



HAL
open science

Le montage d'archives : une clé pour un cinéma durable ?

Simon Mael

► **To cite this version:**

Simon Mael. Le montage d'archives : une clé pour un cinéma durable?. Traitement du signal et de l'image [eess.SP]. 2021. dumas-03685795

HAL Id: dumas-03685795

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03685795v1>

Submitted on 2 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SIMON Mael

Le montage d'archives : une clé pour un cinéma durable ?



Aix-Marseille Université

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

MÉMOIRE DE MASTER « Cinéma et Audiovisuel »

2020-2021

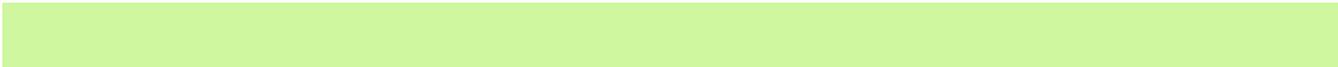
Directrice de mémoire

DEVAUX-AMARGER Frédérique

Soutenance le 9 Avril 2021

SIMON Mael

**Le montage d'archives :
une clé pour un cinéma durable ?**



Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel »
2020-2021

Aix-Marseille Université
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Directrice de mémoire
DEVAUX-AMARGER Frédérique
Soutenance le 9 avril 2021

Le montage d'archives : une clé pour un cinéma durable ?

RÉSUMÉ

Comme toutes les industries, le cinéma a un impact environnemental. À l'heure de la pandémie de covid-19, notre société a dû se réinventer et redéfinir ses modes de vie. Comment le cinéma peut-il minimiser son impact sur l'environnement et de fait contribuer à lutter contre le dérèglement climatique ? Est-ce qu'une réponse peut être trouvée « dans son essence : le montage ? »

Dans un souci de sobriété et de réutilisation, est-ce que le montage d'images préexistantes est une clé pour un cinéma plus durable ?

C'est ce que nous chercherons à comprendre à travers une approche écologique, économique et sociale, car il est important d'être conscient de sa part de responsabilité tant comme citoyen que futur professionnel. Il faut trouver les moyens de créer différemment. Cette démarche passe par des changements d'usage nécessaires pour atteindre la neutralité carbone en 2050.

MOTS-CLÉS

Montage d'Archives, Cinéma durable,
Usage, Revalorisation,
Obsolescence, Ecologie, Neutralité carbone,
Monteur-Auteur, Décentralisation

REMERCIEMENTS

Je remercie de tout cœur toutes les personnes qui m'ont soutenu dans l'élaboration et la rédaction de ce mémoire.

Un immense merci à ma directrice de mémoire, Frédérique Devaux-Amarger, pour sa disponibilité et sa bienveillance. Je tiens à remercier également l'ensemble de l'équipe pédagogique du Département SATIS.

Mille mercis à Béatrice de Pastre, Elodie Raspail, Alissa Aubenque, Jean-Gabriel Périot, Paul Pirritano, Nicolas Nogues, Bertrand Amiot, Quentin Radde-Galera, Agnès O'Martin et Benoît Broucquart de m'avoir accordé de leur temps pour partager leurs expériences et leurs expertises.

Enfin, un grand merci à mes parents et à mes camarades et amis qui m'ont épaulé tout au long de la rédaction de ce mémoire, en particulier à Stéphane Debien, Kilian Fanget et Martin Delamare.

Je remercie également à Véronique Fanget, Catherine Delamare et José Delamare.

INTRODUCTION

Toute crise nous demande de nous réinventer. Nous l'avons constaté de manière significative dans notre quotidien avec la pandémie de la covid-19 depuis 2020, mais une crise bien plus inquiétante sévit depuis le début de l'ère industrielle : la crise climatique.

C'est un problème bien connu, étayé par les rapports du GIEC et soulevé au travers de l'Accord de Paris par la communauté internationale. Cependant, l'accord de Paris n'est pas contraignant pour les industries. C'est pourquoi il est important que chaque industrie et chaque citoyen agissent concrètement à son niveau pour qu'ils contribuent à l'effort global.

Le cinéma est une industrie qui a un impact réel sur la question climatique comme le montre l'infographie ci-dessous.

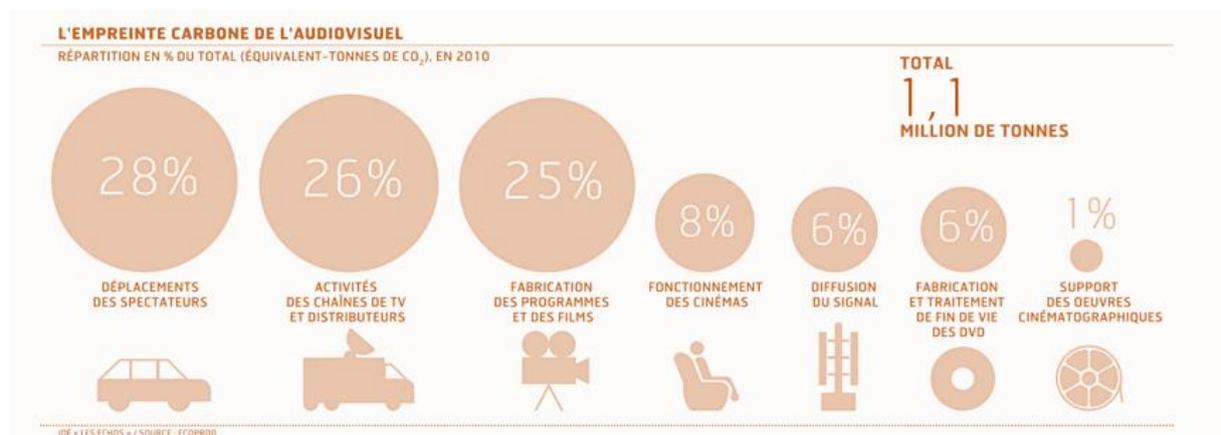


Figure 1 - Schéma Ecoprod

Mais c'est également un art qui est vecteur d'idéaux et influence ceux qui s'en nourrissent. Le thème de l'environnement a été traité sous de nombreuses formes, du documentaire, *2°C avant la fin du monde* d'Henri Poulain, financé par le crowdfunding, à *Avatar* de James Cameron, blockbuster américain resté 10 ans à la tête du box-office mondial.

Il me semble que c'est un sujet important qu'il faut sans cesse rappeler. Le cinéma se doit d'évoluer dans sa manière de faire, afin qu'il ne soit plus en contradiction avec ce qu'il peut avoir la volonté de transmettre. Il est nécessaire de stopper cette dissonance cognitive en innovant, pour créer de manière plus durable et respectueuse de l'environnement.



Heureusement, des solutions émergent comme le Collectif Ecoprod. Alissa Aubenque, Chargée de mission dans cette structure, nous indique que c'est un « centre de ressources sur l'éco-production en lien avec des chercheurs et des institutions. L'objectif est de faire des guides pratiques et des études approfondies afin de comprendre l'impact du secteur et de savoir comment le réduire ». Parmi ses membres, il y a notamment le CNC, Audiens, Film France, France Télévisions, TF1 et Canal+. L'action de sociétés, comme « Secoya éco-tournage », consiste à intervenir sur les projets audiovisuels pour aider les sociétés de production à mettre en œuvre les recommandations du Collectif Ecoprod. Un nouveau métier apparaît également dans le secteur : celui de Chargé d'éco-production qui n'est encore qu'à ses prémices. Notre génération de nouveaux professionnels prend de plus en plus conscience de la nécessité de créer un cinéma plus durable. C'est le cas par exemple sur la série Canal+ *L'effondrement*. Pauline Gil, Chargée d'éco-production sur cette série, explique : « Un des pouvoirs du cinéma est qu'il est hypermédiatisé. Il faut donc être un exemple pour les autres industries, et leur donner envie de faire, à elles aussi, leur transition énergétique et écologique ». ¹

Toutes ces raisons nous conduisent à nous demander : qu'est-ce que serait un cinéma durable, autrement dit, comment est-il possible de créer différemment ? Pour y répondre, il est important de commencer par définir ce qu'est le « développement durable », je prendrai comme base la définition du site de l'INSEE.

« En 1992, le Sommet de la Terre à Rio, tenu sous l'égide des Nations unies, officialise la notion de développement durable et celle des trois piliers (économie/écologie/social). Il s'agit d'un développement économiquement efficace, socialement équitable et écologiquement soutenable. » ²

¹ RUBI Louise, « Pauline Gil : Un des pouvoirs du cinéma est qu'il est hyper-médiatisé. », in *Medium*, 15 janvier 2020, [en ligne], page consultée le 16 mars 2021, URL complète en biblio.

² INSEE, « Définition - Développement durable », [en ligne], page consultée le 2 mai 2020, URL complète en biblio.

Par extension, le cinéma durable réunit l'ensemble des créations cinématographiques élaborées dans une démarche « économiquement efficace, socialement équitable et écologiquement soutenable »¹, en somme, un retour à l'essentiel et un appel à la sobriété. Cette démarche nous conduit à réfléchir à ce qui est essentiel pour faire du cinéma. On sait qu'un « quart environ [des émissions de CO₂ du secteur] est attribuable aux tournages de films ou de programmes audiovisuels. »² Or selon Youssef Ishaghpour, « les théoriciens cinéastes soviétiques tiennent [...] le montage pour l'essence du cinéma »³ Est-il alors possible de faire un cinéma sans tournage ? Oui, grâce au montage d'archives qui réutilise des images déjà tournées. La pionnière de la démarche est Esther Choub, cinéaste soviétique qui a réalisé *La chute de la dynastie des Romanov* en 1927 à partir d'images d'actualités de l'époque tsariste. Je définirai ici le montage d'archives comme la création d'une œuvre cinématographique nouvelle qui utilise comme matière principale « tout document préexistant, qui n'est pas issu d'un tournage original et qu'on intègre dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques et des chansons. »⁴ Nous y reviendrons dans l'avant-propos.

Le montage d'archives est une pratique que j'ai découverte lors de mon parcours scolaire et universitaire. En 2010, en classe de troisième, alors que le cinéma est déjà pour moi une passion depuis quelques années, je décide de faire mon stage de découverte au sein de la Cinémathèque de Bretagne. Une semaine où j'ai pu découvrir le fonctionnement de la structure, mais surtout où j'ai fait des rencontres, dont je ne soupçonnais pas encore l'importance, particulièrement, avec René Vautier en personne. Ce cinéaste engagé que je ne connaissais pas encore, a réalisé de nombreux films à partir des années 1950 « notamment pour l'indépendance

¹ INSEE, « Définition - Développement durable », art. cit.

² Ecoprod & Film 4 Climate, « Edition spéciale de Green Film Shooting à l'occasion de la COP21. », [en ligne], page consultée le 4 mai 2020, URL complète en biblio.

³ ISHAGHPOUR Youssef « CINÉMA (Aspects généraux), Les théories du cinéma », Encyclopédie Universalis, [en ligne], page consultée le 23 mars 2021, URL complète en biblio.

⁴ VIÑUELA Ana, « L'écriture documentaire avec des images d'archives : Entretien avec Yves Jeuland », *Sociétés Représentations*, 1 juin 2010, n° 29, n° 1, p. 173. [en ligne], page consultée le 23 mai 2020, URL complète en biblio.

de l'Afrique, les luttes ouvrières, le principe pollueur-payeur et contre l'extrême-droite. »¹ Son film le plus célèbre, *Avoir 20 ans dans les Aurès*, porte sur la guerre d'Algérie. Il recevra pour ce film en 1972 le Prix de la critique internationale du Festival de Cannes.

J'ai eu l'occasion d'expérimenter le montage d'archives pour la première fois lors d'un stage en 2017, à nouveau à la Cinémathèque de Bretagne. J'ai été amené à réaliser le montage du film d'archives *Sammies : l'arrivée des Américains à Brest en 1917*. Ce montage avait deux destinations : constituer le support visuel d'une ciné-conférence et être un documentaire sur DVD. Je l'ai construit en collaboration avec l'historien, Alain Boulaire, spécialiste de l'Histoire de la marine, et j'étais suivi par mon Maître de stage, Nicolas Nogues. Les images étaient issues de bobines numérisées de plans non-montés, tournées par les opérateurs de l'armée américaine. Elles témoignaient de l'arrivée, entre 1917 et 1919, de près de 800 000 soldats américains à Brest. J'ai pu découvrir les scènes de vie et de rencontres entre les brestoises et les américains, ainsi que la logistique pharaonique déployée par l'Oncle Sam avant que les « sammies » ne partent sur le front de la Grande Guerre. J'étais passionné par la découverte en profondeur de ce sujet sur lequel je n'avais aucune connaissance auparavant.

Le choix d'explorer le montage d'archives a donc pour moi plusieurs motivations, non seulement en lien avec mon parcours professionnel, mais aussi avec mes convictions personnelles. En effet, il me semble important de se questionner sur ses propres pratiques tant personnelles que professionnelles. Cette démarche permet ainsi de mieux comprendre ses impacts sur l'environnement, pour à terme rendre ses pratiques plus vertueuses.

Toutes ces raisons me conduisent à me demander comment inscrire le montage d'archives dans les enjeux contemporains. Je tenterai de comprendre si l'utilisation des archives est plus écologique que l'utilisation de nouvelles images et quelles sont les solutions d'une neutralité carbone pour la création. Je poursuivrai par les enjeux économiques autour des archives à travers les étapes de conservation et le marché des images. Enfin, je terminerai en abordant en quoi le montage d'archives peut être socialement équitable avec notamment la place du monteur dans la démarche de réalisation. Ainsi, j'aborderai les grandes étapes du processus créatif du montage d'archives en gardant à l'esprit comment le prisme écologique, économique et social peut être au cœur de la création et ainsi répondre aux prérogatives d'un cinéma durable.

¹ « L'œuvre de René Vautier », LSD, *France Culture*, [en ligne], page consultée le 22 avril 2020, URL complète en biblio.

AVANT-PROPOS

Qu'est-ce qu'une archive ?

D'un point de vue juridique, la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 définit les archives comme « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ». ¹

Lesdits supports sont les images et les sons. C'est pour cette raison que nous avons défini les archives en introduction grâce aux travaux du réalisateur Yves Jeuland comme étant :

« Tout document préexistant, qui n'est pas issu d'un tournage original et qui est intégré dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques et des chansons. » ²

Qu'est qu'un film d'archives ?

Le philosophe, critique et documentariste François Niney, va également dans ce sens pour définir l'archive dans son livre *Le Documentaire et ses faux-semblants*.

« D'abord qu'est-ce qu'un film d'archives ? Ce n'est pas un certain genre de films, ce n'est pas une essence, c'est un usage : une re-vision, un ré-emploi.

À peu près n'importe quel bout de film (ou de vidéo) tourné naguère ou jadis peut faire office d'archives : actualités filmées, documentaires et reportages TV évidemment, mais aussi bien home movies, films industriels ou scientifiques, éducatifs, publicitaires ou militaires, clips et spots, et même fictions. » ³

¹ Locarchives, « Qu'est-ce qu'une archive ? », [en ligne], page consultée le 14 juin 2020, URL complète en biblio.

² JEULAND Yves, « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *op. cit.*

³ NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2019, pp. 144-145.

Le réalisateur Jean-Gabriel Périot a fait du montage d'archives la colonne vertébrale de ses créations. Lors de notre entretien, il soutient la même définition.

« Toute image est déjà une archive. On pense spontanément à des images en noir et blanc qui parlent de la guerre ou qui parlent des années 30. Mais si on récupère des images de BFMTV d'aujourd'hui pour en faire un film d'agit-prop ou un film sur la manière dont est traitée l'actualité. C'est déjà de l'archive.

L'archive a plus à voir avec l'idée d'un réemploi qu'avec une date. »

Paul Pirritano, monteur, lors de notre entretien, va dans le même sens que Jean-Gabriel Périot. « Des manifs filmées il y a quelques années, aujourd'hui elles peuvent être considérées comme des archives » C'est ce qu'a fait le réalisateur David Dufresne dans le documentaire nommé au César 2021, *Un pays qui se tient sage*. Paul Pirritano poursuit « L'avènement d'internet et de YouTube, lié à la démocratisation des moyens de prises de vue avec les smartphones, donne une autre dimension à la notion d'archives. » Il y a une grande diversité d'images d'archives. Les faire apparaître dans des films, c'est aussi un moyen de les conserver dans un espace plus sécurisé que sur les plateformes privées.

*Quelles différences entre des images d'archives
et des images de banques d'images?*

Avec les définitions d'Yves Jeuland et de François Niney, nous pouvons en déduire que l'image de banques d'images est une catégorie d'images d'archives. En effet, ce sont des documents préexistants à la nouvelle œuvre que l'on souhaite créer. C'est également l'avis que partage Jean-Gabriel Périot.

« Oui bien-sûr, moi, c'est ce que je vais utiliser pour faire certains films. Peut-être qu'il y a plus d'usage de ce type d'images dans le cinéma expérimental, comme dans un film de Harun Farocki fait avec de la vidéo surveillance. Mais oui, il y a des banques de données qui font et qui vendent des images considérées comme pauvres ou génériques. Comme il y a de la musique au mètre, il y a des images au mètre qu'on peut utiliser en illustration de news ou de documentaires ou comme des archives à part entière.

On avait utilisé des images de tempêtes pour mon court-métrage *Undo* qu'on avait achetées sur des DVD de plans de la météo qui étaient surtout utilisés justement pour les bulletins météos à la télévision. »

Par ailleurs, la spécificité principale des images venant de banques d'images est qu'elles sont pensées et tournées en vue d'un usage multiple. Elles peuvent être opposées à des images « classiques » pensées pour un usage unique qui pourront occasionnellement ou dans un second temps être réemployées comme images d'archives. Elles peuvent provenir d'un tournage original, non pas issu du projet – elles sont donc préexistantes à l'œuvre nouvelle – mais elles sont cependant originales pour la banque d'images.

Quelles différences entre le film d'archives ou le found footage ?

Raphaël Bassan, « critique et historien de cinéma » ¹ et auteur définit ainsi le *found footage* dans l'Encyclopédie Universalis :

« [Le found footage est] confectionné avec du matériau de récupération détourné, remonté, recontextualisé. On en voit des prémices dans *Crossing the Great Sagrada*, du Britannique Adrian Brunel (1924) ; dans *Histoire du soldat inconnu*, d'Henri Storck (1932), qui détourne des documents pour illustrer une thèse pacifiste ; dans *Rose Hobart*, de Joseph Cornell (1936), remontage d'un film hollywoodien pour mettre en valeur l'actrice principale. Ce sont les lettristes et Bruce Conner qui vont faire du film de *found footage* une catégorie majeure du cinéma expérimental. » ²

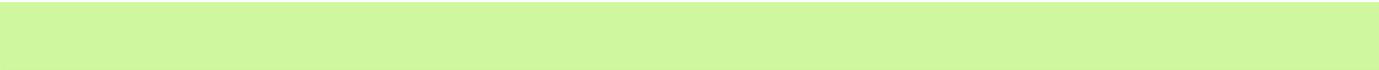
Le *found footage* ne qualifie pas l'essence des images mais leur ré-usage. Il rentre pleinement dans la définition du film d'archives. Il se situe à la jonction entre le film d'archives et le cinéma expérimental, par son ré-emploi atypique des images.

Il est possible de conclure que les images deviennent des archives quelques soient leur provenance et qu'il est envisageable de faire des films d'archives de genres variés, aussi bien documentaires qu'expérimentaux.

¹ BASSAN Raphaël « CINÉMA (Cinéma parallèles) - Le cinéma d'avant-garde », Encyclopédie Universalis, [en ligne], page consultée le 19 février 2021, URL complète en biblio.

² *Ibid.*

I. DES ŒUVRES ECOLOGIQUEMENT SOUTENABLES



Dans cette première partie, je vais aborder la principale action concrète et positive permise par l'utilisation d'archives sur le coût environnemental d'une œuvre audiovisuelle. Ensuite, je poursuivrai sur les actions applicables au montage de manière générale, et donc également au montage d'archives. Pour achever cette partie, je m'intéresserai aux coûts incompressibles et aux solutions envisageables pour les compenser et enfin parvenir à leur neutralité carbone.

1/ L'action concrète permise par l'utilisation des archives

Pour introduire le montage d'archives et son rapport à la question écologique, il est important de se demander : quels usages les archives changent-elles par rapport à la création et à l'utilisation d'images nouvelles ? Au niveau du montage au premier abord, il y a peu de changements. Il semble très similaire de monter des images issues d'un tournage original et des images d'archives. Dans les deux cas de figure, l'utilisation des logiciels de montage est la même : importation des rushes, dérushage, montage, exportation. Cependant, c'est le rapport du monteur à la matière qui va changer et nous l'aborderons dans la dernière partie de ce mémoire. La différence fondamentale est donc la provenance des images.

La première action concrète que permet l'utilisation des archives est de ne pas engendrer de nouveaux tournages. Ce choix nous conduit à nous demander s'il est véritablement plus écologique. En d'autres termes, recycler des images est-il moins polluant que tourner de nouvelles images ?

Pour le vérifier, il faut comparer la pollution engendrée par les tournages et la pollution engendrée par les étapes de la conservation des archives. Ces deux types de pollution étant de natures différentes, il semble complexe de les comparer, à l'image de la pollution engendrée par les véhicules électriques par rapport aux véhicules thermiques. Toutefois, nous allons essayer d'en cerner les enjeux.

Concernant les tournages, les différences entre la fiction et le documentaire sont flagrantes. Les dimensions sont extrêmement différentes. « En 2019, le devis moyen des films

[de fiction] d'initiative française s'établit à 3,76 millions € »¹, alors que la même année « le devis moyen des documentaires d'initiative française s'établit à 570 000 € »².

Cette différence se justifie par une masse salariale bien moindre sur un tournage documentaire, ainsi que des moyens techniques et logistiques nettement moins conséquents. Les données des études *Albert*³ sur l'impact environnemental au Royaume-Uni le démontrent. Elles sont par ailleurs reprises dans l'*Etude environnementale multicritère et prospective du secteur audiovisuel*⁴ d'Ecoprod. Ces études « Albert » sont créées à l'initiative de « The British Academy of Film and Television Arts » (BAFTA). L'étude « Albert » de 2018 précise :

« Toutes les productions ne sont pas égales. Les impacts de la production varient selon le genre et la méthode de production. Les principaux points à noter sont :

- Des budgets de production plus importants entraînent des empreintes carbone plus importantes.
- Les productions dont les ratios de tournage sont les plus élevés sont moins efficaces en termes de réduction d'émissions de carbone.
- Les bureaux de production et le transport des personnes ont un impact constant sur tous les styles de production de programmes. »⁵

Si l'on tient compte de ces études, la différence de moyens influe sur l'impact environnemental des œuvres. Ainsi, selon l'étude *Albert* en 2018 au Royaume-Uni, un film de fiction, de type drame, émet en moyenne 44 tonnes d'équivalent CO₂ par heure de programme, pour une comédie c'est en moyenne 19 tonnes d'équivalent CO₂ par heure de programme et un film documentaire émet en moyenne 13 tonnes d'équivalent CO₂ par heure de programme.

¹ Centre National du Cinéma et de l'image animée, « La production cinématographique en 2019 », [en ligne], page consultée le 19 février 2021, URL complète en biblio.

² *Ibid.*

³ *Albert Annual Report 2018*, British Academy of film and television arts, Londres, 2019, 12 p., *tda*.

⁴ RUIZ Benoît, *Etude environnementale multicritère et prospective du secteur audiovisuel*, Etude Ecoprod par WorkFlower, Paris, Ecoprod, 2020, 132 p.

⁵ *Albert Annual Report 2018*, 12 p., *tda*.

Au vu de ces constats et de ces données, quel est à présent le coût écologique de la conservation des images d'archives ?

Ces missions sont effectuées par différentes institutions de conservation. Elles sont souvent publiques comme les archives du CNC à Bois d'Arcy, l'INA et les cinémathèques, mais elles peuvent également être privées comme les archives Gaumont-Pathé ou encore les sociétés de production qui conservent leurs propres images. Les missions de ces institutions sont la collecte, la restauration, la numérisation, la conservation et la valorisation de ces images. Chacune de ces étapes à un coût financier et écologique qu'il est important d'évaluer.

La collecte peut se faire auprès des professionnels. Par exemple au titre du dépôt légal, chaque année l'INA archive notamment « 179 chaînes de télévision et de radio 24h/24 et 7j/7 »¹. Béatrice de Pastre, Directrice adjointe de la direction du patrimoine du CNC et Directrice des collections du CNC, m'a indiqué lors de notre entretien que le CNC a reçu en 2019, « 8 830 boîtes à raison d'un nombre de boîtes compris entre 150 à 200 boîtes par film en fonction de la durée du projet ». Le CNC reçoit l'équivalent de 45 à 60 films par an. Concernant l'INA, la réception est automatisée. Les particuliers peuvent également déposer certaines archives auprès des cinémathèques.

L'impact écologique de cette étape de collecte est constitué par les déplacements des particuliers ou des professionnels qui apportent ces archives aux institutions auxquels s'ajoutent les infrastructures de transmissions qui doivent évoluer avec les changements technologiques comme le passage à la HD.

La restauration physique concerne essentiellement les archives sur pellicule. Elle demande, en majeure partie, de la main-d'œuvre et quelques fournitures comme le scotch. Il est à mon sens possible de considérer l'impact de cette étape comme très faible voire négligeable. Elle produit cependant des déchets de pellicules. La pellicule nitrates doit être brûlée à haute température (le site Bois D'Arcy est le seul site en France autorisé à conserver ce genre de pellicule, aussi appelé des films-flammes). La pellicule en acétate de cellulose, souvent victime du syndrome du vinaigre, doit également être brûlée. Cependant Béatrice de Pastre m'indique

¹ Institut national de l'audiovisuel, « Rapports d'activités 2019 », [en ligne], page consultée le 10 mars 2021, URL complète en biblio.

que les conservateurs de Bois d'Arcy aimeraient trouver une filière de recyclage pour les pellicules classiques en acétate de cellulose.

La numérisation demande des télécinémas ou des scanners, ainsi que des outils informatiques, au même titre que toutes les étapes suivantes de la conservation et de la valorisation depuis que le secteur a été entièrement digitalisé dans sa gestion. La fabrication de ces outils nécessite énormément de ressources et leur utilisation consomme de l'électricité.

Ces outils font partie de ce qui est appelé les Techniques de l'Information et de la Communication (abrégé TIC), elles « regroupent l'ensemble des outils, services et techniques utilisés pour la création, l'enregistrement, le traitement et la transmission des informations. Il s'agit donc principalement de l'informatique, d'Internet, de la radio-télévision (en direct et en différé) et des télécommunications. On parle également de nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) pour désigner les outils nés du rapprochement de l'informatique, des télécommunications et de l'audiovisuel, tels que les smartphones, le micro-ordinateur, les tablettes, le Cloud, etc. » ¹

Il est difficile d'estimer l'impact écologique réel de ces TIC et de ces NTIC. On peut essayer de se reporter aux données accessibles. Par exemple, prenons un poste de travail complet classique de bureau pour lequel les données existent.

« L'impact environnemental de l'ordinateur [de bureautique classique] et de ses périphériques pour sa construction est estimé à 1 015 kg eq. CO₂ et pour son utilisation en France de 7 kg eq. CO₂ par an (selon le facteur d'émission de l'ADEME). [...]

Au final, pour émettre autant de gaz à effet de serre [pendant l'utilisation] que la fabrication d'un poste complet (en Asie), il faudrait l'utiliser 70 ans en France ! » ²

La fabrication est donc bien plus polluante que l'usage pour ce genre de matériel. Or, un ordinateur utilisé dans l'audiovisuel est autrement plus puissant que l'ordinateur de bureautique

¹ « Technologies de l'information et de la communication (T.I.C.) », Encyclopédie Universalis Junior, [en ligne], page consultée le 5 février 2021, URL complète en biblio.

² BORDAGE Frédérique, « Quelle est l'empreinte carbone d'un ordinateur ? », [en ligne], page consultée le 21 janvier 2021, URL complète en biblio.

pris dans notre exemple. Il est donc bien plus émetteur de CO₂ à sa construction. Par ailleurs, sa durée d'usage est limitée tant les technologies dans ce domaine évoluent rapidement.

Cependant des structures, comme la Cinémathèque de Bretagne, ont tendance à utiliser le matériel tant qu'il « continue de remplir sa fonction », comme m'en a fait part Nicolas Nogues, le responsable technique de cette cinémathèque lors de notre entretien. Par exemple, le télécinéma principal actuellement en fonction date de 2009 et le scanner qui va le remplacer sera mis en fonction en avril 2021. Cependant l'ancien matériel pourra toujours être utilisé. Il en est de même pour les stations techniques. Celles-ci sont amenées à fonctionner plus longtemps que les 5 ans estimés initialement. C'est donc une démarche à la fois économe et vertueuse pour l'environnement.

La conservation des supports originaux comme les pellicules demande des infrastructures vastes et particulières. Elles doivent permettre une conservation optimale avec une température et une hygrométrie les moins variables possibles et les plus proches des valeurs de références. Ces conditions singulières ont un coût écologique et financier important. L'impact écologique de la conservation n'est donc pas si anodin compte tenu de toutes ces étapes qui sont des sources de pollution. Pour les remettre en perspective avec le tournage, et tenter de comprendre ce qui est le moins polluant, il faut se tourner vers les chiffres.

Le problème des données à disposition est qu'elles ne catégorisent pas les émissions en fonction de la production, du tournage ou de la post-production, mais elles utilisent un classement qui mélange ces trois phases combinées en grands thèmes tel que le transport. Il paraît complexe de comparer l'impact des seuls tournages avec l'impact de la conservation des archives. Heureusement, les études « Albert » abordent l'impact environnemental des programmes basés sur les archives. En 2018, un film d'archives émettait en moyenne « 4 tonnes d'équivalent CO₂ par heure de programme »¹. Ces émissions sont donc moins importantes que pour les films tournés, dont nous avons cité la pollution générée en début de partie.

Il faut toutefois relativiser ces résultats. Ils traitent effectivement de la pollution engendrée à titre individuel par les films. Ils ne prennent pas en compte la pollution engendrée

¹ *Albert Annual Report 2018*, British Academy of film and television arts, Londres, 2019, 12 p., *tda*.

par les institutions de conservation dans leur globalité pour conserver toutes les archives. Cependant, le fait de ne pas créer de nouvelles images permet de ne pas avoir de nouvelles images à archiver et à conserver, à l'exception de la nouvelle œuvre créée. L'objectif sera ici de conserver le nouveau montage, car comme les images, même le montage d'images préexistantes porte le point de vue de son époque : il est donc important de le conserver.

Sans tenir compte de tous ces constats et ces résultats, les images d'archives ont un atout écologique non-négligeable que j'ai appelé « l'effet auto-stoppeur ».

En effet, que les images d'archives soient utilisées ou non, les étapes de conservation adviennent, car elles répondent à une nécessité patrimoniale de mémoire collective, à l'image de l'auto-stoppeur montant dans une voiture qui va, qu'il soit présent ou non, polluer pour effectuer son trajet. Le bilan carbone de l'auto-stoppeur, ou dans notre cas des images d'archives, est ainsi nul, contrairement aux images nouvelles qui nécessitent de nouveaux tournages. Pour filer notre métaphore, elles constituent les nouveaux automobilistes sur la route qui s'additionnent à l'automobiliste qui a pris l'auto-stoppeur dans sa voiture.

Compte-tenu de ce constat, il ne faut donc pas hésiter à utiliser des images d'archives. On peut en conclure une certaine sobriété permise par l'utilisation des archives. Cet avantage est à ajouter à une optimisation et une réduction de l'impact des institutions de conservation d'images d'archives pour entrer pleinement dans une démarche responsable.

2/ Les actions concrètes applicables au montage de manière générale

Nous avons pu voir en quoi la provenance des images change l'impact écologique d'une œuvre. Je vais m'intéresser à présent aux solutions d'Ecoprod concernant le montage et la post-production. Pour rappel, il s'agit d'un collectif qui rassemble de nombreux acteurs importants de l'audiovisuel en France. Il propose des solutions concrètes pour réduire l'impact environnemental des œuvres audiovisuelles. Parmi les solutions qu'il propose, certaines s'appliquent aux étapes de post-production de manière générale que l'on peut également appliquer au montage d'archives.

Tout d'abord, la question des ressources est centrale. Nous l'avons vu dans la partie précédente, l'impact le plus important de la conservation et du numérique de manière générale, est, non pas dans l'utilisation du matériel avec de l'électricité, mais dans sa fabrication. Cette dernière est consommatrice de matière première (plastiques, métaux, terres rares...) et émettrice de gaz à effet de serre pour transformer ses matières inertes en produits hightechs interactifs.

Il est important d'agir sur les deux plans avec un effort sur la construction.

La fabrication est le centre du problème sur lequel il est complexe d'agir. C'est, en effet pour l'utilisateur de TIC, une pollution invisible. En ce désindustrialisant, l'occident a externalisé sa pollution. Sensibiliser sur ce qui se passe à l'autre bout du monde est complexe. Même conscient de ce qui s'y passe, il est très difficile de trouver des alternatives. Le collectif Ecoprod avance, pour ce problème, l'éco-conception.

« Les industriels doivent respecter de nouvelles réglementations dans la fabrication de leurs équipements. La réduction des produits nocifs et de la consommation énergétique est prioritaire. L'éco-conception – autrement dit l'étude de la réduction des impacts sur l'environnement durant tout le cycle de vie du produit – permet d'aller plus loin, en réduisant les volumes et quantités de matière des blocs des appareils, en améliorant le refroidissement, en évitant les produits les plus toxiques, etc. »¹

¹ FOSSATI Monica, « Guide pratique du Workflow », Ecoprod, [en ligne], page consultée le 7 janvier 2021, URL complète en biblio.

Cinq réglementations européennes sont en vigueur autour de cette question.

- Trois de ces normes sont autour « du contrôle, de la limitation ou de l'interdiction de substances dangereuses dans les équipements électriques et électroniques (RoHS, Protocole de Montréal et règlement REACH). »¹
- Il y a également la Directive Ecodesign qui « oblige les fabricants et les importateurs à prendre en compte les aspects environnementaux tout au long du cycle de vie de leurs produits consommateurs d'énergie, afin de trouver des solutions pour en réduire les impacts, autrement dit à écoconcevoir leurs appareils. »²
- Enfin, il y a la DEEE sur « le traitement des Déchets d'Equipements Electriques et Electroniques, oblige à leur réemploi ou à défaut à leur recyclage matière. »³

En plus de ses réglementations, plusieurs labels existent comme le rappelle le *Guide pratique du Workflow*⁴ d'Ecoprod :

- L'Ecolabel Européen : Produits plus respectueux de l'environnement
- EPEAT : Eco-conception des produits informatiques
- TCO Development : Efficacité énergétique du matériel informatique
- Energy Star : Appareils économes en énergie
- 80 plus : Efficacité énergétique des alimentations
- L'étiquette énergie : Performance énergétique du produit
- Norme ISO 50001 : Systèmes de management de l'énergie

Tous ces systèmes constituent de réelles avancées, que ce soit les normes ou les labels, mais leurs multiplicités et leurs complexités les rendent difficilement accessibles. C'est pourquoi un renfort drastique des exigences environnementales, ainsi qu'un affichage clair de l'équivalent CO₂ pourrait être des pistes à privilégier pour engendrer une diminution de la pollution de ces TIC au cours de leur fabrication. Si les sociétés de production acheteuses de ces outils avaient accès à des évaluations claires et quantifiées concernant la pollution des outils

¹ FOSSATI Monica, « Guide pratique du Workflow », *art. cité.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

et si elles étaient incitées à acheter de manière plus écologique et plus sobre, l'impact environnemental pourrait fortement diminuer. Par ailleurs, faire entrer dans le calcul des émissions de gaz à effet de serre des pays acheteurs et consommateurs la pollution émise durant la construction des TIC plutôt que d'attribuer ces émissions aux pays fabricants, permettrait peut-être de mettre les pays consommateurs face à leurs responsabilités, afin qu'ils soient eux-mêmes demandeurs de mesures significatives et radicales pour diminuer la pollution de ces technologies.

Pour l'instant concrètement, les données sur l'impact écologique de fabrication sont absentes des catalogues professionnels. Un fait révélateur qui m'a été confirmé par Benoît Broucquart, technicien de l'entreprise Videlio Cap-Ciné. Cette société est spécialisée dans la location, la vente, la maintenance et la formation dans le domaine de la post-production audiovisuelle.

« De mon utilisation, je n'ai jamais vu dans les spécifications du matériel une ligne renseignant de l'impact environnemental de la fabrication d'un serveur ou d'un ordinateur. Nos clients en post-production n'ont pas de demande pour du matériel plus éco-responsables. Si réflexion est faite dans ces sociétés, la vision écologique ne s'étend pas aux achats, mais est plutôt au moment de l'utilisation des locaux et du matériel. La société de post-production Bocode était un bon exemple avec leur précédent locaux et leur réflexion sur la limitation de l'énergie consommée et l'aide au replantage des arbres. Mais il me semble que cela s'arrête là, nous travaillons dans un environnement pas du tout écologiquement responsable, avec des serveurs constamment allumés, des ordinateurs laissés en marche, etc. »

Le problème est bien celui-ci : se concentrer sur l'usage est une bonne attitude au premier abord. Cependant, cela n'est pas suffisant, car il est important d'être pleinement conscient de l'impact de la fabrication. Cela peut même parfois être contre-productif d'un point de vue écologique. Frédéric Bordage, auteur du livre *Sobriété numérique : les clés pour agir*¹, l'expliquait clairement au micro de Matthieu Vidard dans l'émission « La Terre au carré » sur France Inter le 16 décembre 2020.

¹ BORDAGE Frédéric, *Sobriété numérique : les clés pour agir*, Buchel Chastel., Paris, France, 2019.

« En fait en ce moment, la sur-focalisation sur les usages (le streaming, les mails, etc) détourne l'attention de la société civile, des pouvoirs publics et des décideurs des gestes fondamentaux qui permettent de réduire l'impact du numérique : c'est fabriquer moins d'équipement qui dure plus longtemps. »¹

En effet, l'usage engendre une pollution plus visible et qui dépend des utilisateurs. C'est donc un levier plus simple sur lequel agir. Le matériel de post-production est énergivore. Il est possible d'essayer de tendre vers de meilleures sources d'énergies comme les énergies renouvelables. Malheureusement aujourd'hui, aucune source d'énergie n'est pleinement vertueuse, comme le démontre le documentaire *La Face cachée des énergies vertes* réalisé par Guillaume Pitron et Jean-Louis Pérez. Ces énergies ont exactement le même écueil que les TIC. En effet leur construction demande l'extraction de nombreuses ressources et émet des gaz à effet de serre. Toutefois investir dans ces énergies nouvelles pousse à la « Recherche & Développement »² dans des procédés plus vertueux à l'avenir. C'est pourquoi il est urgent dans un premier temps de consommer moins.

Cette sur-focalisation sur les usages laisse la place libre au renouvellement du matériel pour des questions écologiques alors que leur fabrication est très polluante. Alissa Aubenque, Chargée de mission à Ecoprod, pose la question « par exemple le renouvellement du parc lumière en LED : cela permet d'avoir des lumières qui consomment moins, mais est-ce raisonnable de jeter des lumières qui fonctionnent toujours ? » Paul Pirritano donne un autre exemple également parlant « Aujourd'hui, il y a des nouvelles technologies très intelligentes, par exemple, sur le suivi de point pour la mise au point. Est-ce que c'est plus écologique d'avoir cette technologie fabriquée en Chine dans des conditions humaines difficiles et supprimer un emploi le tournage en France ou d'avoir une personne en plus sur le tournage avec le coût écologique de la logistique ? » Il conclut par une phrase très juste : « Est-ce que la fin justifie les moyens ? »

¹ « Les géants du net sont-ils aussi écolo qu'ils le prétendent ? », La Terre au carré, *France Inter*, [en ligne], page consultée le 6 février 2021, URL complète en biblio.

² « La recherche et le développement expérimental (R&D) englobent les activités créatives et systématiques entreprises en vue d'accroître la somme des connaissances et de concevoir de nouvelles applications à partir des connaissances disponibles. » INSEE, « Définition – Recherche et Développement », [en ligne], page consultée le 24 mars 2021, URL complète en biblio.

Le collectif Ecoprod propose également de penser à la fin de vie du matériel avec les actes comme « redonner, revendre ou recycler. »¹ L'ensemble de ces actions est simplifiée dans les institutions de conservation, car celles-ci sont la plupart du temps propriétaires des moyens techniques, contrairement aux sociétés de production qui louent les salles de montage et sous-traitent pour les étapes de post-production. Les monteurs et les sociétés de production qui les engagent n'étant dans ces cas-là, pas propriétaires de l'outil de travail, ils sont donc sans possibilité d'agir de manière significative sur l'impact environnemental de leur travail, comme me l'ont confirmé Bertrand Amiot et Paul Pirritano. L'ensemble de ces solutions ne dédouane pas d'être sobre dans son usage. Un matériel utilisé avec sobriété aura davantage de chance de vivre plus longtemps et évite le changement trop fréquent du matériel. Des gestes simples comme éteindre plutôt que mettre en veille ou une maintenance technique régulière sont bien entendu primordiales.

Pour résumer concernant le hardware, les institutions de conservation et les sociétés de production et de post-production font avec ce que leur offre le marché au niveau du matériel technique. Les efforts écologiques se concentrent sur l'usage, quand cela est possible.

Au niveau du software, les solutions existent pour optimiser les workflows notamment avec des nouveaux codecs comme l'H265 ou plus récent encore H266. Mais concernant les institutions de conservation des archives, le format des données et leur support comme les LTO sont centraux et une migration vers de nouveaux formats est très coûteuse et peut occasionner possiblement des pertes. La nouveauté et les avancées technologiques s'inscrivent très mal à leur mission de conservation à long terme qui pousse à utiliser sobrement ce qui existe déjà.

Enfin, le montage et l'art de manière générale peuvent se mettre au service de l'éveil des consciences. Les archives ont cela de puissant qu'ils conservent la mémoire écologique de notre planète. Et le contraste entre les premières images des vues des opérateurs des frères Lumière et aujourd'hui, 125 ans plus tard, peut non seulement sensibiliser sur la rapidité sans précédent des changements au niveau du climat, mais aussi autour de la biodiversité. Le cinéaste Artavazd Pelechian l'a illustré entre autres en 2020 en sortant un nouveau film d'archives, *La Nature*. Pour Paul Pirritano, monteur, « le cinéma doit se battre avec ses armes et son arme première est l'expression ». Car il permet « de toucher et de conscientiser ». L'audiovisuel et le cinéma ont la chance d'avoir une place d'expressivité dans le paysage public et peuvent faire évoluer les mentalités par leurs forces de transmettre et de sensibiliser.

¹ FOSSATI Monica, « Guide pratique du Workflow », *art. cité*.

Yann Artus-Bertrand dans son dernier documentaire, *Legacy : notre héritage*, diffusé en janvier 2021 sur M6 a pour la première fois réussi à faire la synthèse entre les paroles et les actes. En plus d’agir en sensibilisant comme à son habitude, il a utilisé des images d’archives ainsi qu’il l’explique dans les pages de « Paris Match ».

« Le film a été réalisé de manière à « dépenser le moins de carbone possible », promet celui qui ne prend plus l’avion depuis 2019, grâce à un assemblage d’images d’archives qui « dormaient dans les placards » – non utilisées pour les précédents documentaires *Home* et *Woman* – et des images capturées par des drones commandées à l’étranger de ses précédents tournages et commandé quelques images nouvelles faites non plus avec des hélicoptères mais avec des drones et surtout par des équipes de tournage locales ce qui n’a pas nécessité de faire de long trajet en avion pour amener les techniciens sur place. »¹

Ce film de Yann Arthus-Bertrand, est donc pour notre sujet un véritable « cas d’école ». Je me suis rapproché de la Fondation GoodPlanet qui œuvre pour la protection de la nature, fondée par Yann Arthus-Bertrand, afin de connaître les bilans carbone de leur films *Human* et *Legacy, notre héritage*. *Human* est un film qui allie plus de 2 000 entretiens menés à travers le monde et des prises de vue aériennes. *Legacy, notre héritage* est composé en majeure partie d’archives des projets précédents.

Human a un bilan carbone de 1 021 tonnes équivalent CO₂ et *Legacy, notre héritage* de 20,45 tonnes équivalent CO₂. Ces films ont bénéficié de compensation carbone, nous y reviendrons. Même si les dispositifs sont différents, il est possible de conclure que l’utilisation d’archives a permis de réduire largement l’impact environnemental du dernier film.

Par ailleurs, certains bénéfices environnementaux sont difficilement calculables notamment ceux issus de l’éveil des consciences sur le sujet écologique. Cet impact positif ne peut pas être évalué, car il dépend de la sensibilité et de l’humanité de chaque spectateur. Des films comme *Home*, *Human* ou *Legacy, notre héritage* m’ont personnellement fait évoluer. Ils m’ont permis de prendre conscience de mon impact environnemental personnel et de l’impact collectif. Ces films peuvent amener beaucoup de professionnels à faire évoluer leurs pratiques et réduire leurs impacts.

¹ BOURGOIN Amandine, « *Legacy, notre héritage* : le dernier cri d’alerte climatique de Yann Arthus-Bertrand », Paris Match, [en ligne], page consultée le 5 février 2021, URL complète en biblio.

3/ Les coûts écologiques incompressibles du montage d'archives

Nous venons de le voir, agir de manière positive est complexe d'un point de vue environnemental. Des solutions existent, mais elles ne sont pas suffisantes, car il y a des coûts écologiques dont l'audiovisuel ne peut se passer. Justement le calcul de l'impact carbone est essentiel. Le problème est qu'il est au cœur de la démarche durable mais qu'il est difficile à quantifier.

« En France, nous n'avons pas de jeux de données semblables et les études sur l'empreinte carbone du secteur pâtissent de ce déficit flagrant de données (la présente étude n'échappe pas à cette limite). Il est donc urgent que le secteur audiovisuel français se dote d'obligations comparables [au système anglais] afin d'obtenir une estimation plus fine des émissions GES. »¹

Les actions concrètes que l'on a explorées précédemment ainsi que les compensations carbone fondent leurs actions sur des bases de données encore incertaines et perfectibles.

L'outil mis en avant pour compenser les émissions de gaz à effet de serre est la compensation carbone. L'idée est de financer des actions positives écologiquement qui absorbent des gaz à effet de serre ou qui permettront de les réduire à l'avenir. Cette démarche peut passer par exemple par la plantation d'arbres ou le financement d'actions sociales dans les pays en voie de développement pour leur permettre de s'engager dans l'écologie.

Des programmes, comme la série *Ovni(s)* de Canal+, ont commencé à communiquer sur leur bilan carbone de manière publique. Il est de « 105,99 tonnes équivalents CO₂ pour lesquels nous avons versé une compensation financière directement sur le site »² de la Fondation GoodPlanet. Pour Elodie Raspail, Chargée de missions au CNC, « c'est compliqué de communiquer au grand public l'impact d'une série ou d'un film en donnant le bilan carbone en tonne de carbone équivalent CO₂. Cette unité ne parle pas à tout le monde si elle n'est pas vulgarisée. Il n'y a aucun élément de comparaison. »

¹ RUIZ Benoît, *Etude environnementale multicritère et prospective du secteur audiovisuel*, op.cit.

² BOUTEILLIER Oréline, « OVNI(s), la série éco-produite qui fait du bien à l'environnement », Les Éclaireurs, Canal+, [en ligne], page consultée le 22 janvier 2021, URL complète en biblio.

Dans l'ensemble de cette partie sur l'écologie, des chiffres en tonne équivalent CO₂ ont été donnés. Au fur et à mesure de l'utilisation et de la lecture de ces chiffres, il est possible de disposer d'éléments de comparaison et de s'initier à cette nouvelle unité de mesure. Chacun d'entre nous a fait cet effort avec les mètres, les euros ou les grammes. Vulgariser cette unité de mesure et l'utiliser serait utile dans toute notre société. Elodie Raspail est pour un Carbone-Score.

« On prend conscience au fur et à mesure de l'impact que l'on a en tant que consommateur. Mais on ne sait pas l'impact que l'on a en tant que consommateur d'œuvre. Par exemple, le journal Le Monde met à présent un carbone-score à la fin de ses reportages vidéo pour être transparent sur l'impact de la production. »

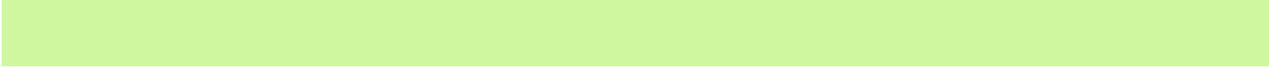
Finalement, selon Elodie Raspail, il faudrait « une action commune » dans la société pour être sensibilisé à ces questions.

Il est important de nuancer. La compensation carbone n'est pas une solution miracle. En effet, il y a « des dangers à la reforestation et l'afforestation (la plantation d'arbres où il n'y en a jamais eu) comme la monoculture d'arbres, l'utilisation de pesticides, les déplacements de populations locales ou encore le bouleversement de la biodiversité locale. »¹ De plus, cela peut être contreproductif en donnant bonne conscience aux commanditaires et en les dédouanant d'agir concrètement. Alissa Aubenque du Collectif Ecoprod émet également des réserves : « La compensation est quelque chose qu'on n'aime pas du tout mettre en avant. Parce que c'est la toute dernière étape quand on n'a pas réussi à réduire. On compense pour avoir bonne conscience, c'est la solution de facilité. Même si cela a des effets positifs parce que cela soutient des projets intéressants. » C'est un outil cependant utile s'il est utilisé de manière raisonnée et raisonnable.

Il est primordial de se tourner vers la sobriété, car comme le dit justement Alissa Aubenque : « la protection de l'environnement, ce n'est pas seulement réduire notre impact carbone. C'est aussi agir sur la raréfaction des ressources, la protection de la biodiversité... » Des séquelles environnementales qui ne sont peuvent pas être compensées.

¹ « Les géants du net sont-ils aussi écolo qu'ils le prétendent ? », La Terre au carré, *émission citée*.

II. UNE INDUSTRIE ECONONIQUEMENT VIABLE



Comme évoqué dans l'introduction le cinéma est un art et une industrie. Répondre aux enjeux contemporains nécessite des changements profonds, mais il reste important que le modèle économique et industriel auquel il répond soit viable.

1/ Institutions publiques : leurs Rôles & leurs Financements

Les institutions publiques répondent à la nécessité de conserver les images d'hier et les images d'aujourd'hui qui seront la mémoire de demain. Sans ces institutions des œuvres peuvent être égarées ou perdues. Contrairement au livre ou à la peinture qui se conservent mieux, la pellicule et les fichiers numériques sont particulièrement vulnérables à l'échelle du temps. Au cours de l'Histoire du cinéma, il y a des exemples emblématiques d'œuvres perdues.

« Lorsque Martin Scorsese filme Georges Méliès brûlant ses décors, ses costumes, qu'il lui faire dire : « Je dus vendre mes films à une entreprise qui récupéra leurs composés chimiques pour en faire des talons de chaussures », c'est bien la fragilité de la mémoire cinématographique qu'il interroge, victime à toutes les époques de nouvelles vicissitudes. »¹

René Vautier est un autre exemple intéressant. Il a réalisé une cinquantaine de films dont beaucoup ont disparu. Il a toujours été engagé sur le terrain de l'actualité qui fera plus tard l'Histoire. La conservation de ses films n'était pas une préoccupation pour lui à son plus grand regret avec le recul d'une vie, raconte-t-il au micro de France Culture. L'important était qu'ils puissent être vus, la plupart du temps dans des circuits alternatifs. Ils n'étaient presque jamais distribués au cinéma ou à la télévision. Sa volonté était de « raconter l'histoire en image tout de suite, contre informer et utiliser la caméra comme une arme dans un cinéma d'intervention sociale ».²

Dans ce cas, il a une réelle idée d'un cinéma artisanal et populaire qui a rendu ses œuvres d'autant plus vulnérables. Pour certaines, elles n'étaient tirées qu'à quelques exemplaires. Quant à Georges Méliès, il évoluait dans un art nouveau et balbutiant qui n'était pas structuré

¹ TAILLIBERT Christel, « Hugo Cabret, la tentation du mythe », Cynnos, 2012, [en ligne], page consultée le 5 juin 2020, URL complète en biblio.

² LSD, « L'œuvre de René Vautier », *op. cit.*

et relevait encore de la curiosité foraine. Ces exemples ne sont pas exhaustifs, mais illustrent, de manière significative la nécessité de créer des institutions dédiées.

En France, il y a un maillage d'institutions publiques et privées qui conservent des images d'archives. Nous allons nous intéresser en particulier au Centre National du cinéma et de l'image animée (CNC). Il a vu le jour après la Seconde Guerre mondiale en 1946.

« En octobre 1965, un arrêté impose l'inventaire précis des collections bénéficiant de crédits publics et crée auprès du CNC une Commission pour la sauvegarde des films. Cette commission est chargée de contrôler les crédits et d'établir un plan de construction de bâtiments spécifiques pour la protection des films. [...] La même année, un service des Archives du film du CNC est créé dans la batterie désaffectée de Bois-d'Arcy, afin que soient pris en charge, par l'État, l'inventaire et la conservation des films anciens sur support nitrate. »¹

Les étapes de conservation et la bonne tenue d'un lieu comme Bois-d'Arcy demandent beaucoup d'argent. Lors de notre entretien, la Directrice du patrimoine du CNC, Béatrice de Pastre, m'a indiqué que les fonds qui permettent le fonctionnement de Bois-d'Arcy dépendent directement des fonds du CNC. « Heureusement, la taxe sur les entrées de cinéma n'est pas le seul moyen de financement. En 2020, nous l'avons annulé exceptionnellement. Il y a également des taxes sur les diffuseurs et les Fournisseurs d'Accès Internet, et bientôt ce sera sur les plateformes de SVOD » (comme Netflix ou Disney+). Le budget global moyen est de 3,5 millions €. Il est « consacré à la restauration du patrimoine, soit par l'intermédiaire de subventions aux ayants droit soit par la prise en charge de travaux directement par la direction du patrimoine. »

Grâce aux différentes taxes mises en place sur l'exploitation d'images animées, le CNC est indépendant financièrement des aides publiques.

¹ Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Les dates-clés du CNC », [en ligne], page consultée le 11 février 2021, URL complète en biblio.

D'après les chiffres du site du CNC, « le budget moyen pour restaurer un long métrage de 90 minutes est compris entre 70 000 à 90 000 € »¹. Ce budget dépend de la longueur et de l'état du matériel. Il faut en moyenne « 1 à 9 mois pour la restauration d'un film »². Le CNC a restauré « 15 000 films jusqu'en 2020 »³. « A cela s'ajoute 1 100 films restaurés grâce au plan de numérisation et de restauration mis en œuvre en 2012. » Il y a « 17 personnes qui travaillent au laboratoire du CNC »⁴.

« Pour la restauration, la pellicule est d'abord dupliquée sur un nouveau support (dit « support de sécurité »). L'objectif est de toujours revenir sur de la pellicule argentique après la restauration, car il s'agit d'un support bien plus fiable et pérenne que le numérique. (...) En revanche, si un élément est trop fragile pour passer au tirage, on procède à une restauration numérique. »⁵

Dans l'introduction de cette partie, Christel Taillibert évoquait « la fragilité de la mémoire cinématographique (...), victime à toutes les époques de nouvelles vicissitudes. »⁶ Le tout numérique en est une de notre temps. Comme le souligne Béatrice de Pastre, le système LTO largement utilisé pour archiver à long terme est soumis à une licence propriétaire. « Nous sommes arrivés aujourd'hui au LTO 9 et les LTO 4 et 5 ne peuvent plus être lu par les nouveaux lecteurs. Les migrations sont très coûteuses et prennent beaucoup de temps, les institutions sont contraintes par les industriels. »

L'avantage du numérique est sa facilité d'utilisation. Mais l'inconvénient est le stockage à grande échelle qui est coûteux et compliqué. Le CNC s'est tourné vers des prestataires extérieurs français pour stocker les copies numériques dans des Data Center protégés, car il n'a pas la capacité de gérer un Data Center avec les coûts d'entretiens que cette gestion engendre. Cette méthode de stockage pose quelques questions à long terme sur la conservation des

¹ Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Des frères Lumière à Agnès Varda : Comment restaure-t-on un film ? » [en ligne], page consultée le 7 juin 2020, URL complète en biblio.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ TAILLIBERT Christel, « Hugo Cabret, la tentation du mythe », *op. cit.*

œuvres. Béatrice de Pastre m'a indiqué que la performance environnementale est également importante dans le choix des prestataires. Sur le long terme, la pellicule est toujours ce qui se fait de mieux avec « une durée de conservation d'environ 300 ans » pour de la pellicule produite actuellement.

Le financement de la conservation peut également se mutualiser pour réduire les coûts financiers. C'est un des objectifs de la Cinémathèque de Bretagne d'après Nicolas Nogues.

« Nous proposons un accompagnement et des conventions dans l'idée de mutualiser les moyens et les coûts liés à la conservation numérique. Peut-être à l'avenir, que les sociétés de production bretonnes verseront leur collection à la cinémathèque pour une mutualisation de la conservation et que l'on puisse en plus exploiter de nouvelles images en même temps qu'elles. »

Par cette démarche d'économie, la Cinémathèque de Bretagne s'inscrit, grâce à la mutualisation, dans une optimisation de l'utilisation de ces outils ce qui est une clé de la sobriété numérique, comme le souligne Frédéric Bordage. « Les notions de bien communs ou d'économie collaborative prennent leur essor. (...) Grâce à sa capacité à concentrer l'offre et la demande (...), le numérique est clairement au cœur de cet essor de l'économie du partage »¹

Le financement de la démarche écologique dans d'autres secteurs d'activités, fonctionne avec des dispositifs comme « l'éco-taxe » ou le « bonus-malus ». Dans l'audiovisuel et le cinéma, certaines régions commencent à mettre en place des dispositifs, d'après Alissa Aubenque d'Ecoprod. Ces subventions supplémentaires sont des « éco-bonus » pour un engagement des projets dans des démarches plus respectueuses de l'environnement. C'est le cas de la région Ile-de-France et de la région Corse.

Pour Alissa Aubenque, les surcoûts financiers engendrés par l'application des recommandations écologiques d'Ecoprod sont difficiles à évaluer, car ils dépendent de chaque projet.

¹ BORDAGE Frédérique, *Sobriété numérique : les clés pour agir*, op. cit, p.139.

« Il y a des projets où l'éco-production permet de faire des réductions sur certains postes de dépense. Par exemple, le transport avec la mise en place de covoiturage. D'autres actions qui augmentent les coûts. Par exemple, faire une cantine bio sur les tournages. Le problème principal de l'éco-production c'est que ça prend du temps. Ce sont de nouvelles pratiques à aller chercher et qui nécessitent de re-réfléchir au processus. »

Le financement public de la conservation est un financement pour l'avenir et pour le bien commun. Comme nous l'avons vu, le système du CNC s'adapte aux nouveaux usages des images comme l'a souligné Béatrice de Pastre. La pandémie de Covid-19 ne remet pas en question le financement de l'institution grâce à la diversité de ses ressources.

La préoccupation écologique est un enjeu qui intéresse le CNC. Cette volonté est très positive, car le financement de la démarche écologique des institutions est décisif.

2/ Achat des images par les sociétés de production

Nous avons pu nous intéresser aux rôles et aux financements des institutions de conservation. Nous allons à présent nous concentrer sur la vente, par ces institutions, des images d'archives et sur leur achat par les sociétés de production.

Pour une structure comme la Cinémathèque de Bretagne, la vente des images d'archives représentait « environ 15% de leurs recettes en 2016 »¹. Nicolas Nogues précise que « ce n'est pas fixe, car tout dépend des ventes et des projets audiovisuels de l'année ». Le reste du budget provient de différents organes de l'État (Villes, Département, Région, CNC).

Pour l'INA, la vente des images d'archives représente environ 20% des ressources de l'institution, soit près de 23,5 millions d'euros. La contribution à l'audiovisuel public représente « 69% des ressources ».²

Le financement public est donc central. Sans ce dernier, les coûts de conservation devraient être assurés pleinement par les ventes d'images. La conséquence directe serait certainement un coût plus élevé des images d'archives. Elles deviendraient donc moins attractives par rapport à l'organisation de tournages originaux.

Il est possible de se demander si l'achat d'images est plus avantageux que le financement d'un tournage ? Il est complexe de comparer les coûts d'une minute utile d'images d'archives aux coûts d'une minute de tournage pour un produit fini.

En effet, le prix d'images d'archives dépend du contenu, des institutions détentrices des droits et surtout du support sur lequel elles vont être à nouveau diffusées ainsi que la durée de cette diffusion, comme cela est exposé dans les tableaux de tarifs d'INA Mediapro et des Archives Gaumont-Pathé ci-dessous, alors que le tournage aura un coût identique que les images soient exploitées pour 2, 10 ou 30 ans.

¹ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016*, Brest, 2017, 50 p.

² Institut national de l'audiovisuel, « Rapports d'activités 2019 », [en ligne], page consultée le 10 mars 2021, URL complète en biblio.

Par ailleurs pour certaines œuvres qui utilisent des images d'archives, il est nécessaire de procéder à une nouvelle numérisation si celle-ci est trop ancienne et ne correspond plus aux normes actuelles de résolution par exemple, ou d'autres fois parce que la numérisation n'a jamais été faite auparavant.

DIFFUSION EN TELEVISION PAR TRANCHE DE 30 SECONDES	Durée	IMAGE						SON	
		Actualités filmées	Information	Programmes de flux	Œuvres patrimoniales	Œuvres artistiques	Premium	Information	Œuvres
MONDE - Toutes chaînes	jusqu'à 10 ans	700 €	700 €	910 €	1 050 €	1 330 €	1 750 €	350 €	700 €
EUROPE (dont Russie) - Toutes chaînes	jusqu'à 10 ans	640 €	640 €	832 €	960 €	1 216 €	1 600 €	320 €	640 €
FRANCOPHONE - Toutes chaînes	jusqu'à 10 ans	600 €	600 €	780 €	900 €	1 140 €	1 500 €	300 €	600 €
FRANCE - Groupe Média	jusqu'à 5 ans	500 €	500 €	650 €	750 €	950 €	1 250 €	250 €	500 €
FRANCE - Multi chaînes (hors chaîne historique)	jusqu'à 5 ans	360€	360 €	468 €	540 €	684 €	900 €	180 €	360 €
FRANCE - Chaîne HISTORIQUE	jusqu'à 4 ans	400 €	400 €	520 €	600 €	760 €	1 000 €	200 €	400 €
FRANCE - Chaîne TNT Gratuite	jusqu'à 3 ans	280 €	280 €	364 €	420 €	532 €	700 €	140 €	280 €
FRANCE - Chaîne d'INFORMATION	jusqu'à 2 ans	300 €	300 €	390 €	450 €	570 €	750 €	150 €	300 €
FRANCE - Chaîne PAYANTE	jusqu'à 2 ans	200 €	200 €	260 €	300 €	380 €	500 €	100 €	200 €
FRANCE - Chaîne REGIONALE / LOCALE	jusqu'à 2 ans	160 €	160 €	208 €	240 €	304 €	400 €	80 €	160 €

Figure 2 - Tarif INA MediaPro

TV (chaînes de flux) TNT - Catch up TV	
TV, France Multidiffusion, 1 an	900 € la minute
TV, France Multidiffusion, 5 ans	1.150 € la minute
TV, France, Pays francophones Multidiffusion 5 ans	1.250 € la minute
TV, Europe 5 ans	1.350 € la minute
TV, Europe 10 ans	1.800 € la minute
TV Monde/USA, 10 ans	3.000 € la minute
TV Monde/hors USA, 10 ans	2.500 € la minute
TV CABLE SATELLITE	
TV, France Multidiffusion, 1 an	500 € la minute
TV, France Multidiffusion, 5 ans	800 € la minute
TV, France, Pays francophones Multidiffusion 5 ans	1.000 € la minute
TV, Europe 5 ans	1.150 € la minute
TV, Europe 10 ans	1.300 € la minute
TV Monde/USA, 10 ans	2.000 € la minute
TV Monde/hors USA, 10 ans	1.700 € la minute

Figure 3 - Tarif Gaumont-Pathé

III. UN ART SOCIALEMENT EQUITABLE



Dans cette partie, nous allons développer autour des singularités du montage d'archives et sur les opportunités offertes en termes de créativité et de bénéfices culturels pour le monteur. Enfin, nous allons explorer l'environnement de travail des femmes et des hommes qui font vivre le patrimoine par le montage d'archives.

1/ Singularités du montage d'archives

Pour comprendre la place occupée par le monteur, il faut d'abord comprendre quelles sont les différences entre le montage d'archives et le montage « classique ».

Dans un premier temps, le monteur qui fait face à des images d'archives doit, dans la plupart des cas, déconstruire les montages de ces archives. Jean-Gabriel Périot, réalisateur et monteur d'archives qui a réalisé notamment *Une jeunesse allemande*, le confirme. « La plupart des images d'archives sont déjà montées. Je dirai que c'est le cas de 95%. C'est rare d'avoir directement les rushes. La différence fondamentale d'une image montée est que la durée des plans est finie. Souvent au montage, on monte moins que ce qui a été tourné. Il y a des restrictions très concrètes. » Ce moment de déconstruction, propre au montage d'archives, est un temps qui permet également de se poser des questions en rapport avec le contexte de prise de vue de ces dernières.

« Souvent les films d'archives interrogent les images qu'ils utilisent, même si c'est du paratexte. En montage d'archives, ce n'est pas qu'il y ait un respect de l'image, mais en tout cas on doit le documenter tandis que des images de tournage sont des images qui ont été faites par les mêmes équipes dans un but donné. Quand on a un plan, on ne s'interroge pas de savoir pourquoi ce plan a été fait et par qui. Est-ce qu'on peut utiliser des images des années 60 pour illustrer quelques choses des années 70 ? Ce sont des questions qu'on ne se pose pas quand ça a été tourné pour le film. Il me semble qu'on est plus libre avec des images tournées par le même réalisateur et la même équipe. »

Ici, Jean-Gabriel Périot nous conduit vers les différentes utilisations des archives. En effet, selon François Niney, il y a deux manières d'utiliser des archives.

La première, c'est en se posant un faisceau de questions sur le contexte qui entoure les images. C'est le cas de Jean-Gabriel Périot dans *Une Jeunesse Allemande*, ou de Claude

Chabrol dans *L'œil de Vichy*. En effet, ces deux films s'interrogent sur les images d'archives qu'ils présentent.

La seconde manière est purement illustrative et se détache du contexte historique de création de l'image, ce qui s'approche du travail de la série *Apocalypse*. L'idée est d'utiliser les archives comme une matière visuelle brute. Pour Paul Pirritano, dans ce programme « les images d'archives sont enclin à être très illustratives. Les images d'archives ont valeur d'archives, mais ont aussi valeur d'illustration d'une voix. Même si j'adore cette série, mon regard de monteur et de spectateur est différent. » François Niney le formalise ainsi :

« Il ne suffit donc pas de remonter les images d'archives comme une bande illustrative assortie d'un nouveau commentaire au goût du jour, il faut vraiment les remonter explicitement, c'est-à-dire les remettre au travail à la lumière des réflexions qu'ouvre l'écart de vision entre alors et maintenant. Qui les a faites, pour montrer quoi à qui ? Qu'y voyait-on et qu'y voyons-nous ? Qu'y voyait-on que nous ne voyons plus ? Qu'y voyons-nous qu'on ne voyait pas ? Que recèlent-elles et que cèlent-elles (puisque toute image a un envers, en cache ou en appelle une autre (...)) ? Autant que ce qu'elles montrent, ce qui nous regarde c'est ce qui a ordonné leur vision, et par contraste, ce qui ordonne la nôtre maintenant. Coupe dans le passé, raccord dans le présent, l'investigation historique est « un travail sur des objets perdus », selon une formule de Jean-Claude Passeron, une recherche du temps perdu à partir « d'informations vestigiales solidaires de contextes non directement observables », contextes que la mise en intrigue et le montage vont s'efforcer justement de restituer. »¹

Un programme comme l'émission d'Arte *Mystères d'archives* réalisée par Serge Viallet, est un « cas d'école » de l'explication de François Niney. Bertrand Amiot, qui est monteur pour ce programme, lors de notre entretien l'illustre bien.

« Tout le principe de la collection, c'est de savoir comment ça a été filmé par qui et où exactement. Donc on oublie complètement ce montage qui a été fait. »

¹ NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., pp.146-147.

Le principe de cette collection est de complètement déconstruire la forme, mais par contre de garder le fond, en tout cas de conserver leur contexte de prise de vue. C'est ce que me confirme Bertrand Amiot.

« L'objectif, c'est d'essayer d'apporter un autre regard sur des images que tu peux connaître par cœur et de se poser des questions. Mais comment ils ont fait ? Est-ce que c'est logique ? Et aussi de découvrir des images qu'on ne connaissait pas. »

Bertrand Amiot poursuit son propos par un exemple avec le dernier épisode qu'il a monté avant notre entretien.

« Le dernier épisode que j'ai monté, c'est sur la proclamation de la République Populaire de Chine par Mao Tsé Toung en 1949. L'équipe de *Mystères d'archives* a trouvé des images en couleurs de cet événement. On en connaissait surtout des images en noir et blanc. (...) On se dit que ce sont des images en couleur, pourquoi elles sont en couleur ? Par qui ça été tourné ? Donc on se dit : ceux qui ont tournés, ce sont les mêmes opérateurs que ceux qui avaient tourné en couleur pour le défilé de la Victoire des troupes soviétiques en 1945 à Moscou. Mais pourquoi c'est en couleurs ? Parce que les soviétiques avaient piqué dans le stock des allemands de pellicule couleur.

On remonte la chaîne. Cela c'est plutôt intéressant à donner comme information pour aiguiller un peu ce que l'on voit. »

Le regard du monteur, avec celui du réalisateur, du documentariste ou de l'historien, dans cette étape de déconstruction et de compréhension de la matière deviennent extrêmement importants pour décrypter les images pour les remonter de manière avertie.

Le recyclage des images est une spécificité du montage d'archives. Cela nous conduit à nous interroger sur l'importance de ce recyclage. Jean-Gabriel Périot nous éclaire à ce sujet.

« C'est parce que je travaille souvent sur des histoires qui ne sont, à mon goût, pas assez racontées, des histoires minoritaires. Même sur la classe ouvrière française qui était quand même majoritaire en terme sociologique à 80% du pays, a une histoire minoritaire. Ce qui m'interroge c'est pourquoi ces images n'ont eu aucun impact sur la création d'une mémoire collective et d'une histoire officielle partagée. Ce n'est souvent

pas par manque d'images. Pourquoi ont-elles été faites pour qui, pourquoi elles n'ont pas été vues. C'est une volonté pour moi de les ramener au présent. »

En effet, une autre singularité du montage d'archives est la conjugaison des images. Il s'agit en effet d'une rencontre entre deux temps : le montage qui est au présent et l'archive qui est au passé, comme le souligne François Niney par la formule « coupe dans le passé, raccord dans le présent »¹ en tout cas pour le spectateur contemporain. Jean-Gabriel Périot nous fait remarquer que « par contre, l'image d'archives reste au présent de l'indicatif. Elle reste du temps où elle a été tournée. Quand les gens parlent dans des archives, ils parlent du présent de leur époque. Ça change le niveau du rapport au temps. » Cela fait écho au « ça-a-été » de Roland Barthes qui « synthétise en un mantra phénoménologique une expérience somme toute très banale : la reconnaissance à partir d'une image photographique de la réalité passée d'une chose ou d'un événement. »²

Par le montage d'archives, le spectateur est invité à découvrir le passé au présent, ce qui peut conduire à changer son rapport à l'Histoire.

¹ NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 47.

² PECCATTE Patrick, « Ça-a-été (visualisé) », *Hypothèses*, [en ligne], page consultée le 26 mars 2021, URL complète en biblio.

2/ Créativité du monteur dans la démarche de réalisation

Le concept même du film d'archives est de créer par le montage. Le rôle du monteur est donc encore plus central que dans d'autres créations. Ce genre d'œuvres participe à une meilleure mise en valeur du travail de montage et de la part créative du monteur. N'ayant pas d'étape de tournage, la réalisation se fait exclusivement au montage, cela nous conduit à nous poser les questions suivantes : avec les archives, à partir de quand le montage devient-il de la réalisation ? À partir de quand le monteur devient-il auteur ? Jean-Gabriel Périot nous répond à travers son expérience de monteur et de réalisateur, avant de revenir sur sa posture singulière.

« Cette question vaut aussi pour le montage en général, mais c'est plus singulier dans l'archive. Dans mon expérience, sur certains films, ma place de monteur était vraiment une place d'auteur et de co-constructeur. Cela arrive beaucoup en documentaire quand les réalisateurs sont complètement épuisés. Par contre, des fois en tant que monteur, tu es juste « pousse-bouton », parce que le réalisateur est super précis et que tous les raccords fonctionnent. Ce n'est pas déplaisant non plus. Sur l'archive, c'est un peu différent, car il n'y a pas ou peu de pré-construction. »

La posture de Jean-Gabriel Périot est particulière, car il a été monteur de films d'archives dont il n'était pas le réalisateur, mais il est surtout le monteur des films qu'il réalise. Jean-Gabriel Périot réalise donc par la pratique du montage. Cela rend plus flou la limite entre la réalisation et le montage, s'il en faut une. Il illustre mon concept du « moteur » de film (ou « mauteur » de film) pour ceux qui sont à la fois Monteur & Auteur.

« J'ai du mal à comprendre quand des réalisateurs ne montent pas leurs archives. Ma pratique, c'est de mettre les mains dans la matière, de l'éprouver, de la tester moi-même. J'aurais du mal à avoir quelqu'un à côté qui le fait, après je peux parler que pour moi. On est encore plus co-auteur quand on est monteur sur un film d'archives que sur un film normal, il me semble. »

Ce concept permet de nous demander : à partir de quand le montage ouvre-t-il à des droits d'auteur ? Il semble que dans notre cas, si le réalisateur et le monteur sont la même personne, alors la pratique du montage peut amener à ce statut.

Si ce n'est pas le cas, le monteur peut également devenir co-réalisateur comme Pierre Catalan qui a travaillé sur de nombreux épisodes de l'émission d'Arte *Mystères d'Archives*. Ce n'est pas le cas de Bertrand Amiot sur la même émission, car ce genre de situation relève davantage de l'exception. Cela pose une autre question : est-ce que le monteur peut prétendre au statut d'auteur ? Emma Léon, ancienne étudiante du Master « Cinéma et Audiovisuel » du Département SATIS, s'interroge sur cette question dans son mémoire sur « La relation monteur/réalisateur et la place ambiguë du monteur : entre technicien et auteur »¹.

« Si l'on veut reconnaître au monteur un statut d'auteur, il en va de même pour l'ensemble des chefs de postes de la chaîne de fabrication d'un film. Et si les qualités artistiques des différents collaborateurs du réalisateur ne sont pas mises en doute, alors c'est peut-être la notion même d'auteur qui doit être remise en question. En effet, ce statut d'auteur que je voyais comme une reconnaissance du travail fourni, et dont l'absence pouvait faire du tort aux monteurs, apparaît finalement comme une vanité qui n'a que peu d'impact sur la valeur d'un artiste ou de sa contribution à l'œuvre. »²

Au-delà d'un statut d'auteur, la reconnaissance du travail du monteur dans le montage d'archives, se traduit par la qualité des images qui lui sont confiées pour travailler. Elles sont souvent déjà empreintes d'histoires – celles qu'elles portent en tant que narration et celles de leur propre vieillissement en tant qu'objet – par leur vécu entre le moment de la prise de vue et le logiciel de montage. Il me semble que les images d'archives sont porteuses d'une certaine authenticité de la matière. Bertrand Amiot répond dans ce sens quand je lui demande ce qu'il aime en particulier avec le montage d'archives.

« La matière, je la trouve souvent très belle et j'aime bien le fait d'interroger notre mémoire. Quoi ? À qui ? C'est un côté très fascinant dans ces images-là. Et surtout des fois, on a la chance, notamment sur cette collection [*Mystères d'archives*], de récupérer des archives qui ont été restaurées, où on est reparti du négatif. On voit des détails que d'habitude malheureusement, on ne voit pas ou peu dans d'autres documentaires. »

¹ LEON Emma, *La relation monteur/réalisateur et la place ambiguë du monteur : entre technicien et auteur*, Mémoire : Master Cinéma et Audiovisuel, Satis, Aubagne, Aix-Marseille Université, 2020, 76 p.

² *Ibid.*

Les monteurs avec qui j'ai échangé sont unanimes sur cette question : les images d'archives, c'est une matière extrêmement plaisante à travailler. En effet, les phases de démontage et de remontage permettent de pleinement s'approprier le contexte historique. Nicolas Nogues nous parle de son ressenti face aux images dont il a la charge.

« En ce qui concerne les images d'amateurs, j'ai toujours été ému, parce qu'il n'y a pas un côté institutionnel comme les images de l'INA. On rentre vraiment dans l'intimité des gens, dans des familles. C'est l'histoire de personne. Je trouve ça assez émouvant. Les conserver au mieux pour les générations futures, c'est un devoir déontologique. »

Valoriser les archives, ce n'est donc pas seulement utile pour les montrer et redécouvrir l'Histoire ; c'est également valorisant et enrichissant pour les monteurs.

3/ Opportunités pour une nouvelle approche sociale

En 2016, Olivier-René Veillon, alors directeur de la Commission du film d'Ile-de-France, avançait que « l'Ile-de-France occupe une place majeure puisqu'à peu près 50 % des tournages de film se situent dans la région et 90 à 95 % de tout ce qui concerne la post-production, à savoir le traitement de l'image, l'ensemble des travaux liés à la fabrication d'un film, se trouve en Ile-de-France. »¹ En 2018, un article du CNC sur les tournages, nous informe qu'à la suite d'un nouveau crédit d'impôt : « l'activité de tournages en Ile-de-France a été renforcée (168 millions € de dépenses en 2018). L'activité des autres régions a été multipliée par 2 depuis la réforme [du crédit d'impôt] (237 millions € de dépenses en 2018). »² Sur un total de dépenses de tournage en France de 405 millions €, c'est près de 40% des dépenses de tournages qui a lieu en Ile-de-France. Avec ces chiffres, il est possible de constater une amélioration, concernant la décentralisation des tournages. Aucun plan de décentralisation n'est actuellement en cours. L'ordre de grandeur de 90 à 95 % de la post-production dans la région parisienne est selon toute vraisemblance toujours valable. Cette concentration des outils de post-production dans la région parisienne s'explique historiquement. Paris a été en grande partie le cœur du cinéma français depuis ses débuts. Le choix pour la post-production hors Paris reste plus limité que dans la capitale.

Le montage d'archives peut être un outil de la décentralisation. En effet, ce type de montage permet de décorrélérer le lieu du tournage et le lieu du montage plus facilement, parce qu'il n'y a justement pas de tournage. Il permet de s'affranchir de l'ancrage parisien. Ce genre de montage peut être entrepris plus simplement en région. Historiquement, les moyens techniques étaient et sont à Paris, mais l'évolution du parc de matériel vers des outils informatiques permet plus simplement l'implantation en région.

Les cinémathèques représentent le maillage régional du CNC. Il est possible d'imaginer une diversification de leur mission tournée vers la création en résidence, comme cela se fait dans le cas du spectacle vivant sur les planches des Théâtres Nationaux ou des Scènes Nationales.

¹ CLAY François, « L'industrie du cinéma, un secteur porteur pour la région », L'Écho Île-de-France, [en ligne], page consultée le 25 février 2021, URL complète en biblio.

² Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Une nouvelle année record pour les tournages en région », [en ligne], page consultée le 25 février 2021, URL complète en biblio.

La décentralisation est un outil précieux pour créer des conditions de vie plus écologique sans toucher au niveau de vie occidental.

« Pour diminuer le cout énergétique par habitant et l'empreinte écologique, il n'y a pas seulement la densité et la démographie, à prendre en compte. Il faut inclure la superficie de la ville, son niveau d'autonomie alimentaire et économique, la densité des opportunités sociales (l'intensité sociale), la qualité de vie... Sans ces dernières les habitants accroîtront leurs déplacements et donc leur empreinte carbone. » ¹

La région parisienne est une mégalopole de 12 millions d'habitants. Comme toutes les mégalopoles, elle est soumise à une forte densité de population, une artificialisation des sols et un étalement urbain important qui accroît les déplacements donc nécessite d'importantes infrastructures. Toutes ces contraintes sont bien moins importantes en termes d'empreinte écologique dans des villes de tailles plus raisonnable. Dans son article *Les grandes villes ne sont pas soutenables écologiquement*, Thierry Brugvin s'intéresse au travail de Guillaume Faburel, auteur du livre *Pour en Finir avec les Grandes Villes, Manifeste pour une Société Écologique Post-Urbaine*, ainsi qu'aux travaux du philosophe Takis Fotopoulos.

« Quelles seraient les caractéristiques de la ville idéale au plan écologique, de la qualité de vie et de l'autonomie alimentaire et écologique ? Néanmoins de manière intuitive et non scientifique, fautes de données suffisantes certains chercheurs, tels Faburel ou Fotopoulos et des associations considèrent qu'au plan de la démographie, pour qu'une ville soit autonome et soutenable au plan alimentaire et économique, elle devrait se situer entre 20.000 et 60.000 habitants, donc être ni trop grande, ni trop petite. Démographiquement, c'est donc très en-dessous des grandes métropoles ! » ²

Repenser des industries comme le cinéma et les ouvrir vers les régions est donc une manière de continuer de créer tout autant en permettant de diminuer l'empreinte écologique.

¹ BRUGVIN Thierry, « Les grandes villes ne sont pas soutenables écologiquement », *La Tribune*, [en ligne], page consultée le 27 février 2021, URL complète en biblio.

² *Ibid.*

Par ailleurs, la décentralisation est une véritable opportunité sociale. En effet, pour les techniciens, le statut d'intermittent est précaire, surtout dans la région parisienne, même si ce système est une exception française précieuse qui bénéficie de la solidarité interprofessionnelle. Selon une étude de l'INSEE de 2015, « le coût de la vie à Paris est en moyenne 9% plus chère qu'en région »¹ et même 48,9 % plus chère pour le loyer, toujours selon cette étude. Nicolas Nogues explique son choix d'avoir quitté la région parisienne pour Brest.

« D'un point de vue personnel, les temps de trajet domicile-travail se sont considérablement réduits. Je suis passé d'une durée comprise entre 45 minutes à une heure et demie à une dizaine de minutes à pied. Les salaires sont moins importants mais la vie est moins chère aussi. »

La décentralisation, dont le montage d'archives peut être un outil, permet d'offrir de meilleures conditions de vie aux techniciens ainsi qu'une pérennisation de la création avec une empreinte carbone réduite. Il y a encore beaucoup à faire pour obtenir un cinéma plus durable qui offre à ces techniciens une diversité de vie pour s'épanouir et créer.

¹ INSEE, « En 2015, les prix en région parisienne dépassent de 9 % ceux de la province », [en ligne], page consultée le 26 février 2021, URL complète en biblio.

CONCLUSION

La conservation et l'utilisation des archives sont donc une nécessité pour mieux comprendre non seulement l'histoire passée, mais aussi celle qui s'écrit actuellement pour les générations futures. A la question de savoir, comment inscrire le montage d'archive dans les enjeux contemporains, nous avons pu voir que plusieurs voies existent.

Ecologiquement, la question centrale n'est pas de savoir comment consommer mieux mais d'apprendre à consommer moins, car les nouveaux usages et les technologies ne permettent pas d'aller assez loin dans l'action contre le réchauffement climatique. « Si le secteur audiovisuel n'amorce pas une évolution de ses pratiques vers plus de sobriété, la pression des ressources et la diminution nécessaire des émissions de GES vont fortement réduire son activité, c'est-à-dire l'entraîner vers une décroissance subie, non maîtrisée. »¹ Il est donc urgent d'agir pour pouvoir continuer de créer. La réutilisation des images préexistantes est une question primordiale. Il est possible de conclure que l'archive est un outil de la sobriété. Les banques d'images peuvent également être une solution.

Economiquement, les institutions de conservation, notamment publiques, sont un pilier fondamental pour permettre la sauvegarde de la mémoire et la valorisation de ces fonds.

Par ailleurs, Elodie Raspail, chargée de mission au CNC, m'a donné l'information exclusive que le président du CNC va annoncer un tournant pour la filière lors du prochain Festival de Cannes en juillet 2021. L'objectif est d'engager de manière concrète « la filière dans une politique de transition énergétique et écologique ».

Socialement et artistiquement, par ses particularités, le montage d'archives permet d'offrir des opportunités singulières en termes de créativité et d'enrichissement pour le monteur, mais également peut être à l'avant-garde d'une nécessaire décentralisation pour la diminution des gaz à effet de serre.

Enfin personnellement, en 2021, je vais avoir l'occasion de faire un stage à la Cinémathèque de Bretagne afin de m'occuper d'un fond de René Vautier. L'objectif est d'apprendre la restauration et la numérisation de la pellicule et de préparer mon insertion

¹ RUIZ Benoît, *Etude environnementale multicritère et prospective du secteur audiovisuel*, op. cit.

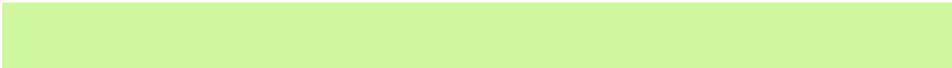
professionnelle dans le montage d'archives avec l'envie de travailler en accord avec mes convictions personnelles dans des structures vertueuses et durables. Ce sont toutes ces raisons qui m'ont porté vers ce sujet pour mon mémoire.

Je ressors personnellement grandi de cette expérience de mémoire sur le thème du montage d'archives, du cinéma durable et de l'écologie en général. En effet, il a été pour moi l'occasion de me former à comprendre une nouvelle unité de mesure. Après avoir appris les heures, les mètres, les kilogrammes, les euros, il est temps de s'initier à la nouvelle unité de mesure de notre temps : les tonnes équivalent CO₂. J'ai pu appréhender et comprendre les échelles, comme la moyenne d'un français qui est de 11 tonnes équivalent CO₂ par an. J'ai profité des calculateurs comme nosgestesclimats.fr, pour découvrir mon propre impact. Personnellement, par l'ensemble de mes gestes, je suis à 4 tonnes équivalent CO₂, ce qui est déjà très bien aux vues de la moyenne précédente. Sauf que pour tenir les accords de Paris, il faudrait que la moyenne des français soit en dessous de 2 tonnes équivalent CO₂ par personne. Faire porter les efforts toujours au particulier et au technicien n'est pas la solution. Même si à titre individuel des efforts sont possibles, chacun doit prendre sa part ; les industries et la société dans son ensemble également. Une grande part de l'impact est dû au système dans lequel nous vivons. Elodie Raspail a conclu notre entretien par un beau message.

« Ne vous découragez pas le jour où vous allez entrer dans la vie professionnelle, ce n'est pas simple de se faire écouter tous les jours sur ce sujet-là. Il faut garder courage et persévérer, le faire dans la bonne humeur et ne pas être moralisateur au risque d'être face à des murs. »

Ce mémoire a fait évoluer ma perspective de travail avec une volonté renforcé d'exercer un métier en lien avec les archives. Mes lectures et l'ensemble des données que j'ai intégrées, me permettront de mieux aborder cette matière. En effet, ce mémoire m'a permis une prise de conscience tant sur le sujet écologique que sur la manière d'utiliser des archives. Je suis à présent davantage informé sur les écueils dont ils font l'objet et j'essaierai de les éviter dans mes processus de montage à venir. Ce mémoire aura fait de moi un futur technicien conscient de son impact et des limites de son action individuelle qui restera attentif sur ce sujet. Je suis plein d'espoir : les archives ont un bel avenir devant elles. Leur nombre va croître et donner de plus en plus de possibilités de création.

ANNEXES



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS DANS LE MÉMOIRE

Albert Annual Report 2018, British Academy of film and television arts, Londres, 2019, 12 p.

BORADAGE Frédérique, *Sobriété numérique : les clés pour agir*, Paris, Buchel Chastel., 2019, 205 p.

VIÑUELA Ana, « L'écriture documentaire avec des images d'archives : Entretien avec Yves Jeuland », *Sociétés Représentations*, 1 juin 2010, n° 29, n° 1, pp. 173-190, [en ligne], page consultée le 23 mai 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-1-page-175.htm>

LEON Emma, *La relation monteur/réalisateur et la place ambiguë du monteur : entre technicien et auteur*, Mémoire : Master Cinéma et Audiovisuel, Satis, Aubagne, Aix-Marseille Université, 2020, 76 p.

NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2019, pp. 144-150

RUIZ Benoît, *Etude environnementale multicritère et prospective du secteur audiovisuel*, Etude Ecoprod par WorkFlower, Paris, Ecoprod, 2020, 132 p.

Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016*, Brest, 2017, 50 p.

OUVRAGES CONSULTÉS

MARTIN-VILLENEUVE Eléonore, *Les enjeux politiques d'une poétique de l'archive chez Jean-Gabriel Périot*, Mémoire : Master Cinéma et Audiovisuel, Toulouse, Université de Toulouse, 2018, 83 p.

BONVOISIN Daniel, « L'écologie au cinéma » in Médias plus verts que nature - L'exploitation du thème de l'environnement dans les médias, Dossier de l'Éducation aux Médias, 2013, n° 8, pp. 51-56.

A screen new deal, a route map to sustainable film production, Albert, BFI et Arup, 2020, 61 p.

FILMOGRAPHIE

FILMS ET SÉRIES CITÉS DANS LE MÉMOIRE

Crossing the Great Sagrada, Adrian BRUNEL, 1924.

La chute de la Dynastie des Romanov, Esther CHOUB, 1927.

Histoire du soldat inconnu, Henri STORCK, 1932.

Rose Hobart, Joseph CORNELL, 1936.

Avoir 20 ans dans les Aurès, René Vautier, 1972.

L'œil de Vichy, Claude CHABROL, 1993.

Undo, Jean-Gabriel PERIOT, 2005.

Nijuman nobori (200 000 fantômes), Jean-Gabriel PERIOT, 2007.

Home, Yann ARTHUS-BERTRAND, 2009.

Avatar, James CAMERON, 2009.

2°C avant la fin du monde, Henri POULAIN, 2015.

Une jeunesse allemande, Jean-Gabriel PERIOT, 2015.

Human, Yann ARTHUS-BERTRAND, 2015.

Sammies : Les Américains à Brest en 1917, Cinémathèque de Bretagne, 2018.

Fahavalo, Madagascar 1947, Marie-Clémence PAES, 2018.

La face cachée des énergies vertes, Guillaume PITRON et Jean-Louis PEREZ, 2020.

Woman, Yann ARTHUS-BERTRAND et Anastasia MIKOVA, 2020.

Un pays qui se tient sage, David DUFRESNE, 2020.

La Nature, Artavazd PELECHIAN, 2020.

Legacy, notre héritage, Yann ARTHUS-BERTRAND, 2021.

FILMS DE RÉFÉRENCES

Nuit et brouillard, Alain RESNAIS, 1956.

Menk ou my (Nous), Artavazd PELECHIAN, 1969.

Shoah, Claude LANZMAN, 1985.

De Nuremberg à Nuremberg, Frédéric ROSSIF, 1989.

La classe américaine, le grand détournement, Michel HAZANAVICIUS et Dominique MEZERETTE, 1993.

La Saga des immigrés, Édouard MILLS-AFFIF et Anne RIEGEL, 2007.

Robert sans Robert, Bernard SASIA, 2013.

Mocky sans Mocky, Bernard SASIA, 2018.

SÉRIES ET ÉMISSIONS CITÉS DANS LE MÉMOIRE

Mystère d'archives, Serge VIALET, Emission d'Arte, depuis 2009.

Apocalypse, Isabelle CLARKE et Daniel COSTELLE, Série documentaire de France 2, depuis 2009.

L'effondrement, Jérémy BERNARD, Guillaume DESJARDINS et Bastien UGHETTO, Série fiction de Canal+, 2019.

Ovni(s), Clémence Dargent et Martin Douaire, Série fiction de Canal+, 2021.

SITES UTILISÉS DANS LE MÉMOIRE

Pour les définitions

BASSAN Raphaël, « CINÉMA (Cinéma parallèles) - Le cinéma d'avant-garde », *in* Encyclopédie Universalis, [en ligne], page consultée le 19 février 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/cinema-cinemas-paralleles-le-cinema-d-avant-garde/>.

ISHAGHPOUR Youssef « CINÉMA (Aspects généraux), Les théories du cinéma », Encyclopédie Universalis, [en ligne], page consultée le 23 mars 2021, URL complète en biblio.

PECCATTE Patrick, « Ça-a-été (visualisé) », Hypothèses, [en ligne], page consultée le 26 mars 2021, URL : <https://dejavu.hypotheses.org/1102>

INSEE, « Définition - Développement durable », [en ligne], page consultée le 2 mai 2020, URL : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1644>.

INSEE, « Définition – Recherche et Développement », [en ligne], page consultée le 24 mars 2021, URL : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1174>

Locarchives, « Qu'est-ce qu'une archive ? », [en ligne], page consultée le 14 juin 2020, URL : <https://locarchives.fr/faq/quest-ce-quune-archive/>.

« Technologies de l'information et de la communication (T.I.C.) », Encyclopédie Universalis Junior, [en ligne], page consultée le 5 février 2021, URL : <https://junior.universalis.fr/encyclopedie/technologies-de-l-information-et-de-la-communication-t-i-c/>.

Sur les archives et le cinéma

CLAY François, « L'industrie du cinéma, un secteur porteur pour la région », L'Écho Île-de-France, [en ligne], page consultée le 25 février 2021. URL : <https://www.echoidf.fr/2016/01/29/lindustrie-du-cinema-un-secteur-porteur-pour-la-region/>.

TAILLIBERT Christel, « Hugo Cabret, la tentation du mythe », *Cycnos*, 2012, [en ligne], page consultée le 5 juin 2020, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02182985>.

Institut national de l'audiovisuel, « Rapports d'activités 2019 », [en ligne], page consultée le 10 mars 2021, URL : <http://institut.ina.fr/institut/rapport-d-activites>.

Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Les dates-clés du CNC », [en ligne], page consultée le 11 février 2021, URL : https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/les-datescles-du-cnc_1242898.

Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Des frères Lumière à Agnès Varda : Comment restaure-t-on un film ? » [en ligne], page consultée le 7 juin 2020. URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/des-freres-lumiere-a-agnes-varda--comment-restaureton-un-film_1031737

Centre National du Cinéma et de l'image animée, « La production cinématographique en 2019 », [en ligne], page consultée le 1 février 2021, URL : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/la-production-cinematographique-en-2019_1143548.

Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Une nouvelle année record pour les tournages en région », [en ligne], page consultée le 25 février 2021, URL : https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/une-nouvelle-annee-record-pour-les-tournages-en-region_1114660.

Sur l'écologie et le cinéma

BOURGOIN Amandine, « *Legacy, notre héritage* : le dernier cri d'alerte climatique de Yann Arthus-Bertrand », Paris Match, [en ligne], page consultée le 5 février 2021, URL complète en biblio. URL : <https://www.parismatch.com/Culture/Medias/Legacy-notre-heritage-le-dernier-cri-d-alerte-climatique-de-Yann-Arthus-Bertrand-1722171>.

BOUTEILLIER Oréline, « OVNI(s), la série éco-produite qui fait du bien à l'environnement », Les Éclaireurs, Canal+, [en ligne], page consultée le 22 janvier 2021, URL complète en biblio. URL : <https://leseclaireurs.canalplus.com/articles/agir/ovni-s-la-serie-eco-produite-qui-fait-du-bien-a-l-environnement?tl=fr?tl=fr?tl=fr>.

FOSSATI Monica, « Guide pratique du Workflow », Ecoprod, [en ligne], page consultée le 7 janvier 2021, URL : https://www.ecoprod.com/images/site/fichespratiques/ECOPROD_WORKFLOW_20171.pdf.

RUBI Louise, « Pauline Gil : « Un des pouvoirs du cinéma est qu'il est hyper-médiatisé. », Medium, 15 janvier 2020, [en ligne], page consultée le 19 mars 2021, URL : <https://medium.com/paper-to-film/pauline-gil-un-des-pouvoirs-du-cin%C3%A9ma-est-qu'il-est-hyper-m%C3%A9diatis%C3%A9-7ce3bd44e177>.

Ecoprod & Film 4 Climate, « Edition spéciale de Green Film Shooting à l'occasion de la COP21 », [en ligne], page consultée le 4 mai 2020, URL : <https://docplayer.fr/144807870-Edition-speciale-de-green-film-shooting-a-l-occasion-de-la-cop21-green-film-shooting.html>.

Sur l'écologie

BORDAGE Frédérique, « Quelle est l'empreinte carbone d'un ordinateur ? », [en ligne], page consultée le 21 janvier 2021, URL : <https://www.greenit.fr/2011/02/10/quelle-est-l-empreinte-carbone-d-un-ordinateur/>

BRUGVIN Thierry, « Les grandes villes ne sont pas soutenables écologiquement », *La Tribune*, [en ligne], page consultée le 27 février 2021, URL : <https://www.latribune.fr/opinions/tribunes/les-grandes-villes-ne-sont-pas-soutenables-ecologiquement-855658.html>.

INSEE, « En 2015, les prix en région parisienne dépassent de 9 % ceux de la province », [en ligne], page consultée le 26 février 2021, URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1908158>.

ÉMISSION DE RADIO

La Terre au carré, « Les géants du net sont-ils aussi écolo qu'ils le prétendent ? », *France Inter*, [en ligne], page consultée le 6 février 2021, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-terre-au-carre/la-terre-au-carre-16-decembre-2020>.

LSD, « L'œuvre de René Vautier », *France Culture*, [en ligne], page consultée le 22 avril 2020, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/l-oeuvre-de-rene-vautier>.

SITES CONSULTÉS

MILLS-AFFIF Édouard, « Le Documentaire et les images d'archives », *Penser le cinéma documentaire*, TéléAMU, 2010, [en ligne], page consultée le 6 mai 2020, URL : https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_lecon_5.6971

Site d'Ecoprod, [en ligne], dernière visite page consultée le 20 mars 2021, URL : <https://www.ecoprod.com/fr/>

ILLUSTRATIONS

Page de Garde

Photographie de Chloé Delanoue pour Kindabreak,

URL : <https://kindabreak.com/lac-montagnon-ossau-pyrenees-itineraire/>

Photogramme de *Sammies : Les Américains à Brest en 1917*, Cinémathèque de Bretagne, 2018.

Figure 1 – Schéma par *Reporterre* avec les données d'Ecoprod

URL : <https://reporterre.net/Le-cinema-fait-rever-mais-il-a-les-pieds-dans-le-gaz-carbonique>

Figure 2 – Illustration dessiné par Chapô, pour *Reporterre*

URL : <https://reporterre.net/Le-cinema-fait-rever-mais-il-a-les-pieds-dans-le-gaz-carbonique>

Figure 3 – INA Médiapro - Tarif

Figure 4 – Gaumont-Pathé Archives - Tarif

ENTRETIENS

Bertrand Amiot – Le 26 janvier 2021 par Skype

Monteur, notamment sur le programme Mystères d'Archives

J'ai interrogé Bertrand Amiot sur son rapport aux archives, sur ce qu'il aime en particulier dans le montage d'archives, sur sa collaboration avec le réalisateur de l'émission *Mystère d'Archives*, mais également sur son point de vue autour de l'écologie au sein de sa profession.

Béatrice de Pastre – Le 27 janvier 2021 par Téléphone

Directrice adjointe de la direction du patrimoine du CNC

& Directrice des collections du CNC

Nous avons échangé sur la gestion des archives au sein du site de conservation de Bois d'Arcy à travers des questions sur la durée des supports ou la place du numérique. Nous nous sommes arrêtés également sur le financement et la question du cinéma durable par des questions sur l'isolation du site de conservation ou sur le recyclage des pellicules.

Paul Pirritano – Le 30 janvier 2021 par Téléphone

Monteur

Paul Pirritano m'a fait part de son expérience sur le montage d'archives qu'il a pu faire sur des projets hybrides, mélangeant des archives et des nouvelles images comme *Fahavalo*. Il m'a parlé de l'utilisation d'images d'archives issues de YouTube, et sur le statut de ces dernières : quand l'histoire s'écrit avec des smartphones et se conserve par les GAFAM, il y a des avantages et des dangers d'une telle conservation. Je lui ai posé quelques questions sur le cinéma durable selon lui.

Jean-Gabriel Périot – Le 3 février 2021 par Skype

Réalisateur

Ensemble, nous avons échangé sur son expérience de monteur d'archives, mais surtout celle de monteur-auteur-réalisateur sur ses films d'archives comme *Une jeunesse allemande* ou encore *Undo*, avec des questions comme : comment réalise-t-on un film avec uniquement des archives ? Nous avons, par ailleurs, dialogué sur la phase de démontage des images d'archives et sur l'écologie au cinéma.

Elodie Raspail – Le 9 février 2021 par Téléphone

Chargée de mission auprès de la Secrétaire générale du CNC

J'ai interrogé Elodie Raspail sur le Bilan carbone du CNC et la conservation des Archives en France et sur leur collaboration avec le Collectif Ecoprod. Nous avons parlé des actions menées par le CNC, mais également sur le ciblage des aides à la création, et des changements à venir.

Nicolas Nogues – Le 15 mars 2021 par Téléphone

Responsable technique & Monteur à la Cinémathèque de Bretagne

Nous avons parlé ensemble de la conservation des fonds amateurs et professionnels comme ceux de René Vautier. J'ai également posé des questions techniques sur les LTO et les télécinémas. Nous avons enfin partagé sur l'utilité de la décentralisation comme un outil écologique du cinéma durable.

Alissa Aubenque – Le 16 mars 2021 par Skype

Chargée de mission au Collectif Ecoprod

Alissa Aubenque m'a fait part de connaissances sur l'éco-production et sur les missions du Collectif Ecoprod. Je l'ai interrogé sur la sobriété numérique, comme sur l'utilité de la 8K, et notamment sur la sur-focalisation des efforts écologiques sur l'usage des outils.

ÉCHANGES PAR MAIL

Pour obtenir des informations précises et concises, j'ai envoyé de courts mails.

Benoît Broucquart

Technicien à Vidélio Cap-ciné

Je lui ai demandé des informations sur la place des données sur l'impact écologique des outils techniques dans les catalogues de matériel.

Quentin Radde-Galera

Assistant des partenariats à la Fondation GoodPlanet

Je l'ai sollicité pour obtenir les bilans carbonés de *Human* et *Legacy*, notre héritage en tonnes équivalent CO₂.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
AVANT-PROPOS	13
I. DES ŒUVRES ECOLOGIQUEMENT SOUTENABLES	17
1/ L'action concrète permise par l'utilisation des archives	18
2/ Les actions concrètes applicables au montage de manière générale	24
3/ Les coûts écologiques incompressibles du montage d'archives	30
II. UNE INDUSTRIE ECONONIQUEMENT VIABLE	33
1/ Institutions publiques : leurs Rôles & leurs Financements.....	34
2/ Achat des images par les sociétés de production.....	39
III. UN ART SOCIALEMENT EQUITABLE.....	41
1/ Singularités du montage d'archives	42
2/ Créativité du monteur dans la démarche de réalisation	46
3/ Opportunités pour une nouvelle approche sociale.....	49
CONCLUSION.....	53
BIBLIOGRAPHIE	57
FILMOGRAPHIE.....	58
NETOGRAPHIE.....	60

RÉSUMÉ

Comme toutes les industries, le cinéma a un impact environnemental. A l'heure de la pandémie de covid depuis 2019, notre société a dû se réinventer et redéfinir nos modes de vie. Comment le cinéma peut s'adapter à ce changement encore plus considérable qu'est le dérèglement climatique ? Est-ce que cette réponse serait dans son essence : le montage ?

Dans une idée de sobriété et de réutilisation, est-ce que le montage d'images préexistantes est une clé pour cinéma plus durable ?

C'est ce que nous chercherons à comprendre à travers une approche écologique, économique et sociale. Car il est important d'être conscient de sa part tant comme citoyens que futurs professionnels. Il faut trouver des moyens de créer différemment cela passe par des changements d'usage nécessaire pour atteindre la neutralité carbone en 2050.

Mots-Clés

Montage d'Archives, Cinéma durable, Usage, Revalorisation, Obsolescence, Ecologie, Neutralité carbone, Monteur-Auteur, Décentralisation

ABSTRACT

Like all sectors, the movie industry has an environmental impact. At the time of the COVID pandemic, which started in 2019, our society had to reinvent itself and imagine new lifestyles. What can the cinema industry do to face the even greater challenge of climate change? Could the answer be in "its essence : the editing" ?

Considering the concepts of sobriety and "reuse", can the montage of pre-existing images be a key to more sustainable movies?

This is what we will try to understand through an ecological, economic and social analysis. For it is important to be aware of one's role as a citizen and as a future versatile worker. We need to find new ways to create, and this means changing the way we use our resources in order to achieve carbon neutrality by 2050.

Keywords

Archive editing, Sustainable cinema, Usage, Reuse, Obsolescence, Ecology, Carbon neutrality, Editor-Author, Decentralisation