



N° 11 | 2025

Le cycle

Appréhender la conservation des « futurs films de patrimoine » numériques en France

Elena Tsouri

Édition électronique :

URL :

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/3865-apprehender-la-conservation-des-futurs-films-de-patrimoine-numeriques-en-france>

ISSN : 2534-6431

Date de publication : 14/02/2025

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Tsouri, E. (2025). Appréhender la conservation des « futurs films de patrimoine » numériques en France. *À l'épreuve*, (11).

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/3865-apprehender-la-conservation-des-futurs-films-de-patrimoine-numeriques-en-france>

Cet article s'intéresse aux enjeux actuels – techniques, socio-économiques et éthiques – de la conservation des films numériques dans le cadre de la généralisation du support numérique dans la filière cinématographique. En interrogeant, par le biais d'une enquête de terrain, la vision des sociétés de production françaises quant à la conservation sur le long terme de leurs films numériques, la démarche consiste à envisager ces films comme des « futurs films de patrimoine » dans l'hypothèse que les enjeux de conservation apparaissent en amont du processus institutionnel de patrimonialisation. Cet article s'intéresse aux enjeux actuels – techniques, socio-économiques et éthiques – de la conservation des films numériques dans le cadre de la généralisation du support numérique dans la filière cinématographique. En interrogeant, par le biais d'une enquête de terrain, la vision des sociétés de production françaises quant à la conservation sur le long terme de leurs films numériques, la démarche consiste à envisager ces films comme des « futurs films de patrimoine » dans l'hypothèse que les enjeux de conservation apparaissent en amont du processus institutionnel de patrimonialisation.

Mots-clefs :

Numérique, Cinema, Filière cinématographique française, Conservation des films, Films de patrimoine, Sociétés de production

La totalité des activités techniques de l'industrie cinématographique au niveau mondial – allant de la production des films à leur diffusion en salles – a été historiquement adossée à un support commercial dominant, la pellicule argentique 35 mm. L'arrivée du numérique dans la post-production au cours des années 1970 a rompu cette chaîne de fabrication argentique initiant le processus de « numérisation » de l'ensemble des secteurs de la filière cinématographique, qui aura progressivement lieu au cours des décennies suivantes¹. Depuis le début des années 2010, la grande majorité des films sont nativement numériques, c'est-à-dire fabriqués, post-produits et diffusés uniquement sur support numérique.

Comment cette transition technique majeure affecte-t-elle le processus de conservation des films ? Comment appréhender l'avenir des films nativement numériques du point de vue socio-économique et technique ?

À partir des premiers résultats d'une enquête de terrain réalisée entre novembre 2023 et juin 2024 au sein de l'industrie cinématographique française², la réflexion proposée

ici s'appuie sur deux nouvelles perspectives qui permettent de poser les bases d'une étude socioéconomique de la conservation des films numériques :

- D'une part, en s'éloignant de l'idée du cinéma numérique comme source de mutations sur le *court terme* – perspective largement empruntée jusqu'à présent par les travaux socio-économiques en France³ –, il s'agit d'appréhender l'avenir et la conservation des films numériques sur le *long terme* au sein d'une filière qui semble encore méconnaître les aléas techniques et économiques de ce nouveau support ;

- D'autre part, il s'agit de construire le film de patrimoine numérique comme un objet d'étude en amont de sa patrimonialisation (« futur film de patrimoine ») en rapprochant les deux mondes, historiquement éloignés et même adverses, de la *production* et de la *conservation* des films, pour étudier comment la phase industrielle de production conditionnerait la conservation du film sur le long terme.

Guidé par ces deux nouveaux apports, cet article explicite les enjeux conservatoires de la numérisation de la filière cinématographique à travers le cas problématique du dépôt légal des films en France, et propose – à travers les tâtonnements méthodologiques et premiers résultats de mon enquête de terrain – une typologie des sociétés de production françaises selon leurs discours et pratiques autour du film numérique et de sa conservation, variables qui s'avéreront fortement dépendantes des logiques et enjeux socioéconomiques traversant actuellement la filière cinématographique.

Les enjeux du numérique pour la conservation des films en France

La technologie numérique, en même temps qu'elle ouvre de nouvelles perspectives de production, de diffusion et de restauration des films, pose des problèmes techniques et économiques conséquents pour le stockage et la conservation des films sur le long terme, phénomène largement constaté par les institutions de conservation⁴.

Les limites techniques du stockage numérique évoquées par les archivistes – obsolescence des formats, fragilité des disques durs, dépendance des serveurs au secteur énergétique, risque de perte de données, coût des transferts de données fréquents, impact écologique⁵ – les amènent à s'accorder sur l'idée que la pellicule argentique est actuellement le support le plus fiable pour la conservation, notamment en raison de sa longévité – estimée à plus de mille ans pour la pellicule polyester – et du peu d'intervention qu'elle nécessite au fil des ans. Le stockage *passif* des bobines argentiques serait donc idéalement préférable pour le moment au stockage *actif* des données numériques qui s'avère énergivore, coûteux et fortement soumis aux aléas techniques. Ces problématiques, que les archivistes rencontrent dans leur pratique quotidienne, sont encore méconnues d'autres acteurs de la filière, notamment des producteurs et productrices, qui sont parfois tentés de voir dans le numérique une solution idéale, du fait de son moindre coût, de sa facilité d'utilisation par rapport à l'argentique ou de son apparente fiabilité pour la conservation.

Une étude de la conservation des films numériques ne saurait donc se passer d'une analyse de l'écart entre les discours et pratiques ayant cours sur ces deux terrains : le terrain institutionnel (comprenant les institutions publiques, cinémathèques, centres d'archives, etc.) guidé par un point de vue archivistique et conservatoire, et le terrain industriel (comprenant notamment les sociétés de production et de distribution des films), au point de vue essentiellement commercial. L'opposition historique entre ces deux terrains est incarnée, d'une part, par une doctrine patrimoniale et universaliste de sauvegarde des films sur le long terme⁶, portée en France notamment par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et, d'autre part, par la vision à court-terme d'un secteur industriel qui semble se préoccuper de la conservation uniquement lorsqu'elle est financièrement rentable.

La situation actuelle du dépôt légal des œuvres cinématographiques en France⁷, particulièrement problématique, permet de revisiter cette dialectique historique à la lumière des nouveaux enjeux socioéconomiques et techniques du support numérique. Encadré par le Code du Patrimoine depuis 1977 et géré par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) depuis 1993, le dispositif enregistre depuis le début des années 2010, un bilan catastrophique, avec environ 90 % des films numériques produits en France non déposés pour archivage par leurs sociétés de production.

C'est en respectant le constat archivistique de la pellicule comme référence technique pour la conservation que le CNC avait, en 2011, choisi de maintenir l'obligation pour les sociétés de production de déposer leurs films, sortis en salles en France, sur support argentique - sous la forme d'une copie photochimique neuve ou d'un élément intermédiaire⁸. Or, depuis l'achèvement, en France, du passage des salles de cinéma de la projection argentique à la projection numérique aux alentours de 2012⁹, la majorité des films est produite et diffusée exclusivement sur support numérique. Cela signifie qu'à partir du début de la décennie, le dépôt légal d'une copie argentique au CNC supposait, de la part des sociétés de production, d'effectuer un kinéscopage - également appelé « retour sur film » -, procédé technique qui consiste à « imprimer » le film numérique sur pellicule argentique 35 mm. La majorité des sociétés de production ne pratique pas ce procédé - dont le coût s'élève à environ 25 000 à 30 000 euros pour un long-métrage¹⁰ - puisqu'environ 90 % des films sortis en salles en France entre 2012 et 2022 n'auraient pas été déposés aux Archives françaises du film¹¹. Cet échec massif de la politique culturelle du dépôt légal sur la dernière décennie est particulièrement significatif et ne saurait être réduit à la seule cause évidente du coût prohibitif du kinéscopage, pour deux raisons ; d'une part, les coûts de production des films sont très largement supérieurs au coût d'un kinéscopage¹² et d'autre part, le CNC avait, à partir de 2012, proposé la prise en charge de 50 % du coût de la prestation à travers une aide spécifique¹³.

Pour faire face à cette abstention massive, le CNC et la Bibliothèque nationale de France (BnF) ont mis en place depuis 2023 un nouveau protocole technique pour le dépôt légal dématérialisé des films numériques¹⁴. Mais qu'en est-il de la conservation des films produits ces dix dernières années qui n'ont pas été déposés au CNC ? Le risque

technique est d'autant plus grave pour ces films « nés-numériques »¹⁵ qu'une perte de données - ou de la totalité d'un fichier - due à un accident, peut s'avérer définitive, contrairement aux films plus anciens produits en argentique dont les éléments d'origine, conservés sur des bobines, pourraient encore servir de référence en cas de perte des versions numérisées. Selon l'estimation d'Éric Le Roy, chef du service « Accès, valorisation et enrichissement des collections » à la Direction du patrimoine cinématographique du CNC, environ 50 % des films numériques natifs produits durant cette période trouble pour le dépôt légal pourraient avoir déjà subi des pertes, *a minima* de leur version de haute qualité - mais aussi parfois des pertes intégrales - du fait d'accidents techniques¹⁶. Cette situation que les archivistes et conservateurs de films qualifient, ni plus ni moins, de « quatrième vague de destruction massive du cinéma »¹⁷ serait directement liée, selon ces derniers, à l'évolution numérique, de la même manière que les vagues précédentes, particulièrement destructrices, étaient liées à d'autres avancées techniques de l'industrie comme le passage au parlant dans les années 1930 ou l'abandon du support nitrate dans les années 1950.

Dans ce contexte, il est intéressant d'évaluer la manière dont cette nouvelle « vague de destruction » numérique s'inscrirait, en la réactualisant, dans la dialectique historique du cinéma comme double *praxis*, fabriquant, d'une part, des marchandises dont la sauvegarde importe peu à l'industrie une fois qu'elles ont accompli leur potentiel commercial et, d'autre part, des œuvres artistiques et patrimoniales, conservées et promues par des institutions sans but lucratif, mais dans une logique universaliste de capitalisation mémorielle. Autrement dit, il s'agit de s'intéresser à la manière dont les nouveaux discours institutionnels et industriels autour du numérique, dans leur opposition, affectent la vision des films sur le long terme et *in fine* la notion de « patrimoine cinématographique ».

Aborder le terrain industriel cinématographique

Dans le cadre de ma thèse démarrée en octobre 2023, j'effectue précisément une étude socioéconomique des discours et pratiques en lien avec la conservation du film numérique en amont de sa patrimonialisation, basée notamment sur une enquête de terrain auprès des acteurs qui fabriquent, inlassablement et au rythme de l'industrie, ces « futurs films de patrimoine » : les sociétés de production. L'enquête vise en effet prioritairement le secteur commercial¹⁸ - terrain assez sensible où il s'agit de recueillir les discours sur le numérique de celles et ceux qui doivent répondre à des obligations légales de conservation des films -, car si la vision institutionnelle et conservatoire relève d'une posture active et volontariste largement documentée, la vision des producteurs et productrices de films sur la question de la conservation, s'inscrit plutôt en négatif et ne fait jamais l'objet de démonstrations particulières.

Le corpus primaire est ainsi constitué de l'ensemble des données recueillies auprès des sociétés de production selon un protocole d'enquête en deux phases : une première phase quantitative d'entretiens préparatoires suivis de la passation d'un questionnaire auprès de l'ensemble des sociétés concernées puis, une seconde phase qualitative

d'entretiens compréhensifs avec des productrices et producteurs faisant partie d'un échantillon représentatif de sociétés¹⁹.

Le fait d'interroger le terrain de l'industrie cinématographique pour étudier la conservation des films relève d'une orientation spécifique qui s'appuie sur l'hypothèse que les enjeux de conservation ne se jouent pas qu'en aval – lorsque le film est pris en charge par des institutions d'archives et relève déjà de la conservation²⁰ –, mais sont déjà présents au moment de la phase de production du film, et identifiables à travers les discours, mais aussi certains critères objectifs que l'enquête cherche à évaluer, dont notamment : la prise en compte dans le budget de production des coûts futurs de la conservation, le choix d'un prestataire spécialisé pour le stockage des films (en opposition au stockage en interne dans les locaux de la société) ou encore le degré de connaissance des obligations légales de conservation qui incombent à la production en France²¹.

Les discours des professionnels sont envisagés dans leur manière de construire socialement une situation technico-économique spécifique qui renvoie à un certain paradigme à la fois du numérique et de la conservation selon l'hypothèse principale que la perception des enjeux de la conservation numérique par une société serait proportionnelle à son intérêt commercial vis-à-vis de ses films « de catalogue », intérêt qui va à son tour conditionner les pratiques concrètes de conservation mises en place par la société.

Typologie des sociétés de production de films

Une première cartographie des acteurs a permis d'identifier des groupes représentatifs.

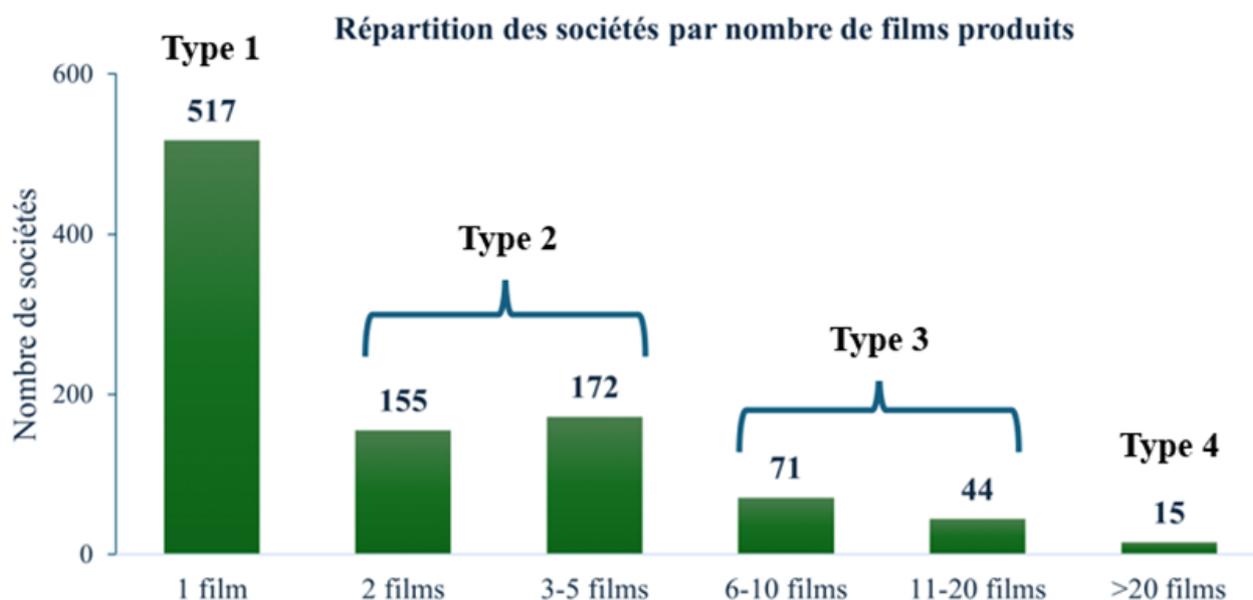
Les sociétés de production françaises concernées par l'enquête sont celles ayant produit des films à partir de 2012 – date retenue comme représentant le moment de numérisation intégrale de la filière du film cinématographique (avec le passage des salles de cinéma à la projection numérique). Pour correspondre aux catégories administratives du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), ce critère de départ a été redéfini ainsi : l'ensemble des sociétés de production ayant produit au moins un film d'initiative française (FIF)²² entre 2012 et 2022²³. Il s'agit au total de 974 sociétés productrices des 2 435 films agréés sur la période.

Une première analyse du corpus permet d'établir une observation centrale, confirmée par les bilans statistiques de la production cinématographique publiés annuellement par le CNC²⁴ ; il s'agit de la *très faible concentration* du secteur de la production à la fois sur chaque année et sur l'ensemble de la période de 2012 à 2022. Le tableau ci-dessous issu de cette première analyse, permet de résumer le constat : chaque année environ $\frac{3}{4}$ des sociétés produisent un seul film et le ratio annuel du nombre de films par société ne dépasse pas 1,5 film par société.

Année	Nb de films produits	Nb de sociétés productrices	Nb de sociétés « mono-productrices »	Taux des sociétés « mono-productrices » / année	Ratio nb de films/ société
2012	209	191	154	80,6%	1,3
2013	209	188	152	80,8%	1,34
2014	203	189	143	75,7%	1,33
2015	234	215	174	80,9%	1,34
2016	221	206	162	78,6%	1,33
2017	222	194	137	70,6%	1,47
2018	237	234	192	82%	1,3
2019	240	222	176	79,3%	1,32
2020	190	186	152	81,7%	1,26
2021	265	247	189	76,5%	1,38
2022	208	214	171	79,9%	1,29

Tableau 1 : Concentration du secteur de la production cinématographique (2012-2022)²⁵

Ainsi, les sociétés que l'on peut appeler « mono-productrices » - c'est-à-dire ayant produit seulement un film par année - semblent constituer, pour chaque année, le groupe représentatif majoritaire. Ce constat va plus loin et s'applique à toute la période concernée puisque non seulement une société va très probablement produire un seul film par année, **elle n'en produira qu'un seul sur toute la période de onze ans dans plus de la moitié des cas** (c'est le cas de 53 % des sociétés soit 517 sociétés sur l'ensemble de 974 sociétés) comme on peut le voir sur la représentation graphique ci-dessous, répartissant les sociétés par le nombre de films produits sur la période 2012-2022.



Graphique 1 : Répartition des sociétés par le nombre de films produits (2012-2022)²⁶

À partir de ces observations, une première répartition typologique des sociétés en quatre catégories peut être établie : aux deux extrémités, le premier type du groupe de *sociétés majoritaires* ayant produit 1 film (517 sociétés) et le quatrième type du groupe de *sociétés minoritaires* ayant produit plus de 20 films (seulement 15 sociétés), avec deux groupes intermédiaires représentés par un deuxième « type intermédiaire majoritaire » des sociétés ayant produit de 2 à 5 films (ce qui correspond à 327 sociétés) et enfin, un troisième « type intermédiaire minoritaire » des sociétés ayant produit de 6 à 20 films (s’agissant de 115 sociétés).

De la production éphémère à l’ « actif stratégique » : les discours industriels autour du film et de sa conservation

Des entretiens exploratoires effectués de janvier à février 2024 auprès de cinq sociétés de production²⁷ m’ont permis d’observer la présence de discours diamétralement opposés autour du film et de la conservation entre les sociétés de type 1 et de type 4, correspondant à des connaissances et à des pratiques différentes du support numérique et de la conservation.

Les producteurs du type 1 « majoritaire » (ou sociétés « mono-productrices ») rencontrés, sont des producteurs inexpérimentés – dans le sens du nombre de films produits dans leur parcours – qui n’ont pas de connaissance du support argentique du fait de n’avoir commencé à produire qu’après le passage au numérique (donc au plus tôt au milieu des années 2010). Ils renvoient volontiers vers leurs aînés pour aborder la question lorsque je l’évoque en entretien, se disant eux-mêmes ignorants du fait de ne pas avoir vécu la transition du support argentique au numérique. L’expression

« numérisation de la filière cinématographique » – entendue comme la numérisation de l'ensemble de la chaîne technique du film, de sa production à sa diffusion – peut par ailleurs revêtir dans leurs discours des significations différentes. C'est le cas d'une jeune productrice rencontrée pour qui la transmission des films *via* des plateformes en ligne (pour la soumission à un festival, par exemple) constitue une « numérisation » en soi en opposition à l'envoi par voie postale d'un disque dur ou d'une clé USB, pratique répandue auparavant. La numérisation portant ici non pas sur le support du film (numérique dans les deux cas), mais sur le mode d'envoi numérique plutôt que physique. La même productrice évoquera plus tard dans l'entretien, la « numérisation de la filière » en évoquant la numérisation des procédures administratives à effectuer auprès du CNC *via* un portail en ligne, ce qui met encore plus en lumière l'éloignement sémantique de la notion de « numérisation » de la filière technique du film elle-même.

En ce qui concerne les pratiques de conservation, pour les sociétés mono-productrices rencontrées, les frais de conservation numérique des films ne sont pas pris en compte dans le budget global de production – en permanence revu à la baisse, tant les difficultés de financement sont importantes pour les films « fragiles » que ces sociétés produisent. La particularité ici semble résider plutôt dans le fait que le poste de dépenses pour la conservation des éléments n'est pas tant considéré comme un poste « de luxe », supprimable facilement pour réduire les dépenses, mais plutôt absent des consciences des productrices et producteurs de ces sociétés, dans une forme d'ignorance dont les raisons restent à clarifier dans les étapes suivantes de l'enquête. Dans un climat d'incertitude généralisée quant à la possibilité de réussir à financer un film, l'« après » que représente la conservation du film ne retient, logiquement, pas tant l'attention de ces professionnels, d'autant plus que leur cœur de métier se trouve d'emblée loin de ces considérations²⁸.

Ces sociétés « mono-productrices » semblent s'engager dans des pratiques de stockage gérées en interne avec des ressources techniques limitées, notamment le stockage sur des disques durs, pratique qui semble adossée en partie à une logique de réduction des coûts – un stockage en laboratoire spécialisé étant coûteux –, mais peut-être davantage à une méconnaissance des solutions techniques existantes. Ainsi, lorsque je les interroge sur les solutions de stockage faisant appel à des tiers spécialisés, ces professionnels restent dans des suppositions hypothétiques de ce qui se ferait « chez les plus grosses sociétés », mais sans véritablement savoir de quoi il s'agit en termes d'offre de service, ni qui sont ces interlocuteurs spécialisés.

Par ailleurs, la méconnaissance des aléas techniques du stockage numérique semble couplée à une relative méconnaissance des obligations légales de la société de production pour la conservation sur le long terme des films produits. C'est le cas, par exemple, chez une productrice qui découvre en entretien la durée de l'obligation de conservation des éléments d'un film par sa société, en me montrant un contrat de cession de droits qu'elle a déjà signé avec un auteur.

Corrélés à cette méconnaissance, plusieurs modes de réponse se dessinent chez les professionnels lorsqu'on les questionne sur la conservation. Ainsi, un producteur me

remercie de l'avoir informé de choses qu'il ne savait pas et de le « faire réfléchir » à la problématique de la conservation des films numériques, qui ne l'avait jamais préoccupé avant l'entretien. À cette attitude d'ouverture, s'opposerait une attitude plutôt défensive, qui consiste à afficher un savoir autour des questions sans tout à fait les maîtriser²⁹.

De manière générale, la vision qu'ont ces professionnels du « film » produit ne semble pas se projeter temporellement au-delà de sa première exploitation, tant ils et elles n'ont pas l'expérience de diffusion d'un film après sa sortie en salles. Leur préoccupation principale est très claire et se situe sur un horizon à court terme ; elle se résumerait au fait de parvenir à produire un film, avant de penser aussitôt à la production du suivant.

À l'autre extrémité du spectre, chez les sociétés de type 3 et 4 produisant davantage de films³⁰, si les professionnels déclarent d'emblée en entretien qu'ils ne sauront pas me renseigner sur les questions techniques précises du numérique (du fait que d'autres personnes s'occupent de ces questions au sein de leur société), ils tiennent un discours spécifique sur le film et sur sa conservation, discours tout à fait informé quant à leurs obligations légales de conservation et allant dans le sens d'une pérennisation de leur « catalogue » de films sur le long terme³¹. En effet, ces plus grandes sociétés du fait d'avoir plus d'ancienneté et de films produits à leur actif, possèdent des catalogues composés parfois de dizaines voire de centaines de films³². Certaines d'entre elles se retrouvent ainsi particulièrement confrontées aux problématiques économiques et techniques du stockage numérique en masse, qui concerne à la fois leurs films plus récents, mais aussi une grande partie de leurs catalogues de films argentiques numérisés et restaurés. Elles sont ainsi davantage aptes à identifier les problématiques du numérique et les mettre en perspective à travers un regard critique et informé, d'autant plus que leur savoir technique en interne couvre le champ qui va du support argentique au support numérique.

Pour ce qui concerne les sociétés de type 4 « minoritaire » (souvent des *majors*³³ françaises) chez lesquelles le discours sur la pérennisation semble encore plus accentué, les interlocuteurs et interlocutrices utilisent l'expression d' « actif stratégique » pour désigner le film (ou le « titre ») dans une vision à long terme qui implique différentes solutions de stockage fiables, prises en compte dans le plan de financement des films dès leur production. Par ailleurs, la plupart de ces sociétés, parties prenantes de l'écosystème de la filière du film de patrimoine (dont la logique est précisément celle de la conservation et de la commercialisation des films sur le long terme), vont même jusqu'à alerter les pouvoirs publics quant à des enjeux précis du numérique. À travers notamment le Syndicat des Catalogues de Films de Patrimoine (SCFP) créé en 2019³⁴, elles revendiquent un soutien financier et des mesures spécifiques pour l'ensemble des films, récents ou « de patrimoine »³⁵, s'inscrivant ainsi dans la continuité d'une tradition de soutien de la filière du patrimoine depuis le début des années 2010, positionnement syndical qui démontre à quel point la logique de catalogue est un poste d'observation privilégié des enjeux économiques et techniques

du support numérique au sein de l'industrie cinématographique.

Conclusion

Ce premier stade de l'enquête auprès des sociétés de production françaises a permis d'identifier deux extrémités d'un axe polarisé des discours industriels autour du film et de sa conservation ; d'une part, le film en tant qu' « actif stratégique » à conserver et à exploiter commercialement sur le long terme (avec un sentiment de propriété très présent) et, d'autre part, le film en tant que « production éphémère », investi sur le court terme³⁶. Ces observations confirment les deux hypothèses de travail suivantes, selon lesquelles :

- Les conditions de production d'un film conditionneraient en amont sa future conservation sur le long terme, et mériteraient d'être étudiées en ce sens.
- La perception des enjeux de la conservation numérique par une société de production – et les pratiques de conservation concrètes qui en découlent – serait proportionnelle à son intérêt commercial vis-à-vis de ses films de « catalogue ». En somme, plus un film est perçu par une société, dans son positionnement socio-économique spécifique, comme un actif dont la préservation est stratégique, plus la société sera sensibilisée aux problématiques de la conservation numérique et développera des solutions pour assurer la pérennité des films dont elle est l'ayant-droit.

Cette vision industrielle du film sur le long terme semble rejoindre en plusieurs points la notion de *film de patrimoine* telle qu'elle est employée par les acteurs socioéconomiques que sont les sociétés détenant des catalogues de films.

Une démarche de recherche visant à recueillir, analyser et déconstruire les discours sur la vision des films à long terme (et plus généralement sur le patrimoine cinématographique), ne saurait se passer d'un questionnement théorique sur cette notion flottante – au point d'être un « concept en voie de formation »³⁷ – qu'est le *patrimoine*, notion adossée à celle de *valeur* et relevant de l'idéologie. Comment mieux comprendre le lien très fort du patrimoine à la notion de propriété (qu'elle soit individuelle ou collective) dans le cadre de la gestion des films numériques aujourd'hui ? Autant de questions éthiques auxquelles l'observation et l'analyse des représentations et des pratiques industrielles autour de la conservation numérique – qu'elles soient observables ou bien absentes et s'inscrivant en négatif – pourra apporter des réponses.

Bibliographie

Clémence Allamand, « Politique culturelle publique et financement de l'équipement numérique des salles de cinéma en France », *Arts et Médias : lieux du politique ?*, 2017, p. 27-35.

Clémence Allamand, « Les outils numériques au service de la diffusion cinématographique : Le cas du transport dématérialisé des films vers la salle de cinéma », *Terminal*, no. 124, 2019, doi.org/10.4000/terminal.4261.

Emmanuelle Champomier et Manon Billaut, « La restauration des films à l'ère du numérique », *Bulletin de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, vol. 70, 2013, p. 185-89.

René Broca et Etienne Traisnel, *Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique*. CNC, 2011.

Claude Forest, « Exploitants et distributeurs de films en salles en France à l'ère numérique : Évolution des métiers et des rapports de force », *Studies in French Cinema*, vol. 16, no. 2, 2016, p. 152-164.

Kira Kitsopanidou, « Projection numérique et stratégies d'innovation », *Théorème*, no. 12, 2008, p. 75-101.

Kira Kitsopanidou, « Marketing the "Avatar revolution", or how to sell digital technology to exhibitors », *Film marketing into the twenty-first century*, 2015, p. 163-73

Elena Tsouri, « De l'archive audiovisuelle à l'archive cinématographique : politiques culturelles de numérisation et nouveaux enjeux de conservation », mémoire de Master 2, Département Cinéma et audiovisuel, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2023.

Jean-Michel Leniaud, « PATRIMOINE, art et culture », *Encyclopædia Universalis*.

Éric Le Roy, conférence dans le cadre du colloque « Regards croisés sur une cinémathèque à Marseille », mai 2022.

L'Abominable, *Digital(e) : l'argentique à l'heure du numérique*, Editions Commune, 2015.

CNC, *Le dépôt légal*, 2009, dernière consultation le 21/06/2024 ([en ligne] www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/le-depot-legal_211835).

Notes et références

¹ L'arrivée du son numérique dans les années 1990 puis celle du tournage numérique dans les années 2000 sont les étapes intermédiaires de ce processus qui s'achève aux alentours de 2012 avec le passage des salles de cinéma à la projection numérique.

² L'enquête de terrain fait partie de mon travail de thèse débuté en octobre 2023 sous la direction de Chloé Delaporte à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, intitulé « Aux origines de la patrimonialisation du cinéma numérique. Enjeux sociotechniques et

éthiques de la conservation des films numériques par les sociétés de production françaises ».

³ L'ensemble de ces travaux porte sur les secteurs commerciaux de la filière du cinéma, à savoir la production, la distribution et l'exploitation en salles, et concerne principalement les films inédits. Voir les travaux de Kira Kitsopanidou (2008, 2015) et Claude Forest (2016) sur les stratégies marketing liées à la projection numérique et l'évolution numérique des métiers ou encore ceux de Clémence Allamand sur les enjeux structurels et organisationnels du secteur de la diffusion cinématographique en France en lien avec le passage des salles à la projection numérique (2019) et sur l'enjeu central du financement des salles en équipements numériques (2017).

⁴ René Broca et Etienne Traisnel, *Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique*. CNC, 2011.

⁵ L'Abominable, *Digital(e) : l'argentique à l'heure du numérique*, Editions Commune, 2015.

⁶ Vision particulièrement incarnée par les cinémathèques et archives au niveau international et de façon formalisée dans la « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » par l'UNESCO à l'occasion de sa 21ème session à Belgrade, le 27 octobre 1980.

⁷ Dispositif obligatoire auquel est soumis l'ensemble des films sortant en salles de cinéma en France, dont une copie doit être systématiquement déposée aux Archives françaises du Film par leurs sociétés de production pour les films français, et par leurs sociétés de distribution pour les films internationaux, dans le but que ces copies soient conservées sur le long terme, aux frais de l'État.

⁸ CNC, *Le dépôt légal*, 2009, www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/le-depot-legal_211835.

⁹ Je fais le choix de prendre l'année 2012 comme référence du passage des salles à la projection numérique. 90% des écrans français actifs sont équipés pour la projection numérique à la fin 2012 - soit 5000 écrans sur un total de 5653 écrans. La totalité des écrans du parc français de salles sera équipée à partir de l'été 2014 (Allamand, 2019).

¹⁰ René Broca et Etienne Traisnel, *Collecter et conserver les films du dépôt légal*, op. cit.

¹¹ Éric Le Roy, conférence dans le cadre du colloque « Regards croisés sur une cinémathèque à Marseille », mai 2022.

¹² En 2021, le coût de production de 75 % des films d'initiative française agréés dépasse 1M d'euros (*Les coûts de production des films en 2021*, CNC, 2022, www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/les-couts-de-production-des-films-en-2021_1652797).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Plateforme DELIA : <https://delia.culture.gouv.fr/>.

¹⁵ Emmanuelle Champomier et Manon Billaut, « La restauration des films à l'ère du numérique », *Bulletin de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, vol. 70, 2013, p. 185-189.

¹⁶ Pour un ordre de grandeur des films concernés, entre 2012 et 2022, la production d'initiative française agréé est relativement stable autour du volume annuel de 200 films pour un total de 1943 films produits de début 2012 jusqu'à la fin 2021 (CNC, *Liste des films agréés en production*, www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/statistiques/statistiques-par-secteur).

¹⁷ Elena Tsouri, « De l'archive audiovisuelle à l'archive cinématographique : politiques culturelles de numérisation et nouveaux enjeux de conservation », mémoire de Master 2, Département Cinéma et audiovisuel, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2023.

¹⁸ Même si une enquête institutionnelle, plus ciblée, est également envisagée.

¹⁹ Les résultats discutés dans cet article sont issus d'une analyse typologique du corpus de sociétés, préalable à l'enquête, et de la première phase d'entretiens préparatoires, effectués de janvier à février 2024 auprès de cinq sociétés de production appartenant aux différents « types » identifiés, évoqués plus loin dans l'article.

²⁰ Perspective généralement adoptée par les études sur la conservation des films

²¹ La production déléguée est tenue par le Code de la propriété intellectuelle, d'assurer la bonne conservation et la pérennité des éléments du film produit, obligation renforcée par l'introduction en 2016 de l'article L. 132-27 relatif à l'obligation pour la production de rechercher une exploitation suivie des œuvres, voir https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA00006179042/.

²² Catégorie qui regroupe les films « à financement majoritairement français », voir www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/production-cinematographique--liste-des-films-agrees_222719.

²³ L'année de référence retenue pour chaque film est l'année d'obtention de l'agrément du CNC – proche à la fois de la sortie du film en salle et de son obligation de dépôt légal. La fin de la période est fixée à 2022, car à partir de 2023 la procédure du dépôt légal a été modifiée à l'occasion de la mise en place d'une nouvelle plateforme en ligne (pour laquelle le CNC s'est associé à la BnF) qui permet le dépôt légal numérique des films de façon dématérialisée. Voir plateforme DELIA : delia.culture.gouv.fr/.)

²⁴ Les bilans statistiques de la production cinématographique (2012-2022) sont

disponibles sur : www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives

²⁵ Tableau personnel.

²⁶ Graphique personnel.

²⁷ Dont deux sociétés appartenant au type 1 majoritaire, une au type 3 intermédiaire minoritaire et deux au type 4 minoritaire.

²⁸ Cela est aussi le cas pour les productrices et producteurs de sociétés plus grandes, de type 3 et 4, mais avec la différence que ces sociétés possèdent souvent des services « techniques » employant un personnel tout à fait qualifié pour aborder ces questions de stockage et de conservation, ce qui n'est pas le cas des sociétés de type 1 « mono-productrices » qui n'emploient souvent qu'une seule personne, le producteur ou la productrice.

²⁹ L'élargissement de l'enquête à un plus grand nombre de sociétés, par la suite, permettra de quantifier ces modes de réponse et d'en identifier éventuellement d'autres.

³⁰ Respectivement, de 6 à 20 films et plus de 20 films par an.

³¹ Ce qui est sans doute lié, en plus de la politique de catalogue de leur société, au fait d'avoir personnellement produit plusieurs films qu'ils ont vu évoluer dans le temps.

³² C'est le cas notamment de certaines sociétés de type 4 comme Pathé, Gaumont ou Studiocanal.

³³ Grandes sociétés de production.

³⁴ Qui compte actuellement parmi ses membres, des producteurs historiques (Pathé et Gaumont), des filiales de groupes audiovisuels (Studiocanal, SND-Groupe M6 et TF1Studio) et des sociétés indépendantes (Films du Jeudi, Société Lyre, Argos, Productions Roitfeld et Films du Losange).

³⁵ La notion de « film de patrimoine » fait l'objet de définitions et de représentations variant en fonction des acteurs, de leur place au sein de la filière cinématographique ou encore du contexte. Pour ce qui est de la définition administrative, d'usage au CNC, il s'agit des films dont la première diffusion est antérieure de 20 ans ou plus.

³⁶ Deux visions correspondant respectivement aux types de sociétés 1 et 4.

³⁷ Jean-Michel Leniaud, « PATRIMOINE, art et culture », *Encyclopædia Universalis*.