



19 / 20 / 21 novembre 08

Cinéma et audiovisuel :
quelles mémoires numériques pour l'Europe ?

LES SITUATIONS EUROPÉENNES [L'EUROPE, LA NATION, LA RÉGION] – 1

Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique

Christophe GAUTHIER,

Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse.

Béatrice de PASTRE,

Directrice des Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie.

Christophe GAUTHIER

Ce sera une intervention véritablement à deux voix. Notre ambition est de proposer ici quelques pistes de réflexion – déjà proposées dans la première journée de ces journées d'études – face au bouleversement qui s'ouvre avec la disparition programmée de l'argentique dans la chaîne de production (c'est déjà le cas, en grande partie) et d'exploitation cinématographique.

A la différence du passage du muet au parlant (la dernière mutation technologique à avoir bouleversé de la même façon production et exploitation), on peut au moins dire que les cinémathèques existent aujourd'hui et sont à même de sauvegarder le support ancien argentique. Leur mission la plus urgente et la plus nécessaire est de s'atteler dès maintenant à la préservation de l'ensemble des œuvres fixées sur support argentique. Leur mission est aussi d'anticiper la disparition du support argentique en alertant le public sur la rupture épistémologique que constitue l'abandon du référentiel image et d'essayer de trouver des parades qui leur permettront de poursuivre leur mission.

Qu'en est-il donc de la conservation des films après la disparition de l'argentique ? Il y a trois points principaux avant d'entrer véritablement dans le vif du sujet. Poser cette question, c'est aussi poser la question de nos missions à venir. Cela explique que nous ayons souhaité nous exprimer à deux voix : une archive publique, incarnée par Béatrice de PASTRE, un tributaire du dépôt légal ; et une cinémathèque nationale implantée en région, une cinémathèque du milieu - comme il y a des films du milieu – l'expression étant aujourd'hui consacrée par certain rapport. Nous travaillons ensemble à des chantiers communs (restauration, catalogage). Nos politiques d'enrichissement et de valorisation sont en revanche différentes et complémentaires.

Cet équilibre, qui garantit à tous un accès rétrospectif à l'ensemble de la production, va se trouver bouleversé par la disparition programmée de l'argentique. L'idée est de tenter d'esquisser ce que

sera ce nouvel ordre du patrimoine cinématographique. Pour la première fois dans l'histoire du patrimoine cinématographique, la question « comment conserver ? » devient un préalable à « que conserver ? ». Jusqu'alors, la question se posait à l'inverse.

Deuxième point préalable : nous nous interrogeons en tant que cinémathèques, comme des institutions dont l'une des fonctions essentielles (c'est le cas tout particulièrement de la cinémathèque de Toulouse) est de restituer à des publics des films initialement projetés en salle, sur grand écran, dans un environnement collectif. Notre propos est aussi de rappeler à l'assistance que l'on ne peut rabattre le cinéma sur l'audiovisuel, et que l'expérience cinématographique est, par essence, distincte de l'accès aux images télévisuelles ou numériques. Pour résumer, de manière un peu provocante – ce n'est pas pour une gratuite polémique –, l'avenir des cinémathèques ne tient pas uniquement dans les possibilités qui nous sont ouvertes aujourd'hui, par exemple par l'Ina. « Comment diffuser ? » devient donc une conséquence du « comment conserver ? ».

Troisième question préalable : celle de nos missions après la disparition de l'argentique natif, c'est s'interroger sur l'avenir de politiques patrimoniales qui vont nécessairement changer de nature. Il ne s'agira plus seulement de transférer en numérique des informations pour faciliter l'accès à nos collections, mais bien de préserver une diversité des approches patrimoniales à partir de supports numériques natifs. Cette diversité, en effet, était caractéristique du paysage des cinémathèques jusqu'alors (c'est le cas en France et dans d'autres pays étrangers : l'Allemagne, l'Italie ou l'Espagne). Les collections présentes dans ces différentes institutions patrimoniales étaient autant d'écritures distinctes de l'histoire du cinéma. La diversité tient à la diversité des collections.

Pour nous, l'enjeu est de réfléchir aux conséquences d'une technophilie qui risque d'araser la diversité des points de vue sur l'histoire du cinéma. À nos yeux, le risque principal n'est pas la disparition de la mémoire du cinéma ou des images animées, mais c'est la concentration de cette mémoire entre les mains de l'industrie, sans pour autant que les opérateurs publics (AFF - Archives Françaises du Film) ou parapubliques (cinémathèque de Toulouse), puissent équilibrer le rôle de l'industrie et continuer à construire des lieux de mémoire qui soient autant de regards diversifiés et complémentaires sur l'histoire du cinéma aujourd'hui en train de se faire.

Béatrice de PASTRE

Le premier point qu'il nous semblait important d'évoquer avec vous était celui de l'enrichissement de nos collections.

Le mode principal d'enrichissement que nous donne la loi, en tant qu'Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie, est le dépôt légal, qui est l'instrument idéal pour organiser la collecte.

Dès 1898 et la première réflexion organisée sur la thématique de l'archive cinématographique, le dépôt légal a été identifié par Boleslas Matuszewski comme le dispositif législatif qui, par un prélèvement à la source, permet d'assurer la pérennité de la diffusion des images animées avec la collecte systématique. Il a pourtant fallu attendre en France le décret de 1977, relatif au dépôt légal des films, pour que soit rendue obligatoire la collecte de tous les films français. La loi de 1992, son décret d'application de 1993, a élargi cette collecte à l'ensemble des films, incluant les films étrangers ayant reçu un visa d'exploitation en France et distribués au moins au nombre de six copies.

Depuis son entrée en vigueur en 2004, le code du patrimoine prend en compte le dépôt légal des films et remplace la loi de 1992. La collecte de films de longs et courts-métrages, fictions, documentaires, films publicitaires, institutionnels, est faite auprès des producteurs, distributeurs ou commanditaires.

Une copie positif ou un élément interpositif doit faire l'objet du dépôt. Normalement, l'arsenal juridique français ne permet pas qu'un film produit en France échappe au dépôt légal. Dans la réalité, il en va un peu autrement.

Aujourd'hui, en l'absence d'une modification de l'appareil législatif, déjà une partie de la production de films en numérique natif (expression que nous allons utiliser pour parler des films créés en numérique) échappe à la collecte. On pourrait penser que la Bibliothèque nationale de France, avec le dépôt légal vidéographique, ou l'Ina avec le dépôt légal télévisuel, pallient ce manque. Il n'en est rien. Nombre de courts-métrages autoproduits, mais diffusés dans des festivals et qui, de ce fait, obtiennent souvent un numéro de visa, n'arrivent pas à l'édition vidéographique ou à la diffusion hertzienne, câblée ou numérique via les opérateurs télévisuels. Nous sommes déjà entrés dans une économie de la perte par une carence juridique.

Christophe GAUTHIER

Au dépôt légal s'ajoute bien entendu le dépôt volontaire – Mari Sol Pérez Guevara en a fait état tout à l'heure. Comme vous le savez, les cinémathèques ont été créées dans les années 1920 avec les cinémathèques pédagogiques. La cinémathèque de Toulouse s'enrichit par les trois canaux qui caractérisent les enrichissements patrimoniaux dans n'importe quelle institution muséale :

- acquisitions onéreuses, assez peu il faut bien le dire ;
- dons et dépôts volontaires : selon les années, 80 à 90 % des enrichissements de la cinémathèque de Toulouse, qui s'enrichit d'une moyenne de 1 200 copies par an (50 % de copies de courts-métrages et 50 % de copies longs-métrages).

Les dépôts volontaires, dus aux bonnes relations historiques entretenues par la cinémathèque depuis des années, laissent d'ores et déjà filtrer une bonne partie de la production courante. On est dans une logique assez proche de celle que décrivait à l'instant Béatrice à propos du dépôt légal. A la cinémathèque de Toulouse, nous sommes dans une logique de collection davantage que de fonds. Nous n'avons pas prétention à l'exhaustivité – à la différence des AFF. Notre projet est d'enrichir les collections à partir de pôles d'excellence définis par la cinémathèque de Toulouse. Dans le cadre du cinéma français, par exemple, j'en retiendrai quatre : cinéma français marginal, petite structure de distribution, cinéma de genre et cinéaste émergent. Il y en a d'autres sur les cinématographies étrangères.

Cet enrichissement spécifique des collections est pour nous une garantie nous permettant par la suite d'écrire une histoire du cinéma différente qui soit le reflet de ces collections. Ce sera le cas en janvier prochain, où nous aurons une programmation qui s'intitulera « Un nouveau cinéma français 1995-2005 ? », programmation qui sera essentiellement réalisée (à 80 %) à partir de 10 ans d'enrichissement de la cinémathèque de Toulouse, ce qui nous permet d'esquisser une rétrospective indissociable de l'histoire elle-même des collections.

Pour l'heure, ces dépôts volontaires n'ont lieu qu'en argentique. Ils proviennent pour l'essentiel de distributeurs. *Quid* de l'évolution de ces dépôts, après le basculement des circuits de distribution en numérique ? *Quid* de la possibilité de continuer à écrire une histoire du cinéma singulière comme le ferait toute autre cinémathèque ayant développé justement une collection ? La notion même de collection est en jeu ici. À ces dépôts volontaires en argentique s'ajoutent, à l'heure actuelle, des dépôts en numérique natif en provenance de la région Midi-Pyrénées – j'y reviendrai tout à l'heure. Béatrice va revenir sur la question des dépôts en numérique natif existant aujourd'hui.

Béatrice de PASTRE

Un des premiers actes de conservation est la conservation passive, c'est-à-dire assurer au support des conditions qui lui permettent de rester pérenne sans intervention particulière. Un certain nombre de process ont été mis en place pour que cette conservation dite passive soit tout à fait opérante pour les supports argentiques.

Pour les supports numériques, nous commençons occasionnellement à collecter aux Archives françaises du film. Nous possédons des lieux de stockage conçus ergonomiquement pour accueillir

bandes vidéo, supports optiques, bandes informatiques. Nous savons que ces supports, déposés souvent suite à un partenariat dans la production d'une œuvre faisant appel à des images d'archives, entre une production et les archives du film, ne sont pas pérennes. La durée de vie d'un DVD n'excédera jamais une quinzaine d'années. Cette technologie est en passe d'être remplacée par le Blu-ray, dont on ne connaît pas non plus exactement la durée de vie.

Dès à présent, il est clair que cette technique de conservation ne sert à rien pour ce qui est de la perpétuation à long terme des images enregistrées. La conservation passive, telle que nous l'appliquons au support argentique, qui permet de prolonger la durée de vie de ce support, condamne en revanche le support numérique à l'invisibilité.

Qu'en sera-t-il donc demain – pour ne pas dire aujourd'hui – de la disparition de l'argentique ? Cette disparition est programmée à un horizon de cinq à dix ans. Quels seront les formats que nous aurons à collecter ? La multiplication des formats *broadcast* va de pair avec une absence de définition normative pour ce qui est de la prise de vue, pour laquelle on se dirigerait vers une image non compressée. Pour la diffusion, si les normes AFNOR et ISO s'accordent sur un format appelé le JPEG 2000, à l'heure où les salles s'équipent en matériel de projection numérique, en revanche, le taux de compression appliqué à l'image originelle n'a pas été défini normativement au sein du format de fichier. Ce taux – nécessairement synonyme de perte de qualité s'il est trop important – donne lieu au phénomène de compression par ondelettes, qui donne un effet de flou que l'on ne peut pas imputer lors de la restitution en projection. Est-ce la prise de vue ? Est-ce la compression ? Notre crainte est une altération de la qualité de l'image originelle. Si le JPEG 2000, norme *a minima*, permet de restituer la qualité des copies standards de série – je crois que certains d'entre vous en ont fait l'expérience hier soir –, il est insuffisant pour la copie de prestige ou le master (*coupure*) mettre en place ce que, dans notre jargon, nous appelons le négatif. Les restaurateurs ont fait depuis de nombreuses années l'expérience de la qualité de l'élément tiré du négatif original, expérience qui ne pourra donc plus s'opérer avec l'absence de cette norme.

Se pose à nous le cas des transferts de données enregistrées sur un support argentique vers un support numérique. Lorsque le passage à la diffusion numérique sera effectué, quelle sera la place de la diffusion patrimoniale hors des cinémathèques et archives, si celles-ci arrivent à entretenir leur matériel de projection ? Restera-t-il des salles ghettos ? Le patrimoine sera-t-il cantonné à une diffusion en ligne, comme cela risque d'être le cas pour un certain cinéma d'auteur ?

Si l'on veut perpétuer la mémoire du cinéma comme pratique collective spectatorielle, le transfert sur support numérique de projection de ce patrimoine est indispensable. Quels sont alors les problèmes qui se posent ? Je prendrai juste deux cas. Les films muets n'ont pas la cadence de projection et de prise de vue des films actuels. Aujourd'hui, les serveurs ne sont pas capables de restituer les cadences de projection à 16, 18, 20 ou 22 images par seconde. D'où la nécessité de recadencer, donc de créer un autre film en doublant régulièrement les images pour avoir le film à la bonne vitesse, pour que le spectateur puisse voir l'œuvre dans une forme à peu près proche de celle d'origine. Le format de l'image patrimoniale est dans un rapport de 4/3 ; en revanche, la diffusion de l'image numérique est en 16/9. L'image patrimoniale doit en quelque sorte rentrer dans le format 16/9, d'où souvent la présence de bandes noires en bord cadre, ou d'images recalibrées, rognées.

A ces problèmes de transfert s'ajoutent aussi les problèmes des supports de la conservation. Si on envisage la collecte et la conservation d'œuvres dématérialisées, comment pourrions-nous choisir un support pour assurer cette pérennité ? S'agira-t-il de bandes, de disques durs qu'il faudra entretenir, c'est-à-dire alimenter en permanence en énergie, les installer dans des locaux climatisés à 18 °C afin d'éviter le dégagement de trop fortes chaleurs occasionnées par un branchement permanent de ces disques ? Aujourd'hui, l'option disque dur paraît la plus logique. La fragilité de ce matériel nécessite toutefois son changement régulier, et peut remettre en cause l'installation complète si le système de disques est d'une technologie différente et non compatible avec la précédente.

Globalement, les différentes technologies - que ce soit le type de disques (SCAI, IDE, SATA, SAS), de fichiers, de réseaux (fibres, Ethernet) plus ou moins lourds (10 mégas, 100 mégas, 1 giga, 10 gigas) -

évoluent rapidement, et remettent en cause régulièrement les infrastructures choisies pour assurer le stockage des données.

Un autre problème se pose, aussi bien pour la conservation que pour la diffusion, à savoir la volatilité des données dématérialisées, qui oblige à l'instauration de réseaux fermés et au cryptage des images. Les protections antipiratages par clé, permettant la lecture de données en des circonstances temporelles précises et géographiquement circonscrites, laissent peu de place à la collecte archivistique, encore moins bien évidemment à la diffusion patrimoniale en cinémathèque. Un dépôt légal et/ou patrimonial sans clé est-il envisageable ? Alors que ces lieux (archives et cinémathèques) sont souvent identifiés par les producteurs comme des plaques tournantes du trafic des images animées, au moment où nous en sommes encore au support argentique.

Quelles sont les connaissances pour nous ? Même au-delà des problèmes matériels que je viens d'évoquer, de la collecte et de la possible hostilité des ayants droit, le dépôt légal du cinéma numérique devra faire l'objet, en France, d'une transposition dans le droit français de l'abandon de la notion de support acté par la directive européenne.

Christophe GAUTHIER

Au-delà de ces questions techniques et de ces problèmes relatifs à la modification de la législation sur le dépôt légal, absolument nécessaire aujourd'hui, je voulais m'arrêter un instant de plus sur les dépôts volontaires. La question du dépôt volontaire pose la question de la pérennité de la collection, collection entendue comme fondatrice de l'identité d'une cinémathèque.

La diversification des supports, l'impossibilité de garantir de manière pérenne, non pas la conservation du support (on saura toujours le faire) mais plutôt son accessibilité, voire la dématérialisation des supports, mettent en danger même l'idée de collections. Certes, nous pourrions toujours continuer à nous enrichir des films déposés par la région, en l'occurrence la région Midi-Pyrénées pour la cinémathèque de Toulouse. On a institué une forme de dépôt, non pas légal, mais obligatoire : tous les films, toute la production, pas seulement de cinéma mais aussi d'audiovisuel, aidés par la région, sont déposés obligatoirement à la cinémathèque de Toulouse avec une convention qui nous permet de rendre ces images accessibles à la bibliothèque de la cinémathèque.

Cependant, cela signifie, pour une cinémathèque comme la nôtre, un repli sur les collections régionales, ce qui est en contradiction avec le déploiement d'une collection qui a toujours été pensée comme embrassant l'ensemble de l'histoire du cinéma, un peu à l'image de celle qui existe à Bologne ou à Barcelone, par exemple.

Les cinémathèques sont ancrées dans un territoire bien identifié, mais leur ambition est de couvrir l'ensemble de l'histoire du cinéma. J'insiste là-dessus, parce qu'il s'agit de toute la problématique non pas des grandes archives nationales du cinéma, mais de ces cinémathèques dont on parle peut-être moins, ces fameuses cinémathèques du milieu que j'évoquais tout à l'heure.

Quelles solutions pour les archives et cinémathèques ? On va énumérer beaucoup de solutions techniques en s'efforçant de les problématiser avant d'envisager l'évolution des modèles patrimoniaux actuellement à l'œuvre.

Une première solution tient à l'aménagement de locaux spécifiques pour la conservation des données numériques. Il s'agit de construire des locaux spécifiques de conservation, séparés des collections films – qu'il est absolument indispensable de continuer à conserver dans les meilleures conditions possibles. Au-delà de la question des locaux, les équipements techniques (Béatrice en parlera dans un instant) contraignent une cinémathèque moyenne (comme la nôtre) à des investissements qui dépassent nos capacités. L'actualisation de ces investissements nécessite de réinvestir régulièrement à une heure où les tutelles sont confrontées à des exigences d'économie. Pour rentabiliser cet investissement, *quid* de la pérennité du modèle non commercial pour une cinémathèque comme la nôtre ? Ce modèle peut-il être reconduit dans la nouvelle économie du patrimoine cinématographique ?

Béatrice de PASTRE

Comme vous l'avez compris, pour assurer nos missions de pérennité du patrimoine, notre problème va être de faire passer d'un support à l'autre les données qui nous seront confiées, si nous arrivons à les collecter. Nous nous plaçons maintenant dans l'hypothèse où cette collecte du cinéma natif numérique parviendrait jusqu'à nous.

Le premier point est la durée de vie des disques durs. Cette option nécessite une réplication des données tous les trois à cinq ans. Ce transfert garantira l'intégrité des données tant que l'on ne change pas de format de fichiers, à moins que l'on ait la possibilité de conserver l'image non compressée native, ce qui nécessitera des installations encore plus lourdes et coûteuses. La migration suivra l'évolution technologique, et cette modification ne manquera pas de se produire.

À ce problème réitéré d'intégrité des données s'ajoute celui du temps de transfert, que l'on oublie souvent. Les protocoles réseau sont en général plus lents que le temps réel pour les fichiers non compressés. Le fait de migrer les données implique un temps de calcul à ajouter au temps de transfert.

Un autre problème est celui de la perte des données. Le risque de perte des données est faible tant que l'on va rester dans la simple copie d'un système sur un autre système identique. Nous ne sommes pas à l'abri de pertes de données massives par la défection d'un disque dur. Qui n'en a pas fait d'expérience avec son ordinateur personnel ? Sécuriser un système signifie le doubler (peut-être tripler) d'un système jumeau localisé dans un lieu distinct et éloigné. Les copies vont nécessiter un doublement des coûts et des temps.

Sans avoir la prétention de chiffrer en termes financiers le coût de ces migrations successives de deux serveurs au minimum, envisageons simplement le coût de maintenance annuelle de ces données. Il est juste question de l'entretien des locaux et des installations nécessaires. Pour assurer aujourd'hui la conservation passive des supports argentiques, les archives dépensent 450 euros pour 100 films par an, ce qui devient difficilement supportable pour les financements publics. Il s'agira alors d'en consacrer 15 000 euros pour les mêmes 100 films, s'ils sont non compressés. C'est un coût pour les institutions qu'il va falloir commencer à envisager.

Notre problème est de penser le passage de cette économie argentique au tout numérique dans un immédiat très proche, avec cet entre-deux où vont cohabiter productions argentiques et productions numériques. Cela nous laissera peut-être le temps de penser correctement le tout numérique. Pour l'instant, pour pallier aux différents désagréments de partage entre productions argentiques numériques dans cette période d'entre-deux, qui devrait s'étendre sur une dizaine d'années, nous nous demandons si la solution ne serait pas pour le dépôt légal – si les dispositions législatives nous y autorisent – de procéder à un retour sur pellicule des fichiers numériques natifs. Nous serions ainsi amenés à réaliser des internégatifs dont le coût est important, mais dont le support (la pellicule polyester) ainsi réalisé n'a pas besoin d'être transféré. La pellicule est pérenne dans son intégralité pour une durée de vie de 300 ans, à condition de bien mener la conservation passive dont j'ai parlé précédemment. Le passage de la totalité de la production numérique sur support argentique, lorsqu'elle sera efficiente, est tout à fait inenvisageable dans la configuration technologique qui est la nôtre. Les imageurs transcrivent les fichiers numériques sur support photochimique à raison de 4 images par seconde. Cette dilatation du temps de transfert (une heure de film pour 6 heures de transfert) laisse à penser que, dans un délai assez bref, le fichier numérique natif ne sera plus lisible, parce qu'on aura oublié de le faire migrer pour cette opération de transfert ; d'où le caractère transitoire de cette solution qui en est une pour la pérennité de l'élément de conservation, notre problème en tant que dépositaire du dépôt légal, mais qui est loin de régler le problème de la diffusion de ces images auprès du public.

Christophe GAUTHIER

À la cinémathèque de Toulouse, la problématique est légèrement différente, même si la question des modalités techniques de conservation se pose dans les mêmes termes. La possibilité du retour sur argentique ne se pose pas chez nous, car nous ne pouvons pas l'envisager. Nous restons pour l'instant dans une perspective de conservation dans les meilleures conditions possible du support polyester. Cela signifie-t-il un tarissement des enrichissements de films récents ouvrant la voie à des cinémathèques qui ne seraient plus alors le réceptacle de la création contemporaine en matière de cinéma (je parle bien de cinéma ici), mais plutôt le seul conservatoire d'un art éteint, comme clos, au fronton duquel on inscrirait des dates de naissance et de mort qui seraient 1895-2015 ? À l'image de cette séquence de *Mr Arkadin* où l'on est dans un cimetière, les dates de naissance et de mort sont très rapprochées, on se demande pourquoi, et le personnage d'Orson Welles répond que ce sont les dates de naissance et de mort des amitiés. Là, ce seraient les dates de naissance et de mort du cinéma en tant que spectacle. C'est une question, ce n'est pas une affirmation.

Une double question corollaire se pose à cette extinction possible des enrichissements de films récents, de films de la création contemporaine.

Premièrement : quel mode de diffusion pour un matériel conservé à l'état d'internégatif, quand bien même les archives réussiraient à retourner à une conservation pérenne à l'état d'internégatif ? Faudra-t-il (le directeur de la cinémathèque portugaise l'avait envisagé il y a deux ou trois ans) que les cinémathèques s'unissent pour continuer à fabriquer de la pellicule et créer des coopératives permettant la poursuite de la projection publique en salle, et en argentique, afin d'entretenir et de réparer les projecteurs ?

Deuxièmement : le retour à l'internégatif pose une question intéressante d'un point de vue philosophique. Faudra-t-il institutionnaliser une démarche technologiquement régressive visant à revenir à une technique fiable et maîtrisable de la durée de conservation, une technique antérieure au numérique, pour assurer la conservation pérenne d'œuvres de cinéma ? Que les choses soient bien claires ici : cette question de la régression technique n'est pas à comprendre de manière péjorative dans notre bouche. Nous l'envisageons du simple point de vue technique, au sens où l'on est dans l'obligation de retourner à une technique plus ancienne, si l'on veut continuer à vivre dans une société qui ait de la mémoire. On touche ici au paradoxe d'une technophilie dominante qui ne s'encombre guère de mémoire et qui nous contraint à régresser pour élaborer un patrimoine. Ce sont des questions qui appellent au débat, et j'imagine qu'il y en aura un.

Troisièmement : la valorisation et les modèles évolutifs qui peuvent être ceux des cinémathèques du futur. Depuis leur origine, les cinémathèques se sont créées sur un modèle patrimonial ancien assez simple avec un triple dispositif :

- un dispositif archivistique avec des collections de films ;
- un dispositif éditorial avec un travail sur l'histoire du cinéma (dans le meilleur des cas), avec une réflexion sur l'histoire du cinéma grâce aux éléments conservés dans cette cinémathèque ;
- un dispositif muséal avec la programmation de films et une dimension d'exposition de plus en plus développée jusqu'à nos jours. Ce modèle semble frappé d'obsolescence à la lumière des évolutions de la révolution technologique qui s'ouvre.

Un premier modèle pourrait être un modèle archivistique, un modèle comparable à celui des Archives nationales ou de l'Ina. Ce modèle présente un certain nombre d'avantages : les documents sont numérisés ; les inventaires sont accessibles en ligne ; ce modèle permet la consultation à distance des images numérisées, qu'il s'agisse d'images numériques natives ou d'images numérisées après transfert. Ce modèle pose un problème : *quid* de la gratuité de ce modèle sur le long terme ? Je reviens sur la question de la nécessité de rentabiliser des investissements très lourds en matière de transfert numérique et de gestion de la conservation des données numériques. *Quid* de la restitution de ces images dans leur contexte initial de diffusion (la salle, le format) ? *Quid* de la programmation différente de la mise à disposition ? Une table ronde s'était tenue à Archimages l'année dernière sur ce sujet. *Quid* de la programmation au sens où nous l'entendons aujourd'hui en cinémathèque ? *Quid*

de la garantie de pérennité des images ainsi conservées ? *Quid* de la diversité des sources d'images présentées selon des normes archivistiques ou documentaires correctes ? À mes yeux, ce premier modèle présente un certain nombre d'avantages, voire un certain nombre d'inconvénients, et pose des questions.

Un deuxième modèle serait un modèle muséal, *stricto sensu*, comparable au musée des Beaux-Arts. Ce modèle présente lui aussi l'avantage d'insister sur la restitution des images dans leur contexte de production, comme on le ferait d'expositions. On poursuivrait la programmation à l'ancienne, si j'ose dire, comme on fait des expositions en musée. Ce modèle n'est pas, au demeurant, incompatible avec la numérisation des documents et avec le premier modèle présenté comme un modèle archivistique. Le problème de ce modèle est qu'il risque de ne concerner qu'une période close de l'histoire du cinéma : 120 ans d'existence du cinéma, 1895-2015. À l'instar des musées des Beaux-Arts, il semblerait considérer que le cinéma est un moment de l'histoire de l'art qui s'interrompt avec la fin de l'argentique, un peu comme dans les musées des Beaux-Arts en France. Aujourd'hui, dans les grosses villes, les musées d'art contemporain exposent des œuvres à partir de la rupture de la modernité du début du ^{xx}e siècle, mais les musées des Beaux-Arts se cantonnent à une période qui irait du ^{xv}e siècle au début du ^{xx}e siècle. Une autre question posée par ce modèle muséal est qu'il est d'ores et déjà confronté à la raréfaction des copies, à leur usure, et à la difficulté de projeter des copies parfois d'origines diverses. Il peut s'agir de versions françaises, originales, teintées, non teintées, etc. On va avoir une raréfaction des copies disponibles pour l'organisation de programmations rétrospectives.

Le troisième modèle est un modèle pour lequel je n'ai pas donné de nom. Il convient de l'élaborer, et je vous propose de contribuer ensemble à son élaboration. Ce serait un nouveau modèle pour les cinémathèques, où reste présente à notre esprit l'idée que le cinéma n'est pas seulement des images, de l'audiovisuel tout court, mais des modes de production et de diffusion complexes et spécifiques qui distinguent le cinéma de la télévision, ou de l'audiovisuel en général. La seule mise en ligne de ces images risque de rabattre le cinéma sur le mode audiovisuel. À notre avis, c'est méconnaître la spécificité du cinéma, d'où le rappel de cette nécessité de programmation au sens traditionnel du terme. Ce nouveau modèle ne serait pas incompatible avec la mise en ligne, mais en accompagnant celle-ci – c'est déjà le cas sur certains sites – d'un appareil critique et pédagogique qui permette d'en diversifier les usages. Les solutions numériques doivent respecter les formats d'origine et adopter un standard acceptable au regard de la projection en salle. Par ailleurs, ce nouveau modèle doit s'efforcer de diversifier et de renouveler la pratique de la programmation - le terme prête à polémique, mais ce n'est pas notre intention - en maintenant l'expérience cinématographique avec accompagnement des séances, etc., en abordant de manière neuve l'histoire du cinéma, par exemple en rompant avec les rétrospectives d'auteur (nous le pratiquons aussi à la cinémathèque de Toulouse) et en les abordant sous l'angle d'abécédaire, à l'instar de la programmation très imaginative et inventive de la cinémathèque du Luxembourg. Ce nouveau modèle confronte le cinéma à d'autres objets qui l'inscrivent dans l'histoire des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, et pas seulement dans la seule histoire de l'art. Ce nouveau modèle a pour ambition d'éviter d'institutionnaliser une sorte de césure entre l'avant numérique et l'après-numérique pour que la continuité perdure entre des œuvres produites en argentique et d'autres produites en numérique, et pour que les modalités de projection de ces œuvres soient maintenues, harmonisées pour les deux types d'œuvres avant numérique et après-numérique.

Béatrice de PASTRE

Parce que les cinémathèques et les archives cinématographiques sont dépositaires des témoins des précédentes mutations technologiques du cinéma, et qu'elles ont développé les outils permettant de pallier ces bouleversements, sans pour autant aliéner l'image originelle, il leur semblait nécessaire aujourd'hui d'endosser la robe de Cassandre. La fragilité du nitrate était connue de tous, dès les premiers mois de l'invention, de l'exploitation de la projection cinématographique ; pourtant, rien ne fut fait. On en sait les conséquences. La reproductibilité de cette œuvre d'art qu'est le cinéma, a

permis aux archivistes et aux cinémathécaires tenaces de reconstituer malgré tout 50 à 80 % du patrimoine cinématographique des années 1920, du moins en France, malgré l'absence d'une politique de conservation immédiate. Cette chance risque de ne pas se renouveler. À l'heure où les technophiles se targuent de compétences omniscientes, rien ne nous semble garantir que les suites algébriques 0 1 restent des images pour les générations futures – nous le savons. Le risque majeur est le suivant : si nous n'y prenons garde, nos enfants et nos petits-enfants connaîtront des sociétés sans mémoire, des sociétés sans archives, ou plus exactement dotées d'archives, mais retenues par des *majors* qui garantiront la conservation et la restauration d'œuvres consacrées à l'histoire du cinéma, et très souvent économiquement rentables, respectant en cela les hiérarchies établies alors que la restauration ou la préservation doit aussi concerner les films dont nuls ne soupçonnent l'importance. À cet égard, la pérennité d'une collecte exhaustive via le dépôt légal, mais aussi d'enrichissement qui respecte le principe de la collection, est indispensable. Qui aurait cru ainsi il y a 10 ans seulement que les premiers films de Paul VERHOEVEN seraient aujourd'hui consacrés comme des œuvres d'auteurs dignes d'être citées dans les histoires du cinéma ? Qui aurait imaginé que le cinéma de genre français – que la cinémathèque de Toulouse s'acharne à rassembler – deviendrait un objet intéressant pour le chercheur et aussi, et surtout peut-être, recherché par le spectateur ? Sans mémoire, sans archives, cela signifie sans histoire.

Paradoxalement, alors que nous nous inscrivons et que l'on nous rebat les oreilles du fait que nous appartenons à une civilisation dite de l'image, nous ne sommes plus dans celle de la reproductibilité de l'œuvre d'art. L'économie qui est la nôtre devient celle de la raréfaction pour des raisons technologiques (regardez peut-être les photos que vous avez prises avec vos premiers appareils numériques), et également pour des raisons législatives (le problème des clés, la protection des ayants droit). Nous craignons que l'absence d'une réflexion rapide et de prise de dispositions conservatoires qui s'ensuivront ne nous condamnent, aux yeux des générations à venir, d'avoir été une civilisation sans image.

Isabelle GIANNATTASIO

Pour revenir sur quelque chose que nous avons dit hier, pour alerter sur les coûts, parce que nous sommes rentrés dans des coûts de maintenance très lourds, je pense que l'aspect légal est également très important. Les attributaires du dépôt légal sont protégés (mais uniquement eux) et doivent en principe surmonter la question des DRM et toutes choses qui rendent les images volatiles. Seuls les attributaires du dépôt légal seraient en capacité légale (pas forcément technique et financière) de surmonter cela et de garder les œuvres, et pas les cinémathèques. On voit à quel point c'est dommageable. Je voudrais faire le lien entre deux termes que tu as employés, Béatrice : l'exhaustivité et le coût. Jusqu'à maintenant, malgré tout, la conservation passive permettait la conservation de l'exhaustivité ou d'un grand nombre, et maintenant ce n'est pas évident lorsqu'il y a des coûts de maintenance derrière. On le voit avec le dépôt légal du Web où (comme pour la radio et la télévision en 1992) on a introduit la notion d'échantillonnage. Il est évident que l'on ne peut pas avoir l'exhaustivité. Tout cela fait un cocktail assez détonant et inquiétant. Je passe la parole à qui veut la prendre sur ce sujet tout à fait important. La diversité, ne pas garder que les films commerciaux, ne pas savoir tout de suite ce qu'il faut garder, et l'exhaustivité sont un gage de pluralité pour l'avenir.

Un intervenant de la salle

Il est clair que l'on voit arriver ce trou noir du numérique depuis bien longtemps. Compte tenu des faibles moyens dont nous disposons – je dis « nous », les pouvoirs publics, les archivistes, les gens qui ont la conscience de l'importance de conserver cette mémoire –, il est clair que c'est perdu si l'on continue à garder en tête le modèle des cinémathèques qui collectent du matériel physique alors que, fondamentalement, les œuvres vont devenir immatérielles.

N'est-il pas judicieux d'envisager, ou d'imaginer, une manière de travailler avec les propriétaires des droits eux-mêmes qui, quelque part, vont avoir besoin de cette pérennité ? Le problème qui se pose à nous se pose à eux aussi. Il faut bien qu'ils conservent leur œuvre. Les plus grandes archives cinématographiques sont les laboratoires. Tous les ayants droit, tous les producteurs, pensent archives de manière seconde, mais de manière première, ils pensent préservation de leur patrimoine et ils le confient en règle générale aux laboratoires où ils ont fabriqué le film. N'y a-t-il pas une sorte de Yalta à imaginer entre les ayants droit, propriétaires des œuvres majeures et mineures (peut-être en aidant les œuvres mineures, car elles en ont plus besoin que les œuvres importantes), les laboratoires et les archives, ou plutôt les pouvoirs publics ou les institutions du milieu, du haut ou du bas, qui pourraient intervenir comme étant les consciences et les gardiens d'une conservation minimale ?

Béatrice de PASTRE

Je ne suis pas persuadée que la prise de conscience des producteurs soit encore là. Nous en avons eu l'expérience il y a peu de temps. Au sein du CNC, une commission du numérique réfléchit et prépare le passage à la création et à la diffusion du tout numérique. Nous avons demandé que les archives fassent partie de cette commission. Mon collègue, Nicolas Ricordel, responsable du numérique aux Archives, a participé à une de ces dernières réunions et a fait prendre conscience au Syndicat des producteurs que c'était une question importante qu'ils ne s'étaient pas encore posée et qu'ils découvraient avec grand intérêt. On est en train de créer une sous-commission à l'intérieur de cette sous-commission pour réfléchir avec les producteurs, les laboratoires, à ces problématiques. On commence à le faire maintenant, et on se demande si ce n'est pas trop tard.

Corinne FAUGERON

Je suis la conservatrice du Musée Gaumont, cette société qui fait partie de ces affreuses *majors* qui vont tout faire perdre, mais dépose régulièrement, depuis l'origine, les copies au titre du dépôt légal, ce qui permet de conserver à la fois les films très commerciaux et les films non commerciaux. C'est exactement la même règle pour les films en France, qu'ils soient commerciaux ou non commerciaux. Cette société dépose, depuis 1895, ses copies au dépôt légal. Cela me paraît être un faux débat. Je pense qu'une société de production vit de son produit, le film.

Elle s'est posé les questions que vous posez aujourd'hui, elle se les pose et elle a trouvé – comme il nous a été expliqué hier en voyant les deux projections – la solution qui serait de repasser sur de l'argentique pour pouvoir le conserver. On peut essayer de conserver le numérique, mais nous savons que nous n'en avons pas encore les moyens. Tant que nous ne les avons pas, il faut repasser sur l'argentique. Cela coûte beaucoup plus cher qu'une copie numérique. On a su que le rapport était de 250 euros pour une copie numérique d'un film d'une heure trente, et 750 euros pour un film en argentique. Aujourd'hui, quand on dépose 6 copies au titre du dépôt légal, c'est 6 fois 750 euros que les sociétés privées déposent pour que ce soit conservé nationalement et, un jour, mis à disposition.

Vous remettez en cause le caractère non commercial des cinémathèques pour arriver à payer la conservation, etc. Je rappelle que la Bibliothèque nationale, depuis très longtemps, reçoit des ouvrages au titre du dépôt légal. Elle les reçoit gratuitement et n'en fait pas commerce derrière. Les autres bibliothèques qui sont dans les régions, plus de proximité, achètent les livres (pas tout à fait au même prix que le lecteur lambda) et participent aussi à l'économie.

Il faut arrêter de se positionner en liquidateurs de faillites. Il faudrait un peu revoir les choses, surtout tant que l'on est dans l'économie dans laquelle on est. Si l'économie est totalement différente demain, il faudra voir les choses autrement. Dans une économie où tout ne dépendrait pas de la circulation de l'argent et du capital, cela permettrait de voir les choses autrement.

Christophe GAUTHIER

Bien sûr, Gaumont respecte les engagements du dépôt légal et dépose à la cinémathèque de Toulouse comme dans d'autres cinémathèques. Nous sommes là dans le cas de l'économie de l'argentique. Aujourd'hui on est dans une situation mixte, mais dans une perspective où l'argentique disparaît complètement. Il s'agit d'essayer d'anticiper sur des évolutions techniques qui vont entraîner des évolutions en termes de dépôt, de constitution de fonds, de constitution de collections, etc.

Sur la question de la comparaison des situations entre les bibliothèques et les cinémathèques : pour la répartition des grandes archives qui seraient comme la Bibliothèque nationale de France ou les Archives françaises du film attributaires de dépôt légal, et des bibliothèques ou des cinémathèques en région le coût d'achat d'une copie, qu'il s'agisse d'argentique ou *a fortiori* de numérique, n'est pas du tout le même que le coût d'achat d'un ouvrage. Les coûts de conservation, comme l'a dit Béatrice, à partir du moment où l'on bascule dans l'économie numérique, sont plus élevés que les coûts de conservation de l'argentique auxquels on était confronté jusqu'à présent. On peut débattre de la possibilité pour les cinémathèques « du milieu », et aussi les plus petites, d'acheter des copies aux distributeurs et aux producteurs, mais je pense que peu de cinémathèques survivraient à cette éventualité pour des raisons strictement budgétaires.

Béatrice de PASTRE

Je voudrais juste ajouter une chose sur le dépôt légal. Gaumont, comme Pathé, a déposé à la Bibliothèque nationale des scénarios et des photogrammes de ses œuvres, mais pas les films. C'est pour cela que nos collègues ont eu énormément de travail à reconstituer et restaurer le patrimoine Gaumont et Pathé, avec leur aide. Pour les films étrangers, à partir du moment où ils sortent à six copies en France, le distributeur de ce film étranger en France doit déposer une copie au dépôt légal. Gaumont ne dépose qu'une copie au dépôt légal, comme ce distributeur étranger.

Un intervenant de la salle

Une copie est-elle un outil de conservation ?

Béatrice de PASTRE

Au départ, dans les premiers textes, il s'agissait de déposer un contre-type ou un internégatif. Il y a eu une très forte opposition des producteurs et du coût que cela représentait pour eux. Ce sont des copies ou des internégatifs. Nous sommes très heureux de recevoir des internégatifs.
