

**Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska, *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des oeuvres*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.**

**Martine Floch**



L'ouvrage collectif *L'image d'archives. Une image en devenir*<sup>1</sup> proposait de lever le voile sur cette catégorie d'images et de combler un vide définitoire à un moment où l'attrait pour les images s'accroît de manière exponentielle et où le numérique intensifie leur circulation. Laurent Véray clôturait l'ouvrage par une mise en garde contre les représentations médiatiques qui usent et abusent de ces images. C'est un autre vide que le présent ouvrage, né des travaux du groupe de recherche « À qui appartiennent les images ? », créé dans le cadre du Labex Création, Art et Patrimoine (CAP), entend combler : celui de leur statut – différent de celui des archives écrites – et de leur propriété, juridique entre autres. Pour ce faire – et c'est là toute l'originalité de l'opus –, il a choisi le décroisement des horizons professionnels, au-delà du champ strictement

universitaire. Ainsi est menée dans ce *work in progress* une série d'entretiens avec deux archivistes et conservateurs du patrimoine, Agnès Magnien de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et Xavier Sené de l'Établissement de création et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), la philosophe Marie-José Mondzain, le producteur Serge Lalou, l'avocate au barreau de Paris Nathalie Chassigneux, le réalisateur Jean-Gabriel Périot et les historiennes du cinéma Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska.

Il semble bien que ce qui a déclenché cette réflexion soit un véritable trafic des images contre lequel s'insurgent depuis quelque temps les historiens et historiens de l'art. Les opérations de reformatage, de sonorisation et de colorisation destinées à remettre au goût du jour les images d'archives suscitent le courroux et engagent la responsabilité des historiens, sollicités dans des fonctions d'auteurs ou de consultants pour apporter leur caution historique, un label scientifique aux œuvres et aussi pour permettre aux réalisateurs et producteurs d'obtenir des aides financières. Sont visées les réalisations télévisuelles diffusées aux heures de grande audience et « devenues l'un des principaux vecteurs de transmission de l'histoire » (p. 31), la plus emblématique d'entre elles étant

---

<sup>1</sup> Julie Maeck et Matthias Steinle, (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Voir le compte rendu de l'ouvrage par Martine Floch dans *Histoire et Politique*, mis en ligne le 08.06.2017 url : <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=05&rub=comptes-rendus&item=629> [lien consulté le 19/03/2019].

la série *Apocalypse : la Seconde Guerre mondiale*, produite par France 2. Artifice d'une *réalité augmentée*, simplification historique, argument marketing (rendre l'histoire plus attrayante et en faciliter l'accès, « présenter aux téléspectateurs des "images plus proches d'eux", se rapprocher des journaux télévisés actuels », (p. 37) le réquisitoire de l'historienne Sylvie Lindeperg, virulent et argumenté, interroge les retombées multiples de ces transformations à l'envi, qui débordent le cadre de la diffusion télévisée de ces programmes. « La légitime conquête du public ne peut s'accomplir au mépris de l'histoire, par la maltraitance des images » (p. 42). Sont incriminées également des institutions de conservation des images d'archives, ayant succombé à la tentation de maquillage des images. À deux de ces institutions la parole est donnée : l'INA et l'ECPAD expliquent par la voix de leurs représentants respectifs, Agnès Magnien et Xavier Sené, leur position ambivalente quand il s'agit de concilier la pérennité économique des institutions avec leur vocation de conservation et de diffusion auprès de publics divers : chercheurs, réalisateurs, producteurs.

Xavier Sené, directeur du pôle de conservation et valorisation des archives de l'ECPAD<sup>2</sup>, a participé justement à la production de la série *Apocalypse*. Confronté au principe de réalité, il assume pour sa part l'ambivalence de sa position. Comme conservateur, il est évidemment attaché à l'intégrité des images d'archives. À des fins de diffusion et commerciales, il en est autrement : « Le fait d'être coproducteur nous a permis de dégager un chiffre d'affaires et de gagner en visibilité » (p. 62). Aux usagers, dit Xavier Sené, de préciser que le document d'origine – dont il est le conservateur – a fait l'objet d'une transformation.

Agnès Magnien est pour sa part conservatrice de l'INA, une institution qui, dans le milieu des archives, a une image bien singulière. Rarement mentionné, souffrant d'un déni d'existence dans cet univers clos que sont le Centre national du cinéma et de l'image animé (CNC), la Bibliothèque nationale de France (BnF), les Archives nationales, l'INA a ceci de commun avec l'ECPAD que les deux institutions doivent vendre une partie des documents pour autofinancer une partie de leurs missions. Si Agnès Magnien est plus soucieuse de respecter les archives, de leur généalogie à leur accessibilité, elle n'est pas elle non plus hostile à la métamorphose des images, leur colorisation, etc., pour la bonne et simple raison qu'elles ne sont pas la propriété de l'INA mais qu'elles appartiennent au patrimoine national.

Interrogé sur les usages des archives, le producteur Serge Lalou (*Films d'ici*) confirme un vrai engouement, dans le milieu des décideurs de la télévision, pour les images d'archives. Pour *Apocalypse*, ce n'est pas tant, selon lui, la colorisation qui pose un problème que le discours historique véhiculé par la série (son anticommunisme viscéral, la vision déterministe des événements ou sa spéculation sur la pulsion du voir du spectateur). La philosophe Marie-José Mondzain, quant à elle, prône, concernant les métamorphoses des images, un *fair use* qui ressemble à un *fair play*, c'est-à-dire à un jeu dont les règles doivent être connues de tous (p. 119). Les nouvelles technologies sont par nature « non coupables », à condition de ne pas être des outils stratégiques de manipulation de la croyance prétendant faire savoir. L'image d'archives, nous dit-elle, a des propriétés essentielles, et la principale consiste à ne pas avoir de propriétaire.

---

<sup>2</sup> Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, l'ECPAD est un établissement public qui est subventionné par l'État à hauteur d'environ 85 % et doit dégager des ressources propres pour compléter son budget.

Pour Marie-José Mondzain, les singularités de lecture des images renvoient à la question de la propriété et du réemploi des archives. Le vrai problème de la régulation des usages des images ne relève ni du droit patrimonial, ni du droit moral mais d'un niveau de régulation qui est celui d'une déontologie.

Si l'on se trouve dans un tel flou sémantique et juridique, si la loi se révèle impuissante à protéger l'intégrité des images, c'est qu'elle continue à rattacher la protection des images aux notions très complexes d'œuvre et d'auteur. L'avocate Nathalie Chassigneux souligne toute la difficulté à définir une image audiovisuelle comme une œuvre de l'esprit dont il s'agit de démontrer « l'originalité ». Notion dont le droit peine à donner une définition !

Que dire de la question très problématique de définition de la notion d'auteur qui se pose aux opérateurs de guerre, ceux de l'ECPAD notamment, quand ceux-ci sont des agents de l'État ?

La parole est – de manière heureuse – donnée au réalisateur Jean-Gabriel Périot pour son usage exemplaire des images d'archives. La description que le réalisateur fait de son travail et le commentaire de son film d'archives *Une jeunesse allemande* (2015), sur l'histoire du mouvement de la RAF (Rote Armee Fraktion – Fraction armée rouge) résonnent avec ce qu'écrit Sylvie Lindeperg sur le rôle des images d'archives, symptômes mais aussi agents de l'histoire, capables de façonner l'histoire et de lui donner une nouvelle lisibilité. Le film de Périot, sans commentaire, est moins un film sur la RAF que sur la manière dont celle-ci a été racontée. Ce sont les images, qu'il a exhumées et dans lesquelles il s'est immergé plusieurs années, qui ont déplacé son regard. Aucun historien, explique Jean-Gabriel Périot, n'avait travaillé cette histoire allemande du point de vue des images. Ces événements n'avaient jamais été racontés ainsi, avec ce qu'il appelle de manière délicate « des images délaissées » (p. 110). Ainsi son film cumule-t-il trois vertus : celles de raconter une histoire en images, d'établir une histoire des images, d'esquisser une histoire du cinéma et de la télévision.

En conclusion, on peut affirmer que, si les images d'archives suscitent des inquiétudes concernant leur vulnérabilité, leur identité, le débat mené ici a permis à chacun(e) des participants d'exposer ses propres logiques. Le décroisement des disciplines, le refus d'une compartimentation des savoirs sont ici novateurs et féconds, dans la mesure où des propositions s'esquissent, celle notamment d'établir un code de déontologie.