

book review

Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska (dir.). **À qui appartiennent les images ?**

Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.

Matthieu Péchenet

Il paraît difficile d'échapper à certains lieux communs au moment d'aborder la question des images d'archives. Leur profusion, la dimension éthique qui leur est attachée, leur statut judiciaire, ou encore les problèmes liés à leur conservation et à leur diffusion restent des thèmes qui enveloppent tout débat, toute discussion, toute réflexion les concernant. À l'âge numérique, nul doute que ces *topoi* ont pris une dimension inédite. Dans ce contexte, Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska proposent dans ce petit volume récemment publié par la Maison des Sciences de l'Homme une approche qui permet d'approfondir la réflexion sur un sujet qui nourrit des débats souvent houleux tout en opérant une ouverture salutaire grâce à un choix éditorial trop peu souvent retenu par les universitaires français : la publication d'entretiens. Déjà dans *Clio de 5 à 7*, Lindeperg proposait d'adjoindre à sa réflexion historiographique (qui prenait appui sur une étude minutieuse d'un corpus d'actualités filmées réalisées en 1944-1945 – *France Libre Actualités*) des entretiens avec des acteurs issus de milieux divers. Dans cette configuration, le cinéma, la télévision, l'histoire, la psychanalyse et le droit étaient convoqués à travers les « voix » Arnaud des Pallières, Alain Jaubert, Annette Wieviorka, Anne-Lise Stern et Lawrence Douglas. Ici, un élargissement des perspectives quant au statut des archives et des témoignages du génocide des Juifs d'Europe était rendu possible¹. Plus récemment, dans une thèse justement dirigée par Sylvie Lindeperg (soutenue en 2011), Ania Szczepanska

proposait une étude fouillée d'un moment fondamental dans l'histoire du cinéma polonais, celui du « Groupe de production X d'Andrzej Wajda ». Ce travail s'appuyait sur une méthode associant recherche archivistique et entretiens menés cette fois auprès des acteurs de l'époque².

On le constate, à l'attrait de l'archive³ s'ajoute, chez les deux auteures, un *attrait de l'entretien*, qui permet d'aérer la réflexion en partageant une parole trop souvent confisquée par les experts issus des milieux universitaires. Dans cette optique, « Aux frontières de l'archive », texte qui ouvre *À qui appartiennent les images ?*, précise immédiatement les enjeux : « la compartimentation des savoirs et des expériences produit souvent fantasmes et malentendus » (9). Échanger avec des acteurs issus de milieux variés devient nécessaire, nécessité fortement déterminée par la complexité du « problème » des images d'archives, lequel engage des questions d'ordre historique, politique, éthique, judiciaire, financier (*ibid.*). Dans cette perspective, l'avocate Nicole Chassigneux, le chef du pôle de conservation et valorisation des archives de l'ECPAD Xavier Sené, la directrice déléguée aux collections de l'INA Agnès Magnien, le producteur Serge Lalou, le cinéaste Jean-Gabriel Périot et la philosophe Marie-José Mondzain sont invités à partager leur expérience, leur point de vue, leurs arguments concernant les (més)usages des images d'archives.

Le texte introductif rappelle le rôle fondamental des pionniers Boleslas Matuszewski et Albert Kahn (le nom de Léon Vidal aurait également

pu apparaître) dans l'histoire des images d'archives (10-12). Il opère également une distinction entre deux régimes d'archives : les « archives du futur », pensées immédiatement comme sources utiles pour les historiens à venir ; le « devenir archive », qui concerne cette fois les sources que l'on pourrait qualifier d'*im-prévues*, mises en valeur « au gré des usages » et « des questions qui leur sont adressées » (12-13). Enfin, après avoir évoqué « l'ivresse patrimoniale » qui se développe au tournant des années 1970, les auteurs dévoilent les principaux axes qui alimenteront les discussions au centre de l'ouvrage (13-21) : statut indécis de l'archive, marchandisation de l'image, diffusion télévisuelle, bouleversements liés au numérique, interrogations d'ordre éthique, tout particulièrement autour de l'épineuse question de la colorisation des images d'archives. De fait, le sujet de la colorisation est une porte d'entrée privilégiée pour penser l'une des tensions fondamentales concernant l'archive : le rapport entre l'intégrité de l'image d'origine et ses possibles transformations (dans le domaine de l'art, on parlera en termes de « licence poétique »). Le deuxième texte, signé Sylvie Lindeperg, développe une précieuse réflexion critique sur le sujet⁴. Après un bref rappel concernant les relations contrariées entre sa discipline et l'image d'archive, l'historienne insiste sur le « cas » *Apocalypse, la 2^{ème} Guerre mondiale* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle, France 2, 2009). Afin d'asseoir sa critique, Lindeperg met en avant un critère spécifique : celui de l'innocence (32-33). Si « les premiers films sur les camps nazis étaient tributaires d'un savoir historique balbutiant et d'une connaissance lacunaire sur les photographies d'archives », historiens et cinéastes ont œuvré, ensemble et séparément, à parfaire la connaissance historique : « que certains d'entre eux reconduisent ces mésusages relève désormais d'une tromperie délibérée ou d'une ignorance peu excusable ». Parmi les arguments déployés par Lindeperg, retenons-en un qui témoigne de l'épaisseur de son approche, qui n'oublie jamais (héritage de Marc Ferro) la place de l'esthétique dans l'approche historique. Citant le travail de John Ford filmant en 1942 la bataille de Midway, Lindeperg note l'aspect fondamental de l'usage de la couleur dans son film : « Ford ne se contente [...] pas d'enregistrer les couleurs, il les pense et les accorde » (34). Comment prendre la pleine mesure de certains choix *singuliers* au moment où, *via* la colorisation, une série comme *Apocalypse* participe à la grande entreprise d'*homogé-*

néisation des images d'archives ?

Suivent les six entretiens menés auprès des acteurs déjà cités. On appréciera le choix des titres qui les accompagnent, lesquels orientent parfaitement le lecteur. En outre, ces titres signalent que la partie « entretiens » est loin de mettre en suspend le rôle des deux auteurs. En effet, on pourrait penser que l'ouvrage est nettement séparé en deux volets : d'un côté, les textes « scientifiques » ; de l'autre, les entretiens. Il faut pourtant préciser que ces deux volets fonctionnent ensemble : « à l'exception de Marie-José Mondzain, les personnes sollicitées ne sont pas chercheurs/ses et c'est pourquoi nous avons mené avec eux des discussions (d'une heure ou deux) que nous avons ensuite réécrites/remontées avant de leur soumettre. Par ailleurs, l'introduction et la conclusion s'appuient sur plusieurs autres discussions qui ont eu lieu dans les coulisses de fabrication des films »⁵. Par conséquent, les entretiens restent proches des chapitres d'un ouvrage plus « classique » : « les personnes interrogées ne sont pas réellement les auteurs des textes publiés, mais des interlocuteurs qui s'intègrent dans le fil de notre argumentation, et qui éclairent les problématiques exposées dans notre introduction et dans le texte de Sylvie Lindeperg »⁶. C'est ainsi que le délicat problème de l'auteur de l'image mécaniquement reproduite se trouve discuté dans « Des images protégées par le droit ? ». Nicole Chassigneux rappelle que pour « la jurisprudence française, l'originalité consiste en "l'empreinte ou reflet de la personnalité de l'auteur", c'est-à-dire en l'existence d'un rattachement à la personnalité de celui-ci » (47). Le droit ne définissant pas précisément ce statut d'auteur, c'est « au cas par cas » que les affaires se traitent (48). Ensuite, Xavier Sené décrit les activités de l'ECPAD, au niveau commercial tout particulièrement : « la formation et la production audiovisuelle d'une part, la conservation et la valorisation des archives d'autre part » (59-60). L'ECPAD étant le premier fournisseur d'images de la Première Guerre mondiale pour la série *Apocalypse*, la discussion offre l'occasion de connaître le point de vue de l'un de ses cadres au sujet de la colorisation. Elle s'avère particulièrement ambivalente : « comme conservateur, je suis très attaché à l'intégrité des archives audiovisuelles », affirme-t-il d'un côté (60). De l'autre, il rejette toute responsabilité de l'ECPAD quant au « maquillage » des images, qui « n'est pas de [leur] fait » (61). De la discussion avec Serge Lalou, on retiendra un cer-

tain conservatisme, le producteur des *Films d'ici* défendant l'idée selon laquelle les documentaires de création doivent être diffusés sur Arte et à des heures tardives sur d'autres chaînes du service public, quand les programmes plus divertissants se doivent d'être diffusés en *prime time* sur France 2 et France 3. Les deux historiennes semblent (à juste titre) lui reprocher cette position : « la mission d'un service public n'est-elle pas de créer et d'innover pour le plus grand nombre, y compris en *prime time* ? » (88-89). Le témoignage d'Agnès Magnien définit le lien entre « le retard dans la reconnaissance de l'INA » et le manque de liant entre cette institution et d'autres structures comme le CNC, la BnF et les Archives nationales (71). Par ailleurs, son point de vue sur la colorisation opère une distinction au sujet de la transformation de l'image originale qui revient ponctuellement dans l'ouvrage : décidée au nom de *la vérité* (position tenue par les auteurs d'*Apocalypse*), elle s'avère condamnable. Au nom de l'art, elle peut être acceptée (79-80). La discussion entretenue avec Jean-Gabriel Périot relativise pourtant la netteté de la distinction. Dans *Une jeunesse allemande* (2015), il n'hésite pas à transformer « l'original » (de l'image d'archive) pour « justement pouvoir le respecter » (106). Ce type de décision s'avère contestable, d'autant plus que le cinéaste cultive l'ambiguïté en choisissant de taire ces choix. À cela s'ajoute une autre décision, tout aussi discutable : celle de ne jamais indiquer la provenance des images (108)⁷. La « licence poétique » ne doit pas devenir un passe-droit autorisant tout type d'*appropriation* de l'image. Sur ce point, Marie-José Mondzain propose (au sein de l'entretien le plus politisé) la mise en place d'une « déontologie » (116), nouveau paradigme qui dépasserait la tension entre « droit moral » et « droit patrimonial », catégories insuffisantes pour régler (et réguler) les activités liées aux images d'archives. Combinant respect des œuvres originales et possibilité d'exercer sa licence poétique, une charte définirait certaines règles qui protégeraient l'intégrité de l'image, obligeant par exemple l'utilisateur à déclarer « toute modification et traitement transformateur de la nature du document audiovisuel » (116-117).

Dans son texte conclusif (125-140), Ania Szczepanska reprend, sous les espèces d'un abécédaire, les grandes lignes qui ont traversé les entretiens, désignant les points d'accords et les différends repérés au sein des discussions, lesquels précisent les enjeux d'un débat complexe, et même, di-

sons-le, agité. En choisissant pour titre « Les mots de la “querelle” », l'historienne reprend un terme fort, assumé par Sylvie Lindeperg en début d'ouvrage (le mot « querelle » a disparu du titre – raccourci – de son texte, mais est bien présent dans la version publiée sur le site de l'INA), et qui rappelle que l'enjeu principal de l'ouvrage n'est pas de régler certains problèmes, mais bien de les *exposer*. Reste à poursuivre la dynamique, en prolongeant le processus d'ouverture disciplinaire, dont la portée ne peut être que bénéfique. Un dialogue avec des enseignants du secondaire, des producteurs et distributeurs plus *mainstream* (Gaumont, Pathé), un panel de spectateurs assidus à des programmes comme *Apocalypse* pourrait, entre autres exemples, fournir la substance de futures publications.

Notes

1 Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*. Paris : Éditions du CNRS.

2 Travail indissociable de la réalisation d'un film documentaire où les témoins tiennent une place de premier plan : *Nous filmons le peuple !* (sorti en 2013).

3 Pour reprendre le titre d'un volume de la revue *Cinemas* dirigé par Christa Blümlinger : « L'Attrait de l'archive », *Cinemas* 24 (2-3), printemps 2014.

4 Ce texte est la reprise, remaniée et augmentée, d'une contribution qui faisait suite à une commande de l'INA : Lindeperg, Sylvie. 2014. « Le singulier destin des images d'archives : contribution à un débat, si besoin une “querelle” ». Dans *L'Extension des usages des images d'archives*, INA (en ligne) [consulté le 15 mars 2018]. Dans le même dossier, on lira avec attention la contribution de Laurent Véray : « Appropriation des images d'archives et exigence historique ».

5 Je remercie Ania Szczepanska qui m'a amicalement communiqué ces informations.

6 Idem.

7 Pour une critique serrée du film, voir François Albera. 2016. « Une jeunesse allemande. Un film d'actualité ? » *Chimères* 89: 85-99.