



HAL
open science

Festivals et patrimoine cinématographique à l'heure du numérique -La situation française.

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Festivals et patrimoine cinématographique à l'heure du numérique -La situation française.. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 2015. halshs-03161036

HAL Id: halshs-03161036

<https://shs.hal.science/halshs-03161036>

Submitted on 5 Mar 2021

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.

Festivals et patrimoine cinématographique à l'heure du numérique – La situation française.

Film festivals and film heritage in the digital era – The French situation

Christel Taillibert
Université Nice Sophia-Antipolis (France)^a

ABSTRACT

Over the years, film festivals have become fundamental agents for the film heritage display in France, through isolated film shows, retrospectives, tributes and even through the specialization of some of them in this specific niche. This cultural attention given to the cinematographic art history has gradually positioned film festivals as central links with regard to the commercial exploitation of these films – they are now recognized as such by the various economic parties involved in the sector. Furthermore, the recent digitization of cinemas has changed the logic of exhibition on the big screen of this film category, made dependent on the digitization politics of film heritage launched by the French State in 2011. The article seeks to question the evolution of the role of film festivals in that context – in terms of mediation, education... -, particularly with regards to the utopia of an increased access to heritage resources, through Internet – utopia inherent in digitization programs.

RESUME

Au fil des années, les festivals sont devenus des acteurs fondamentaux de l'exposition du patrimoine cinématographique en France, par le biais de séances isolées, de rétrospectives, d'hommages, voire de la spécialisation de certains d'entre eux sur ce créneau spécifique. Cette attention d'ordre culturel portée à l'histoire de l'art cinématographique a progressivement positionné les festivals en tant que maillons centraux dans l'exploitation commerciale de ces films – et ils sont d'ailleurs aujourd'hui reconnus comme tels par les différents acteurs économiques de la filière. Par ailleurs, la récente numérisation des supports d'exploitation cinématographique a bouleversé la logique d'exposition sur grand écran de cette catégorie de films, rendue dépendante des politiques de numérisation du patrimoine cinématographique initiées par l'Etat français en 2011. Cet article s'appliquera à interroger l'évolution de la fonction des festivals dans ce contexte - en termes de médiation, d'éducation -, en particulier au regard de l'utopie d'une accessibilité accrue, sur Internet, des ressources patrimoniales, inhérente aux programmes de numérisation des œuvres.

Keywords : festival, heritage, digitization, cultural mediation, France

Mots-clés : festival, patrimoine, numérique, médiation culturelle, France

^a Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Laboratoire de rattachement : LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures Et Sociétés - EA 3159), 98 bd Herriot 06000 Nice. Contact email : taillibe@unice.fr.

Plus de la moitié des très nombreux festivals de cinéma et/ou audiovisuel qui émaillent le paysage français dédient aujourd'hui des séances aux films de patrimoine, sous forme de rétrospectives, d'hommages, ou de séances isolées¹. Quelques-uns consacrent même l'ensemble de leur activité à la question patrimoniale, se focalisant parfois sur des créneaux plus spécifiques inhérents à cette spécialisation, comme le cinéma muet. Ainsi, au fil des années, les festivals sont devenus des acteurs fondamentaux de l'exposition du patrimoine en France, reconnus et utilisés par les différents acteurs de la filière que sont les Archives du film de Bois d'Arcy, les différentes cinémathèques, mais aussi les éditeurs et diffuseurs œuvrant dans ce créneau. Sur la base de ce constat, cet article visera à explorer la nature des liens qui unissent le destin des festivals à celui de l'exposition du patrimoine, en particulier dans le contexte spécifique du passage au numérique qui bouleverse totalement les logiques de conservation et l'économie de ce secteur, mais aussi le rôle dévolu aux acteurs traditionnels de la diffusion de ces catégories de films.

Stratégies de différenciation et ambitions éducatives

Le premier point que nous pouvons soulever pour comprendre l'intérêt exprimé par les festivals à l'encontre du patrimoine concerne les évidentes logiques de différenciation qu'ils ont été obligés de développer au fil de leur histoire, afin de se distinguer clairement des salles de cinéma dites « commerciales », et ainsi justifier leur œuvre alternative de diffusion dans un secteur dit « non-commercial » dont la légitimité est constamment mise en cause par certains acteurs du secteur dit, lui, « commercial », en raison de l'absence de taxation liée à leur activité : certains exploitants font en effet régulièrement état de la concurrence déloyale que représente pour eux l'activité festivalière, sur la base du constat selon lequel, profitant très largement de financements publics sous la forme de subventions, celle-ci détourne les lois du marché, observation renforcée par la pratique de prix très attractifs voire de la gratuite. D'où le besoin pour les festivals d'afficher clairement leur différenciation en matière d'offre. La

¹ Lors d'une enquête menée en 2006 auprès de 127 festivals de cinéma et audiovisuel français, parmi les 602 manifestations actives recensées à cette date, nous avons pu établir que 52,4% d'entre eux consacraient des séances à des films de patrimoine.

question patrimoniale joue alors un rôle central, dans la mesure où l'offre de distribution en salle reste très largement centrée autour de l'actualité cinématographique. Ainsi, en 2013, les films sortis en salles en France étaient composés à 96,5 % de films sortis dans l'année ou au cours de l'année précédente², ce qui ne laisse que peu de place aux films de répertoire³, a fortiori lorsque l'on sait que la combinaison de sortie desdits films est toujours très faible, et concerne le plus souvent des salles Art et Essai aux chiffres de fréquentation modiques.

Cette stratégie de différenciation en œuvre autour de la programmation soutenue d'œuvres issues du patrimoine n'est évidemment pas la seule que déclinent les festivals, qui invoquent aussi le fait que leur travail de diffusion s'oriente autour de typologies d'œuvres peu ou pas représentées en termes de distribution commerciale (le documentaire, le film scientifique, le film amateur, le film expérimental, etc.), mais aussi autour de formats atypiques (le court ou moyen métrage en particulier). Cependant, la question patrimoniale prend dans ce contexte un relief particulier dans le sens où elle sert aussi pleinement et clairement la vocation éducative que se sont fixées ces manifestations. En effet, historiquement, les festivals se sont construits autour de la pensée de devenir des passeurs, chargés de véhiculer et transmettre les ferments d'une culture cinéphilique malmenée, à une heure où la rencontre avec les images animées s'opérait toujours davantage dans une perspective consumériste. Ce positionnement évoque évidemment la politique des ciné-clubs de la grande heure de la cinéphilie : suite à l'inéluctable déclin dont ont été victimes ces derniers depuis le milieu des années soixante, les festivals apparaissent aujourd'hui comme leurs héritiers directs, porteurs de valeurs teintées de militantisme qui rapprochent indéniablement ces deux acteurs de la diffusion cinématographique non-commerciale.

Cette ambition éducative rencontre directement la question patrimoniale dans le sens où les festivals sont porteurs d'une volonté de transmission d'un héritage culturel, appréhendé comme le fondement d'une culture partagée autour de l'art cinématographique - base sur laquelle peut ensuite se construire une cinéphilie plus personnelle, parfois plus atypique aussi. Notons en outre que, contrairement au contexte qui a marqué les grandes heures des ciné-clubs en France, les festivals se sont développés dans une période où l'État français a fait preuve d'un intérêt croissant pour la question de l'éducation à l'image, selon une vision que

² CNC, *Bilan 2013* (Paris, Les dossiers du CNC, n°330, mai 2014), p. 13.

³ Notons la différence faite par le CNC entre les films de patrimoine (« films qui n'ont pas été projetés en France, en salles, depuis vingt ans ») et les films de répertoire (« films dont les droits ont été légalement acquis par un distributeur, et qui a circulé en salles depuis moins de vingt ans »).

l'on pourrait qualifier d'auteuriste – donc participant à l'affirmation du cinéma en tant qu'expression légitimée avant tout par son caractère artistique : dès la fin des années quatre-vingt, différents programmes nationaux ont été lancés (École et cinéma ; Collège au cinéma ; Lycéens et apprentis au cinéma ; Passeurs d'images) qui, suite à un impressionnant développement au cours des dernières décennies, ont créé une sorte de consensus autour de la question de l'éducation à l'image, renforçant indirectement les options adoptées parallèlement par les festivals dans cette direction.

Patrimoine en festivals et actualité de la restauration : les nouveaux marchés du patrimoine

Au-delà de ces dimensions inhérentes au positionnement des festivals en tant qu'acteurs de la diffusion cinématographique, d'autres éléments, plus économiques cette fois, sont à prendre en compte pour comprendre les relations qui unissent le monde du patrimoine au secteur festivalier. Alors que jusqu'aux années soixante, les « vieux films » étaient considérés comme de simples rebuts – hormis pour quelques salles d'art et essai, le plus souvent parisiennes -, l'apparition de nouveaux marchés dédiés à l'image animée permit progressivement une revalorisation – économique – du patrimoine cinématographique : comme l'écrivait Elodie Belkorchia, « la valorisation a largement évolué au cours des cinquante dernières années, passant de l'accessibilité à l'exploitation »⁴. Plusieurs étapes sont à relever dans ce processus. Le développement de la télévision tout d'abord, qui consacra peu à peu des créneaux spécifiques aux films du patrimoine - citons le mythique « Ciné-club » présenté par Claude-Jean Philippe, programmé sur la deuxième chaîne de l'ORTF, Antenne 2 puis France 2, de 1971 à 1994, ou encore le « Cinéma de minuit », programmé sur France Régions 3, puis France 3 depuis 1976 et toujours en place aujourd'hui. Avec la multiplication des chaînes engendrées par la libéralisation du secteur en France par le gouvernement de François Mitterrand en 1981, et ses corollaires technologiques que constituent les réseaux câblés et satellitaires, certaines télévisions (à l'image, par exemple, des chaînes « Ciné + Classic » ou « TMC Cinéma »), se sont entièrement consacrées aux œuvres du patrimoine, offrant des marchés inespérés pour tous les films, plus ou moins anciens, qui avaient achevé

⁴ Elodie Belkorchia, "Exploiter les archives audiovisuelles ? Entre communication et innovation", (*Actes de la journée doctorale de l'Afeccav*, 9 septembre 2011, p.5), <<http://www.afeccav.org/actualites/actes-de-la-journee-doctorale-de-lafeccav-090911.htm>> (25/05/2012).

leur circuit de rentabilisation en salles. Parallèlement, l'arrivée sur le marché de la vidéo - matérialisée (VHS, puis DVD, Blu-ray) et dématérialisée (VOD, SVOD) – a accentué de façon exponentielle cette tendance, occasionnant de larges remaniements au sein des catalogues de droits des films de patrimoine. On assiste alors progressivement à une modification de l'attitude des ayant-droits comme des détenteurs de catalogues, qui s'intéressaient dorénavant de beaucoup plus près à ces œuvres jusque-là considérées comme inutiles et obsolètes.

Cette réévaluation économique engendra ainsi un mouvement global en faveur de la valorisation des œuvres du passé, qui supposait aussi la mise en place de nouvelles options politiques en termes de sauvegarde et de restauration des films par les institutions qui en avaient la responsabilité. Grâce à ces nouveaux marchés qui s'ouvraient peu à peu, celles-ci se sont mises à créer de l'événement autour des dernières restaurations parmi les plus prestigieuses qu'elles étaient amenées à réaliser, avec pour conséquence l'avènement d'un véritable marché du patrimoine⁵ : l'annonce de ces restaurations étaient dorénavant faite dans un lieu prestigieux et à une occasion particulière – susceptible de mobiliser les médias – tandis que, simultanément, le film était mis sur le marché par le biais d'une sortie en salle et/ou en vidéo ; celui-ci connaissait ainsi une nouvelle vie, et sa sortie était considérée comme une *actualité*. « Une œuvre restaurée est un nouveau film, point ! »⁶, résumait ainsi Clarisse Fabre du *Monde*, reprenant les conclusions d'une table ronde sur le financement de la restauration réunissant les grands détenteurs de catalogue en novembre 2012. A titre d'exemple, suite à une restauration effectuée par la Cinémathèque de Bologne, le *Dictateur* de Charlie Chaplin fut l'objet d'une sortie en salle en octobre 2002 sur 200 copies⁷, suivie d'une réédition en DVD par MK2 (150.000 exemplaires vendus en sept ans)⁸. Si la réédition des films du patrimoine sous forme de DVD se pratiquait bien entendu couramment alors, son

⁵ Nous n'évoquerons pas ici d'autres questionnements intimement liés à la pratique des restaurations cinématographiques, tels que les questions esthétiques et morales que pose le fait de restaurer un film ancien, ou encore tels que les problèmes juridiques liés à ces restaurations, lorsqu'en particulier les fragments de films sur lesquels est élaborée la nouvelle version n'ont pas tous le même statut légal (par exemple, certains étant tombés dans le domaine public, d'autres étant toujours sous copyright).

⁶ Fabre, Clarisse, "35 mm ou 4K, les films ont la mort aux trousses" (*LeMonde.fr*, 02 décembre 2014), <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=d84c737d07e7a471fe67908464a3b41d2c5925c3493aafa6> (05/12/2014).

⁷ Ange-Dominique Bouzet, "Le groupe de Marin Karmitz amorce la réédition de tout Chaplin", (*Liberation.fr*, 16 octobre 2002), <<http://next.liberation.fr/cinema/0101427995-premiere-etape-du-projet-mk2>> (25/05/2012).

⁸ Léna Lutaud, "DVD : les rééditions séduisent les nouveaux cinéphiles" (*LeFigaro.fr*, 6 avril 2009), <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/04/06/03002-20090406ARTFIG00353-dvd-les-reeditions-seduisent-les-nouveaux-cinephiles-.php>> (30/05/2012).

association à une restauration commence, au début des années 2000, à constituer un atout publicitaire prisé par les éditeurs⁹. Le travail effectué par Carlotta Films, société spécialisée sur le créneau du répertoire et qui travaille à la fois sur le terrain de la distribution en salles et celui de l'édition DVD / Blu-ray, est aussi exemplaire de ce phénomène : si certains titres proposés au cours des dernières années restent très confidentiels malgré cette double exposition consécutives à une restauration, d'autres rencontrent un succès non négligeable pour des films de répertoire¹⁰.

Évidemment, les festivals ont rapidement été amenés à jouer un rôle central dans ce dispositif, car si certains de ces événements étaient organisés par l'Auditorium du Musée du Louvre, par celui du Musée d'Orsay ou autres établissements culturels prestigieux, ce sont essentiellement eux qui furent associés à la promotion des nouvelles restaurations en date, selon des bases qui satisfaisaient toutes les parties : les institutions à l'origine de la restauration profitaient de l'élan médiatique entourant le déroulement du festival pour médiatiser le fruit de leur travail, les ayant-droits bénéficiaient d'une opération publicitaire évidemment bénéfique à la commercialisation du produit, tandis que le festival avait l'occasion d'organiser une séance susceptible d'attirer fortement le public et les médias, puisque pouvant être présentée en tant qu' « avant-première », qu' « événement national », et ainsi plus facilement attirer l'attention sur le reste de la programmation.

Au tournant des années 2000, alors que ce phénomène commençait à prendre de l'ampleur, les pouvoirs publics se montrèrent soucieux de miser davantage sur les festivals pour appuyer leur politique patrimoniale dans le domaine du cinéma. Cette décision s'appuyait sur le succès qu'obtenaient, à l'étranger, quelques festivals spécialisés sur le créneau du cinéma de patrimoine. En Italie en particulier, deux manifestations majeures, promues par des institutions de conservation du cinéma, dominaient le secteur : les festivals de Pordenone (le *Giornate del cinema muto*, créé en 1982 par la Cinémathèque du Friul) et de Bologne (*Il cinema ritrovato*, créé en 1987 par la Cinémathèque de Bologne) étaient ainsi parvenus sur des créneaux très singuliers à attirer un public international de spécialistes – y

⁹ Comme l'écrivaient Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal, Hugues Samyn, suite à une enquête menée auprès d'éditeurs de DVD : « l'édition en DVD après restauration représente un argument commercial particulièrement mis en avant par les éditeurs ». Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal, Hugues Samyn, *Édition audiovisuelle sur DVD : film et différences locales*, Mémoire de diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Yannick Prié (Paris, Ecole nationale supérieure des sciences de l'informatique et des bibliothèques, 2004), p. 14.

¹⁰ Voir à ce propos : Vincent Paul-Boncour, Fabien Braule, « Carlotta Film. Interview 2011 » (DVDClassik, interview réalisée par Stéphane Beauchet et Ronny Chester, 15 avril 2011), <http://www.dvdclassik.com/images2006/pdf/entretien_carlotta.pdf> (15/06/2014).

compris outre-Atlantique – mais aussi à impliquer très largement la population locale ; elles témoignaient ainsi du bien-fondé de ces initiatives susceptibles de satisfaire les besoins de la recherche – pointue - en histoire du cinéma tout autant que l'intérêt du grand public.

Fig. 1 [Logo du festival Le Giornate del cinema muto]

Fig. 2 [Piazza Maggiore à Bologne lors d'une projection nocturne / Il cinema Ritrovato 2013]

Ces manifestations étaient dès lors symptomatiques de ce grand écart requis par la nature même de leur créneau, entre des exigences scientifiques – et donc difficilement rentabilisables – d'exposition de films rares, d'incunables, jusque-là invisibles, et par ailleurs l'organisation, plus médiatiques, d'événements autour de la sortie commerciale de films plus célèbres nouvellement restaurés.

Ces expériences festivières concluantes incitèrent la France à créer une manifestation similaire. C'est ainsi qu'en 1991 naquit le festival *Cinémémoire*, à l'initiative de la Cinémathèque française, soutenue par le Centre national de la cinématographie et la Cinémathèque de Toulouse, au cours duquel étaient projetés des films retrouvés et / ou restaurés. Le festival se poursuivit jusqu'en 1997, et donna lieu à la publication de catalogues de référence dans ce domaine précis¹¹. Au tournant des années 2000, après, donc, l'abandon de ce premier projet, et dans l'élan de la nouvelle donne dans le secteur du marché du patrimoine dont nous avons fait état, l'Etat français encourageait l'organisation d'une nouvelle manifestation qui soutiendrait ce mouvement, à la fois commercial et culturel, autour du patrimoine cinématographique. Dans un rapport commandité par le Ministère de la culture et de la communication et intitulé *Toute la mémoire du monde*, Serge Toubiana appelait, en janvier 2003, à la création d'un festival qui serait entièrement dédié à la présentation des nouvelles restaurations, « afin de favoriser l'émergence d'une communauté professionnelle autour des questions du patrimoine (aussi bien la conservation et la restauration que la valorisation des films à travers leur distribution en salles, leur programmation télévisuelle, les festivals ou l'édition vidéo) »¹². Un festival, dont le nom, *Toute la mémoire du monde*, était un rappel direct de cet ancien rapport et de ses conclusions¹³, vit le jour au sein de la Cinémathèque française en 2012.

¹¹ Ces catalogues furent publiés sous le titre : *Films retrouvés, films restaurés*, sous la direction d'Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue.

¹² Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde - Mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France*, Rapport présenté à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la culture et de la communication (Ministère de la culture et de la communication, Paris, 27 janvier 2003), 77 p.

¹³ Ce nom est sans aucun doute aussi une référence au célèbre documentaire d'Alain Resnais consacré, en 1956, à la Bibliothèque nationale : une façon de célébrer l'importance culturelle du patrimoine cinématographique à l'image du patrimoine livresque.

Fig. 3 [Affiche de l'édition 2012 du festival *Toute la mémoire du monde*]

La relation entre cette manifestation et l'actualité de la restauration est direct, puisque ce festival est présenté, sur son site internet, de la façon suivante : « La Cinémathèque française met à l'honneur la restauration de films, soit le travail des archives, des détenteurs de catalogues, des historiens et des mécènes, pour permettre aux spectateurs de découvrir ou redécouvrir les œuvres dans une forme proche de leurs origines »¹⁴.

Sans attendre cette initiative, et sous l'impulsion évidente bien qu'indirecte du mouvement engendré par le rapport de Serge Toubiana, plusieurs manifestations furent spécifiquement créées au cours des années 2000 afin de présenter les versions restaurées des films du patrimoine. C'est le cas de *Cannes Classics*, nouvelle section créée en 2004 du *Festival international du film* de Cannes, entendant « mettre le prestige du Festival au service du cinéma retrouvé, des copies restaurées et des ressorties en salles ou en DVD des grandes œuvres du passé »¹⁵. Les retombées médiatiques occasionnées par une diffusion publique dans le cadre de ce festival prestigieux constituent évidemment de formidables tremplins commerciaux pour l'exploitation commerciale de ces films. L'édition 2013 de cette manifestation nous en a fourni un exemple manifeste, avec le retentissement occasionné par la projection de *L'homme de Rio* de Philippe de Broca (1964), film tout nouvellement restauré qui sortit simultanément en salle (le 29 mai 2013), en DVD et Blu-ray (le 15 mai 2013), l'ensemble de ces opérations étant menées par TF1 Droits Audiovisuels^{16 17}.

Fig. 4 [Edition Blu-ray de *L'homme de Rio* / 2013]

En marge de cette vitrine majestueuse, deux manifestations furent créées dans la seconde moitié des années 2000 - quoi qu'avec des dimensions commerciales moins marquées - s'appuyant sur des institutions reconnues dans le domaine de la conservation et de la restauration des images animées. Elles représentent aujourd'hui, en France, les lieux d'exposition les plus efficaces pour les nouvelles restaurations des cinémathèques et institutions de conservation européennes. Le soutien des pouvoirs public ainsi que l'attention

¹⁴ "Toute la mémoire du monde" (Cinémathèque française), <<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/toute-memoire-monde,494.html>> (15/06/2014)

¹⁵ Site du *Festival international du film*, onglet Actualité (29 avril 2005), <<http://www.festival-cannes.com/fr/readArticleActu/41732.html>> (25/05/2012)

¹⁶ Créée en 1995, TF1 Droits Audiovisuels est la filiale d'acquisition et de distribution de droits audiovisuels en France et à l'international du Groupe TF1.

¹⁷ (Ndr) *Secuencias* s'est fait l'écho du débat suscité par la diffusion de la version nouvelle du *Voyage dans la lune* (1902) de G. Méliès, présentée le 11 mai 2011 à la soirée d'ouverture du Festival de Cannes : « Notas sobre una polémica : la versión en color de *El viaje a la luna* de Georges Méliès según Lobster Films » (*Secuencias*, n°36, 2ème semestre 2012 [antidatée, parution : fin mai 2013]), pp. 119-132.

de l'ensemble des acteurs de la filière dont elles ont bénéficié leur ont permis de connaître un développement extrêmement rapide, et un large succès auprès du public. La première, *Zoom Arrière*, a été créée en 2007 par la Cinémathèque de Toulouse, spécifiquement autour de la restauration et du patrimoine cinématographique ; la seconde, le festival *Lumière*, a été créée en 2009 par l'Institut Lumière à Lyon, répondant elle aussi à la volonté de « faire connaître ou redécouvrir des œuvres du passé, restaurées numériquement et projetées dans de belles copies neuves, en mêlant grands classiques, raretés ou cinéma plus populaire »¹⁸. La manifestation lyonnaise est devenue, aujourd'hui en France, après quatre éditions seulement, la référence nationale sur le terrain de l'exposition du patrimoine.

Fig. 5 [Affiche de l'édition 2013 du festival *Zoom Arrière*]

Fig. 6 [Pré-affiche de l'édition 2014 du festival *Lumière*]

Bien entendu, il existe parallèlement plusieurs autres festivals, pour la plupart créés au tournant des années 2000, qui officient sur le créneau du patrimoine, mais selon une portée et avec des moyens beaucoup plus réduits, et avec des liens un peu moins marqués avec l'actualité des restaurations – même si cette dernière s'impose d'elle-même. Citons par exemple les différentes manifestations qui axent leur programmation autour du cinéma muet et du ciné-concert (le festival *Cinéma muet et piano parlant* d'Anères créé en 1999, le *Printemps des ciné-concerts de Bordeaux* créé en 2000, le *Festival du cinéma muet d'Argences* créé 2002, le *Festival international des musiques d'écran* à Toulon créé en 2005, etc.), ou encore ceux qui se positionnent plus largement sur le créneau du patrimoine cinématographique (Le festival *Mémoires des toiles*, organisé depuis 2002 par la mairie de Bois-d'Arcy¹⁹, *Les Rencontres internationales du cinéma / Patrimoine et Prix Henri Langlois*, créées en 2006 à Vincennes, *CinéSites*, qui cherche à lier la projection des films de patrimoine à un lieu patrimonial précis, etc.). Il faudrait aussi citer – mais la tâche serait d'ampleur – tous les festivals plus généralistes qui, à travers des rétrospectives thématiques – elles aussi le plus souvent liées à une actualité de la restauration –, effectuent un travail passionnant en termes de valorisation du patrimoine. Il ne s'agit évidemment pas ici de faire l'inventaire des manifestations plus ou moins spécifiquement dédiées au patrimoine, mais bien de percevoir le rôle que jouent ces manifestations, maillons centraux dans cette œuvre de valorisation des œuvres cinématographiques restaurées, impulsée à la fois par les institutions

¹⁸ "Pari gagné pour le festival Lumière 2009 de Lyon" (*le Point.fr*, 18 octobre 2009), <<http://www.lepoint.fr/culture/2009-10-18/pari-gagne-pour-le-festival-lumiere-2009-de-lyon/249/0/386859>> (30/05/2012).

¹⁹ Bois-d'Arcy est une commune située en grande banlieue parisienne dans laquelle sont situées les Archives françaises du film.

publiques chargées de la conservation et de la restauration du patrimoine, comme par les ayant-droits qui profitent bien entendu d'une opération médiatique gratuite et ciblée sur un public cinéphile

Le numérique en question : festivals et numérisation du patrimoine cinématographique

Ces nouvelles perspectives économiques qui se développent en faveur du patrimoine cinématographique et qui, comme on l'a vu, impliquent directement le monde festivalier, sont intimement liées à l'avènement du numérique, véritable révolution technologique qui concerne désormais l'ensemble des filières de l'industrie cinématographique. Depuis 2007 en effet, les salles françaises ont commencé à remplacer progressivement leurs projecteurs 35 mm par des équipements de projection numérique, soutenues par un plan d'aide de l'État qui engendra une nette accélération du processus au tournant des années 2010, et surtout qui permit aux petites salles d'envisager une conversion rendue inéluctable par la diminution précipitée du nombre de copies 35 mm proposées à la distribution. A la fin du mois de mars 2014, 97,7 % des écrans français étaient équipés d'un projecteur numérique, et 94,7 % des établissements cinématographiques possédaient au moins un projecteur numérique²⁰.

Dans le cadre de la distribution en salles de l'actualité cinématographique, cette évolution s'est passée relativement sereinement, puisque la proportion de films proposés en format numérique suivait logiquement le taux d'équipement des salles²¹ – même si progressivement, celles qui n'étaient pas encore parvenues à acquérir un projecteur numérique voyaient leurs possibilités de programmation diminuer, de plus en plus de titres n'étant plus disponibles en format 35 mm. Le problème s'avérait beaucoup plus épineux pour ce qui concernait le cinéma de répertoire, puisque toutes ces copies sur pellicules, conservées par les archives étaient devenues obsolètes, inutilisables car incompatibles avec les nouveaux équipements de projection. Seules les rares salles encore équipées d'un projecteur 35 mm et les cinémathèques continuaient à projeter des films dans ce format, et l'avenir du patrimoine en salles – mais aussi sur tous les nouveaux supports devenus de formidables diffuseurs

²⁰ Centre national de la cinématographie, "Baromètre trimestriel de l'extension du parc numérique – mars 2013", (site du CNC, 18 avril 2013), <<http://www.cnc.fr/web/fr/1174/-/ressources/3480545>> (20/04/2013).

²¹ Au cours de l'année 2012, 91,9 % des films en première exclusivité étaient partiellement ou intégralement diffusés en format numérique. Voir Centre national de la cinématographie, *Bilan 2012, Les dossiers du CNC* (Paris, CNC, n°326, mai 2013), p. 112. Ces données ne sont pas précisées pour l'année 2013 dans le « Bilan 2013 ».

d'images animées (ordinateurs, smartphones, iPad, etc.) – s'avérait épineux.

Le gouvernement français a tenté de remédier à cette situation en lançant, le 15 mai 2011, un vaste plan de numérisation du patrimoine cinématographique, par le biais d'un accord passé avec les grandes entreprises titulaires de droits d'exploitation ou d'un mandat de distribution des œuvres cinématographiques (EuropaCorp, Gaumont, Pathé, SNC, Studio 37, StudioCanal, TF1 Droits Audiovisuels)²².

Fig. 7 [Signature de l'accord du 15 mai 2011. De gauche à droite : Eric Garandeau, Président du CNC, Frédéric Mitterrand, Ministre de la Culture et de la Communication, Eric Besson, Ministre chargé de l'Industrie, de l'Energie et de l'Economie numérique et René Ricol, Commissaire général à l'investissement. Crédits photo : Agence Cathy Berg / CNC]

Ce texte permet le financement de la numérisation d'un millier de films de long métrage, par le biais d'un co-investissement entre les deux parties. Le premier accord singulier conclu au terme de cet accord-cadre concerne la société Gaumont qui, en mars 2012, annonçait ainsi la numérisation de 270 films de son catalogue²³.

Ce premier plan d'action ne suffisait cependant pas dans la mesure où il ne concernait que des films de patrimoine bénéficiant d'un certain potentiel économique, et écartait de fait tous les films inconnus du grand public. Aussi le CNC a-t-il développé un autre programme, sous la forme d'une « aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine »²⁴. Cette dernière concerne « les œuvres du cinéma muet et du cinéma parlant, de court et de long métrage, quel qu'en soit le genre, sorties en salle avant le 1er janvier 2000 et ayant obtenu un visa ou représentées en salle avant l'institution de ce visa »²⁵. Cette aide est sélective, sur dossier, et peut être attribuée sous la forme de subventions et/ou d'avances remboursables. Au-delà du problème posé par la conversion des salles d'exploitation au

²² "Investissements d'avenir. Accord-cadre sur le financement de la numérisation des œuvres cinématographiques entre l'État et les Sociétés détentrices de catalogues en présence de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et de la Cinémathèque française" (Ministère de la culture et de la communication / ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, Commissariat général à l'investissement, Paris, communiqué de presse, 15 mai 2011), <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/DP%20Accord_Cadre.pdf> (20/05/2012).

²³ "Investissements d'avenir : 270 films numérisés dans le cadre du premier accord de numérisation des œuvres cinématographiques conclu avec Gaumont" (Ministère de la culture et de la communication / Commissariat général à l'investissement, communiqué de presse, Paris, 20 mars 2012), <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/CP_accord_Gaumont_20120320.pdf> (20/05/2012).

²⁴ « Décret n° 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'œuvres cinématographiques du patrimoine" (*Journal officiel*, Paris, 10 mai 2012, texte 155), 3 p.

²⁵ Voir à ce propos : Centre national de la cinématographie, *Présentation de la troisième session du plan de numérisation des films du patrimoine du CNC* (Paris, Dossier de presse, 19 novembre 2012), p. 6.

numérique, l'objectif de ces travaux de numérisation est de rendre ces films exploitables sur tous les supports aujourd'hui utilisés : la télévision bien sûr, mais aussi la VàD et Internet. La première œuvre cinématographique qui bénéficia de ce plan fut *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda, qui fut symboliquement présenté dans la section *Cannes Classics* 2012. Ainsi, à l'heure où la question de la restauration des films est dorénavant complètement liée à celle de leur numérisation, les festivals sont toujours investis du même rôle de vitrine médiatique propice au lancement commercial de ces produits patrimoniaux nouvellement remis sur le marché, mais avec l'objectif complémentaire visant à valoriser les travaux de numérisation très coûteux entrepris par l'État, et donc à légitimer le choix de ces investissements publics auprès du contribuable.

Les conséquences de l'avènement du numérique sur la relation que les festivals entretiennent avec le patrimoine ne s'arrêtent cependant pas à cette première question. Plusieurs remarques s'imposent en effet. Tout d'abord, il apparaît que le calendrier de ce plan de numérisation sera forcément lent au regard de la lourdeur de la tâche à accomplir, mais aussi des financements que suppose une telle opération dans une période difficile pour les financements publics, ce qui impose une modulation évidente du travail de programmation réalisé autour du patrimoine aujourd'hui. Or, si l'on en croit les festivals qui, globalement, se plaignent de cette situation, dans l'attente de la numérisation de leurs fonds, les sociétés détentrices de catalogues comme les centres d'archives tendent à réserver leurs copies 35 mm, afin de les conserver dans le meilleur état possible en vue de leur numérisation future²⁶. Elles s'avèrent donc indisponibles à la location pour les manifestations qui les sollicitent, le 35 mm devenant ainsi un format inaccessible même pour les festivals qui disposent encore de salles encore équipées pour le projeter. Quoiqu'il en soit, pour la grande majorité des manifestations, les lieux investis pour organiser les projections ont terminé leur conversion vers le numérique aussi sont d'ores et déjà tributaires des films disponibles en numérique pour composer leur programme, ce qui engendre, au regard de la question patrimoniale bien sûr, deux types de phénomène. Tout d'abord un effet de concentration sur les titres disponibles, et ensuite un usage plus fréquent de formats de projection alternatifs, de moindre qualité certes, mais qui permettent de contourner ces obstacles en élargissant le domaine du possible (Beta Cam, Beta SP, ou même DVD ou Blu-ray) – donc, globalement et paradoxalement, une perte

²⁶ Cette observation a été faite lors de la table ronde "Le tournant numérique pour les festivals, quels enjeux ?" organisée par l'association Festival Connexion dans le cadre de la journée « Une saison de festivals », le 7 juillet 2011 à la Cinémathèque de Grenoble.

de qualité notable pour un certain nombre de projections.

De façon plus profonde, c'est la fonction même des festivals de cinéma qui se trouve modifiée au regard de ce tournant imposé par la conversion de l'industrie au format numérique. En effet, la numérisation du patrimoine cinématographique s'inscrit - en France comme ailleurs - dans un mouvement dirigé par l'utopie d'un accès en ligne des sources patrimoniales. Ce projet fut timidement esquissé dans les années 1990, mais il prit véritablement son essor dans les années 2000, au moment où des budgets conséquents lui étaient alloués. Le « catalogue des collections numérisées »²⁷ témoigne de cette ambition alors développée par le Ministère de la culture et de la communication en France visant à rendre accessible à tout un chacun, par le biais d'Internet, les collections numérisées par les archives, les bibliothèques, les musées, les services patrimoniaux...²⁸, participant ainsi de la création d'un « espace culturel gratuit », pour reprendre l'expression alors utilisée par Bruno Ory-Lavollée²⁹.

Ainsi la numérisation du patrimoine cinématographique participe-t-elle de ce mouvement³⁰. L'espoir surgit de rendre accessible au grand public des films de toutes dates, de tous horizons, dont les nouvelles technologies autorisent une diffusion facilitée, essentiellement sur Internet. L'ensemble des éléments communiqués par le Centre national de la cinématographie (CNC) à propos du programme de numérisation sus-évoqué converge en effet vers cet objectif ultime, puisqu'au-delà du plan de numérisation dont nous avons défini les caractéristiques, il comporte les deux volets complémentaires suivants :

- la réalisation d'un inventaire national exhaustif des films, travail jamais réalisé en France pour le cinéma sonore, en collaboration avec les grands catalogues de détenteurs de droits (Gaumont, Pathé, Studio Canal), mais aussi les laboratoires et les institutions patrimoniales ;

²⁷ Il s'agit de la version nationale du projet européen « Michael » (« Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe »), « première plateforme européenne de ressources culturelles numérisées, multilingue et accessible en ligne ». Projet Michael <<http://www.michael-culture.org/>>.

²⁸ "Le catalogue en ligne du patrimoine culturel numérisé décrit les collections numérisées et les productions multimédia associées (site internet, dévédérom, cédérom...). Il recense les institutions à l'origine de projets de numérisation en France" (Ministère de la culture et de la communication, Site Patrimoine numérique) <<http://www.numerique.culture.fr/pub-fr/index.html>>.

²⁹ Bruno Ory-Lavollée, "La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle" (Ministère de la culture et de la communication, Paris, janvier 2002), p. 58.

³⁰ De nombreux autres programmes, à portée nationale ou européenne, ont été développés depuis, mais il n'est pas l'objet de cet article d'en faire état.

- la création d'une « Encyclopédie vivante et visuelle du Cinéma de patrimoine en France ». Évoqué par Éric Garandeau, président du CNC, au cours du festival de Cannes 2012, « ce portail, développé selon des normes européennes garantissant son interopérabilité, (...) sera ouvert sur d'autres sites internet institutionnels français et étrangers et d'autres plateformes privées. Toute la richesse des ressources documentaires patrimoniales sera ainsi disponible et susceptible d'éclairer la diffusion des œuvres »³¹. Cet outil, qui se veut à la fois une « cinémathèque et une encyclopédie du cinéma français en ligne »³², trace le chemin d'une mise en ligne du patrimoine cinématographique, qui serait ainsi rendu accessible, en quelques clics, aux professionnels comme au grand public. Ce projet fut précisé lors du festival de Cannes 2013, avec l'annonce du lancement imminent d'une plateforme intitulée « Cinécult' »³³ que la revue *Écran Total* présentait comme une « plateforme de connaissances du patrimoine cinématographique, une forme d'encyclopédie moderne en ligne destinée à éditorialiser les films, mais aussi le hors-film - affiches, décors, costumes, scénarios, photos d'appareils... »³⁴.

Fig. 8 [Présentation de la plateforme Cinécult' à Cannes, 22 mai 2013]

Bien entendu, l'utopie d'une interface, sur Internet, permettant d'accéder à l'ensemble du patrimoine cinématographique – a minima celui conservé en France – est encore loin d'être atteinte. Mais l'étape que constitue le lancement de la plateforme Cinécult' laisse percevoir l'avènement prochain d'une situation d'hyperchoix. L'internaute risquera alors d'être confronté à une offre démultipliée qu'il se saura pas forcément exploiter, puisque le problème que pose cet accès en ligne est intimement lié à un effacement de fait des intermédiaires (le musée, la bibliothèque, le centre d'archives, ou bien dans le domaine strictement filmique, la salle, la cinémathèque, le ciné-club, le festival...). Elisabeth Fichez pointait ce problème, lorsqu'elle écrivait que « si le sujet est coupé de ses médiateurs (...), si le tiers représentant le pôle instituant disparaît ou se décompose, le sujet deviendra une cible facile pour les intérêts marchands »³⁵ - réflexion qui pose la question cinématographique au

³¹ "Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 mai 2012" (Centre national de la cinématographie, Paris, 23 mai 2012), <<http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1838028>> (25/05/2012).

³² *Ibid.*

³³ Une démonstration du projet est disponible aujourd'hui en ligne <<http://api.dmcloud.net/player/embed/5057476394739936ec0007fa/51828b5294a6f626d300004a?auth=1683279059-0-6gv9ougs-55fb5ac824c2f2317c79a1c26e4c5b88>>.

³⁴ F.B. ; E.D., "Une plateforme pour la mémoire du cinéma" (*Écran Total*, Paris, 22 mai 2013), p. 36.

³⁵ Elisabeth Fischer, "La médiation au risque de l'industrialisation", in *Médiation, médiatisation et apprentissages* (Notions en Questions, Lyon, n°7, ENS Éditions, 2003), p. 111.

premier plan. Quelles réponses, donc, apporter à cette évolution – entamée et inéluctable – de la réalité patrimoniale ?

Bernard Stiegler, dès 2008, esquissait une réponse, lorsqu'il déclarait : « La conservation du patrimoine sous forme numérique étant acquise, se pose maintenant la question de la constitution des communautés collaboratives, c'est-à-dire de la construction d'outils de l'intelligence individuelle et collective dans un monde numérisé - générant des métadonnées à travers ce que le philosophe Gilbert Simondon appelait un processus d'individuation collective »³⁶. Les festivals pourraient-ils jouer ce rôle ? Que deviennent-ils dans cette nouvelle configuration ? Au cours des périodes précédentes, une part importante du rôle de ces manifestations consistait à permettre au public de visionner des œuvres inaccessibles, soit qu'elles soient inédites en France, soient qu'elles soient enfouies dans des Cinémathèques ou autres archives. Que devient alors leur raison d'être si tous les films programmés sont disponibles chez soi, en quelques clics, et que la rareté ne constitue plus un facteur attractif ? Face à cette prolifération d'images en mouvement dans le quotidien, les salles de cinéma répondent en offrant des conditions de projection proches de la perfection, tant au niveau des images (écrans géants et incurvés, salles gradinées permettant une vision optimale, etc.) qu'au niveau du son (généralisation du Dolby, du label THX), mais aussi en jouant la carte de l'actualité, portée par d'intenses campagnes médiatiques.

De leur côté, deux arguments interviennent en la faveur des festivals pour augurer de leur avenir dans ce nouveau contexte.

- Le premier concerne bien évidemment la dimension festive, communautaire, propre à ces manifestations, et qui compense la violence de l'individualisation des pratiques culturelles telles que les nouvelles technologies les imposent. Et le succès des événementiels de toute sorte au cours des dernières années témoigne de cette forte demande de la part de toutes les catégories de la population.
- Le second a trait à la fonction de médiation des festivals, toujours vérifiée depuis qu'existe ce concept, mais qui prend une nouvelle dimension à l'aune de ces transformations technologiques, semblant répondre de fait à l'appel susmentionné de Bernard Stiegler. En effet, le risque que nous encourons face à la prolifération des

³⁶ Bernard Stiegler, "Numérisation : les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs", in *E-dossier de l'audiovisuel : Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ?* (INA, 24 février 2008), <<http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-patrimoine-numerique-memoire-virtuelle-memoire-commune/numerisation-les-hommes-ont-besoin-de-savoirs-et-de-saveurs.html>> (20/05/2012).

archives de toute sorte est la perspective effrayante de la « perte de références partagées »³⁷. Ce en quoi l'on rejoint la réflexion précédente, puisque c'est finalement autour de la formation de communautés d'intérêt, autour de références partagées, que prend sens la notion même de mémoire, donc de culture. Ainsi, contre le déterminisme de la technologie, les festivals opposent une vision plus humaine, celles de passeurs jouant un rôle de recommandation et de confrontation, d'intermédiaires entre un tout obscur et indéfini et un objet singulier auquel il convient de donner un sens, en le replaçant dans une histoire du cinéma, mais aussi dans une histoire de la culture cinématographique, individuelle et collective. Ainsi, cette médiation, par-delà le support ou le dispositif, constitue l'élément structurant du rapport à l'objet-film, car elle s'appuie avant tout sur son questionnement permanent au sein d'une communauté fluctuante.

Cet enjeu est totalement lié à la vocation éducative que nous relevions au début de cet article, mais, paradoxalement, il est aujourd'hui réinterrogé par l'usage qui doit être fait des nouvelles technologies dans ce travail de médiation/éducation. Les festivals doivent-ils intégrer à leur action l'outil Internet, intimement lié à l'individualisation des pratiques de réception contre lesquelles ils se sont traditionnellement battus, mais indissociable des pratiques culturelles contemporaines ? Peuvent-ils se permettre de se couper de toute une catégorie de public en refusant d'associer ce nouvel outil à leur action ? Plusieurs festivals ont déjà franchi le pas, organisant certaines de leurs sections en ligne. C'est essentiellement le cas aux Etats-Unis³⁸, mais aussi en France avec le *Festival du cinéma d'éducation d'Evreux*. Parallèlement, de nouveaux festivals totalement dématérialisés se créent, sur la toile, à l'image de *My French Film Festival* ou de *Pointdoc* en France.

Ces évolutions ne représenteraient-elles pas pour le patrimoine des opportunités enthousiasmantes, permettant de constituer sur le Net des « parcours guidés », promus par une logique événementielle structurante, permettant aux internautes de produire du sens dans ces masses de collections dont on nous annonce la numérisation ? Les nouvelles technologies, malgré les questionnements que pose leur universalisation, ont remis le patrimoine sur le devant de la scène, en lui offrant une nouvelle vie économique et de nouvelles surfaces

³⁷ Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (BFI, Londres, 2001), cité par Alain Carou, "Quel avenir pour un patrimoine numérique ?" (*1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Paris, n° 41, 2003), <<http://1895.revues.org/813>> (15/05/2012).

³⁸ *Tribeca Film Festival, Slamdance, Buddahfest...*

d'interaction avec le public. La forme festivalière, dans ce contexte, peut constituer l'interface idéale pour perpétuer d'une part, dans leur sa forme traditionnelle, une modalité de rencontre avec les films qui a fait ses preuves et qui continue de rallier les foules et, d'autre part, pour offrir aux internautes, dans une forme en ligne, des modèles déjà connus, donc rassurants, dans lesquels ils peuvent se projeter, et faire de nouveaux émules en œuvrant ainsi pour la diffusion d'une culture cinématographique élargie et consciente de son histoire.

Bibliographie

Vincent Paul-Boncour, Fabien Braule, « Carlotta Film. Interview 2011 » (DVDClassik, interview réalisée par Stéphane Beauchet et Ronny Chester, 15 avril 2011), <http://www.dvdclassik.com/images2006/pdf/entretien_carlotta.pdf> (15/06/2014).

Elodie Belkorchia, "Exploiter les archives audiovisuelles ? Entre communication et innovation" (*Actes de la journée doctorale de l'Afeccav*, 9 septembre 2011, pp.5-14), <<http://www.afeccav.org/actualites/actes-de-la-journee-doctorale-de-lafeccav-090911.htm>> (25/05/2012).

Ange-Dominique Bouzet, "Le groupe de Marin Karmitz amorce la réédition de tout Chaplin", (*Liberation.fr*, 16 octobre 2002), <<http://next.liberation.fr/cinema/0101427995-premiere-etape-du-projet-mk2>> (25/05/2012).

Alain Carou, "Quel avenir pour un patrimoine numérique ?", (*1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze*, Paris, n° 41, 2003), <<http://1895.revues.org/813>> (20/05/2012).

Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal, Hugues Samyn, *Édition audiovisuelle sur DVD : film et différences locales*, Mémoire de diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Yannick Prié (Paris, Ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2004), 161 p.

Centre national de la cinématographie, *Bilan 2012, Les dossiers du CNC* (Paris, CNC, n°326, mai 2013), 204 p.

Centre national de la cinématographie, *Bilan 2013, Les dossiers du CNC* (Paris, CNC, n°330, mai 2014), 212 p.

Centre national de la cinématographie, "Baromètre trimestriel de l'extension du parc numérique – mars 2013", (site du CNC, 18 avril 2013), <<http://www.cnc.fr/web/fr/1174/-/ressources/3480545>> (20/04/2013).

Centre national de la cinématographie, *Présentation de la troisième session du plan de numérisation des films du patrimoine du CNC* (Paris, Dossier de presse, 19 novembre 2012), 22 p.

Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (BFI, Londres, 2001), cité par Alain Carou, "Quel avenir pour un patrimoine numérique ?" (*1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Paris, n° 41, 2003), <<http://1895.revues.org/813>> (15/05/2012).

« Décret n° 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'œuvres cinématographiques du patrimoine" (*Journal officiel*, Paris, 10 mai 2012, texte 155), 3 p.

Clarisse Fabre, « 35 mm ou 4K, les films ont la mort aux trousses » (*LeMonde.fr*, 02 décembre 2014), <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=d84c737d07e7a471fe67908464a3b41d2c5925c3493aafa6> (05/12/2014).

Elisabeth Fischer, "La médiation au risque de l'industrialisation", in *Médiation, médiatisation et apprentissages* (Notions en Questions, Lyon, n°7, ENS Éditions, 2003), pp. 103-112.

Eric Garandeau, "Présentation des enjeux de la journée d'étude Patrimoine cinématographique : éducation et construction de la cinéphilie, Institut National du Patrimoine" (Centre national de la cinématographie, Paris, 17 janvier 2012, 9 p.), <<http://www.cnc.fr/web/fr/discours-et-interventions/-/liste/18/1488105;jsessionid=93F66571E85240E5C041029260073B2C.liferay>> (14/05/2012).

"Investissements d'avenir. Accord-cadre sur le financement de la numérisation des œuvres cinématographiques entre l'État et les Sociétés détentrices de catalogues en présence de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et de la Cinémathèque française" (Ministère de la culture et de la communication / ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, Commissariat général à l'investissement, Paris, communiqué de presse, 15 mai 2011), <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/DP%20Accord_Cadre.pdf> (20/05/2012).

"Investissements d'avenir : 270 films numérisés dans le cadre du premier accord de numérisation des œuvres cinématographiques conclu avec Gaumont" (Ministère de la culture et de la communication / Commissariat général à l'investissement, communiqué de presse, Paris, 20 mars 2012), <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/CP_accord_Gaumont_20120320.pdf> (20/05/2012).

Léna Lutaud, "DVD : les rééditions séduisent les nouveaux cinéphiles" (*LeFigaro.fr*, 6 avril 2009), <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/04/06/03002-20090406ARTFIG00353-dvd-les-reeditions-seduisent-les-nouveaux-cinephiles-.php>> (30/05/2012).

Bruno Ory-Lavollée, "La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle" (Ministère de la culture et de la communication, Paris, janvier 2002), 143 p.

"Pari gagné pour le festival Lumière 2009 de Lyon" (*le Point.fr*, 18 octobre 2009), <<http://www.lepoint.fr/culture/2009-10-18/pari-gagne-pour-le-festival-lumiere-2009-de-lyon/249/0/386859>> (30/05/2012).

"Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 mai 2012" (Centre national de la cinématographie, Paris, 23 mai 2012), <<http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1838028>>

(25/05/2012).

Frédéric Rolland, "Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques" (*1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Paris, n°55, 2008, <<http://1895.revues.org/4114>> (23/05/2012).

Bernard Stiegler, "Numérisation : les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs", in *E-dossier de l'audiovisuel : Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ?* (INA, 24 février 2008), <<http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-patrimoine-numerique-memoire-virtuelle-memoire-commune/numerisation-les-hommes-ont-besoin-de-savoirs-et-de-saveurs.html>> (20/05/2012).

Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde* - Mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France, Rapport présenté à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la culture et de la communication (Ministère de la culture et de la communication, Paris, 27 janvier 2003), 77 p.

Marc Vernet, *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique* (I.N.P, Paris, 20 mars 2006), 29 p.

F.B. ; E.D., "Une plateforme pour la mémoire du cinéma" (*Écran Total*, Paris, 22 mai 2013), p. 36.

Sites consultés :

Site du Centre national de la cinématographie et de l'image animée <www.cnc.fr>
Site du Ministère de la culture et de la communication <www.culturecommunication.gouv.fr/>
Site du Festival international du film de Cannes <www.festival-cannes.fr/>
Site du projet Michael <<http://www.michael-culture.org/>>
Site de la Cinémathèque française <www.cinematheque.fr>

Biographie

Christel Taillibert est maître de conférences en cinéma à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, au sein du département des Sciences de la communication. Elle y dirige le Master 1 information-communication. Elle est rattachée au LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures Et Sociétés - EA 3159). Ses champs de recherche portent sur l'histoire de la cinématographie éducative et didactique, la socio-économie du cinéma, les festivals de cinéma et audiovisuel, l'éducation à l'image. Sur la question des festivals, elle est l'auteur de : *Tribulations festivalières – Les festivals de cinéma et audiovisuel en France*. Éditions L'Harmattan, collection Logiques sociales, série Etudes culturelles, Paris, 2009, 363 p.