

*SOUS LES BOMBES, (RE)CONSTRUCTION
DU TEMPS PRÉSENT*

FANNY LAUTISSIER*

L'écriture télévisuelle de l'histoire se fait selon des procédés qui rendent perméables les frontières considérées comme ontologiques entre films dits « documentaires » et « de fiction » et entre productions réalisées pour la télévision et pour le cinéma. Dans son ouvrage *Télévision et histoire, la confusion des genres*, Isabelle Veyrat-Masson établit une typologie de ces différents modes de figuration de l'histoire, explicitant entre autres la nature de ce qui est appelé le docufiction¹. Cette contribution se propose de retourner l'énoncé de départ, qui donne comme thématique principale le « traitement de l'histoire dans les documentaires filmiques ». En effet, en miroir du docufiction, se situent les productions appartenant au genre identifié comme « fiction de réel », « fiction documentée » ou encore « fiction historique »², c'est-à-dire les séries ou téléfilms d'histoire conçus pour avoir une portée documentaire et répondant dans le même temps à certaines contraintes spécifiques, en particulier à celle de la place prédominante qui doit être attribuée à la trame narrative. Les modèles du documentaire et du reportage viennent influencer la construction et les caractéristiques formelles (visuelles et sonores) de ces productions et conditionnent leur rapport à la figuration de l'histoire et de l'événement. Dans ces formes visuelles, l'image intervient comme « mise en récit » du réel³ et fait évoluer la question du traitement de l'événement. La porosité entre documentaire et fiction devient d'autant plus complexe lorsqu'on s'intéresse à la figuration de l'histoire du temps présent.

Le film *Sous les bombes* (95', 2007), deuxième long-métrage du réalisateur franco-libanais Philippe Aractingi⁴, est un objet filmique qui brouille les pistes. Selon son réalisateur, il s'agit de « la première fiction tournée en pleine guerre⁵ ». En effet, le contexte du déroulement de l'ac-

tion est celui de la guerre des 33 jours au Liban, « crise multidimensionnelle⁶ », qui oppose Israël et le Hezbollah⁷. Les blocus et bombardements des points stratégiques par l'aviation israélienne commencent à partir du 12 juillet 2006. Le tournage du film de Philippe Aractingi commence dix jours plus tard, puis reprend trois jours après la trêve du 14 août et avec la mise en œuvre de l'accroissement des troupes de la Force intérimaire des Nations Unies au Liban (FINUL)⁸. Le scénario du film, basé sur les images captées par le réalisateur pendant et après le conflit, est écrit en partie *a posteriori* et en collaboration avec Michel Léviat.

La trame narrative du film est simple et suit le parcours d'une mère, Zeina, à la recherche de son fils disparu, Karim, et celui de Tony, un chauffeur de taxi originaire du Sud-Liban, qui l'accompagne. Les scènes que l'on peut considérer comme les plus fictionnelles, c'est-à-dire celles qui concernent plus la relation des deux personnages principaux que la quête qui les réunit, sont tournées après la fin du conflit grâce à l'obtention de soutiens financiers, notamment de la part du producteur britannique Paul Raphael. En France, Philippe Aractingi obtient l'aide du producteur Hervé Chabalier et de son agence de presse CAPA TV, ainsi que de la chaîne de télévision franco-allemande Arte. Diffusé pour la première fois à la télévision sur cette même chaîne en avril 2008⁹, *Sous les bombes* est par la suite distribué en salles, à partir de mai 2008.

Cette étude du cas du film *Sous les bombes*, de Philippe Aractingi, vise d'abord à examiner la question de l'écriture télévisuelle de l'histoire du temps présent, notamment à travers la question du traitement de l'actualité et du rapport entre reconstruction et reconstitution de l'événement. Dans ce cadre, il s'agit de considérer les interactions des éléments considérés comme documentaires et fictionnels dans le film et de nous attacher au sujet de la perméabilité des frontières entre production télévisuelle et cinématographique.

Lors de la séquence introductive du film, un premier insert de texte s'affiche à l'écran : « août 2006. Le Liban subit depuis 33 jours d'intenses bombardements ». S'ensuivent des images de bombardements et de la fuite de civils, accompagnées d'une bande sonore faisant entendre des cris de détresse. Un second encart de texte apparaît alors, sur lequel on peut lire : « Au 34e jour, un cessez-le-feu s'installe sous l'égide des Nations Unies. Le Liban est en ruine, on compte 1 189 morts et près d'un million de déplacés... ». Ce passage constitue le prologue documentaire du film. Au cours des deux premières minutes de ce prologue, on note l'apparition d'une date-caméra, en surimpression dans le coin inférieur droit de l'image (cf. Fig. 1). Cet élément convoque d'emblée la notion d'image d'enregistrement direct (photographie, film), ainsi que la fonction d'attes-

tation, le caractère réaliste et la portée documentaire qui lui ont historiographiquement été associés¹⁰. On pourrait dire que cet élément intervient ici en tant que « certificat d'authenticité » des faits représentés. Il est partie prenante du premier contact visuel du spectateur avec les événements évoqués et le place ainsi dans un rapport de type informatif ou journalistique à l'image.

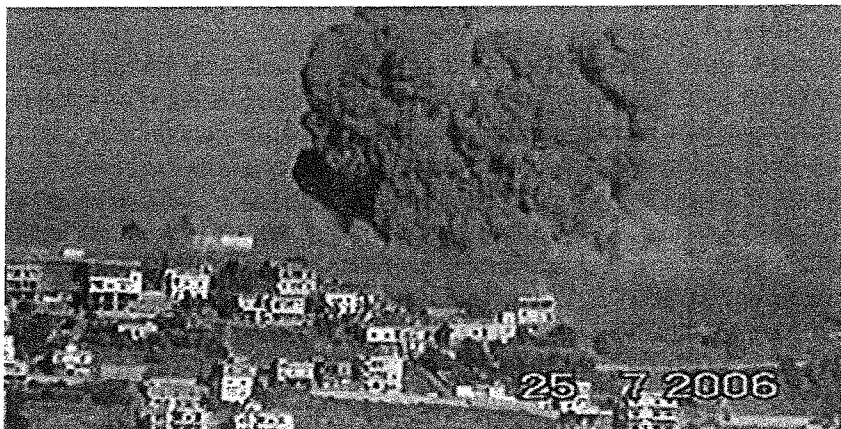


Figure 1 : Capture d'image. Séquence d'introduction du film. Insert de la date dans l'image filmée des bombardements (00' 01' 18).

À la suite de ce prologue, le générique et l'arrivée de l'actrice principale, sur un fond musical, marquent le point de départ de la trame fictionnelle. Cependant, des effets réalistes sont mêlés au déroulement dramatique pendant toute la durée du film.

La question du déroulement de l'action en direct est ici centrale. Les acteurs professionnels Nada Abou Farhat et Georges Khabbaz suivent la semi-direction du réalisateur et composent avec les autres personnages, qui sont tous inscrits dans le réel mais ont néanmoins été sélectionnés lors d'un *casting*. À ces personnages viennent s'ajouter ceux que l'équipe a rencontrés au cours du tournage du film : des réfugiés, des journalistes, des militaires, des manifestants, etc. Le réalisateur présente les acteurs comme placés en interaction avec les événements en train de se dérouler¹¹ et avec les réactions de ces différents protagonistes. L'action a

lieu dans les quelques jours qui suivent le conflit et le traitement visuel et sonore met en jeu la notion de « direct », notamment en convoquant à plusieurs reprises le modèle des actualités télévisées, du reportage, ainsi que des *breaking news*¹². Philippe Aractingi revendique l'influence du genre docu-drama britannique¹³, qui est ici sensible lorsque l'irruption de l'information médiatisée et du documentaire dans le déroulement dramatique est mise en scène et vient complexifier le rapport entretenu entre images, captation et reconstruction de l'événement.

On relève que les aspects documentaires du film portent particulièrement sur la question des personnes déplacées et des disparus, de ces « corps enfouis sous les décombres » dont l'existence est rappelée à plusieurs reprises, notamment par le biais des bulletins d'information radiodiffusés, entendus dans le taxi de Tony. Les problèmes de la sépulture pendant et après le conflit, de la difficulté à retrouver la trace des corps ensevelis sont évoqués à travers la recherche de Maha, la sœur de Zeina, qui conduit les deux personnages principaux à la fosse commune de Sur, où les personnes viennent récupérer ou identifier des corps. Le recensement des vivants et des morts, ainsi que la recherche des disparus sont en effet une des premières réalités de tout conflit¹⁴. Dans ce cadre, le scénario et la question des lieux traversés sont déterminants et participent à l'écriture d'une histoire immédiate¹⁵ et, dans le même temps, à la constitution d'une archive qui vient documenter le processus de la sortie de guerre, envisagée comme période de transition¹⁶.

Au fur et à mesure de l'évolution dramatique du film, on suit ainsi un itinéraire, de zone d'accueil en hôpital, d'étape du parcours en fausse piste, pour retrouver Karim. Les personnages traversent d'abord Beyrouth, puis les lieux publics de la ville de Saida¹⁷ (les écoles où sont hébergées les personnes déplacées, le Palais de Justice où des listes de noms sont enregistrées par les organisations humanitaires présentes¹⁸, le couvent de Marjayoun, les décombres de la maison de la sœur de Zeina à Kherbet Selem). Les rencontres que font les personnages principaux avec d'autres personnes à la recherche de disparus sont autant de moments qui introduisent au cœur de la trame narrative principale des petits récits d'expériences et de traumatismes différents et le plus souvent liés à une disparition ou un décès. Aucun des protagonistes ne semble remarquer la caméra et la venue de Zeina sert alors de prétexte à la prise de parole des différents « témoins ». Une médiation de la parole s'établit ainsi à deux niveaux : par la présence de l'actrice d'une part et par l'insertion de ces récits dans un environnement semi-scénarisé d'autre part. Certains des éléments du contexte historique sont fournis par les dialogues. Ainsi, l'un des personnages, le jeune Ali, évoque le caractère récurrent des guerres

et leur impact sur la population, venant ainsi par la même occasion refléter une opinion exprimée par le réalisateur lui-même dans d'autres circonstances¹⁹.

Une deuxième histoire est développée en parallèle de celle de Zeina et autour du personnage de Tony, le chauffeur de taxi, qui recherche de l'aide pour le village où se trouve sa famille, au Sud du Liban. Ce personnage évoque brièvement le contexte ayant mené à l'émigration en Israël de son frère, partisan d'Antoine Lahd et ancien membre de l'armée du Liban Sud (ALS)²⁰. Cette histoire est propice à mettre en avant d'autres réalités historiques que celle qui semble centrale dans le film, celle de l'immigration, de l'exil et de la collaboration de certains Libanais avec l'armée israélienne, lors de la première guerre du Liban (1975-1990).

La frontière entre documentaire et fiction se trouve ici remise en question et donne lieu à une double dynamique, au sein de laquelle la trame narrative se nourrit de l'actualité pour évoluer, en fonction de ce que le réalisateur a la possibilité de filmer. Réciproquement, la portée documentaire du film est appuyée sur le développement du scénario.



Figure 2: Capture d'image.

Les ruines dans le village de Kherbet Selem (00°29'08).

Parmi les éléments réalistes ou « effets de réel²¹ » qui jalonnent le film, on peut en citer plusieurs qui ont un impact visuel direct, tels que les lieux d'accueil de personnes déplacées, traversés par les deux personnages principaux, mais aussi les affiches situées à l'intérieur et aux abords

de la ville, les panneaux et banderoles sur lesquelles figurent des slogans du Hezbollah, les ruines (Fig. 2), les ponts et routes déserts ou détruits. On note également que d'autres aspects, tels que le fait que les lignes téléphoniques et axes de communication soient coupés, ainsi que les risques réels d'explosion évoqués à plusieurs reprises dans le déroulement du film, sont autant de contretemps ou de facteurs qui influencent la mise en application et l'évolution de la trame narrative. Les acteurs improvisent et la trame scénaristique doit ainsi se constituer dans un va-et-vient constant entre volonté de fiction et impératif documentaire.

Selon les propos de Philippe Aractingi²², la construction de la structure finale du film a été faite *a posteriori*, à partir des images tournées par son équipe pendant le conflit. Cette démarche semble plus proche du modèle documentaire, pour lequel on doit composer une trame narrative à partir d'archives ou de documents préexistants. Cette dimension documentaire touche à la fois des aspects visuels et sonores. Ici, on peut relever l'inclusion de bulletins d'informations radio entendus lorsque les deux personnages principaux se trouvent dans le taxi de Tony ou de spots d'actualités télévisées lorsqu'ils se trouvent à l'hôtel ou dans une maison. Ces documents sont la plupart du temps mis en abyme (le dispositif de diffusion, ici un poste de télévision ou un autoradio, apparaît à l'image). La bande sonore du film gagne alors en importance en intégrant à la même séquence des éléments à portée documentaire et fictionnels. Une seule séquence du film introduit un regard-caméra, mais il s'agit d'un flash d'information de la chaîne de télévision *Euronews*, qui est inséré en plein écran. Il est intégré directement au déroulement du film et fait appel à la connaissance que peut avoir le spectateur des codes visuels et journalistiques de la présentation de l'actualité (cf. Fig. 4).



Figure 3: Capture d'image. Orla Guerin, journaliste apparaissant en plein cadre et commentant l'arrivée des troupes de la FINUL, ici sur la chaîne de télévision *Euronews* (01'03'18).



Figure 4: Capture d'image. Insert en plein écran d'un flash d'information diffusé par la chaîne de télévision *Euronews* (00'46'06).

Sont également incluses des images des troupes libanaises, d'une manifestation du Hezbollah (cf. Fig. 5), de membres de la Croix-Rouge, de bombardements, de fosses communes et de cimetières, ainsi que de l'ar-

rivée des troupes françaises de la FINUL au port de Nakura (cf. Fig. 6), des équipes de télévision et des photographes (cf. Fig. 7). Certains journalistes jouent ici leur propre rôle. C'est le cas pour Orla Guerin (cf. Fig. 3), correspondante spécialiste du conflit israélo-palestinien pour la *BBC*, citée au générique de fin du film.

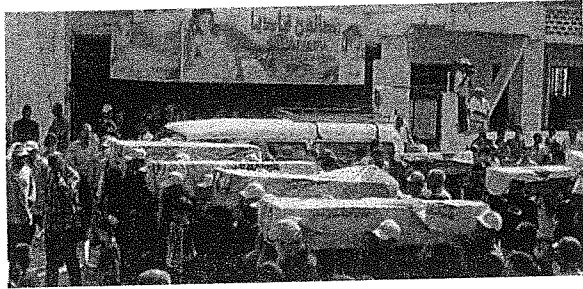


Figure 5 : Capture d'image. Manifestation du Hezbollah (00'46'33).



Figure 6 : Capture d'image. Cohabitation d'éléments documentaires et fictionnels.
L'actrice principale Nada Abou Farhat, au premier plan,
croise des soldats « Casques bleus » (01'02'54).



Figure 7: Capture d'image. Les photographes et journalistes lors de l'ouverture d'une fosse commune (00'44'04).

Ce film entretient des liens complexes avec le cinéma. Dans les discours promotionnels qui accompagnent sa diffusion, *Sous les bombes* est présenté tantôt comme un film et tantôt comme un téléfilm²³. Cette perméabilité apparente entre télévision et cinéma se manifeste également dans le mode de diffusion. En effet, comme signalé dans l'introduction de cette contribution, *Sous les bombes*, après sa première diffusion sur la chaîne de télévision Arte, a été diffusé en salle. Par ailleurs, le profil du réalisateur, qui a notamment réalisé des reportages pour l'émission *Envoyé Spécial*, diffusée sur France 2, se situe à la fois entre documentaire et fiction et entre télévision et cinéma²⁴. Il en va de même pour les deux acteurs principaux, Nada Abou Farhat et Georges Khabbaz, dont les carrières touchent à la fois au cinéma et à la télévision et qui ont joué tous deux dans des séries télévisées libanaises à succès. On constate ainsi à la fois une volonté de se démarquer du cinéma comme mode de diffusion, notamment à partir de critères liés à la durée et aux types de public visé, mais aussi d'en rapprocher le film, à la fois par son contenu et par son traitement narratif. On peut ainsi établir un parallèle avec le film des réalisateurs et plasticiens Khalil Joreige et Joana Hadjtommas, intitulé *Je veux voir* et présenté au Festival de Cannes lors de la même semaine que celle de la sortie au cinéma de *Sous les bombes*. Ce film se veut une réflexion sur le rôle du cinéma face à la guerre²⁵.

L'action se déroule en fonction de critères similaires (contexte de la guerre des 33 jours et déroulement en « temps réel », peu d'acteurs professionnels et éléments scénaristiques comparables, style du « *road movie* » et travail sur les ruines²⁶, etc.). Dans le cas de *Je veux voir*, la technique du « regard neuf » est employée par le biais du personnage de l'actrice Catherine Deneuve. Dans le film de Philippe Aractingi, le décalage entre les personnages et les lieux dans lesquels ils se rendent est moins fort, mais Zeina, résidant à Dubai, porte cependant sur le Liban et sur sa vie le regard d'une exilée. Pour ces deux personnages féminins, il y a une même volonté d'aller vers le sud du Liban et donc vers la zone la plus dangereuse, pour « voir ». Cette technique permet dans ces deux cas, comme on l'a vu, de se servir de la fiction pour créer un espace documentaire.

En suivant une trame narrative resserrée, censée se dérouler sur trois ou quatre jours, la fiction *Sous les Bombes* parvient à saisir une part de la complexité d'un contexte dans lequel l'expérience sensible de la guerre pour les civils tient un rôle essentiel. Ainsi, trois registres de figuration filmique de l'histoire se superposent et suivent les étapes de la réalisation du film : tout d'abord la phase de reconstitution documentée, à laquelle la deuxième strate de la construction scénaristique vient se superposer. En n'envisageant pas l'histoire uniquement à travers une approche référentielle²⁷ et en interrogeant le rapport entre histoire individuelle et collective, le film de Philippe Aractingi procède, entre autres, à une mise en récit des processus de « retour à l'intime²⁸ ». Enfin, la phase du montage, basée sur les deux étapes précédentes, aboutit à une tentative de reconstruction du temps présent, selon la formulation de la théorie développée par le philosophe Paul Ricoeur dans son ouvrage *Temps et récit*²⁹ et appliquée au champ histoire et cinéma par Christian Delage : « C'est parce qu'il reconstruit le passé, et non parce qu'il le reconstitue, que le cinéaste rejoint l'historien ; et c'est le récit cinématographique, en donnant à cette reconstruction la forme d'une narration historique, qui nous permet d'appréhender le temps si, comme Paul Ricoeur nous y invite, on considère que "le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'existence temporelle"³⁰. »

N.B. Citations visuelles : Toutes les illustrations utilisées dans le cadre de cet article sont des captures d'images et relèvent, comme les photographes du cadre juridique de l'exception de citation³¹.

NOTES

* Après avoir suivi une double formation en histoire contemporaine et en archivistique, elle est actuellement doctorante au Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic, EHESS), sous la direction de Christian Delage. Son sujet de recherche porte sur la mémoire et l'histoire des conflits du Proche-Orient, principalement dans les films israéliens, palestiniens et libanais. Carnet de recherche en ligne sur la plateforme Culture visuelle : <http://culturevisuelle.org/photogrammes/>

¹ Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions de réel*, Bruxelles, INA-De Boeck, 2008, p. 100-101.

² François Garçon, « Le documentaire historique au péril du docufiction », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 88, octobre-décembre 2005, p. 95-108.

³ Rémy Besson et Audrey Leblanc, « La Part de l'introduction », in *Conserveries mémorielles*, n° 6, « La part de fiction dans les images documentaires », 2009. [<http://cm.revues.org/336>]

⁴ Son premier long-métrage est le film musical *Bosta* (142', 2005).

⁵ Cf. Philippe Aractingi, « Le jour où j'ai réalisé « Sous les bombes », la première fiction tournée en pleine guerre », *Civis memoria*, 5 octobre 2008.

[<http://www.civismemoria.fr/contribution/?module=contrib&contrib=956>] et dossier de presse du film téléchargeable sur le site officiel du film <http://www.underthebombs.com/>

⁶ Cf. Franck Mermier, Elizabeth Picard [dir.], *Liban, une guerre de trente-trois jours*, Paris, La Découverte, 2007.

⁷ Parti politique chiite libanais créé en 1982, dirigé par Hassan Nasrallah depuis 1992. Voir Elizabeth Picard, « Le Hezbollah, milice islamiste et acteur communautaire pragmatique », in Franck Mermier, Elizabeth Picard [dir.], op. cit., p. 85.

⁸ Cf. Site officiel de la FINUL : <http://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/finul/finul.htm> et Résolution S/RES/1701 du Conseil de sécurité des Nations Unies, 11 août 2006, sur la situation au Moyen-Orient.

⁹ Cf. Grille de diffusion des programmes, *Arte.tv*, samedi 19 avril 2008.

[http://www.arte.tv/fr/content/tv/02___Communities/C3-cinema_20and_20fiction/02-Magazine/12___Fiction/01_20Edition_20La_20fiction_20sur_20ARTE/06_20Samstag/edition-2008.04.01/ART___Unter_20Bomben/1988918.html]

¹⁰ Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 9-30.

¹¹ Voir l'extrait du film commenté par le réalisateur Philippe Aractingi :

http://www.dailymotion.com/video/x54a4z_sous-les-bombes-un-film-de-philippe_news

¹² Cf. Rémy Besson, « Breaking news » et « Breaking news 2 », *L'Atelier du Lhivic*, 15 décembre 2008 et 11 janvier 2009 [<http://lhivic.org/atelier/?p=512>] et [<http://lhivic.org/atelier/?p=664>]

¹³ Cf. par exemple Olivier de Bruyn, « Au Liban, « Sous les bombes », le cinéma », *rue89.com*, 12 mai 2008. [<http://www.rue89.com/2008/05/12/au-liban-sous-les-bombes-le-cinema>]

¹⁴ Cf. le rôle du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) dans la gestion des problèmes relatifs aux déplacés internes et aux personnes portées disparues « dans le contexte d'un conflit armé ou d'une situation de violence interne » : <http://www.icrc.org/Web/fre/sitefre0.nsf/html/lebanon-40-years-311207> et <http://www.icrc.org/fre/themissing>

¹⁵ Sarah Elkaim, « L'urgence de montrer la guerre. *Sous les bombes*, réalisé par Philippe Aractingi », *Critikat.com*, 14 mai 2008 [<http://www.critikat.com/Sous-les-bombes.html>]

¹⁶ Cf. Bruno Cabanes et Guillaume Piketty (dir.), *Retour à l'intime au sortir de la guerre*, Paris, Tallandier, 2009, p. 31.

¹⁷ Cf. Reem Alasalem, « Les Libanais qui ne peuvent rentrer chez eux craignent de tomber dans l'oubli », *Articles de l'UNHCR*, 28 août 2006. [<http://www.unhcr.fr/cgi-bin/texis/vtx/news/opendoc.htm?tbl=NEWS&id=44f302ae6>] et « Des milliers de réfugiés à Saïda », *El Watan*, 2 août 2006. [<http://www.elwatan.com/Des-milliers-de-refugies-a-Saïda>]

¹⁸ Prise en charge des déplacés par l'UNRWA (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*), structure créée au lendemain de la guerre de 1948.

¹⁹ « En juillet 2006, lorsque les bombes israéliennes sont tombées sur le Liban, c'était comme une ancienne malédiction, venue d'un passé qu'on croyait révolu et qui revient nous hanter... », Entretien avec

Philippe Aractingi, <http://www.underthebombs.com/entretieninterview.html>

²⁰ Milice alliée à l'armée israélienne pendant la guerre du Liban, contre l'OLP.

²¹ Cf. Roland Barthes « L'effet de réel », in *Communications* n° 11, 1968, p. 84-89 [en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158]

²² Cf. Entretien avec Philippe Aractingi, [<http://www.underthebombs.com/entretieninterview.htm>]

²³ Cf. note de bas de page n° 8. On peut également noter que le film *Sous les bombes* a été « Grand coup de cœur du Jury » et que sa musique originale, composée par René Aubry et Lazare Boghossian a été récompensée lors de la dixième édition du Festival du film de télévision de Luchon, en 2008.

²⁴ Voir notamment Samuel Douhaire, « Comment Philippe Aractingi a tourné « *Sous les bombes* sous les bombes », *Télérama.fr*, 19 avril 2008 [<http://television.telerama.fr/television/comment-philippe-aractingi-a-tourne-sous-les-bombes-sous-les-bombes,27931.php>] [<http://television.telerama.fr/television/fiction-verite-a-beyrouth,27842.php>] et « Entretien avec Philippe Aractingi » sur le site officiel du film *Sous les bombes* : <http://www.underthebombs.com/entretieninterview.html>

²⁵ Cf. le site internet officiel des deux réalisateurs et plasticiens : <http://www.hadjithomasjoreige.com/>

²⁶ Khalil Joreige et Joana Hadjotomas, « Filmer les ruines », *ACRIF*, novembre 2008 mis en ligne sur la plateforme *Dailymotion* le 3/12/2008. [http://www.dailymotion.com/video/x7lmd_filmer-les-ruines_shortfilms]

²⁷ Cf. Ilsen About et Clément Chéroux, in « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques* n° 10, novembre 2001, [en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index261.html>]

²⁸ Cf. Bruno Cabanes et Guillaume Piketty (dir.), *op. cit.*, 2009.

²⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1987, p. 17.

³⁰ Christian Delage, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », *Vingtième Siècle*, n° 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'histoire », avril-juin 1995, p. 25.

³¹ Cf. « Selon l'article L 122-5 du Code de la propriété intellectuelle : "Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : (...) les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées." La jurisprudence reconnaît aux photogrammes ou vidéogrammes de films la qualité d'extrait bref, constitutif de l'exception de citation. Dans les conditions énoncées par la loi, la publication de ces images ne suppose donc pas de demande d'autorisation préalable aux auteurs ou à leurs ayant droits. », André Gunthert, « Note sur les droits de diffusion des images », in *Conserveries mémorielles*, n° 6 « La part de fiction dans les images documentaires », 2009 [<http://cm.revues.org/410>]