cadre donné. Si l'approche déductive peut donc se baser sur l'emploi de méthodes numériques de détection des redondances, l'approche Data Driven est plutôt exploratoire mais elle doit d'abord comprendre quels contenus sont issus d'autres fonds et sont essentiellement des remplois.

CROBORA a utilisé comme terrain six chaînes nationales de deux pays européens et une sélection de contenus du Web français et italiens liés à la Construction Européenne. La documentation des archives audiovisuelles françaises et italiennes est un bon moyen pour repérer les usages d'images d'archives. La Rai Radio Televisione Italiana et l'Institut national de l'audiovisuel fournissent une documentation fine des leurs émissions et, dans le cas des actualités, documentent la présence des réusages d'images d'archives. On a donc pu collecter environ 22 500 images de stock, sur 20 ans (tableau 1). Cela permet à première vue de constater comment l'emploi d'image issues de fonds d'archive est en augmentation constante au cours de ces 20 dernières années, en France comme en Italie, sur des chaînes privées et publiques. Ce corpus manifeste le biais évident de ne concerner que les images ayant été documentées par un documentaliste, ce qui en réduit de manière importante la quantité repérée.

Si la Rai emploie le terme de « immagine di repertorio » pour faire référence aux images de stock, Mediaset utilise le terme « preziosa » (précieuse) pour décrire ces images illustratives réutilisées au cours des journaux télévisés. Andrea Scaranari, en charge du Desk immagini du TG5 à Mediaset, l'archiviste qui s'occupe de cataloguer et trouver les « preziose », le définit de la manière suivante : « Le terme preziosa sert à indiquer des dossiers avec des images actuelles, génériques, aptes à représenter le statu quo d'un sujet spécifique ».

Tableau 1 Images de stock collectées 2001-2020 thématique européenne

JT du soir (2001-2021)	Sujets	Images de stock
France 2	813	3881
Arte	453	3661

TF1	554	2853
RAI UNO	443	2483
RAI DUE	862	9961
Canale 5 (2011-2021)	3178	4600
Live Web FR	89	3600
Web Archive FR 1	83	1369
Web Archive FR 2	56 038	...
Live Web ITA	25	698

Pour chaque image d'archive ont donc été collectées les fiches documentaires des sujets de JT d'origine et ces documents ont été enrichis par des métadonnées associées à chaque image y comprise une capture d'écran. La présence des images fixes permet d'explorer le corpus visuellement sans avoir à opérer des recherches dans les vidéos.

6. Une exploration à distance

Vue la quantité de données, il a été nécessaire d'employer une approche dite de « distant viewing » (Moretti, 2013 ; Arnold et Tilton, 2019). Il s'agit de faire voir les images à une machine pour pouvoir en extraire les redondances et les parcours de sens. Si la notion de « distant reading » est liée au fait d'employer une méthode quantitative et statistique à des corpora issus des documents culturels, cette méthode permet également de faire apparaître des questions et des hypothèses de recherche en dépassant la distinction entre quantitatif et qualitatif (Compagno et Treleani, 2019). François Rastier à ce propos a parlé de la question des « nouveaux observables », c'est-à-dire des éléments qu'on n'aurait pas pu voir sans l'emploi des méthodes numériques (Rastier, 2013 : 50). La perspective des nouveaux observables, couplée à la méthode différentielle, traditionnelle dans la perspective structuraliste de la sémiotique, permet d'avoir des éléments à analyser qui dépassent l'opposition quantitatif/qualitatif.

Pour pouvoir analyser à distance les redondances des images de stock dans le corpus CROBORA, nous allons présenter un cas d'étude issu de l'utilisation de

deux logiciels. Le corpus présente une série d'événements qui ont été abordés par les médias audiovisuels au cours des 20 ans en relation avec la question européenne. Se démarquent la crise de la dette, le Brexit et la crise migratoire. Nous allons ici nous focaliser sur la crise migratoire et prendre en compte la représentation visuelle de la figure du migrant, cela afin de comprendre comment les images de stock font émerger une forme visuelle qui s'établit et se naturalise dans les médias en allant constituer un souvenir collectif. Les deux logiciels employés vont permettre d'analyser le corpus selon deux perspectives : une perspective textuelle (l'analyse portera ainsi sur les métadonnées associées aux images de stock) et une perspective visuelle (l'analyse portera sur une catégorisation regroupant des tendances visuelles au sein des images collectées).

7. Focus sur la représentation visuelle des migrants (dans les actualités du soir de France 2, TF1, Rai Uno, Rai Due)

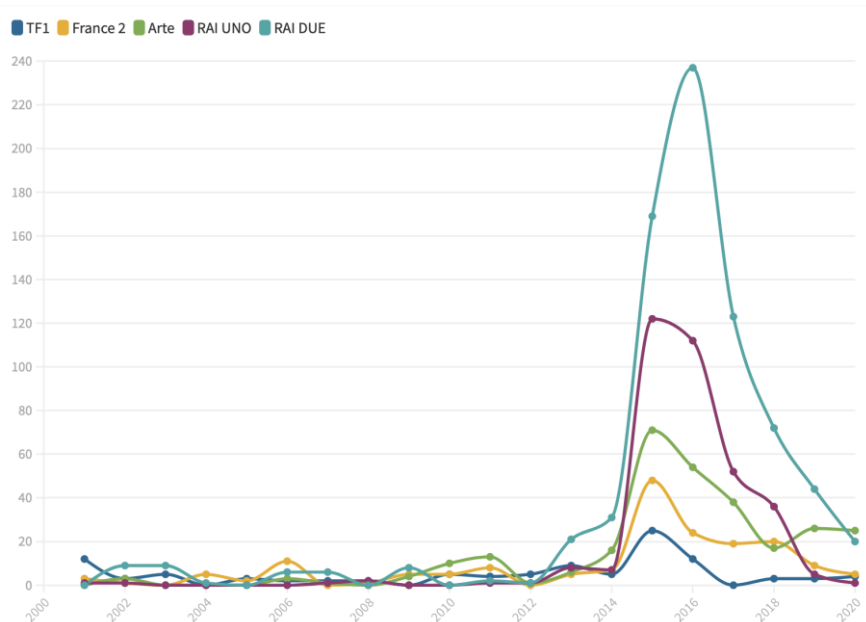


Figure 1 Occurrences d'images de stock documentées avec le mot clé "migrant" dans les JT qui traitent la question européenne de France 2, TF1, Arte, Rai Uno, Rai Due entre 2001 et 2020

La plupart des images de stock sont utilisées pour illustrer des sujets actuels, qui ne devraient pas être temporellement définis donc. Si l'on choisit une

thématique fortement médiatisée au cours des 20 ans pris en compte par le projet CROBORA, c'est aussi pour voir comment les images d'actualité, lorsqu'elles deviennent des stocks, c'est-à-dire dans leurs premiers enregistrements et retransmissions, constituent la genèse des souvenirs visuels qui vont ensuite se stabiliser collectivement – parce que partagées médiatiquement – et par conséquent culturellement comme icônes. Dans le cas suivant, on voit donc des illustrations, qui étaient des images représentant des faits d'actualités, qui vont ensuite signifier quelque chose symboliquement, selon une convention de l'industrie médiatique essentiellement déterminée par la dimension répétitive de l'audiovisuel, et cela jusqu'à en constituer une mémoire partagée.

Comme l'illustre la figure 1, les images de stock qui correspondent aux mots clés contenant le terme « migrant », dans le corpus CROBORA sont 1679 en tout et se répartissent entre 5 chaînes de manière hétérogène⁶. Les chaînes italiennes affichent une quantité d'images bien plus importante que les chaînes françaises, en premier lieu. Cela s'explique probablement par un biais dû à la collecte : le mode de documentation des sujets de JT à la Rai inclut deux descriptions, un résumé audio et un résumé vidéo. À l'Ina un seul chapeau résume la totalité du sujet. Le résumé vidéo va forcément décrire ce qu'on voit visuellement y inclus des images de stock (« repertorio », en italien) alors qu'un seul résumé va probablement se focaliser sur le discours en voix off qui porte habituellement l'essence du reportage. Par conséquent, on peut en déduire que les documentalistes italiens vont documenter plus d'images de stock que les documentalistes de l'Ina. Le fait que souvent ces images soient d'ailleurs décrites en détail en est la preuve. On trouve habituellement dans les fiches de la Rai des expressions de ce type : « imagine di repertorio : Romano Prodi a Bruxelles », alors que dans les descriptions de l'Ina une expression du genre « commentaire sur image d'archives » résume la présence de stocks dans l'ensemble du reportage sans en préciser le contenu. Parmi les chaînes françaises, Arte affiche 288 images sur les migrants alors que France 2 et TF1 en montrent respectivement 178 et 104. On pourrait dès lors affirmer que certaines lignes éditoriales semblent être plus ou moins sensibles à la thématique migratoire.

Le pic de contenus entre 2015 et 2016 est évident (fig. 1). Cela confirme la médiatisation de la crise migratoire de 2015 qui s'amplifie en conséquence de la guerre en Syrie. La plupart des arrivées sur le sol de l'espace Schengen se fait en

⁶ En mars 2023 l'harmonisation des données de Canale 5, issues des archives de Mediaset, n'était pas terminée, on a donc pris en compte les 5 autres chaînes.

2015 et se passe essentiellement par la voie maritime, comme le montrent les données de l'UNHCR⁷. La crise se termine en 2016 mais son apaisement ne correspond pas à une moindre attention de la question de la part des médias. Cela confirme, d'autre part, que les données collectées par l'équipe de CROBORA ne sont pas des images factuelles ni d'actualité mais des stocks qui ont été documentés comme tels par les documentalistes de la Rai et de l'Ina. Les images des migrants présentes dans le corpus autour de 2015 et 2018, autour de la crise migratoire donc, ne sont pas des représentations d'actualité mais des reprises de faits précédents. Un autre élément à remarquer est la quantité d'images de stock dans les JT de Rai Due. Pour l'instant cela reste une question de recherche qui émerge des données et qu'on ne saurait pas expliquer d'une manière autre que par une pratique de production audiovisuelle différente de celle d'autres chaînes (le recours à plus d'images de stock)⁸.

Il est de toute façon intéressant de remarquer que le traitement médiatique de la crise migratoire, lié à la question européenne, est très cohérent en France et en Italie, malgré une évidente surreprésentation en Italie (pays en première ligne, vu que les arrivées se font essentiellement sur les îles du Sud de l'Italie). On dirait, de ce point de vue, qu'il existe une agenda européenne assez claire et cohérente.

7.1 La représentation visuelle des migrants

Penchons-nous sur le contenu de ces images. Comment sont représentés visuellement les migrants ? Une analyse de co-occurrences des mots clés utilisés pour indexer les images de stock permet d'avoir un premier aperçu de la question. Nous avons appliqué l'interface de visualisation ARViz aux données de Crobora (Menin et al. 2021). ARviz permet de découvrir des règles d'association bayésiennes entre des termes co-occurents : il s'agit d'évaluer donc la probabilité que deux termes apparaissent en même temps. Visuellement, les mots clés d'indexation sont disposés autour d'un graph circulaire ; des rubans sont utilisés pour indiquer l'associations entre les termes. Deux indices spécifient ces associations, la confiance et l'intérêt. Lorsque deux

⁷ <https://data.unhcr.org/en/situations/mediterranean>

⁸ La différence dans la quantité d'images de stock réutilisées dans deux JT du même groupe est assez étonnante (on dirait que Rai Due utilise trois fois plus d'image d'archives que Rai Uno). Pour l'instant nous n'avons pas pu identifier un biais dû à la collecte. Du point de vue de la documentation, la Rai soustrait les JT à des entreprises extérieures : les mêmes entreprises gèrent Rai Uno et Rai Due en même temps. La collecte au cours du projet a été effectuées par les mêmes chercheurs sur les deux chaînes.

mots apparaissent *toujours* ensemble, cette règle d'association n'est pas intéressante (Paris, par exemple, apparaîtra toujours avec France), il y a donc une évaluation de la rareté d'une occurrence et non seulement de la confiance du lien. La couleur foncée d'un ruban indique un niveau de confiance et d'intérêt dans l'association entre les termes, tandis qu'un ruban clair sous-entend une association avec moins d'intérêt et/ou de confiance.

Grâce à cette visualisation on peut voir que le mot clé « Migrant » est souvent en relation avec « Boat » (fig.2), mais aussi « Arrival » ou « Coast Guard » et « Mediterranean Sea » (fig. 3). La représentation des migrants sur des bateaux qui traversent clandestinement la mer Méditerranée domine les images de stock présente dans le corpus CROBORA et donc les archives réutilisées dans les JT du soir en France et en Italie entre 2001 et 2021. La Figure 4 illustre comment ARViz présente les images correspondant à la règle d'association sélectionnée.

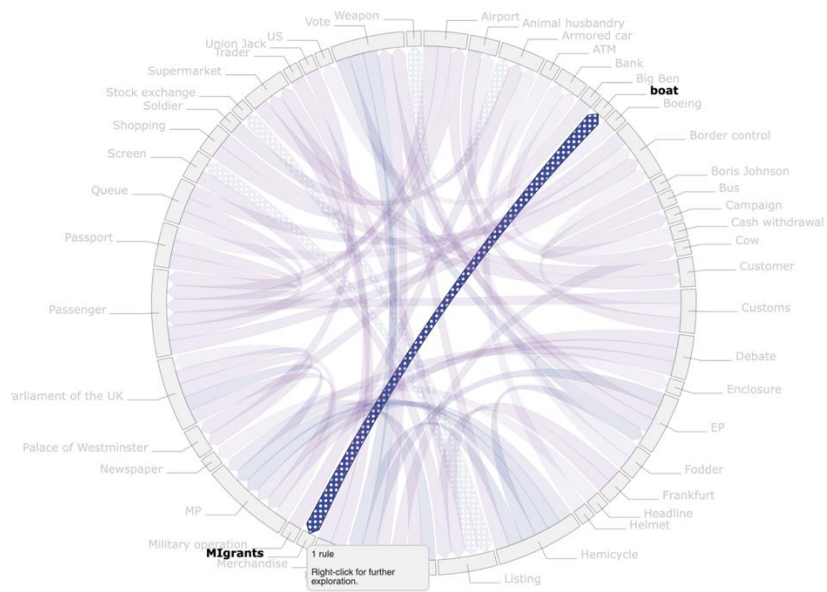


Figure 2 Règles d'associations du mot clé "migrant" avec l'interface Arviz

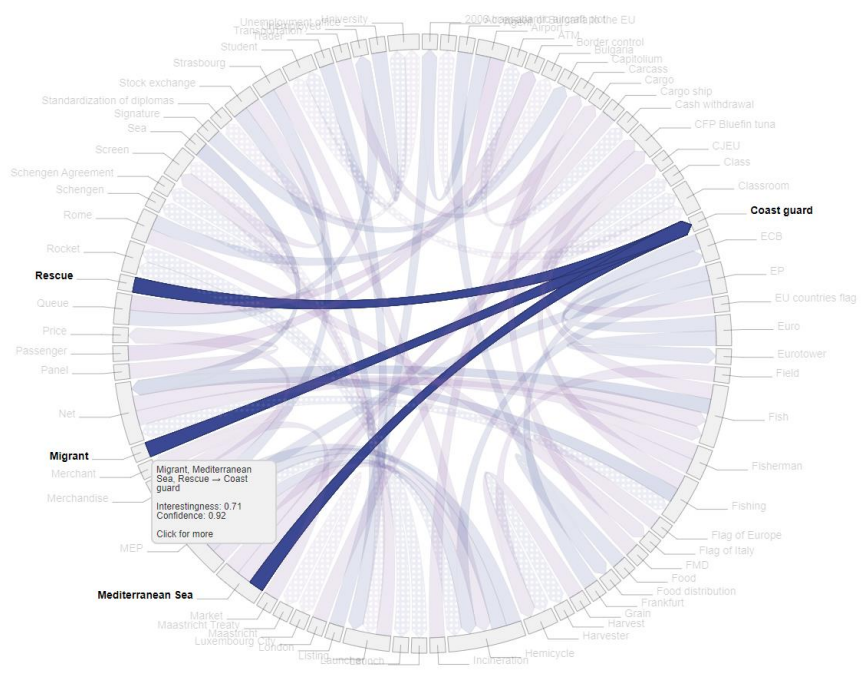


Figure 3 Figure 3 Autres règles d'associations du mot "migrant"

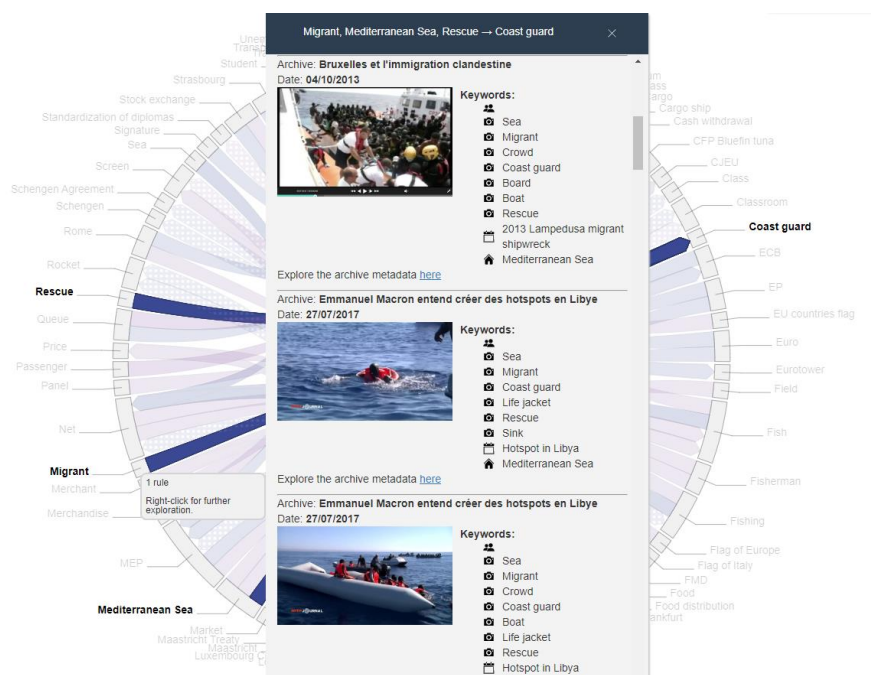


Figure 4 Images associées aux termes "Migrant", « Rescue », « Mediterranean Sea » et « Coast guard ».

Cette manière de médiatiser la crise migratoire est tout sauf anodine. L'événement ayant été amplement représenté, les conséquences de cette présence médiatique vont déterminer une figure culturelle du migrant qui dépasse l'événement de la crise migratoire de 2015 et devient une image récurrente, utile à illustrer la notion de « migrant » dans les médias. Pour faire un exemple, le 20 janvier 2020, un sujet de JT d'Arte traite un sommet à Berlin sur la Lybie et présente donc des images de stock pour illustrer les migrants clandestins en bateau. Ces images sont donc censées représenter le migrant comme genericité. On peut donc affirmer que le migrant devient au cours des années 2000, un clandestin essayant d'arriver en Europe dangereusement en bateau. Autre exemple, le 5 avril 2019, le 20H de France 2 présente un sujet intitulé « L'Europe dans tous ses états : un El Dorado pour les migrants ? ». Trois séquences de stock de migrants en bateau sont réutilisées ici. La représentation des migrants par bateau existe depuis 2001 – selon notre corpus (mais cela date de bien plus longtemps, il faut se souvenir des bateaux de migrants italiens qui arrivent à Ellis Island à New York au début du siècle ou encore le navire Vlora qui transportait des albanais sur les côtes des Pouilles

en 1991). Cependant cette image se renforce de manière importante au cours de la crise de 2015, elle s'institutionnalise dans les usages médiatiques et elle devient ainsi une image iconique du migrant (n'importe lequel).

La composition de clusters visuels des images de stock confirme cette présence massive de représentations maritimes. Le contexte est tout à fait pertinent pour représenter la crise migratoire de 2015, les données déjà citées de l'UNHCR montrent que la plupart des arrivées de l'année 2015 se faisait par la mer. Cependant on peut affirmer que cette image du migrant dans un bateau de fortune s'institutionnalise grâce à la circulation des images de stock.

Afin d'explorer les données avec une approche visuelle, nous avons employé le logiciel PixPlot, développé par le DHLab de l'Université de Yale en 2016. Le logiciel permet de visualiser des images fixes dans un espace bidimensionnel selon des règles de proximité basées sur des centaines d'algorithmes. Ces algorithmes ont été précédemment entraînés sur d'autres corpora, ce qui en explique l'efficacité. Ce que l'on peut voir dans la figure 5 est un plan des captures d'écran, screenshots, qui ont été prises, une pour chaque brève séquence d'archive incrustée dans un sujet de JT. Le logiciel PixPlot est une intelligence artificielle basée sur un réseau de neurones, qui permet d'identifier des clusters, c'est-à-dire de créer des typologies d'images, selon des similarités, plastiques et figuratives, en tenant compte d'une grande quantité de paramètres (une quantité qui dépasse les capacités humaines). Une cartographie de ce type nous permet d'identifier visuellement des groupes de représentations fréquentes dans le corpus. L'intérêt de cette approche est celle de pouvoir identifier des différences par rapport aux textualisations, habituellement employées pour documenter les archives audiovisuelles. Cela devrait également permettre de voir des éléments visuels redondant et de vérifier si ces redondances sont cohérentes avec celles que nous avons précédemment identifiées dans les métadonnées.

Dans notre cas, le cluster « maritime » est parfaitement visible dans une reconnaissance générale des images : dans la première visualisation, on a clustérisé 7 000 images de stock sélectionnées de manière aléatoire (environ la moitié des images présentes dans le corpus en excluant celles issues de Canale 5). Les images représentant des bateaux de migrants sont bien présentes et représentent une zone entière du plan.

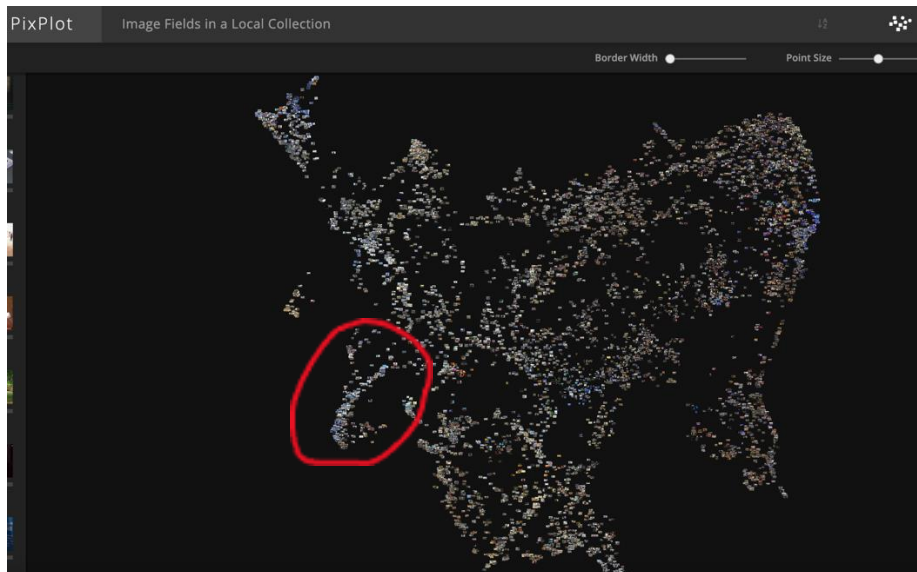


Figure 5 Le plan général de 7000 captures d'écran représentant des images de stock du corpus Crobora réalisé avec PixPlot. En bas à gauche, le cluster « maritime » est isolé du reste des images.

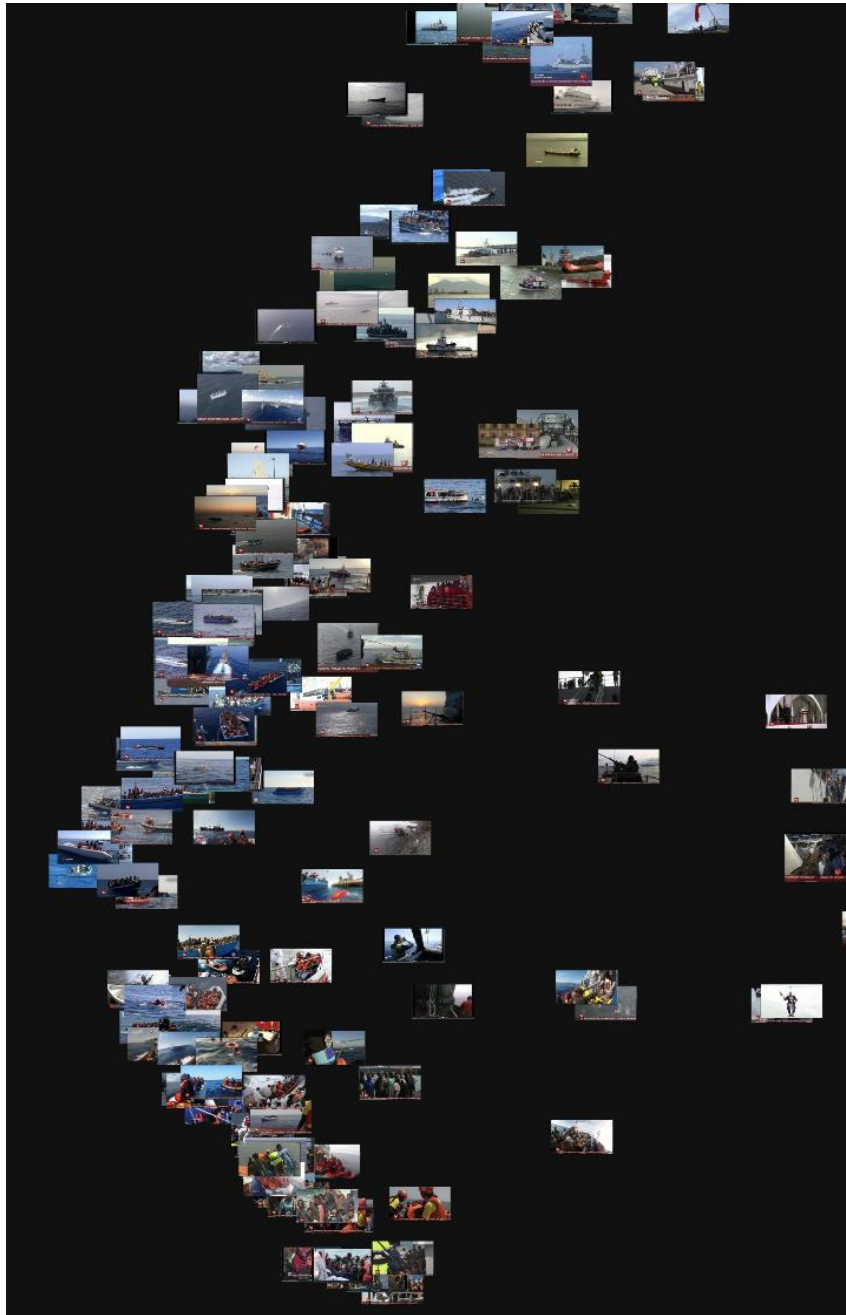


Figure 6 Agrandissement de la zone "maritime" où le logiciel a bien pu identifier des bateaux de migrants et des scènes de sauvetage

Comme médiatisation d'une figure sociale, le fait d'associer le migrant au déplacement clandestin en bateau ne peut que renforcer la dimension d'urgence du phénomène qui sera donc vu comme un problème à traiter. Au lieu de voir la migration comme un phénomène systémique, qui structure toute communauté, il est ainsi associé à un événement ponctuel, problématique et mortel. Les actualités étant forcément basées sur les faits quotidiens, l'évènement de la crise migratoire devient l'interprétant de la figure du migrant tout court.

Discrètement dissimulée sous la représentation des bateaux bondés de migrants, l'idée d'un *trop-plein* (Akoka, 2017 : 47) s'est ainsi largement répandue. Un autre aspect visuel de la représentation des migrants est évident : la massification qui les présente comme « une multitude d'individus indiscernables ». Cette approche encourage la suppression des particularités propres aux individus ou à des groupes entiers d'individus (Bittencourt, 2021 : 6). Les médias européens ont joué un rôle crucial dans la représentation de l'afflux de migrants sur les côtes européennes comme une crise pour le continent. Myria Georgiou et Rafal Zaborowski, conduisant une recherche axée sur les discours relatifs à la crise migratoire de 2015 dans 20 journaux européens, parviennent à la même constatation : bien que la couverture de « la crise » présente une grande diversité, les nouveaux arrivants ont généralement été considérés comme indésirables, différents des Européens, et perçus soit comme des intrus vulnérables, soit comme des intrus menaçants (2017 : 3).

Dans la figure 7 on peut voir la présence de co-occurrences entre des mots-clés thématiques maritimes et le mot clé migrant. En 2016, sur 439 images de stock de migrants présentes dans notre corpus, 120 sont associées à ces thématiques. Cela signifie donc qu'environ un quart des images de stock de migrants présente des sujets liés au secours en mer.

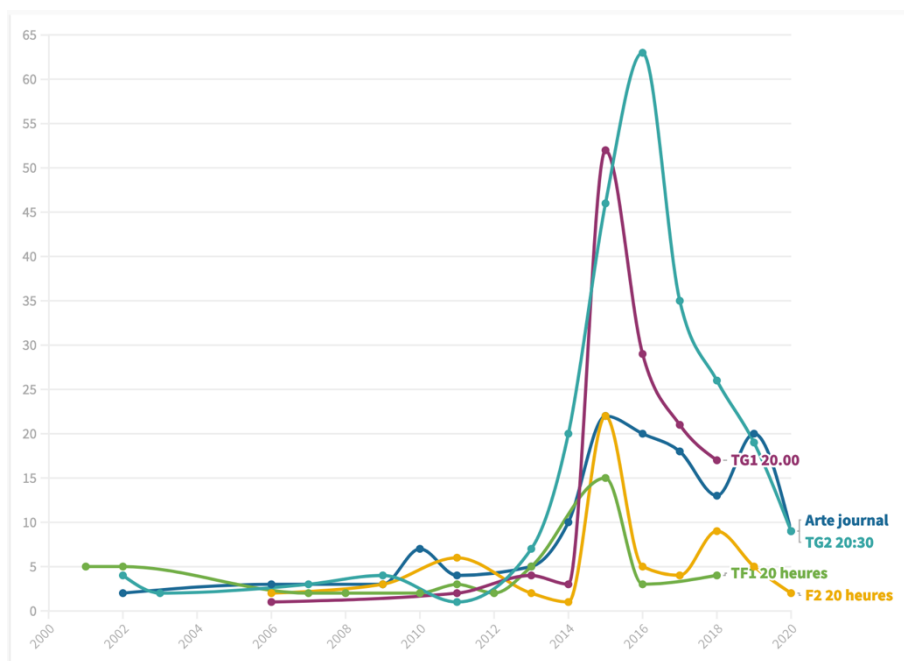


Figure 7 Occurrences d'images de stock où sont représentés des migrants associés à des mots clés "maritimes" (sea, coast guard, boat, ship, beach, etc.)

Conclusions

Pour tirer les sommes, nous pouvons affirmer que les images de stock apparaissent forcément après les faits. Elles en constituent des enregistrements. Le pique légèrement décalé par rapport au pique de la crise migratoire dans nos données manifeste cet écart temporel. Leur circulation massive permet donc de générer des visuels qui font référence à un passé commun, certes dans ce cas récent, mais qui est quand même décalé par rapport à l'actualité. La genericité de l'image permet d'abstraire un phénomène d'un cas singulier.

Ce qui nous intéresse ici est donc spécifiquement la dimension mémorielle que ces images finissent par assumer. Nous avons vu que le fonctionnement de l'industrie audiovisuelle est essentiellement répétitif : après la crise de 2015, les médias vont continuer à utiliser des images de bateaux pour représenter les migrants (même si d'autres modes d'arrivée sont redevenus importants). Cela se fait en raison de l'agenda politique, bien évidemment, mais aussi en raison de la disponibilité d'images de stock, qui, étant devenues omniprésentes, vont ainsi

réapparâître naturellement. On stabilise ainsi une forme visuelle qui devient un stéréotype, une icône visuelle qui réduit l'objet de la représentation et en caricature certains éléments (la clandestinité étant ainsi associée à la migration en général). Si initialement l'image du migrant en mer était ainsi référée à des événements spécifiques – les migration albanaise en Italie, par exemple – les médias finissent par naturaliser cette forme visuelle qui va ainsi constituer un souvenir collectif et le caractériser – celui du migrant et de la migration en Europe.

Bibliographie

- Abdallah, Mogniss H. 2000. « Le 17 octobre 1961 et les médias. De la couverture de l'histoire immédiate au "travail de mémoire" ». *Hommes & Migrations* 1228 (1): 125-33. <https://doi.org/10.3406/homig.2000.3617>.
- Adler, K. 2017. « La répétition chez Freud ». *Psychanalyse* 38 (1): 61-72. <https://doi.org/10.3917/psy.038.0061>.
- Aiello, G. 2022. *Communication, espace, image*. Dijon, France: les Presses du réel.
- Akoka, K. 2017. « Distinguer les réfugiés des migrants au XXIe siècle : enjeux et usages des politiques de classification », dans Michel Agier et Anne-Virginie Madeira. *Définir les réfugiés*. Paris, Presses universitaires de France: 47-67.
- Alloa, E., éd. 2017. *Penser l'image*. Dijon, Les presses du réel.
- Arnold, T. et Tilton, L. 2019. « Distant viewing: analyzing large visual corpora ». *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (Supplement_1): i3-16. <https://doi.org/10.1093/lhc/fqz013>.
- Bachimont, B. 2017. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne, France: INA.
- Benjamin, W. 2013. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, France: Éditions Payot & Rivages.
- Bittencourt, A. 2021. Les médias « grand public » et les médias « alternatifs » face à la « crise des migrants ». *Communication. Information médias théories pratiques*, (Vol. 38/1): 6. <https://doi.org/10.4000/communication.13490>.
- Carnel, J-S. 2012. *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*. Cachan, France: Hermès science publications-Lavoisier.
- Compagno, D. et Treleani, M. 2019. « Introduction to Meaningful Data/Données Signifiantes ». *Semiotica* 2019 (230): 1-17. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0141>.
- Ebbinghaus, H. 1964. *Memory: A Contribution to Experimental Psychology*. Dover Books on Psychology. New York: Dover Publications. <http://psychclassics.yorku.ca/Ebbinghaus/index.htm>.
- Eco, U. 2018. *Sulla televisione: scritti 1956 - 2015*. Milano, Italie: la Nave de Teseo.
- Ernst, W. 2017. *The Delayed Present: Media-Induced Tempor(e)alities et Techno-Traumatic Irritations of "the Contemporary"*. The Contemporary Condition. Berlin, Aarhus: Sternberg press : Aarhus university : ARoS Aarhus art museum. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45757214b>.

- Frosh, P. 2003. *The image factory: consumer culture, photography and the visual content industry*. Oxford, New York, France: Berg.
- Garde-Hansen, J. Hoskins, A. et Reading, A. éd. 2009. *Save as... digital memories*. Basingstoke, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique: Palgrave Macmillan.
- Georgiou, M. Zaborowski, R. 2017. Media coverage of the “refugee crisis”: A cross-European perspective . *Council of Europe Report*, DG1(2017)03. Strasbourg: Council of Europe.
- Hintzman, D. L. 1976. « Repetition and Memory ». In *Psychology of Learning and Motivation*, édité par Gordon H. Bower, 10:47-91. Academic Press.
[https://doi.org/10.1016/S0079-7421\(08\)60464-8](https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60464-8).
- Hoskins, A. 2009. « Flashbulb Memories, Psychology and Media Studies: Fertile Ground for Interdisciplinarity? » *Memory Studies* 2 (2): 147-50.
<https://doi.org/10.1177/1750698008102049>.
- Joyeux-Prunel, B. 2022. *L'art et la mesure: histoire de l'art et méthodes quantitatives*. Paris, France: Éditions Rue d'Ulm.
<https://books.openedition.org/editionsulm/8557>.
- Loftus, E. 2003. « Our Changeable Memories: Legal and Practical Implications ». *Nature Reviews Neuroscience* 4 (3): 231-34. <https://doi.org/10.1038/nrn1054>.
- Loftus, E. 1997. « Creating False Memories ». *Scientific American* 277 (3): 70-75.
- Menin, A. Cadorel, L. Tettamanzi, A. Giboin, A. Gandon, F. et Winckler, M. 2021. « ARViz: Interactive Visualization of Association Rules for RDF Data Exploration ». In *2021 25th International Conference Information Visualisation (IV)*, 25:13. <https://doi.org/10.1109/IV53921.2021.00013>.
- Moretti, F. 2013. *Distant reading*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique.
- Rastier, F. 2011. *La mesure et le grain: sémantique de corpus*. Paris, France: H. Champion.
- Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, France: Editions du Seuil.
- Stiegler, B. 1994. *La technique et le temps*. Tome I. Paris, France: Galilée/Cité des sciences et de l'industrie.
- Treleani, M. 2017. *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*. Lormont, Le Bord de l'Eau.
- Treleani, M. 2021. « The Degree Zero of Digital Interfaces: A Semiotics of Audiovisual Archives Online ». *Semiotica* 2021 (241): 219-35. <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0043>.
- Véray, L. 2011. *Les images d'archives face à l'histoire: de la conservation à la création*. Futuroscope, France: SCÉRÉN-CNDP-CRDP.