

Festivals et patrimoine cinématographique à l'heure du numérique

Le secteur non commercial de la diffusion cinématographique bénéficie en France de la richesse d'un réseau très actif de festivals de cinéma et/ou audiovisuel, œuvrant en faveur d'une diversification des œuvres présentées au public. Ce travail autour d'une programmation alternative ne s'attache pas uniquement à l'exposition des films les plus récents, mais aussi à présenter au public des œuvres issues du patrimoine, sous forme de rétrospectives, d'hommages, ou de séances isolées¹. Quelques festivals consacrent même l'ensemble de leur activité aux films de répertoire, se focalisant parfois sur des créneaux plus spécifiques inhérents à cette spécialisation, comme le cinéma muet.

L'ampleur de cette activité permet aujourd'hui de considérer que les festivals sont devenus des acteurs fondamentaux de l'exposition du patrimoine en France. Ils sont d'ailleurs reconnus comme tels par les différents acteurs, économiques et culturels, 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, qui n'hésitent pas à les mettre à profit pour valoriser leur travail respectif. Ce texte se propose d'explorer les liens qui unissent le destin des festivals à celui de l'exposition du patrimoine, dans le contexte spécifique du passage au numérique qui bouleverse totalement l'économie de ce secteur, mais aussi le rôle dévolu aux acteurs traditionnels de la diffusion de ces catégories de films.

Patrimoine et stratégies de différenciation

Tout d'abord, tentons de cerner la place qu'occupe le patrimoine dans les logiques de programmation en festivals, au regard des stratégies de différenciation mises en œuvre dans ce secteur afin de distinguer clairement leur activité de celle des salles relevant de l'exploitation commerciale. Cette volonté répond au besoin des festivals de se positionner en termes de complémentarité, et non de concurrence, avec ce secteur, dans un contexte où le caractère subventionné de leur activité ainsi que l'absence de taxation des recettes de billetteries réactive régulièrement des tensions nées d'un sentiment d'iniquité entre ces deux types d'acteurs de la diffusion cinématographique. La question patrimoniale participe pleinement de ces stratégies de différenciation dans la mesure où l'offre de distribution en salles est très largement centrée autour de l'actualité cinématographique (selon le bilan 2012 du CNC, 96 % des films sortis en salles dataient de l'année en cours ou de l'année précédente²). Cette présence écrasante de l'actualité cinématographique ne laisse que peu de place aux films de répertoire, a fortiori lorsque l'on sait que la combinaison de sortie de ces derniers est généralement très faible, et concerne le plus souvent des salles Art et Essai aux résultats d'exploitation modiques. Ainsi, programmer des films de répertoire constitue pour les festivals un moyen d'afficher une politique éditoriale alternative, en cohérence avec la globalité de leur travail orienté vers les typologies de films mal représentées, voire absentes,

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 (Christel Taillibert, *Tribulations festivalières – Les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p. 216).

² CNC, *Bilan 2012*, Paris, Les dossiers du CNC, n°326, mai 2013, p. 12.

dans les salles. Ils participent dans ce sens à la défense de la diversité culturelle telle que la défend l'Etat français dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel.

Ces stratégies de différenciation s'appuient aussi sur l'éducation à l'image, vocation qu'affiche la très grande majorité de ces manifestations. À une heure où les industries culturelles fonctionnent autour d'une logique consumériste, les festivals entendent développer un travail basé sur l'appréhension du cinéma en tant qu'objet artistique et culturel, sur la construction et la transmission d'un regard averti, sensible, aiguisé sur les objets filmiques proposés public. Ce positionnement n'est évidemment pas sans rappeler celui des ciné-clubs, à l'époque où ils constituaient les socles de la médiation cinéphilique, et dont les festivals apparaissent aujourd'hui comme les héritiers directs. Or, la question patrimoniale est centrale dans le cadre de cette ambition éducative affichée, puisque la découverte de l'histoire du cinéma est considérée comme incontournable en vue du partage d'un socle commun de connaissances, une culture cinématographique sur la base de laquelle pourront, par la suite, se construire des cinéphilies plus personnelles, plus atypiques, au gré des goûts et des rencontres de chacun. Aussi la programmation d'œuvres du patrimoine est-elle le plus souvent, en festivals, l'objet d'accompagnements, afin de fructifier au mieux, dans une perspective éducative, la découverte des films choisis : présentation des films, décryptage par des historiens, débats, mais aussi distribution d'opuscules offrant des textes d'information et de réflexion accompagnent ainsi la projection des œuvres issues du patrimoine. Rappelons que, là encore, cette ambition éducative affichée s'inscrit pleinement dans la logique de la politique d'éducation à l'image soutenue par l'Etat français depuis les années 1980, et dont les programmes nationaux d'éducation à l'image constituent la facette la plus évidente.

Patrimoine en festivals et marché de la restauration

Ce premier constat posé, intéressons-nous à présent au rôle que jouent les festivals dans l'économie du patrimoine cinématographique, économie en pleine mutation au cours de la dernière période.

Le marché du patrimoine et son évolution

Les nouveaux marchés que les nouvelles technologies ont offerts à l'image animée ont totalement modifié le statut économique des films de patrimoine, qui sont passés, comme l'écrivait Elodie Belkorchia, « de l'accessibilité à l'exploitation »³. Plusieurs étapes sont à relever dans ce processus : l'apparition de la télévision avec ses créneaux spécifiques dédiés aux films du patrimoine, les chaînes spécialisées qui sont nées de la libéralisation du secteur en France, et bien sûr le marché de la vidéo - matérialisée et dématérialisée – constituent autant d'étapes dans la création de nouveaux marchés pour le patrimoine cinématographique, offrant des marchés inespérés pour tous les films, plus ou moins anciens, qui avaient achevé leur circuit de rentabilisation en salles.

Ce phénomène s'accompagne de larges remaniements au sein des catalogues de droits : cette réévaluation des œuvres du passé ouvre de nouvelles perspectives pour les ayants-droits et détenteurs de catalogues. Quant à l'Etat français, il entrevoit la possibilité de mieux valoriser les travaux de restauration, extrêmement coûteux, mis en œuvre par les institutions chargées de la sauvegarde du patrimoine. Les films nouvellement restaurés, ou en tous cas les plus porteurs d'entre eux, bénéficient dorénavant d'une nouvelle sortie en salles et/ou en vidéo, soutenue par une campagne promotionnelle, selon des stratégies comparables à celles

³ Elodie Belkorchia, "Exploiter les archives audiovisuelles ? Entre communication et innovation", in *Actes de la journée doctorale de l'Afeccav*, 9 septembre 2011, p.6 [en ligne] Site de l'Afeccav, consulté le 7 novembre 2013 <http://www.afeccav.org/actualites/actes-de-la-journee-doctorale-de-lafeccav-090911.htm>

mises en œuvre pour les films d'actualité : la campagne de promotion se focalise alors sur les difficultés techniques rencontrées lors du travail de restauration qui, suivant les règles dictées par le storytelling, deviennent les ingrédients d'une véritable aventure créative. Gilles Duval, de la Fondation Gan pour le cinéma, avançait ainsi qu'« une restauration ressemble au tournage d'un film, dans sa durée »⁴, tandis que Clarisse Fabre, journaliste au Monde, précisait que « dans le plan de communication, ce travail technique lui-même devient l'histoire, ou la légende, à raconter »⁵.

Certaines restaurations de films donnent lieu à de véritables succès, à l'image du *Dictateur* de Chaplin, restauré par la Cinémathèque de Bologne, qui sortit en salle en octobre 2002 sur 200 copies⁶, et fut réédité en DVD par MK2 avec 150.000 exemplaires vendus en sept ans⁷. Mais ces résultats sont très au-dessus de la moyenne puisque d'une manière générale, comme le rappelle Vincent Paul-Boncour de Carlotta Films, « un film restauré va attirer entre 5.000 et 10.000 spectateurs en salles. Une bonne sortie, c'est 25 000 entrées »⁸.

L'événementiel au service du marché du patrimoine

Afin de favoriser la pénétration de ces nouveaux marchés, de véritables événements sont organisés au moment de ces (re)sorties : on les annonce à l'occasion de premières dans des salles prestigieuses, comme l'Auditorium du Louvre ou celui du Musée d'Orsay, mobilisant ainsi l'attention médiatique ; on organise des expositions (comme par exemple avec l'exposition « Deux temps, trois mouvements » consacrée à Jacques Tati par la Cinémathèque française du 8 avril au 3 août 2009, à l'occasion de la restauration des *Vacances de M. Hulot*⁹) ; on investit des émissions radiophoniques (comme celle consacrée sur France Info à *Lola* de Jacques Demy au moment de sa restauration¹⁰), etc.

Cette logique événementielle met particulièrement à contribution les festivals, très largement associés au lancement des films restaurés. Concentrant dans un même lieu le public et les médias, constituant eux-mêmes un événementiel dans le calendrier culturel, ils se présentent comme des espaces privilégiés pour développer cette logique promotionnelle : l'élan médiatique permet de revenir sur le travail accompli en termes de restauration, de parler du film et de ses qualités, de promouvoir les produits d'exploitation associés, tandis que le festival profite pour sa part de l'organisation d'une séance susceptible d'attirer fortement le public et les médias, puisque présentée comme un événement national, une « première ».

Au tournant des années 2000, ce phénomène prenant de l'ampleur, les pouvoirs publics se montrent soucieux de miser davantage sur les festivals pour appuyer leur politique patrimoniale. Dans un rapport commandité par le ministère de la Culture et de la

⁴ Rapporté par Clarisse Fabre dans « Cinéma : silence, on restaure », *LeMonde.fr* [en ligne], mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 10 novembre 2013

http://abonnes.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/silence-on-restaure_1732240_3246.html

⁵ *Ibid.*

⁶ Ange-Dominique Bouzet, « Le groupe de Marin Karmitz amorce la réédition de tout Chaplin », *Libération.fr* [en ligne] mis en ligne le 16 octobre 2002, consulté le 7 novembre 2013 <http://next.liberation.fr/cinema/0101427995-premiere-etape-du-projet-mk2>

⁷ Léna Lutaud, « DVD : les rééditions séduisent les nouveaux cinéphiles », *Le Figaro.fr* [en ligne] mis en ligne le 6 avril 2009, consulté le 13 novembre 2013 <http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/04/06/03002-20090406ARTFIG00353-dvd-les-reeditions-seduisent-les-nouveaux-cinephiles-.php>

⁸ Vincent Paul-Boncour, interviewé par Clarisse Fabre, « Les films classiques ont enfin leur marché », *LeMonde.fr* [en ligne], mis en ligne le 17 octobre 2013, consulté le 19 octobre 2013 http://abonnes.lemonde.fr/la-une/article/2013/10/17/les-films-classiques-ont-enfin-leur-marche_3494219_3208.html

⁹ Exposition « Deux temps, trois mouvements » (8 avril-2 août 2009), Site de la Cinémathèque française [en ligne], consulté le 5 novembre 2013

<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/tati/index/bienvenue.html>

¹⁰ « "Lola", éblouissante version restaurée d'une Anouk qu'on a tant Aimée », 24 juillet 2012, Site de France Info [en ligne] consulté le 5 novembre 2013 <http://www.franceinfo.fr/culture-medias/france-info-cinema/lola-ebloissante-version-restauree-d-une-anouk-qu-on-a-tant-aimee-685663-2012-07-24>

Communication - *Toute la mémoire du monde* (2003) -, Serge Toubiana appelle à la création d'un festival 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) »¹¹. Il faut attendre 2012 pour qu'un festival intitulé « Toute la mémoire du monde » soit créé par la Cinémathèque française, affichant clairement sa volonté de promotion des travaux de restauration : « 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 »¹².

Sans attendre cette initiative, d'autres manifestations furent spécifiquement créées au cours des années 2000 pour présenter les versions restaurées des films du patrimoine. C'est le cas de *Cannes Classics*, nouvelle section du *Festival International du film* de Cannes créée en 2004, qui entend « 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 »¹³. Une programmation dans ce cadre constitue pour un film un formidable tremplin commercial en vue de son exploitation commerciale successive. Par exemple, *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca (1964), y fut programmé en 2013, provoquant un grand retentissement médiatique qui servit largement la sortie en salle (le 29 mai 2013), en DVD et Blue-Ray (le 15 mai 2013), l'ensemble de ces opérations étant menées par TF1 Droits Audiovisuels.

En marge de cette vitrine majestueuse, deux manifestations furent créées dans les années 2000, s'appuyant sur des institutions reconnues dans le domaine de la conservation des images animées. Le soutien des pouvoirs publics ainsi que l'attention de l'ensemble des acteurs de la filière 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 ; 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 »¹⁴. Son directeur artistique, Thierry Frémaux, expliquait que « l'idée du festival *Lumière*, c'est d'événementialiser le cinéma de patrimoine »¹⁵ : nous sommes ainsi au cœur de cette rencontre d'intérêt selon laquelle d'un côté la restauration des films est très coûteuse et nécessite une valorisation immédiate, et de l'autre les festivals constituent un secteur structuré et reconnu dans le domaine de l'événementiel, plébiscité par le public comme par les médias, ouvert par essence à l'histoire du cinéma au regard de ses vertus éducatives, donc propre à accueillir les besoins promotionnels liés à l'actualité de la restauration. La manifestation lyonnaise est ainsi devenue la référence nationale sur le terrain de l'exposition du patrimoine, offrant un espace

¹¹ 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, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 27 janvier 2003, p 52.

¹² « Toute la mémoire du monde », Site de la cinémathèque française [en ligne] consulté le 5 novembre 2013 http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/toute-memoire-monde_494.html

¹³ Site du Festival International du film, Onglet « Actualité » [en ligne] mis en ligne le 29 avril 2005, consulté le 5 novembre 2013 <http://www.festival-cannes.com/fr/readArticleActu/41732.html>

¹⁴ « Pari gagné pour le festival Lumière 2009 de Lyon », 18 octobre 2009, *LePoint.fr* [en ligne], consulté le 12 novembre 2013 <http://www.lepoint.fr/culture/2009-10-18/pari-gagne-pour-le-festival-lumiere-2009-de-lyon/249/0/386859>

¹⁵ Aurélien Ferenczi, « Thierry Frémaux : l'idée du festival Lumière, c'est d'événementialiser le cinéma de patrimoine », 14 octobre 2013, *Télérama.fr* [en ligne] consulté le 7 novembre 2013 <http://www.telarama.fr/cinema/thierry-fremaux-l-idee-du-festival-lumiere-c-est-d-evenementialiser-le-cinema-de-patrimoine,103656.php>

promotionnel aux acteurs de la restauration. Par exemple, en 2013, l'annonce de la diffusion de *La source* y est accompagnée d'un hommage aux deux sociétés à l'origine de la restauration (« L'œuvre de Bergman enfin restaurée, grâce à StudioCanal et Svensk filindustri »¹⁶), mais aussi d'une véritable publicité pour le travail accompli par Studio Canal en faveur du patrimoine.

Le lancement du Marché du film classique du festival Lumière en 2013 constitue l'événement le plus significatif de la place dorénavant occupée par les festivals dans la nouvelle économie du répertoire. « C'est le seul marché du film classique au monde. C'est le signe de la vitalité du secteur, tout particulièrement en France, mais aussi du développement d'une économie à l'échelle mondiale »¹⁷, rappelait Thierry Frémaux. 120 professionnels sont réunis dès la première année, un « village du festival » proposant des « espaces de rencontre, de discussion et de business »¹⁸, mais aussi une salle de projection, à l'image de n'importe quel marché du film. Une « journée des distributeurs » est organisée, les éditeurs de DVD, les distributeurs, les cinémathèques étant appelés à « présenter leur catalogue et line-up et projeter des extraits (DCP, Blu-Ray) »¹⁹. Une boutique de DVD est ouverte, afin de soutenir la commercialisation des films restaurés. Des séances de signatures de DVD sont enfin organisées pour promouvoir le lancement commercial de ces films.

De très nombreux autres festivals implantés en France sur le créneau du patrimoine œuvrent dans le même sens, même s'ils officient avec des moyens plus modestes et une portée plus locale. Citons les différents festivals qui axent leur programmation autour du cinéma muet et du ciné-concert (*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 (*Mémoires des Toiles*, organisé par la mairie de Bois-d'Arcy depuis 2002, *Les Rencontres Internationales du cinéma / Patrimoine et Prix Henri Langlois*, créées en 2006 à Vincennes, *CinéSites*, etc.).

Ainsi, en France, s'est progressivement articulé un contexte de partenariat de fait entre les acteurs économiques de la restauration et de la conservation du patrimoine et les festivals de cinéma.

La numérisation du patrimoine cinématographique et les festivals

Si l'engouement engendré par les nouveaux marchés du patrimoine est ancien, l'avènement du numérique constitue une nouvelle étape dans cet intérêt nouveau liant festivals et patrimoine.

La numérisation de la filière cinématographique

Depuis 2007, les salles françaises ont remplacé progressivement leurs projecteurs 35 mm par des équipements de projection numérique, soutenues au tournant des années 2010 par un plan d'aide de l'État qui permet aux petites salles d'envisager une conversion rendue inéluctable par la diminution précipitée du nombre de copies 35 mm proposées à la

¹⁶ « Les news du festival Lumière - jour 3 », 16 octobre 2013. Site de l'Institut Lumière [en ligne] consulté le 17 octobre 2013 <http://www.institut-lumiere.org/festivallumiere/newsletter/75/contenu.html>

¹⁷ Clarisse Fabre, « Les films classiques ont enfin leur marché », 17 octobre 2013 *LeMonde.fr* [en ligne] consulté le 19 octobre 2013 http://abonnes.lemonde.fr/a-la-une/article/2013/10/17/les-films-classiques-ont-enfin-leur-marche_3494219_3208.html

¹⁸ « Présentation du Marché du film classique », Site du festival Lumière [en ligne] consulté le 20 octobre 2013]. <http://www.festival-lumiere.org/le-march%C3%A9-du-film-classique/march%C3%A9-du-film-classique-2013.html>

¹⁹ *ibid*

distribution. Ce processus s'acheva en 2014, tous les établissements s'étant équipés de matériel de projection numérique – ou bien avaient fermé leurs portes... Pour ce qui concerne les films d'actualité, leur distribution en format numérique s'est peu à peu imposée, suivant logiquement le taux d'équipement des salles²⁰. Par contre, la question du répertoire s'est avérée beaucoup plus épineuse, puisque les copies 35 mm conservées par les institutions consacrées sont devenues pratiquement du jour au lendemain obsolètes, impropres à la projection. La question de la numérisation du patrimoine s'est donc imposée de façon impérieuse, pour que celui-ci puisse continuer à vivre dans le nouvel ordre numérique. Le lancement du plan de numérisation du patrimoine cinématographique signé en 2011 a largement contribué à accélérer le processus : cet accord entre l'Etat et 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)²¹ prévoyait le financement des coûts 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 catalogue²². Ce premier plan d'action, qui ne concerne que des « œuvres dont le potentiel commercial est considéré comme le plus élevé, soit environ 25 % des longs métrages »²³, fut complété par une « aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine »²⁴ destinée aux « 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.

Le rôle des festivals dans le nouveau contexte du numérique

La première œuvre cinématographique qui bénéficia de l'aide sélective fut *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), présenté à *Cannes Classics* en mai 2012 : symboliquement, les festivals se voyaient ainsi investis au premier plan dans la valorisation de ces plans extrêmement coûteux impliquant les deniers publics – environ 100.000 euros par film -, dans la légitimation de ces dépenses dans un contexte de restrictions budgétaires. Parmi les critères retenus par le groupe d'experts chargés du choix des films bénéficiaires de l'aide est clairement mentionné « l'engagement pris par le demandeur en vue de favoriser la diffusion et

²⁰ Au cours de l'année 2012, 91,9 % des films en première exclusivité étaient partiellement ou intégralement diffusés en format numérique. (CNC, *Bilan 2012*, Paris, Les dossiers du CNC, n°326, mai 2013, p. 112)

²¹ « 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 », 15 mai 2011, Site du Service d'informations du gouvernement [en ligne], consulté le 6 novembre 2013

http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/DP%20Accord_Cadre.pdf

²² « 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, 20 mars 2012, Site du Service d'informations du gouvernement [en ligne] consulté le 6 novembre 2013]

http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/CP_accord_Gaumont_20120320.pdf

²³ Eric Garandeau, cité dans : Binh, N.T, « Centre du cinéma. Le plan qui sauve le cinéma », 16 mai 2011, *Evene.fr* [en ligne] consulté le 8 novembre 2013]

<http://www.evene.fr/cinema/actualite/centre-du-cinema-festival-cannes-numerique-patrimoine-3272.php>

²⁴ « Décret n° 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'œuvres cinématographiques du patrimoine », *Journal Officiel*, 10 mai 2012, Texte 155.

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.

l'accompagnement des œuvres, pendant la durée de détention des droits d'exploitation »²⁶ : il s'agit donc pour les ayants-droits d'être capable de proposer un plan de diffusion, basé sur une exploitation en salle, une sortie vidéo, mais aussi une diffusion en festivals²⁷.

Ce rôle important dévolu aux festivals fut souligné au cours du festival *Lumière* 2013, marqué par la visite d'Aurélien Filippetti sur le marché du film classique : « Le festival a programmé six films ayant bénéficié de l'aide à la numérisation des œuvres cinématographiques de patrimoine [...] Le CNC voit ainsi récompensée son ambitieuse politique de numérisation »²⁸. Les festivals deviennent ainsi les porte-parole de la politique de sauvegarde du patrimoine de l'Etat, alors même que d'énormes pressions s'exercent sur le CNC en vue de la réduction de son budget global, laissant planer le risque d'un arrêt pur et simple des aides sélectives à la numérisation dont Eric Garandeau s'inquiétait à la veille de la présentation de la loi de finance en septembre 2012²⁹.

Conscients du rôle qu'ils peuvent jouer en faveur de la poursuite de ce plan, les festivals se montrent tout à fait disposés à jouer ce rôle, en accueillant les copies nouvellement restaurées et numérisées. Notons toutefois que la limitation nouvelle de leur champ de programmation – les films uniquement disponibles en 35 mm étant souvent exclus de fait – les contraint aussi à construire leur programmation sur la base des dernières restaurations en date. Thierry Frémaux évoquait d'ailleurs cette situation à propos de l'édition 2013 du festival *Lumière* : « La programmation est infinie, sur cet équilibre entre notre désir, notre curiosité et la disponibilité nouvelle des copies numériques – je pense aux films d'Ingmar Bergman que nous présentons cette année parce qu'ils viennent d'être restaurés en haute définition par Studio Canal »³⁰.

Dans ce contexte, l'accès aux films – les plus nombreux – qui n'ont pas encore bénéficié de ces plans de numérisation est beaucoup plus complexe. Même si le lieu qui accueille le festival possède encore un projecteur 35 mm – ce qui est rare en dehors des Cinémathèques – l'accès aux copies ne leur est pas assuré. En effet, 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 numérisation³¹.

Ces contraintes engendrent deux types de conséquences que l'on peut observer au sein de la programmation en festivals : d'une part un phénomène de concentration sur les titres d'ores-et-déjà disponibles en format numérique, induisant une perte évidente en termes de diversité, et d'autre part le recours plus fréquent à des formats de projection alternatifs (Beta Cam, Beta SP, DVD ou Blu-ray), de moindre qualité, mais permettant d'élargir le domaine du possible au niveau des choix de programmation.

²⁶ Centre national de la cinématographie, « Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine : descriptif complet » [en ligne] consulté le 7 novembre 2013 <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-selective-a-la-numerisation-des-oeuvres-cinematographiques-du-patrimoine-descriptif-complet>

²⁷ Voir aussi à ce sujet : Thomas Baurez, « Le nouvel âge d'or du cinéma classique ? », 20 octobre 2013, *l'express.fr* [en ligne] consulté le 7 novembre 2013 http://www.l'express.fr/culture/cinema/le-nouvel-age-d-or-du-cinema-classique_1292256.html

²⁸ « Le CNC au festival Lumière », *Lettre du CNC*, n°108, 28 octobre 2013, p. 5.

²⁹ Fabre Clarisse, « Enterrée, la numérisation des films ? » 26 septembre 2012, *LeMonde.fr* [en ligne] consulté le 30 septembre 2012

http://www.lemonde.fr/acces-restreint/culture/article/2012/09/26/6a6c689b6c6a6bc59369636b61986c_1765953_3246.html

³⁰ Aurélien Ferenczi, « Thierry Frémaux : l'idée du festival Lumière, c'est d'événementialiser le cinéma de patrimoine », 14 octobre 2013, *Telerama.fr* [en ligne] consulté le 7 novembre 2013 <http://www.telerama.fr/cinema/thierry-fremaux-l-idee-du-festival-lumiere-c-est-d-evenementialiser-le-cinema-de-patrimoine,103656.php>

³¹ Observations recueillies lors de la table ronde « Le tournant numérique pour les festivals, quels enjeux ? » organisée dans le cadre de la journée « Une saison de festivals », le 7 juillet 2011 à la Cinémathèque de Grenoble, par l'association Festival Connexion.

Les festivals et l'utopie d'un patrimoine cinématographique en libre accès sur Internet

Au-delà de ces contraintes matérielles, et de façon plus profonde, les mutations qu'engendre l'avènement du numérique dans le domaine du patrimoine cinématographique questionnent directement la fonction même des événementiels cinématographiques que constituent les festivals aujourd'hui.

Un patrimoine cinématographique disponible en ligne ?

La numérisation du patrimoine cinématographique s'inscrit au cœur d'un mouvement global dirigé par une utopie d'une ouverture en ligne des sources patrimoniales, timidement amorcé dans les années 1990, mais qui prit véritablement son essor dans les années 2000 grâce à l'allocation de budgets substantiels. Le « catalogue des collections numérisées »³², version nationale du projet européen « Michael »³³, témoigne de cette ambition du ministère de la Culture et de la Communication visant à numériser puis 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, destinées à constituer un « espace culturel gratuit », pour reprendre l'expression utilisée par Bruno Ory-Lavollée³⁴.

La numérisation du patrimoine cinématographique telle que la conçoit le CNC participe pleinement de ce mouvement. Avec le numérique, l'espoir surgit de rendre accessible au grand public des films de toutes les époques, de tous horizons, les nouvelles technologies autorisant une diffusion facilitée, essentiellement sur Internet. Les éléments communiqués par le CNC à propos du programme de numérisation sus-évoqué convergent en effet vers cet objectif ultime, puisqu'au-delà du plan de numérisation dont nous avons défini les caractéristiques, il comporte les deux volets annexes 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 ;
- 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 »³⁵. Cet outil, qui se veut à la fois une « cinémathèque et une encyclopédie du cinéma français en ligne »³⁶, laisse entrevoir la possibilité d'une mise en ligne du patrimoine cinématographique, qui serait ainsi rendu accessible, en quelques clics, pour les professionnels comme pour le grand public.

³² « 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 ». Site du ministère de la culture et de la communication [en ligne] consulté le 6 novembre 2013 <http://www.numerique.culture.fr/pub-fr/index.html>

³³ Site du Projet Michael [en ligne] consulté le 10 novembre 2013 <http://www.michael-culture.org/>

³⁴ Bruno Ory-Lavollée, *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, janvier 2002, p. 58.

³⁵ Centre National de la Cinématographie, « Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 mai 2012 », 23 mai 2012, Site du CNC [en ligne] consulté le 25 mai 2012 <http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1838028>

³⁶ *Ibid.*

Ce projet fut précisé lors du festival de Cannes 2013, avec la présentation de la maquette de la future plateforme « Cinécult' »³⁷ 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... »³⁸. « Cette plateforme, effective à l'automne 2014, nous précise le CNC, est le fruit d'un travail commun entre le CNC, la Cinémathèque française et les Cinémathèques en région, et mettra à disposition de tous les publics (scolaires, chercheurs, professionnels, grand public), tous les trésors du 7ème Art »³⁹. Ce projet tardera toutefois à voir le jour, confronté à des questions de droits d'une grande complexité.

Que deviennent les festivals dans ce nouveau schéma ?

Bien entendu, l'utopie consistant à imaginer une interface, sur Internet, permettant d'accéder à l'ensemble du patrimoine cinématographique – a minima celui conservé en France – est un horizon encore très lointain. Mais cette évolution laisse toutefois entrevoir un avenir dans lequel l'internaute sera confronté, dans son rapport au patrimoine cinématographique, à un contexte d'hyperchoix, devant une offre démultipliée à laquelle il ne saura pas forcément faire face, puisque le problème que pose cet accès facilité aux ressources 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 phénomène de désintermédiation lorsqu'elle écrivait que « si le sujet est coupé de ses médiateurs (...), si le tiers représentant le pôle instituant disparaît où se décompose, le sujet deviendra une cible facile pour les intérêts marchands »⁴⁰ - réflexion qui interroge bien évidemment au premier plan la question cinématographique. Quelles réponses, donc, apporter à cette évolution – consommée 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 »⁴¹. Les festivals pourraient-ils jouer ce rôle dans le domaine de cinéma ? 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 archives quelconques. Quelle devient leur raison d'être si tous les films programmés sont disponibles en quelques clics, de chez soi, et que la rareté ne constitue plus un facteur attractif ? Face à cette prolifération de *moving images* dans le quotidien, les salles de cinéma répondent en offrant des conditions de projection proches de la perfection,

³⁷ Une démonstration du projet est disponible en ligne en 2013 [en ligne] consulté le 13 novembre 2013 <http://api.dmcloud.net/player/embed/5057476394739936ec0007fa/51828b5294a6f626d300004a?auth=1683279059-0-6gv9ougs-55fb5ac824c2f2317c79a1c26e4c5b88>

³⁸ F.B. ; E.D., « Une plateforme pour la mémoire du cinéma », *Écran Total*, 22 mai 2013, p. 36.

³⁹ Centre National de la Cinématographie. « Sixième session du Groupe d'experts d'aide à la numérisation des œuvres cinématographiques de patrimoine », 12 juin 2013 Site du CNC [en ligne] consulté le 8 novembre 2013 <http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/3720115>

⁴⁰ Elisabeth Fischer, « La médiation au risque de l'industrialisation », *Médiation, médiatisation et apprentissages*, Notions en Questions, n°7, ENS Éditions, 2003, p. 111.

⁴¹ Bernard Stiegler, « Numérisation : les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs » E-dossier de l'audiovisuel : Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ?, 24 février 2008, Site de l'INA [en ligne] consulté le 13 novembre 2013 <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>

tant au niveau des images (la norme de diffusion 2K adoptée par les salles françaises offre une qualité de projection considérée comme identique au 35 mm analogique) 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 telle que les nouvelles technologies les galvanisent. Et le succès des événementiels de toute sorte au cours des dernières années témoigne de cette forte demande de la part de toutes les strates de la population ;
- le second a trait, cette fois, 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. En effet, le risque que nous encourons face à la prolifération des archives de toute sorte est la perspective effrayante de la « perte de références partagées »⁴². Ce en quoi l'on rejoint la réflexion précédente, puisque c'est finalement autour de la formation de communautés d'intérêt, autour de références communes, 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 remplaçant dans une histoire du cinéma, mais aussi 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 bien entendu totalement lié à la vocation éducative que nous relevions au début de cet article, mais il est aussi paradoxalement complètement bousculé aujourd'hui par l'usage qui doit être fait des nouvelles technologies dans ce travail de médiation/éducation : les festivals doivent 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-Unis⁴³, mais aussi en France avec le *Festival du cinéma d'éducation d'Evreux*, tandis que de nouveaux festivals totalement dématérialisés se créent, sur la toile, à l'image en France de *My French Film Festival* ou de *Pointdoc*. 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 et la mise en ligne ? Ce dispositif, dont les premières expérimentations se sont avérées extrêmement stimulantes, offre d'indéniables perspectives pour transmettre à des cercles de publics élargis les rudiments d'une culture historique dans le domaine du cinéma.

Ainsi, au terme de ces quelques réflexions relatives aux relations qu'entretiennent les festivals avec le patrimoine cinématographique, il apparaît que parallèlement à la fonction de vitrine et de lancement médiatique dont sont investies ces manifestations dans le cadre des

⁴² Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, BFI, 2001, cité par Alain Carou, « Quel avenir pour un patrimoine numérique ? » *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze*, n° 41, 2003 [en ligne] consulté le 12 novembre 2013 <http://1895.revues.org/813>

⁴³ *Tribeca Film Festival, Slamdance, Buddhafest...*

besoins économiques liés à la rentabilisation des investissements liés à la restauration et à la numérisation de ces films, de nouvelles pistes de développement s'ouvrent pour les festivals de cinéma et audiovisuel. Les nouvelles technologies, malgré les questionnements que pose leur universalisation, ont de fait remis le patrimoine sur le devant de la scène, en lui offrant une nouvelle vie économique et de nouvelles surfaces d'interaction avec le public. La forme festivalière, dans ce contexte, peut constituer l'interface idéale pour d'une part, dans leur forme traditionnelle, perpétuer une modalité de rencontre avec les films qui a fait ses preuves et qui continue de rallier les masses, et d'autre part, dans une forme en ligne, offrir aux internautes des modèles déjà connus, donc rassurants, dans lesquels ils peuvent se projeter, et ainsi faire de nouveaux émules, œuvrant pour la diffusion d'une culture cinématographique élargie et consciente de son histoire.

(Janvier 2014)