

État des lieux et propositions sur le patrimoine audiovisuel français

Rapport de la mission de Michel Gomez,
remis au Centre national du cinéma et de l'image animée

Octobre 2025

Synthèse

La lettre de mission adressée par le CNC à Michel Gomez en 2025 charge ce dernier d'identifier les freins à la valorisation du patrimoine audiovisuel français (soit des œuvres audiovisuelles produites il y a plus de 20 ans). Le CNC constate en effet qu'en dehors du champ de l'INA, ce patrimoine, bien que riche et varié, demeure largement inaccessible. L'objectif confié à Michel Gomez était de dresser un diagnostic complet et de proposer des solutions opérationnelles en matière de conservation, de numérisation, d'accès et de diffusion.

Le rapport met d'abord en évidence une dissonance structurelle : l'abondance des offres disponibles contraste avec la rareté des œuvres audiovisuelles de patrimoine sur les écrans. L'univers de la diffusion est dominé par la nouveauté et des catalogues relativement récents, au détriment des œuvres de patrimoine audiovisuel de plus de 20 ans. Ce constat s'explique notamment par la modification du rôle historique de l'INA depuis la loi de 1986, qui a transféré les droits d'exploitation des œuvres aux chaînes publiques et à leurs producteurs. Le vide laissé par cette évolution n'a jamais été comblé par une politique patrimoniale structurée.

Le diagnostic sectoriel repose notamment sur une étude de la SACD : seules 22 % des œuvres produites avant 2003 dans le domaine de l'animation, de la fiction et de l'adaptation audiovisuelles de spectacle vivant ont été rediffusées depuis 2010. Ce sont les œuvres d'animation qui résistent le mieux au temps et sont le plus rediffusées. À l'exportation également, les œuvres audiovisuelles de patrimoine dans le domaine de l'animation dominent, les fictions et documentaires restant plus marginaux. Le marché du patrimoine audiovisuel est donc très étroit, et les diffuseurs ne s'y intéressent pour le moment qu'à la marge, en dehors de quelques marques fortes.

Les freins identifiés sont multiples :

- Techniques : multiplicité et fragilité des supports analogiques et vidéo, absence de normes homogènes de conservation, matériel en déshérence, obsolescence des formats et coûts élevés de restauration.
- Juridiques : contrats d'auteur non renouvelés, œuvres orphelines, liquidations d'entreprises entraînant la perte de droits et de matériel.

- Économiques et institutionnels : marché étroit, absence de stratégie publique dédiée.

L'accord professionnel de 2016 sur l'exploitation suivie des œuvres, visant à encadrer ces enjeux, n'a produit que peu d'effets : absence d'observatoire, clauses non appliquées, bilans inexistantes.

Le rapport décrit également un contexte en mutation : explosion des plateformes (SVOD, FAST), développement de l'IA et de nouvelles technologies de restauration, concentration des catalogues autour de grands groupes et succès de la plateforme Madelen de l'INA, considérée comme un modèle de valorisation éditoriale du patrimoine.

Face à ce constat, le rapport formule une série de préconisations structurantes :

1. Etendre la mission du CNC au patrimoine audiovisuel, pour coordonner une politique publique incitative.
2. Elargir le RCA aux œuvres audiovisuelles soutenues par le CNC dans la perspective de leur restauration.
3. Mettre en œuvre un plan prioritaire de sauvegarde et de numérisation sur la période 1980-2005, période critique marquée par la transition du photochimique à l'analogique et l'évolution du rôle de l'INA. Ce plan serait sélectif, financé à 50 % par le CNC et conditionné à des perspectives de diffusion.
4. Adopter une norme de conservation (extension de la recommandation CST-RT-43) afin d'harmoniser les pratiques et garantir la réversibilité des supports.
5. Créer, en complément des aides à la restauration, un dispositif expérimental de cofinancement CNC-producteurs-diffuseurs pour l'éditorialisation et l'exploitation de certaines œuvres particulièrement emblématiques, favorisant un effet d'entraînement sur la filière.
6. Simplifier et sécuriser le cadre juridique : procédures de renouvellement des droits, formation des liquidateurs, mécanismes d'intervention des OGC et du CNC pour les œuvres orphelines.
7. Encourager la diffusion : renforcer le rôle de Madelen, valoriser davantage les dépenses consacrées à la sauvegarde, la restauration et la mise en valeur d'œuvres audiovisuelles de patrimoine dans le cadre des obligations des

SMAD, créer un corner patrimoine sur les plateformes de l'audiovisuel public, soutenir les plateformes spécialisées (par exemple Tenk, Benshi, Medici.tv).

Enfin, le rapporteur appelle à une politique de long terme fondée sur la concertation entre pouvoirs publics et filière professionnelle. Le marché ne pouvant, à lui seul, assurer la survie du patrimoine audiovisuel, seule une action publique coordonnée, progressive et sélective permettra de restaurer, conserver et rendre visibles les œuvres du passé tout en préparant le patrimoine de demain.

Sommaire

Introduction

- Dissonance entre abondance de contenus numériques et rareté des œuvres audiovisuelles de patrimoine
- Difficultés méthodologiques

Préambule : de quoi parlons-nous ?

- Définition des œuvres audiovisuelles de stock
- Dimension temporelle (avant 2005)
- Rôle de l'INA, du dépôt légal, distinction avec la BNF et le CNC

I) Etat des lieux de la diffusion du patrimoine audiovisuel et de son environnement réglementaire et sectoriel

- A) Aperçu de la diffusion du patrimoine audiovisuel en France et à l'étranger
 - 1) Les principales leçons à retenir en France
 - 2) Sur les marchés à l'exportation : une domination de l'animation
- B) Les outils réglementaires en faveur de la valorisation du patrimoine audiovisuel
 - 1) Les outils du CNC
 - 2) L'accord professionnel de 2016
 - 3) Les décrets audiovisuels

Conclusion : les faits marquants de l'évolution du secteur audiovisuel au travers du prisme des préoccupations patrimoniales

II) Les facteurs explicatifs de la très faible exposition des œuvres audiovisuelles de patrimoine et les freins à leur exploitation

- A) Un marché peu propice au patrimoine
- B) Les freins juridiques et techniques à la valorisation du patrimoine
- C) L'absence de politique patrimoniale : syndrome n -1

Conclusion : le marché, très étroit, n'assure pas, à lui seul, la survie du patrimoine audiovisuel

III) Préconisations pour une politique du patrimoine audiovisuel

La logique de nos préconisations

- A) Un rôle pour le CNC aux côtés de l'INA et de la BNF
- B) Base de données ou RCA adapté

- C) « Mettre en place un plan prioritaire de sauvegarde et de numérisation des œuvres de la période critique (1980–2005), avec des critères de sélection (état matériel, valeur culturelle, potentiel de diffusion) ».
- D) Mettre en place une norme de conservation et permettre le développement d'une rationalisation de la conservation du matériel
- E) « Lancer un dispositif expérimental de cofinancement CNC–producteurs–diffuseurs pour tester des modèles viables de restauration et d'exploitation commerciale ».
- F) Evolutions juridiques
- G) Aides à la diffusion

Conclusion : le patrimoine de demain

Annexes

Introduction

Le paysage audiovisuel contemporain se caractérise par une étonnante contradiction. D'un côté, la révolution numérique a multiplié à l'infini les modes et supports de diffusion des œuvres, ouvrant des horizons dont les frontières semblent toujours repoussées. De l'autre, les écrans restent paradoxalement pauvres en œuvres audiovisuelles de patrimoine (soit de plus de 20 ans), pourtant constitutives de notre mémoire collective et de notre identité culturelle.

Cette dissonance a suscité la mobilisation des auteurs –scénaristes et réalisateurs – qui réclament une meilleure visibilité pour ces œuvres (annexe 2), traduisant le souhait que l'accord de 2016 sur l'exploitation suivie des œuvres (annexe 9) trouve une application plus concrète. Mais cette revendication pose une question fondamentale : l'existence d'une œuvre suffit-elle à garantir l'existence d'un marché ? Et si marché il y a, sur quels supports, pour quels publics et selon quels modèles économiques ?

Car la révolution numérique a bouleversé les équilibres traditionnels tout en constituant de nouvelles opportunités et une demande croissante de contenus. Nous avons basculé d'un univers de rareté – rareté des œuvres disponibles comme de leurs canaux de diffusion – vers un univers d'abondance, où la nouveauté chasse inexorablement les œuvres du passé. Dans ce contexte, où l'évolution des formats, des usages et des attentes du public reste difficile à anticiper, la volonté légitime des auteurs de voir perdurer la diffusion de leurs créations se heurte à de multiples obstacles.

Au cœur de cette problématique se trouve également le rôle des producteurs qui priorisent davantage le financement de nouveaux projets et la gestion d'un catalogue récent que la valorisation d'un catalogue de patrimoine de plus de 20 ans qui présente a priori des opportunités plus rares. Cette situation contribue à fragiliser la transmission et l'exploitation de notre patrimoine audiovisuel.

Cette fragilité est accentuée par un autre phénomène : la concentration croissante des catalogues et leur attractivité pour de grands groupes internationaux. Dans un contexte marqué par des opérations de fusion-

acquisition et l'entrée d'acteurs étrangers puissants, les catalogues audiovisuels français apparaissent comme des actifs stratégiques, parfois exposés à des stratégies prédatrices. Leur possible cession ou leur dilution hors du territoire national interroge directement notre capacité collective à préserver la diversité culturelle et à maintenir la maîtrise de notre mémoire audiovisuelle. Protéger et valoriser le patrimoine audiovisuel, c'est donc non seulement répondre à une exigence culturelle, mais aussi défendre un enjeu de souveraineté et d'indépendance économique face à la concurrence mondiale. La loi du 25 octobre 2021 est venue renforcer la protection de l'exploitation des œuvres en cas de cession à des producteurs étrangers.

La question est alors de savoir si la valeur d'une œuvre, culturelle d'une part, et marchande de l'autre, s'éteint une fois son premier cycle d'exploitation achevé (ce premier cycle pouvant être de plus en plus complexe et comporter plusieurs fenêtres d'exploitation), ou si le coût de sa préservation et de sa mise en circulation est jugé trop lourd pour justifier sa pérennité. Cette problématique met en lumière deux caractéristiques structurantes du secteur :

- Le volume considérable d'œuvres disponibles ; « il y a en France près de 100 000 heures de programmes disponibles rien que sur les plateformes TF1+, France.tv, M6+, Arte.tv, RMC BFM Play, issues des chaînes traditionnelles. Avec Canal+ et les différents services de svod que sont Apple TV+, Disney+, Max, Netflix, Paramount+ et Amazon Prime Vidéo, on dépasse 200 000 heures de programmes en ligne » Charles de Laubier, cf références bibliographiques).
- Leur hétérogénéité, qui oppose œuvres de flux (éphémères, à faibles intensité culturelle et valeur patrimoniale) et œuvres de stock (durables, à forte intensité culturelle), tout en multipliant les genres et les usages.

À cela s'ajoute une source récurrente de malentendus : la polysémie du terme « patrimoine », à la fois culturel (valeur artistique ou historique d'une œuvre) et économique (actifs d'une entreprise). Cette double dimension, loin de se neutraliser, pourrait au contraire permettre la convergence d'intérêts entre producteurs et auteurs : avec à la fois une valorisation des créations et, potentiellement, de nouvelles recettes.

Pourtant, dès le début de cette mission, nous avons constaté le vide qui entoure cette thématique. Là où d'autres sujets audiovisuels donnent lieu à une abondante littérature de rapports et d'études, la valorisation du patrimoine audiovisuel apparaît soit comme un sujet marginal, soit comme une question trop complexe pour être abordée. L'absence de données objectives et centralisées, renforcée par certaines logiques de silo, complique encore l'analyse.

Dans ce désert informationnel, c'est donc principalement à travers plus d'une centaine d'entretiens avec les professionnels de la filière que nous avons pu établir ce diagnostic. Ces échanges, riches et stimulants, révèlent en creux les tensions, les contraintes et parfois les non-dits (contraintes financières et d'organisation, stratégies de groupe) qui structurent le secteur.

Le présent rapport propose ainsi, dans une première partie, de circonscrire le champ d'analyse et son cadre réglementaire et économique, avant d'exposer les raisons de la faible visibilité des œuvres audiovisuelles de patrimoine. Dans un second temps, il formule des préconisations destinées à initier, enfin, une véritable politique publique en faveur du patrimoine audiovisuel.

Préambule : de quoi parlons-nous ?

- Œuvres audiovisuelles de stock

Les œuvres audiovisuelles dites de stock (contrairement aux œuvres de flux) : œuvres de fiction (séries, unitaires), d'animation (séries et unitaires), de documentaires de création et d'adaptations audiovisuelles de spectacle vivant.

- Dimension temporelle : avant 2005

Pour le CNC, en matière cinématographique comme en matière audiovisuelle, la dimension patrimoniale des œuvres repose sur un critère simple qui permet essentiellement au CNC de définir le champ de ses aides (par exemple à la numérisation). Une œuvre devient une œuvre de patrimoine 20 ans après sa production. Notre champ d'analyse couvre donc les œuvres audiovisuelles produites avant 2005.

- Avant et après l'INA :

Cette distinction qui apparaît triviale ne l'est plus lorsque l'on mesure la

relative incompréhension par les principaux acteurs de l'audiovisuel du rôle de l'INA en matière patrimoniale. En effet, beaucoup de nos interlocuteurs considèrent aujourd'hui que l'INA a toujours la charge de la politique patrimoniale en matière audiovisuelle et en particulier de la conservation des œuvres diffusées par le secteur public. Or ce n'est plus le cas depuis le début des années 80 !

En effet les dispositions de la loi du 26 septembre 1986 ont mis fin, avec des effets rétroactifs, à la capacité de l'INA à disposer des droits d'exploitation de nombreuses œuvres audiovisuelles. Ainsi, TF1 a acquis rétroactivement la propriété des archives de la chaîne publique à compter du 30 juillet 1982. Puis, Antenne 2 et France 3 sont devenues rétroactivement propriétaires de leurs fictions à compter du 30 septembre 1981.

La même loi de 1986, en contribuant à la création d'un tissu de producteurs indépendants des chaînes, a également circonscrit de facto à certains genres les fonds exploitables par l'INA : actualités et magazines d'actualités, plus rarement documentaires. Enfin, il résulte de la loi du 1^{er} août 2000, que, avec un effet rétroactif à compter d'août 1997, l'INA ne pourra plus commercialiser que des extraits des intégrales produites par France Télévisions, désormais exploitées par France Télévisions Distribution.

En simplifiant un peu le propos (cf annexe 4, document du service juridique de l'INA présentant plus en détail les droits gérés par l'INA), il est donc possible de considérer que, depuis 1981, l'INA ne dispose d'aucun droit d'exploitation sur les œuvres audiovisuelles coproduites par les chaînes du secteur public. Ces droits sont détenus par les producteurs et coproducteurs de ces œuvres.

- Dépôt légal :

Le dépôt légal n'entre pas dans notre champ d'analyse du fait de sa vocation non commerciale mais il mérite tout de même d'être évoqué tant, une nouvelle fois, les confusions sont nombreuses en la matière, certains acteurs de la filière y voyant même un outil de la politique patrimoniale alors qu'il n'en est rien ou presque.

En effet, c'est la profonde modification du paysage audiovisuel au cours des années 80, marquées par l'association de la fin du monopole de l'Etat sur les ondes, l'émergence de nombreux diffuseurs privés et donc l'effacement du rôle de l'INA qui a conduit au travers de la loi du 20 juin 1992 à étendre le périmètre du dépôt légal à la radio et à la télévision. L'INA est donc chargé depuis cette

date de collecter, documenter et conserver la totalité des programmes de télévision et de radio, émanant de diffuseurs publics comme privés, diffusés en France, afin de pouvoir les rendre accessibles aux chercheurs et de constituer une mémoire collective transmissible aux générations futures, à l'instar du livre par exemple. En revanche, l'INA n'acquiert aucun droit d'exploitation sur les programmes collectés dans le cadre du dépôt légal.

Le rôle de l'INA s'effectue en complémentarité avec la BNF pour l'édition vidéo et la vidéo à la demande et avec le CNC pour le cinéma en salles (cf annexe 5).

Les évolutions techniques ont permis peu à peu à l'INA, au CNC et à la BNF de moderniser leurs outils de collecte, plateforme DELIA pour la BNF et le CNC, et dispositif de collecte automatique par liaisons satellites et fibres optiques pour l'INA (descriptif technique en annexe 6 du matériel collecté).

I. Etat des lieux de la diffusion du patrimoine audiovisuel et de son environnement réglementaire et sectoriel

Un état des lieux de la diffusion du patrimoine audiovisuel doit articuler l'analyse de données sur la place de ces œuvres dans le paysage contemporain et l'appréciation des politiques publiques mises en place à cet effet, et ce dans un environnement en profonde mutation.

Les limites de cet état des lieux sont inhérentes à la pauvreté des données disponibles sur la diffusion des œuvres audiovisuelles de patrimoine. Il n'existe en effet aucune base de données exhaustive des œuvres audiovisuelles produites et diffusées, alors que dans le cadre de l'accord de 2016 la création d'un observatoire précisait que des progrès devaient être faits en la matière.

Parfaitement révélateur du peu d'intérêt porté à ce sujet par les nombreux acteurs en charge des sujets audiovisuels, cette situation nous a conduit, afin de disposer de données permettant d'objectiver la situation à ce jour, à exploiter les données de la SACD (nous n'avons pu réaliser le travail équivalent avec la SCAM sur le documentaire pour des raisons techniques).

A) Aperçu de la diffusion du patrimoine audiovisuel en France et à l'étranger

Les œuvres audiovisuelles de patrimoine sont très peu diffusées dans un paysage audiovisuel dense et leur diffusion reflète à la fois leurs spécificités

(potentiel plus affirmé pour les œuvres d'animation par exemple) ainsi que leurs potentiels d'audience (poids relatif des chaînes thématiques).

1) **Les principales leçons à retenir** (étude SACD complète en annexe 7)

La plupart des œuvres audiovisuelles de patrimoine sont peu diffusées

Si les données fournies par la SACD sur la diffusion de son répertoire considéré comme patrimonial dans le champ de cette mission (cf périmètre de la mission) ne nous permettent pas d'être totalement exhaustif tant en termes de types d'œuvres diffusées (absence des documentaires et de certaines adaptations audiovisuelles de spectacle vivant - surtout musicales - qui n'appartiennent pas au répertoire de la SACD) que de modalités de diffusion (absence de données sur de nouveaux acteurs majeurs du paysage audiovisuel tel que YouTube), elles permettent en l'absence notable d'autres données (qui auraient par exemple dû être produites par un observatoire issu des accords de 2016), de quantifier le sentiment partagé au sein de la profession que les œuvres audiovisuelles de patrimoine sont peu diffusées.

Il est important de préciser que, pour des raisons de confidentialité des données, nous ne pourrons citer les titres des œuvres diffusées ou non diffusées ni fournir des informations précises sur les diffuseurs (les données constituant une ressource rare, un outil stratégique, elles sont souvent confidentielles). Par ailleurs nous devons préciser que la période de diffusion retenue est 2010-2023 et que les données issues de la SACD utilisées respectent la règle de 20 ans sur le patrimoine.

Afin de pouvoir apprécier la sur-représentativité ou la sous-représentativité de certains types d'œuvres au sein des trois catégories étudiées (fictions, animations, adaptations audiovisuelles de spectacle vivant), il est important de rappeler que la structure du catalogue que nous étudions (89 465 œuvres au 31 décembre 2003) accorde une place largement majoritaire aux fictions (64,27%), suivies des œuvres d'animation (31,65%) et une place marginale aux adaptations audiovisuelles de spectacle vivant (4,08%).

78% des œuvres produites avant 2003 n'ont pas été rediffusées depuis 2010.

Sans entrer à ce stade dans le détail de la distinction entre unitaires et séries au sein des fiction et des œuvres d'animation (pour mémoire, d'un point de vue

méthodologique les données de la SACD appréhendent chaque épisode d'une série comme une œuvre), **les œuvres de patrimoine les plus diffusées entre 2010 et 2023 sont les œuvres d'animation (42,12% des œuvres produites avant 2003 ont été diffusées au moins vingt ans plus tard) suivies des fictions (24,78%) puis des captations (18,2%).**

C'est une des grandes spécificités des œuvres d'animation qui, pour de nombreuses raisons, liées à la fois à leur nature et à leur cible, leur permettent de mieux résister au temps.

Les œuvres les plus rediffusées sont les œuvres « les moins anciennes ».

A la question de savoir dans quel horizon temporel les œuvres audiovisuelles de patrimoine sont diffusées depuis leur entrée dans cette catégorie la réponse est simple. Plus les œuvres sont anciennes, moins elles sont diffusées :

- **De 20 à 30 ans : 76,76%**
- **De 31 à 40 ans : 14,56 %**
- **Au-delà de 40 ans : 8,68%**

Cela signifie que l'effet « nostalgie » souvent évoqué joue peu par rapport à la relative fraîcheur des œuvres.

Parmi les fictions et les œuvres d'animation, ce sont les séries qui sont les plus rediffusées.

La distinction entre « unitaires » et « séries » est sans appel puisque 94,99 % des fictions de patrimoine diffusées depuis 2010 sont des séries avec un chiffre qui atteint 99,71% pour l'animation.

Les facteurs explicatifs sont doubles :

- D'une part, la volonté de disposer d'un volume important d'œuvres susceptibles de fidéliser les spectateurs. Il s'agit en effet pour les diffuseurs de disposer du volume suffisant permettant à la fois de nourrir leurs grilles de programmation ou leur offre non-linéaire et de donner rendez-vous à son public autour d'une narration serielle.
- D'autre part, une évidence statistique puisqu'en matière audiovisuelle les œuvres d'animation sont presqu'exclusivement des séries.

Les données évoquées ci-dessus couvrant une période de diffusion de 14 années, on mesure que, si l'on se situait dans une logique annuelle, la place des œuvres audiovisuelles de patrimoine serait très marginale.

L'analyse des données de la SACD qui, rappelons-le, couvre la période d'exploitation 2010-2023, présente intérêt de se situer d'un point de vue temporel au cœur de la révolution de notre environnement audiovisuel avec l'arrivée en masse des plateformes. Il convient cependant de garder en tête que les éditeurs historiques ont poursuivi le renforcement de leur stratégie non-linéaire et de leurs offres bvod ces dernières années depuis cette période.

En matière linéaire

D'après les données présentées dans les tableaux 2.11 et 2.2.1 en annexe 7 sur la diffusion d'œuvres de patrimoine sur les chaînes linéaires exprimée en termes d'œuvres diffusées (toujours sur la période 2010-2023) ou en termes de nombre de rediffusions, les résultats sont sans aucune ambiguïté avec en tête des chaînes plutôt « thématiques » telles que AB1, NRJ12, Mangas, Teva, etc., et très loin derrière les grandes chaînes nationales de la TNT.

En matière non-linéaire

Difficile d'apprécier la diffusion non-linéaire dans son ensemble dans la mesure où elle réunit à la fois des acteurs internationaux aux catalogues très larges, des acteurs nationaux développant des stratégies de replay et des acteurs développant des stratégies de niche.

Les données fournies par la SACD (tableaux 2.3.1 et 2.4.1, annexe 7) permettent logiquement de souligner le poids des plateformes internationales (Netflix, Amazon, Disney) et des services de replay de chaînes nationales (TF1+ ou France.tv).

2) Sur les marchés à l'exportation, une domination de l'animation

Les données dont dispose Unifrance permettent de donner une image très claire de la présence des œuvres audiovisuelles de patrimoine sur les marchés étrangers (il est important de souligner la volonté de cet organisme de disposer de données permettant de bien suivre les marchés et la vitalité de différents types d'œuvres).

Le « service études » d'Unifrance nous a transmis des données issues de leur prestataire portant sur les programmes audiovisuels (unitaires et séries) diffusés à l'international en 2024. Ces données couvrent les diffusions sur 900 chaînes dans 14 pays (Allemagne, Australie, Brésil, Canada, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Italie, Mexique, Pays-Bas, Pologne, République Tchèque, Royaume Uni, Suède).

Les données globales (sans prendre en compte les années de production de ces œuvres et donc leur dimension patrimoniale) font clairement apparaître une très forte domination des œuvres d'animation. Elles représentent en effet 83,4% des œuvres diffusées (sur 410 428 œuvres diffusées).

Si l'on s'intéresse exclusivement aux œuvres de patrimoine (produites avant 2005), il est indispensable de souligner la faible part de ces œuvres (2,4%) au sein des œuvres diffusées en 2024. Parmi elles, les œuvres d'animation représentent 67,2%, les fictions 20,7%, les documentaires 10,5% et les adaptations audiovisuelles de spectacle vivant 1,6%.

B) Les outils réglementaires en faveur de la valorisation du patrimoine audiovisuel

1) Les outils du CNC

Statutairement (cf art L111-2, 2°, g du code du cinéma et de l'image animée), en matière de patrimoine, la mission du CNC est circonscrite au cinéma. Du fait de l'absence de politique patrimoniale consolidée en matière audiovisuelle au sein de la direction du patrimoine cinématographique du CNC, il faut aller chercher dans d'autres directions, et en particulier à la direction du numérique ou à la direction des affaires européennes et internationales, les quelques éléments ci-dessous qui accompagnent la diffusion d'œuvres de patrimoine en France et à l'étranger, étant entendu que ces dispositifs couvrent toutes les œuvres audiovisuelles et pas spécifiquement les œuvres audiovisuelles de patrimoine et ne proposent aucun dispositif de soutien en amont de la diffusion, autrement dit aucune aide à la numérisation ni à la restauration).

Ainsi plutôt que de disposer d'une politique patrimoniale qui couvre l'ensemble de la filière, de l'amont à l'aval, nous ne disposons que d'outils non spécifiques situés en aval.

Mais au-delà de ces différences flagrantes avec le patrimoine

cinématographique, il est important de souligner l'absence « d'outils socles » qui permettraient de disposer d'une vision globale de ce secteur. Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué il n'existe pas de bases de données exhaustives des œuvres audiovisuelles produites en France et diffusées. En effet, l'inscription des œuvres audiovisuelles au RCA est facultative sauf lorsqu'une Sofica intervient dans le financement des œuvres et l'inventaire national concernant le matériel ne couvre que les œuvres cinématographiques.

On retrouve donc la question des œuvres de patrimoine audiovisuel, totalement diluée au sein des différents types d'aides du CNC et avec une place assez marginale.

Aide automatique à l'édition en Vidéo à la Demande (VàD) : L'aide automatique à la vidéo à la demande (VàD) du CNC est un dispositif financier destiné aux éditeurs de services de VÀD (acte ou abonnement, location ou téléchargement définitif), visant à renforcer les acteurs français et européens. Les éditeurs déclarent leur chiffre d'affaires généré en France, et à l'international depuis la réforme de la VÀD, par les œuvres cinématographiques ce qui alimente un compte de soutien qu'ils peuvent mobiliser pour financer des dépenses techniques, éditoriales, de sous-titrage, de doublage ou d'acquisition de droits sur ces mêmes œuvres. L'aide est automatique (sans avis de commission), elle exclut les services de télévision de rattrapage.

Alors que les œuvres audiovisuelles étaient jusqu'à présent exclues de ce dispositif, ce ne sera plus le cas **à compter du 1^{er} janvier 2026**. Les éditeurs de services de VÀD pourront mobiliser le soutien pour les dépenses listées ci-dessus des œuvres audiovisuelles de stock.

Aide sélective à l'édition d'un programme éditorial en VÀD (cf en annexe 8 la liste des programmes soutenus) : L'aide sélective à la diffusion en vidéo à la demande (VÀD) du CNC, également appelée « *programme éditorial (PGE) VÀD* », est une subvention attribuée après examen en commission (article 613-1 du Règlement Général des Aides) aux éditeurs de service de VOD et détenteurs de droits établis en France, afin de soutenir la mise en valeur d'un catalogue d'œuvres françaises cinéma ou audiovisuelles ou européennes variées (fictions, documentaires, animation, courts, longs, séries, web-séries). Elle finance des dépenses techniques, éditoriales (métadonnées, bonus, algorithmes...), d'acquisition de droits, de doublage/sous-titrage et de promotion/commercialisation, mais exclut les services de replay télévisé et la numérisation/restauration lourde. Depuis 2023, le CNC accompagne également

la stratégie de développement des plateformes à l'international, ex : France Channel aux Etats-Unis, Shadowz en Espagne, Benshi au Royaume-Uni etc. **Les œuvres audiovisuelles de stock peuvent figurer dans les programmes proposés par les demandeurs, et donc être aidées par le CNC.**

En sélectif VàD : en 2024, les projets soutenus comprenaient 43% d'œuvres audiovisuelles en volume pour 40% en valeur. Au sein des œuvres audiovisuelles soutenues, le documentaire reste le genre qui domine avec 570 œuvres relevant du genre documentaire aidées en 2024. Enfin, 63% des œuvres audiovisuelles soutenues sont EOF (diapositives 11, 18, 20, 21). Pour rappel jusqu'au 31 décembre 2025, seules les œuvres françaises et européennes sont actuellement soutenues.

Aide automatique à l'édition en Vidéo Physique : L'aide automatique à l'édition en vidéo physique du CNC est un soutien financier attribué aux éditeurs établis en France, calculé sur la base de 4,5 % du chiffre d'affaires hors taxes généré par la vente de DVD ou Blu-ray d'œuvres dites « génératrices » (essentiellement films français agréés ou œuvres de patrimoine). Ce soutien, crédité sur un compte CNC après déclarations mensuelles des ventes, peut ensuite être mobilisé librement par l'éditeur pour financer diverses dépenses liées à la fabrication, la sécurité, l'accessibilité (sous-titrage, audiodescription), l'éditorialisation (menus, bonus) et la promotion de nouveaux titres. L'aide vise à encourager la diversité culturelle et la valorisation des œuvres en vidéo physique dans un marché en mutation. **Les œuvres audiovisuelles de patrimoine ne sont pas comprises dans la base de calcul du taux de génération. Seules les œuvres de cinéma sont considérées.**

Aide sélective à l'édition en Vidéo Physique : L'aide sélective à l'édition en vidéo physique du CNC vise à soutenir les projets éditoriaux valorisant des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles, françaises ou européennes, de qualité culturelle ou patrimoniale. Elle se décline en deux volets : l'aide unitaire, attribuée à un projet spécifique (par exemple, l'édition d'un film rare ou restauré), et l'aide de programme (ou PGE), qui soutient un ensemble cohérent d'éditions sur une période donnée, porté par un éditeur avec une ligne éditoriale claire. Ces aides sont attribuées après examen en commission (article 613-2 du Règlement Général des Aides), sur dossier, et couvrent des dépenses liées à la fabrication, l'éditorialisation (contenus enrichis), la restauration, ou encore l'accessibilité des œuvres. Elles visent à encourager une offre diversifiée et exigeante en DVD/Blu-ray, notamment dans les domaines du patrimoine, de l'animation, du documentaire ou du court métrage. **Les œuvres audiovisuelles de stock y sont éligibles, le plus souvent**

la première saison d'une série ou un documentaire de création.

En sélectif vidéo physique : en 2023, les œuvres audiovisuelles éditées sur support vidéographique soutenues représentent 4% en valeur et en volume.

Aide à la promotion et à la vente à l'étranger des programmes audiovisuels

Le soutien à la promotion et à la vente est géré selon deux modes d'attribution des aides : automatique et sélectif. Quatre types de dépenses éligibles relèvent d'une aide sélective : site internet, web marketing, guides de style et opérations spéciales (de promotion, inscrites dans un plan stratégique de lancement d'une œuvre).

Dans les deux cas il s'agit d'aides destinées à couvrir une partie des dépenses engagées par les entreprises de production ou de distribution (y compris les filiales de diffuseurs) pour promouvoir ses œuvres audiovisuelles à l'étranger, y compris les œuvres audiovisuelles de patrimoine. L'aide accordée ne peut dépasser 50% des frais HT supportés par l'entreprise. Pour chaque entreprise bénéficiaire, le montant total des aides accordées par le CNC ne peut dépasser 240 000 € par an.

Sur 739 œuvres audiovisuelles soutenues en 2024 et 2025, seulement 2 séries d'animation sont antérieures à 2005 : « Les Aventures de Tintin » (autorisations définitives en date du 16 juin 1993 et 6 juillet 1993, et PAD en date du 10/10 et 28/10/1992) et la saison 1 de « Trotro » (autorisation définitive en date le 06/12/2004, et diffusé du 23/10/2004 au 13/07/2005). Cela représente un pourcentage de 0,27% d'œuvres audiovisuelles antérieures à 2005 soutenues sur le dispositif des aides à la promotion et à la vente à l'étranger des programmes audiovisuels.

Le patrimoine audiovisuel occupe donc aujourd'hui une place marginale dans les dispositifs du CNC.

2) L'accord professionnel de 2016 sur l'exploitation suivie des œuvres
(annexe 9)

Cet accord, fruit de longues négociations, pose le principe d'une exploitation suivie des œuvres audiovisuelles. Le principe se décline en recommandations de bon sens et en limites inhérentes à une économie de marché. Sans utiliser

cette mission pour relancer des négociations sur le sujet, il semble indispensable de s'attarder sur quelques éléments de cet accord.

Le bilan

L'accord prévoit « *qu'une œuvre est présumée faire l'objet d'une exploitation suivie si..... au-delà de ce délai de cinq ans à compter de sa première exploitation elle a fait l'objet au cours des cinq dernières années de l'une des exploitations mentionnées ci-dessus (salles de cinéma, diffusion télévisuelle, SMAD accessible en France ou dans plusieurs pays européens, service en ligne, vidéogramme)*. Il est clair que les données statistiques présentées plus haut attestent que la mise en œuvre de cet accord est complexe, en particulier sur les œuvres audiovisuelles de patrimoine de plus de 20 ans.

Les considérations sur le matériel

L'accord de 2016 qui concerne les œuvres dont le contrat est en cours, prévoyait dans les obligations des producteurs,

- qu'ils assurent la conservation des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre ;
- et qu'ils garantissent que les œuvres seront disponibles dans des formats numériques permettant notamment leur mise à disposition sur les services en ligne.

Il s'agit là d'un point fondamental. Leur mise en œuvre conditionne en effet le respect des autres dispositions de l'accord dans la mesure où **faute de formats disponibles adaptés et tenus à jour en fonction de l'évolution des techniques, les autres obligations des producteurs resteraient lettre morte.**

Mais dans les suites du texte de l'accord, plus précisément dans le *chapitre VI limites de l'obligation*, il est précisé que l'obligation tombe dès lors que le producteur est confronté à des « *difficultés techniques liées notamment à l'indisponibilité du matériel pour des raisons objectivement justifiées* ». Une telle formulation est d'une grande ambiguïté et prête le flanc à toutes les controverses juridiques puisqu'elle dédouane le producteur de sa responsabilité quant à la conservation et à l'actualisation technologique du matériel de diffusion.

Le suivi de l'accord

Alors que l'accord professionnel de 2016 prévoyait un certain nombre de clauses de revoyure, de bilan d'étape ou d'expertise technique il est aisé de constater qu'à l'exception de quelques réunions qui ont suivi la signature de

l'accord, les autres échéances n'ont pas été respectées, expliquant sans doute en partie la mission qui m'a été confiée.

Deux illustrations manifestes :

- L'accord du 3 octobre prévoit la mise en place d'un observatoire créé par le CNC. Cet observatoire devait s'attacher aux conditions de la mise aux normes techniques des œuvres anciennes (numérisation), à la diversité de l'offre (par ancienneté, genre et auteur) et à un bilan de l'exploitation effective des œuvres françaises en fonction des données disponibles ou à constituer. **Ce bilan devait permettre de disposer d'informations précises sur la part des œuvres dont l'exploitation est à l'évidence insuffisante ou inexistante et pour lesquelles les producteurs devraient intensifier leurs efforts.**
- **Sur le volet technique**, il est prévu que les représentants des auteurs et des producteurs se réuniront pour définir les critères d'adaptation de la conservation des œuvres au format numérique, ce qui peut impliquer pour certaines d'entre elles une politique de numérisation et la recherche de financements à cette fin.

Force est de constater qu'aucune de ces dispositions n'a été suivie d'effet alors que nous allons bientôt fêter le dixième anniversaire de cet accord.

Les suites contentieuses : alors que certains craignaient que l'accord de 2016 n'ouvre de nombreuses procédures contentieuses entre producteurs et auteurs, il semble que cela n'ait pas été le cas puisque nous n'avons eu connaissance que d'une décision judiciaire en la matière.

Au sein de ce maigre bilan de l'accord de 2016, il est important de souligner que l'une de ses préconisations, celle portant sur la capacité des sociétés de gestion collective à favoriser les négociations entre auteurs et producteurs à l'occasion du renouvellement des contrats de droits d'auteur, s'est réellement traduite dans les faits, puisque nous avons recueillis des témoignages d'importants catalogues qui sont en train de mener cette lourde tâche de *clearing* des droits en étroite relation avec la SACD.

3) Les dispositions en faveur des œuvres audiovisuelles de patrimoines dans la régulation audiovisuelle (ARCOM)

Il est clair que les dispositifs réglementaires pilotés par l'ARCOM et son prédecesseur, le CSA, ont essentiellement comme vocation le respect par les diffuseurs de leurs obligations (quotas et obligations d'investissement) et n'ont donc pas comme préoccupation principale la diffusion du patrimoine audiovisuel.

L'ARCOM ne dispose que de peu de données sur la diffusion des œuvres audiovisuelles de patrimoine, aucune obligation n'existant en la matière.

Pour autant il existe dans la réglementation des références au patrimoine audiovisuel et cinématographique dans les dépenses pouvant être prises en compte au titre des obligations de production : les sommes consacrées à la sauvegarde, la restauration ou la mise en valeur des œuvres du patrimoine cinématographique et audiovisuel d'expression originale française. Constituent des dépenses de sauvegarde, de restauration et de mise en valeur des œuvres du patrimoine cinématographique et audiovisuel les sommes consacrées au financement de travaux destinés à l'établissement d'éléments de tirage et des supports de toutes natures nécessaires à la diffusion des œuvres dont l'éditeur de services a acquis les droits (8° de l'article 12 du décret SMAD), ces sommes étant plafonnées à 2,5% des obligations dans les décrets TNT et CabSat (7° des articles 5 et 12).

Pour l'exercice 2023, 40 dépenses consacrées à la sauvegarde, la restauration ou la valorisation des œuvres du patrimoine cinématographique ont été retenues, pour un montant total de 948 k€, 60 dépenses liées à des films de patrimoine auxquelles un coefficient multiplicateur a été appliqué ont été retenues, pour un montant total de près de 3,3 M€. En revanche, après vérification par les services de l'ARCOM des données à sa disposition sur les investissements dans la production audiovisuelle, aucune dépense sur la sauvegarde, restauration, mise en valeur du patrimoine EOF n'a été déclarée depuis 2021, ce qui atteste soit de la faible connaissance de ce dispositif soit du peu d'intérêt accordé par les diffuseurs.

Conclusion :

Il est difficile de faire un état des lieux sans évoquer rapidement les évolutions marquantes de notre paysage audiovisuel au travers du prisme de notre mission.

Il nous semble possible de retenir de façon assez arbitraire quatre mutations qui constitueront en grande partie la toile de fonds de nos propos à venir.

Un paysage audiovisuel en mutation

Il suffit d'évoquer le rôle croissant de You Tube (considéré comme le premier diffuseur aux Etats-Unis), le développement des chaînes FAST (« Free Ad-supported Streaming Television ») et bien évidemment les phénomènes de délinéarisation pour traduire l'élargissement du secteur, son intensité concurrentielle mais aussi la variété des modèles économiques de diffusion.

Des évolutions technologiques majeures en amont avec l'IA

Comme l'illustrent les nombreux débats qui animent la profession, nos secteurs connaissent une nouvelle révolution technologique. Sans entrer dans les débats légitimes sur les risques des différentes générations d'IA, il n'en reste pas moins que le secteur qui nous intéresse ici peut très largement bénéficier de ces avancées dans des domaines comme la numérisation et la restauration (son et image, formats de diffusion...).

La mutation de L'INA et la plateforme Madelen (annexe 10)

Au sein de la nouvelle galaxie des outils numériques développés par l'INA, il est nécessaire d'évoquer la plateforme Madelen, considérée par tous les professionnels rencontrés comme une réussite en matière de patrimoine audiovisuel. Associant un catalogue large (et en voie de rajeunissement), un modèle économique pertinent, des modalités de distribution élargissant leur spectre, Madelen, avec près de 100 000 abonnés et un catalogue de plus de 10 000 œuvres, dispose d'un véritable potentiel de développement, à la fois en termes d'offre et de public.

Le phénomène de concentration des catalogues

Alors que pendant de nombreuses années les différents segments du marché de la production audiovisuelle ont été marqués par une extraordinaire atomisation, les dernières années ont vu la constitution, le plus souvent par fusion acquisition, d'importantes entités qui ont généré une concentration des catalogues. L'arrivée et le rôle croissant de ces nouveaux acteurs (Mediawan, Banijay, TF1 Studio), le plus souvent organisés sous la forme de fédération d'entités, modifie profondément la structure du secteur ouvrant de nouvelles opportunités d'exploitation des catalogues.

Cet état des lieux atteste sans la moindre ambiguïté que, dans un environnement audiovisuel en pleine mutation, le sujet des œuvres audiovisuelles de patrimoine, malgré sa richesse culturelle, est « un petit sujet, un tout petit sujet », pour reprendre les mots de certains professionnels

rencontrés dans le cadre de la mission, du fait de son faible poids économique et ce alors que des offres associées à des nouvelles technologies de diffusion se développent.

II. Les facteurs explicatifs de la très faible exposition des œuvres audiovisuelles de patrimoine et les freins à leur exploitation

Le peu d'attention accordée à la dimension patrimoniale des œuvres audiovisuelles ne peut, comme c'est souvent le cas dans nos secteurs d'activité, être appréhendée de façon unidimensionnelle car c'est souvent le croisement de différentes problématiques qui constitue un faisceau d'explications (économiques, juridiques, techniques et institutionnelles).

Pourtant il semble bien, de façon assez triviale et selon tous les observateurs avisés, que si le patrimoine audiovisuel intéresse peu c'est simplement parce que son marché est très étroit.

A cela s'ajoutent des facteurs techniques et économiques qu'aucune politique de régulation (normes, soutien économique) ne vient corriger.

A) Un marché peu propice au patrimoine

« Quand le flux écrase le stock ». Cette phrase plus ou moins développée (en l'occurrence ici « quand le flux de programmes nouveaux écrase l'ensemble des programmes anciens ») a été prononcée par la plupart de nos interlocuteurs (diffuseurs comme producteurs ou distributeurs) et résume à elle seule une caractéristique structurelle du secteur audiovisuel.

Pour reprendre une formule illustre sur le temps de cerveau disponible, la stratégie des diffuseurs (quel qu'en soit le mode de diffusion), dans un environnement de plus en plus concurrentiel, repose sur deux principes simples :

capter des spectateurs et les fidéliser.

En effet, la révolution numérique nous a fait passer en quelques années d'une logique de rareté relative à une logique d'abondance d'œuvres disponibles et de modalités de diffusion avec des conséquences diamétralement opposées :

- Pour les optimistes, il est aisément de considérer que dans ce nouveau paysage les barrières à l'entrée, en particulier pour les services non linéaires, sont bien

moins importantes juridiquement, technologiquement et financièrement, que dans l'ancien monde permettant ainsi le développement de nouvelles offres, en particulier des offres très segmentées, des offres dites de niche.

- Pour les pessimistes, le développement d'une offre, qui plus est sans l'avantage de la nouveauté, sera très difficile à installer dans un paysage marqué par la profusion des offres cinématographiques et audiovisuelles. Il exige en particulier un important travail d'éditorialisation et des dépenses marketing dont la valeur résiduelle est par définition incertaine, ce qui pousserait à s'appuyer sur des acteurs déjà bien identifiés pour accroître la visibilité des œuvres audiovisuelles de patrimoine.

L'ensemble des entretiens réalisés avec les acteurs de la filière nous conduit, sans beaucoup de nuances, à considérer que les règles du jeu concurrentiel du nouveau paysage audiovisuel ne sont pas, à quelques exceptions près (constitution de catalogues, nouvelles opportunités de diffusion), favorables aux œuvres audiovisuelles de patrimoine.

En effet, créer l'impérieuse nécessité pour qu'un spectateur visionne tel ou tel programme dans un univers où l'offre est pléthorique et les modalités d'accès très larges, conduit les programmateurs à rechercher des programmes les plus susceptibles de générer des audiences adaptées à leurs modèles économique ou à incorporer dans leur offre en VAD des offres renouvelées. Il s'agit à la fois d'éditorialiser les offres d'œuvres inédites et de créer l'événement en permanence.

Cette logique se décline inexorablement tout le long de la filière :

- Pour les producteurs, une bonne stratégie de gestion repose sur la priorisation du développement de nouveaux projets et de la gestion d'un catalogue récent plutôt que celle d'un catalogue de patrimoine de plus de 20 ans aux faibles et hasardeuses recettes potentielles.

- Pour les distributeurs, la gestion du catalogue répond malheureusement à la même logique et la règle commerciale 20/80 selon laquelle 20% des œuvres réalisent 80% du chiffre d'affaires se vérifie. Pourrait s'ajouter parfois, comme l'indiquent certains producteurs et certains réalisateurs, la relative faible connaissance de leur catalogue pour des commerciaux dont l'effet de génération, selon eux, ne vient pas servir les œuvres de patrimoine. Apparaît ainsi l'expression « fonds de catalogue » qui concerne les œuvres les plus

nombreuses qui sont peu proposées et donc peu exploitées même si de nouvelles opportunités semblent se présenter sur le non-linéaire, en lien avec le développement des offres non-linéaires des diffuseurs mais aussi potentiellement des Fast et de YouTube.

Au-delà de ces considérations qui concernent l'ensemble du secteur audiovisuel il est bien évidemment possible de nuancer le propos en soulignant quelques spécificités par genre :

- Ainsi, comme nous l'avons constaté plus haut avec les données de la SACD, dans le domaine des fictions, seules les séries semblent attirer l'attention des diffuseurs (volumes horaires et capacité de fidélisation), les unitaires étant délaissés.
- Le secteur de l'animation constitue une exception dans ce paysage avec des œuvres qui, du fait de leurs spécificités (renouvellement des publics, thématiques davantage à l'abri des évolutions de la société, esthétique plus pérenne), ont une dimension patrimoniale plus importante.

Les propos précédents ne signifient pas que le marché des œuvres audiovisuelles de patrimoine n'existe pas mais simplement qu'il est étroit. C'est, selon l'expression consacrée, un marché de niche qui va intéresser des diffuseurs spécialisés (Madelen illustre parfaitement le propos) ou pour lesquels, dans un modèle économique contraint, le patrimoine permet de disposer de volumes de programmes à des coûts faibles. Pour les autres diffuseurs, l'appétence est très faible et ne concerne que ponctuellement ces œuvres à fort potentiel du fait de leurs thématiques, leur casting, leurs caractéristiques de mise en scène, ce que les distributeurs appellent des marques ou propriétés intellectuelles fortes.

B) Les freins techniques et juridiques à la valorisation du patrimoine

En matière audiovisuelle, comme cinématographique, les questions patrimoniales, se confrontent systématiquement à des problématiques techniques et juridiques qui pourtant ne sont pas de même nature dans les

deux secteurs. En effet, le monde de l'audiovisuel voit ses spécificités se traduire inexorablement dans l'univers technique, la diversité des genres impliquant une grande diversité de modes et de formats de tournage, le concept de séries - tant en fiction qu'en animation - donnant une autre ampleur au travail de renouvellement des droits d'auteur.

Mais au-delà, ce sont surtout les conséquences de ces deux dimensions sur le management des entreprises, la structure de leurs coûts, qui importent.

Comment en effet, gérer son patrimoine audiovisuel de façon optimale si l'on n'intègre pas dans ses coûts fixes de fonctionnement les coûts de stockage du matériel et sa mise à niveau face aux nouvelles normes de diffusion, ou si l'on n'anticipe pas le renouvellement des droits d'auteur ?

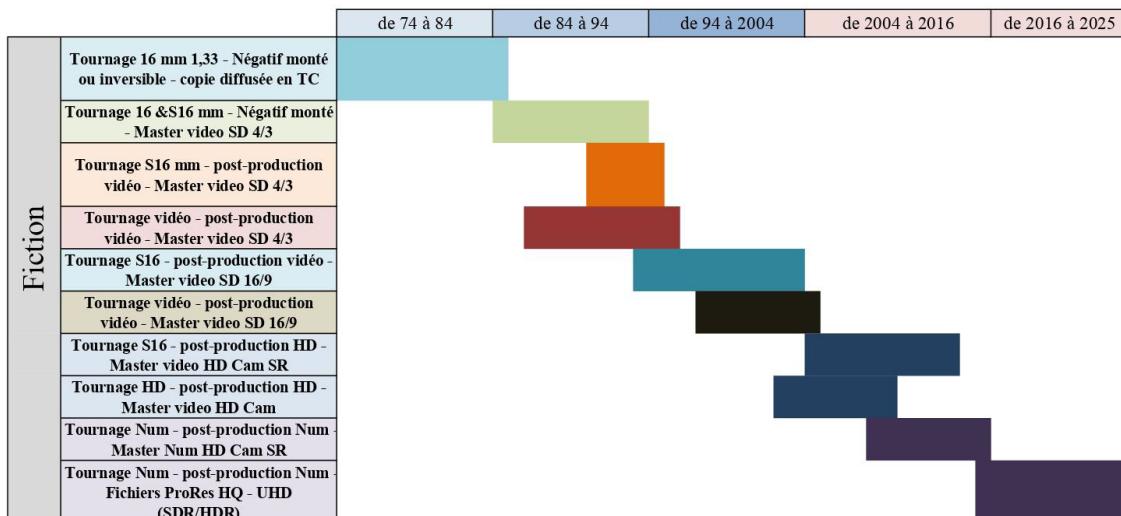
1) Freins techniques : Les problèmes posés par la transition du photochimique au numérique en passant par l'analogique

Du fait de notre période de référence (années 60 à 2005), selon l'expression consacrée, nous cochons sans aucun doute toutes les cases de la complexité technologique. En effet cette période couvre à la fois les dernières années du photochimique (35 mm, 16 mm, super 16 mm), très utilisé pour les fictions des années 70, 80, 90, les premières années de l'analogique puis la transition vers le numérique. Bien évidemment cette évolution n'a pas été linéaire et surtout elle n'a pas touché tous les genres de la même façon, le documentaire ou la captation ayant par exemple beaucoup plus vite adopté le tournage directement en vidéo. Mais surtout cette période parfois qualifiée de « révolution numérique » a totalement bouleversé les règles du jeu du secteur (disparition d'entreprises, changement des règles du jeu concurrentiel, disparition de barrières à l'entrée, émergence de nouvelles activités). Le point de bascule définitif est pour certains la disparition en 2011 de Quinta Industries qui marque la fin de la filière photochimique et l'entrée dans l'ère numérique. Mais cet épisode douloureux n'est pas que technologique, il marque également la nécessaire prise de conscience par les producteurs et distributeurs des conditions juridiques de la conservation de leur matériel avec en particulier l'importance de clauses de réversibilité.

Ces mutations, qui couvrent l'ensemble de la filière de la production à la diffusion en passant par la post-production sans oublier un sujet souvent laissé de côté, celui de la conservation, ont bien évidemment posé d'importants problèmes aux producteurs, détenteurs de droits d'exploitation, confrontés au

risque de la disparition des supports de conservation et de diffusion des œuvres produites.

Comme l'atteste ce tableau réalisé par la FICAM afin de résumer l'évolution des supports techniques de la production à la diffusion des années 70 à aujourd'hui, le secteur de l'audiovisuel, a connu un changement de paradigme technologique dont la complexité provient à la fois du chevauchement des différents types de supports de tournage mais aussi de l'extraordinaire pression exercée par l'aval de la filière (les diffuseurs) sur la production (évolution des normes de diffusion).



Plutôt que de longs développements sur des sujets techniques parfois ardu, ce tableau illustre parfaitement ce que certains professionnels résument en une phrase choc « **le problème c'est la vidéo** », c'est à dire la vidéo analogique sur support magnétique. Or comme souvent en matière de changements

techniques, ce sont les phases de transitions qui posent le plus de problèmes.

Si le terme semble peu adapté, c'est pourtant bien l'expression de « cohabitation technique » qu'il faut utiliser pour, par exemple, souligner les conséquences des choix économiques des producteurs qui après un tournage en photochimique réalisaient la post-production en vidéo introduisant ainsi une rupture de continuité technologique qui ne sera pas sans conséquences lorsque se poseront des questions de restauration ou de conservation.

Sans souci d'exhaustivité, les principaux problèmes clairement identifiés par l'ensemble des professionnels sont les suivants :

- **Le premier enjeu est celui de la dégradation des supports vidéo et le risque de la disparition du matériel de lecture de ces supports.** Faute d'une numérisation de ces œuvres et donc d'une bascule dans un univers permettant leur restauration, elles risquent tout simplement de disparaître.
- Derrière ces chevauchements techniques se posent **les questions de la conservation du matériel** et plus spécifiquement de quel type de matériel dans la mesure où les recommandations des spécialistes privilégient la conservation des supports originaux de tournage ou la conservation de la plus haute définition possible. Un élément supplémentaire de complexité, au-delà de l'établissement de normes de conservation, tient à l'étendu du matériel concerné qui concerne à la fois l'œuvre achevée (master de finition, pad) et tout ce qui a été fait en amont (rushs, matériel intermédiaire, projets de montage, d'étalonnage).
- Mais les sujets de préservation du matériel ne sont pas absents de l'univers numérique avec la question de la fragilité des supports nécessitant **des migrations numériques** (LTO). En effet, depuis la généralisation des fichiers, le stockage longue durée (improprement appelé "patrimonial" par certains) s'effectue souvent sur LTO qui offrent l'avantage d'une très grande densité. Or, La rétrocompatibilité (lecteur/support) d'une génération LTO est limité à 2 versions. Donc des LTO de plus de 2 générations peuvent être perdues ou retomber dans le problème de la disponibilité des lecteurs. Les cassettes doivent être régulièrement vérifiées et régénérées.
- **L'évolution des normes de diffusion** : la dimension temporelle de notre champ d'analyse (œuvres produites avant 2005) nous situe inéluctablement dans le cadre de la révolution qu'a connu notre paysage audiovisuel et plus

précisément dans les changements qu'ont connus les matériels de réception audiovisuelle et les exigences des diffuseurs. Sans entrer dans des débats techniques complexes, il est possible de retenir deux dimensions structurantes de ces changements qui se résument par les propos des professionnels sur la transformation de leur matériel de diffusion en HD et 16/9, pour des œuvres souvent produites en SD et en 4/3. De telles adaptations génèrent d'importants coûts de restauration. Pour autant, il est important de souligner la diversité des situations en la matière, de nombreuses œuvres en SD continuant à être vendues avec un simple « upscaling », attestant du large éventail entre restauration au sens plein du terme et adaptation technique, l'IA offrant des perspectives intéressantes en la matière.

- **Le stockage, l'archivage** : la problématique du stockage et de la conservation des œuvres audiovisuelles est peu populaire dans la profession car elle recouvre des dépenses rarement anticipées et intégrées dans le coût de production (c'est comme si une foncière n'intégrait pas dans son « business model » les coûts d'entretien des bâtiments qu'elle loue). Si les spécialistes considèrent aujourd'hui que le stockage physique est moins onéreux que le stockage numérique, cette affirmation s'explique sans doute en grande partie par le fait que le plus souvent le stockage physique n'est pas payé par les producteurs et distributeurs (certains évoquent un taux de paiement proche de 20%). Nous nous retrouvons ainsi dans une situation paradoxale mais déjà décrite plus haut (cf II)C) dans laquelle la politique patrimoniale se met en place au niveau n-1 du fait de l'absence de définition ou d'obligations au niveau n. Dès lors, un certain nombre de laboratoires qui historiquement disposaient de stocks physiques et qui au cours du temps, par fusion-acquisition ont récupéré les stocks d'autres laboratoires en difficultés, se retrouvent à la tête de stocks très importants pour lesquels ils mènent implicitement et gratuitement une « quasi mission de service public ». Pour autant, la situation est complexifiée par le développement implicite de « coûts de transferts ».

- **Les métadonnées** : problème marginal pour certains, révélateur de l'absence d'outils socle d'une politique patrimoniale, l'absence de métadonnées sur les œuvres audiovisuelles (la principale source pour en disposer est IMDB géré par Amazon) est d'autant plus paradoxale que ces données sont générées par les producteurs et qu'elles font partie de l'œuvre audiovisuelle.

Les problèmes techniques évoqués ci-dessus constituent sans aucun doute le

frein le plus significatif à l'exploitation des œuvres audiovisuelles de patrimoine dans la mesure où un pan entier de la production audiovisuelle, celui qui correspond à la période allant du début des années 80 (fin de rôle de l'INA sur la production fraîche) à la fin des années 2000 (basculement dans l'univers numérique), est concerné avec un volume conséquent d'œuvres.

Alors que l'ensemble des éléments développés ci-dessus ne portent pas vraiment à un optimisme démesuré quant à la mise en place d'une politique patrimoniale en matière audiovisuelle permettant une meilleure exposition des catalogues, deux dimensions de l'environnement technologique doivent nous conduire à nuancer notre propos :

- D'une part une plus grande stabilité technologique. En effet, la plupart des spécialistes du secteurs considèrent que si le numérique pose des problèmes de pérennité et de gestion des migrations numériques, le secteur ne devrait plus connaître dans les années à venir de mutations techniques de l'ampleur de celles traversées depuis les années 80. Pour autant, l'univers du numérique et ses potentialités de développement ne met pas le secteur à l'abri de nouvelles mutations comme l'illustre l'apparition puis l'effacement il y a plus d'un an du format HDR.
- D'autre part les nombreux développements de l'IA ouvrent des perspectives intéressantes tant en termes de coûts que d'éventail de possibilités techniques pour les activités de restauration (image et son) et d'adaptation aux standards de diffusion.

2) Freins juridiques

Si, par définition les questions juridiques (droits d'auteur, droits des contrats, ...) peuvent être sources de nombreuses difficultés dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, à notre grand étonnement, les freins juridiques à l'exploitation des œuvres audiovisuelles de patrimoine n'ont jamais été évoqués par les nombreux professionnels rencontrés comme des freins majeurs. La raison principale tient sans doute à la puissance des autres freins, l'étroitesse actuelle du marché et les problèmes d'accès au matériel, lesquels apparaissent en premiers, les freins juridiques venant souvent bloquer les choses dans un second temps.

Nous sommes en effet dans un secteur extrêmement structuré d'un point de

vue juridique avec un Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) qui laisse peu de place à des sujets qui concernent cette mission depuis l'accord de 2016. Si des difficultés persistent, elles sont le plus souvent liées à des conflits entre ayants droit ou à des considérations financières sur les coûts de gestion de œuvres (renouvellement des droits, conservation, restauration du matériel).

Pour autant, trois types de problèmes ont été évoqués par les professionnels : le renouvellement des droits d'auteurs, les liquidations d'entreprises, la déshérence (œuvres orphelines).

Le renouvellement des droits d'auteurs

Dans l'accord de 2016 il est précisé que constituent des limites à l'accord conclu les obstacles juridiques liés notamment à l'impossibilité de renégocier les droits d'exploitation (refus de renégocier d'un ayant droit, impossibilité d'identifier ou de localiser un ayant droit malgré les démarches du producteur).

Les contrats d'auteurs sont souvent conclus pour une durée de 30 ans, or il semble que dans l'audiovisuel de nombreux contrats ne sont pas renouvelés, traduisant ainsi la volonté des producteurs de ne plus vouloir exploiter ces œuvres, ou leur incapacité à faire face au coût de ces renouvellements et à leur complexité.

En fait, derrière la question a priori simple du renouvellement des droits d'auteur, il y a plusieurs difficultés qui peuvent apparaître :

- La première ne pose a priori aucune difficulté, c'est celle de l'identification des auteurs. Elle doit pouvoir se régler aisément dans la mesure où, d'une part, les œuvres sont déclarées aux répertoires des OGC et, en conséquence, leurs auteurs identifiés, et, d'autre part, tous les contrats de cession de droits d'auteurs sont déposés dans les sociétés de gestion collective (SACD, SCAM).

La complexité peut bien évidemment apparaître en cas de décès de l'auteur et de difficultés dans la gestion de la succession. A noter qu'en la matière, les sociétés de gestion collective peuvent jouer un rôle de facilitateur (administrateur provisoire, relations avec la DNID).

- La seconde est beaucoup plus complexe car elle concerne le nombre de ces contrats d'auteurs. C'est une spécificité du monde de l'audiovisuel par rapport à celui du cinéma. Deux secteurs d'activité, les séries de fiction et les séries

d'animation, sont parfaitement révélateurs de cette complexité puisqu'au nombre d'éisodes d'une même série s'ajoute avec un coefficient multiplicateur le nombre d'auteurs par épisode. L'ampleur de la tâche pour les services juridiques pas toujours bien dimensionnés constitue un frein réel au renouvellement fluide des contrats d'auteur. En effet, ce travail important nécessite des moyens humains conséquents. A noter que cette question prend toute son ampleur dans le secteur de l'animation, secteur jeune qui arrive pour de nombreuses œuvres dans cette période charnière de renouvellement des droits. Enfin soulignons le travail engagé par les importantes sociétés audiovisuelle de gestion de catalogue avec les sociétés de gestion collective afin de fluidifier ce processus. Reste la question du partage de la charge de ce travail entre les producteurs/catalogues et les OGC.

- La question des droits des artistes interprètes (ADAMI), évoquée par certains professionnels n'apparaît pas constituer un véritable frein à l'exploitation suivi des œuvres audiovisuelles même si pour certaines œuvres d'avant les années 90 les contrats ne prévoyaient pas certaines exploitations et mériraient une actualisation des processus de rémunération, plus aisés à gérer lorsque l'ADAMI dispose d'un mandat des producteurs.

La durée des droits des extraits pour les documentaires et les difficiles relations avec les éditeurs de musique pour les captations.

Clairement identifiée par les professionnels, la question du renouvellement des droits des extraits d'archives pour les documentaires limite les possibilités d'exploitation après une première phase de diffusion. Des progrès ont été réalisés ces dernières années avec en particulier un accord signé entre les organisations de producteurs et un certain nombre de fonds d'archives (dont l'INA) portant à la fois sur les modalités de tarification, un modèle économique de partage de recettes et des possibilités plus ouvertes de prolongations des droits.

Le même problème se pose avec les captations pour les contrats avec les éditeurs de musiques actuelles avec un rapport de force très défavorable aux producteurs et donc des droits très courts.

Les liquidations judiciaires d'entreprises

Il n'est pas de notre ressort ni de notre compétence de plonger dans l'univers

complexe des tribunaux de commerce, des sociétés en cessation de paiement et du traitement des différents créanciers mais il est nécessaire de souligner que la disparition d'entreprises ou plutôt la non-pérennité de leurs actifs (matériels et immatériels) constitue un risque majeur pour l'exploitation continue des œuvres.

En effet, la logique du mandataire judiciaire n'est pas obligatoirement d'assurer la continuité de l'exploitation d'une œuvre mais plus prosaïquement de permettre le paiement des créanciers. Drôle de paradoxe alors que la continuité de l'exploitation d'une œuvre est source de recettes potentielles. C'est ici que nous sommes confrontés aux conséquences de l'absence de liquidateurs spécialisés dans le domaine de l'audiovisuel (cela est vrai aussi pour le cinéma).

Dans le processus de mise en liquidation d'une société il est nécessaire de bien distinguer :

- L'amont, à savoir le processus de liquidation pendant lequel le liquidateur, parfois accompagné d'un expert (ils sont rares dans l'audiovisuel), doit trouver des acquéreurs pour les actifs de la société afin de rembourser les principaux créanciers. Au cours de cette phase le liquidateur doit obligatoirement prendre contact avec les coproducteurs et les auteurs, ce qui est rarement le cas dans les faits.
- Après la clôture de la liquidation, qui devrait nécessairement purger les droits, il est difficile de réouvrir le processus et cela génère des coûts. Il semble que les liquidateurs, rarement spécialisés dans un secteur pourtant très complexe, préfèrent privilégier, pendant le processus, les actifs immatériels (droits d'auteurs, droits d'exploitation) aux actifs matériels. Cette attitude est révélatrice d'un dossier enfoui de la filière audiovisuelle, celui de la conservation, l'archivage, le stockage du matériel, avec les conséquences que l'on connaît pour les derniers acteurs (laboratoires) de cette activité.

Soulignons enfin, dans le secteur de l'audiovisuel, la rareté des cas où les auteurs, très peu sollicités ni même informés de la liquidation par le mandataire, reprennent les droits d'exploitation de leurs œuvres, pour des raisons liées à la complexité de gestion et aux coûts générés, en particulier afin de disposer du matériel nécessaire à l'exploitation.

Le sujet de la déshérence ou des œuvres orphelines

Ce sujet concerne des œuvres dont personne n'exerce (ou ne peut exercer) les droits — au sens large : ayants droit inconnus/introuvables, droits sans héritier, ou droits expirés, est clairement mentionné dans la lettre de mission du CNC. Il renvoie aux deux sujets traités plus haut puisque l'on pourra parler de déshérence lorsque les contrats d'auteurs arrivés à échéance ne sont pas renouvelés et lors de la liquidation d'une entreprise de production sans reprise de ses actifs matériels et immatériels, cette œuvre n'a plus alors de titulaires de droits.

Cette question est par nature assez difficile à documenter et donc à objectiver. Précisons au passage que cette question fait également référence à une directive européenne 2012/28 du 25 octobre 2012 qui identifie les circonstances dans lesquelles une œuvre peut être déclarée orpheline et organise ensuite son exploitation.

C'est peut-être cette origine européenne (avec une transcription en droit français) qui explique le très grand éloignement de l'ensemble des professionnels rencontrés avec ce sujet très pointu d'un point de vue juridique.

En effet, si ce sujet n'a jamais été évoqué dans nos échanges c'est sans doute pour plusieurs raisons :

- Tout d'abord et sans mauvais esprit, il est peu probable que des œuvres disposant d'un véritable potentiel de marché soient en déshérence même si, comme souvent, des exceptions notables doivent exister.
- L'absence d'une connaissance même approximative du volume de ces œuvres orphelines et de leurs titres n'aide pas vraiment à une bonne appréhension du sujet alors que des informations doivent exister chez les acteurs de la filière (producteurs, distributeurs, laboratoires, OGC, auteurs).
- Enfin, et sans surprise, le sujet de la déshérence pose la question, largement évoquée plus haut, du matériel lié à l'exploitation des œuvres et aux dépenses de conservation.

C) L'absence de politique patrimoniale : syndrome n-1

Une fois ces très fortes limites rappelées, il est nécessaire de s'interroger sur l'absence d'une politique patrimoniale dont la logique serait de permettre de

corriger les anomalies du marché.

L'importance du rôle du CNC dans notre paysage cinématographique et audiovisuel fait qu'il est difficile voire impossible de concevoir l'existence d'une politique patrimoniale en son absence comme le prouve le secteur du cinéma. Il ne s'agit pas de considérer qu'une politique mise en place par les pouvoirs publics puisse, à elle seule et sans volonté des acteurs de la filière, permettre des évolutions du marché, mais plutôt de considérer que par effet de levier ou de réduction du risque, une meilleure exposition des œuvres audiovisuelles de patrimoine peut être encouragée et développée.

Or, la mission du CNC dans le domaine du patrimoine, nous l'avons déjà relevé, est limitée au cinéma.

Dès lors, en application d'une règle bien connue en management, si une politique n'est pas définie et conduite au niveau n, elle risque de se mettre en place sans coordination ni pilotage au niveau n-1, dans le cas présent au niveau des professionnels, producteurs des œuvres audiovisuelles et de leurs mandataires, les distributeurs.

Les conditions de l'exploitation des œuvres audiovisuelles de plus de 20 ans (les moyens de les restaurer, les outils pour les valoriser) ne sont donc pas le résultat d'une stratégie concertée de la filière au sens large et du CNC, mais l'output des stratégies individuelles d'entreprises privées du moindre effet de levier des aides du CNC sur les enjeux de conservation et de restauration.

La question devient donc celle des raisons expliquant l'absence d'une telle politique au-delà de la priorité indiscutable donnée au développement quantitatif et qualitatif de la production fraîche.

Or, pour qu'une politique de régulation, de soutien, d'encadrement se mette en place dans n'importe quel secteur d'activité, il faut l'articulation de deux acteurs renvoyant implicitement à un marché de la réglementation (cf dans les références bibliographiques, les analyses économiques du marché de la réglementation). A ce titre, il est assez intéressant de souligner que, d'un point de vue théorique, les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel constituent sans aucun doute un marché tout à fait « exemplaire » tant du côté des initiateurs de la réglementation - CNC, ARCOM, Ministère de la culture, Ministère des finances, instances européennes - que des bénéficiaires - nombreux syndicats et organisations professionnelles.

Du côté de la demande (ceux à qui profite la réglementation), il est patent de constater que dans un marché audiovisuel en continual développement, la conservation et la valorisation des œuvres patrimoniales ont rarement constitué la priorité des producteurs et de leurs représentants. Seuls quelques acteurs de la filière (CST, industries techniques) ont tenté de mobiliser sur les sujets de la conservation et de la numérisation.

Du côté de l'offre de réglementation, la frilosité des pouvoirs publics dans leur ensemble est aisée à comprendre. Pourquoi mettre en place une politique à priori budgétivore du fait de l'ampleur du volume d'œuvres concernées si le marché n'existe pas et si ce n'est pas un enjeu pour la profession ?

A ce phénomène s'ajoute sans aucun doute la confusion qui a présidé pendant de nombreuses années et encore aujourd'hui sur le rôle des acteurs de la politique patrimoniale en matière audiovisuelle.

Sans refaire une histoire du paysage audiovisuel il est aisément de souligner que le retrait du rôle de l'INA à partir du début des années 80 n'a pas générée l'arrivée d'un nouvel acteur de la politique patrimoniale qui est ainsi restée en déshérence. En effet, face au développement du nombre de diffuseurs et à leur demande de programmes frais susceptibles de les installer dans un paysage audiovisuel de plus en plus concurrentiel, la priorité légitime des pouvoirs publics et des professionnels était logiquement de favoriser le développement de la production et, pour des raisons de politique culturelle, de la flétrir vers la production indépendante source de diversité. Les questions patrimoniales ne se posaient pas, elles étaient « cornérisées » à l'INA pour les œuvres produites avant 1980, les rediffusions étaient marginales et le concept de « second marché » inexistant. Depuis le paysage professionnel et institutionnel a peu évolué.

Conclusion :

Le marché, très étroit, n'assure pas, à lui seul, la survie du patrimoine audiovisuel. Les freins techniques et juridiques, de nature très différente, constituent un double verrou. Les liquidations en sont le révélateur le plus aigu : sans mécanisme structuré de reprise, un pan entier de la production (années 80–2000) risque de disparaître.

III. Préconisations pour une politique du patrimoine audiovisuel

Comme souvent dans ce type de mission, il est courant de ne s'intéresser qu'aux préconisations alors que la logique voudrait qu'elles soient explicitement ou implicitement déjà partie prenante du diagnostic et que leur lecture soit souvent redondante avec ce qui précède. Je tenterai donc d'éviter ce biais en renvoyant si nécessaire à mes analyses précédentes.

Bien évidemment, du fait des nombreuses spécificités des différentes catégories d'œuvre audiovisuelle constituant le champ de cette mission, nous serons obligés de conserver ponctuellement une approche sectorielle au-delà de propositions plus larges couvrant l'ensemble des œuvres de notre périmètre.

Cette mission s'inscrivant dans une histoire longue de l'audiovisuel, il est indispensable, sans fausse modestie, de souligner que la plupart des préconisations ci-après, ont presque toutes déjà été évoquées ou envisagées par les acteurs de la filière ou les pouvoirs publics, sans pour autant voir le jour ni surtout s'inscrire dans une démarche d'ensemble fondant une politique patrimoniale en matière audiovisuelle. Ainsi, il est par exemple possible de rappeler qu'au moment de l'accord sur l'exploitation continue des œuvres (2016) le CNC avait envisagé la création d'un fonds dédié à la numérisation des œuvres audiovisuelles doté d'un budget de 400 k euros. Il n'a pas vu le jour car au même moment était envisagée une baisse de l'enveloppe dédiée aux œuvres cinématographiques. Toujours dans cet accord de 2016 certaines préconisations de suivi n'ont jamais vu le jour et méritent d'être reprises aujourd'hui.

Ces préconisations s'inspirent également de la politique patrimoniale mise en place par le CNC en matière cinématographique car, sans pouvoir être dupliquée dans l'audiovisuel du fait de ses spécificités et des volumes concernés, elle donne un cadre structuré qui a prouvé son efficacité.

Le principal défi qui s'impose immédiatement en la matière est celui de « l'effet de stock ». En effet, le volume d'œuvres concernées associé à de sérieux problèmes techniques sur l'état du matériel disponible, sa conservation et son adéquation avec les normes de diffusion d'aujourd'hui nous obligent à envisager une démarche qui s'inscrive dans le temps, qui soit capable de prioriser les enjeux, et, enfin, répondre à une réelle volonté des pouvoirs publics

et de la profession.

La logique de nos préconisations

La nécessaire prise en compte de la réalité du paysage audiovisuel, donc du marché et de la stratégie des acteurs me semble être la condition nécessaire indispensable à la pertinence de la moindre préconisation puisqu'il ne s'agit pas ici d'imaginer la création d'un éléphant blanc qui satisfasse les égos organisationnels ou individuels des acteurs de la filière sans répondre aux contraintes clairement identifiées du marché, c'est-à-dire à l'expression d'une demande réelle ou potentielle.

Or, tous les acteurs s'accordent clairement sur ce point, le marché des œuvres audiovisuelles de patrimoine est étroit, il s'agit, pour reprendre l'expression habituelle, d'un marché de niche. Est-ce une si mauvaise nouvelle au moment où se développent des modalités de diffusion associant « nouvelles technologies », « faibles barrières à l'entrée » et audiences potentielles dépassant le marché français ?

La question devient donc celle de savoir, quelles sont les conditions nécessaires au développement d'une offre patrimoniale portée par les acteurs de la filière et encouragée par une politique des pouvoirs publics.

Nous nous situerons dans un temps long adapté à un modèle économique de longue traîne. Il s'explique aisément à la fois par l'obligation de lisser dans le temps les efforts financiers et installer peu à peu un effet de levier pour les producteurs et distributeurs. En effet, l'ampleur de la tâche ne permet en aucun cas d'imaginer des mesures à effet immédiat.

Attention aux fausses bonnes idées. Notre enthousiasme initial et, sans doute, la tentation de facilité qui consisterait à reprendre sans nuance « le modèle patrimonial du cinéma » et à le copier-coller dans le domaine de l'audiovisuel, se heurte inéluctablement aux caractéristiques relatives propres à l'audiovisuel (volume des œuvres, hétérogénéité, difficultés techniques) et au cinéma (acteurs leaders en matière patrimoniale, support de valorisation, ...).

Il s'agit donc faire évoluer les comportements du marché. Nous sommes dans une logique d'incitation, de mutualisation et d'effet de levier afin de faire évoluer les acteurs de la filière.

L'ensemble de ces propositions doit être mis en place en étroite relation avec les acteurs de la filière audiovisuelle qui doivent à la fois s'approprier ces nouveaux outils mais aussi en définir les contours précis avec le CNC.

Il ne s'agit donc pas ici d'imaginer que la puissance de l'intervention publique, aussi adaptée qu'elle soit, puisse permettre, dans une logique d'exhaustivité, le développement d'un vaste marché des œuvres audiovisuelles de patrimoine mais beaucoup plus modestement de permettre l'évolution des comportements des acteurs de la filière afin de saisir les opportunités technologiques en cours (en matière de restauration, de conservation et de diffusion) et de rendre ces œuvres accessibles pour des raisons patrimoniales évidentes. Il s'agit donc de créer un cercle vertueux allant de la diffusion à l'amont de la filière puisque les œuvres qui « travaillent » sont celles qui sont conservées et restaurées.

La complémentarité de nos propositions a pour objectif de créer un écosystème de la politique patrimoniale en matière audiovisuelle. Ainsi aux fondamentaux d'une politique patrimoniale (recenser, sauvegarder, restaurer, conserver), nous ajouterons le soutien à la diffusion.

A) Un rôle pour le CNC aux côtés de l'INA et de la BNF

En matière de patrimoine audiovisuel, notre paysage institutionnel ressemble à un puzzle dont les pièces, parfois de grande taille, ne peuvent difficilement s'emboiter du fait de l'absence de vision d'ensemble des rôles respectifs des différents acteurs.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la confusion qui règne dans l'esprit de nombreux professionnels de la filière audiovisuelle sur les rôles respectifs des différents acteurs institutionnels doit être à la fois corrigée et complétée.

Il s'agit donc de redéfinir clairement le rôle des principaux acteurs CNC, INA et BNF en matière du patrimoine audiovisuel

Faire entrer le patrimoine audiovisuel au CNC

L'inscription du patrimoine audiovisuel dans l'organigramme du CNC constituerait le premier pas de la mise en place d'une politique en la matière. L'absence remarquée de « pilote dans l'avion » est source à la fois d'une absence notable d'action publique sur des sujets stratégiques (numérisation et restauration du patrimoine, modalités de stockage et de conservation) mais

aussi d'une absence de communication au sein de la profession.

L'objectif est que le CNC mette en place les moyens suffisants lui permettant de définir, en concertation avec tous les acteurs du secteur, une véritable politique du patrimoine audiovisuel, comprenant le suivi attentif du devenir des catalogues et de leur exploitation suivie lors des cessions et liquidations d'entreprises.

Cette mission nouvelle devra être intelligemment articulée avec celles de l'INA et de la BnF.

INA : prendre en compte les évolutions de l'INA, préciser son métier et élargir son rôle

L'acteur historique du patrimoine audiovisuel a définitivement tourné la page de son acte de naissance en 1975 et de sa filiation avec l'ORTF. Cette mutation majeure s'appuie à la fois par le développement en interne d'une expertise technique dans les domaines de la post-production et de la conservation numérique et surtout (c'est le plus visible pour le grand public et nombre de professionnels) la transformation de cette institution en un média comme le souligne avec force son dernier rapport d'activité.

Ainsi, les outils de valorisation des collections patrimoniales de l'INA réunissent à la fois des outils d'avod (vidéo à la demande financée par la publicité) comme l'illustrent les chaînes YouTube ou les chaînes FAST de l'INA, et la plateforme de svod Madelen, accompagnés par un très important travail de communication et d'animation sur les réseaux sociaux.

Au cours de ces dernières années l'INA a engagé une réforme en profondeur de son activité patrimoniale, le faisant entrer de plein pied dans l'univers numérique pour l'ensemble de ses métiers, de l'amont à l'aval. On peut aisément résumer l'évolution en disant qu'elle est passée d'une logique exclusivement amont de conservation d'une partie du patrimoine audiovisuel et de la collecte pour les besoins du dépôt légal de la production contemporaine à une intégration aval, devenant ainsi un média. Cette évolution notable ne pose pas de problème en soi, au contraire, puisqu'en permettant une forme d'intégration verticale elle donne les moyens à l'INA de jouer un rôle patrimonial sur ses collections. Pour autant, plusieurs questions mériteraient d'être posées sur les évolutions à venir de cette institution si son rôle en matière de patrimoine audiovisuel devait être élargi :

- La première qui relaie les interrogations d'un certain nombre de professionnels tient au métier de l'INA, une institution publique, un gestionnaire de catalogue, un prestataire de services techniques ? Cette confusion ou plutôt ce cumul peut pour autant donner une certaine agilité comme l'ont démontré clairement les évolutions de ces dernières années.
- Le développement du savoir-faire en post-production et des capacités de stockage numérique de l'INA interroge également. Ces capacités répondent-elles uniquement aux besoins de la gestion de ses collections ou peuvent-ils être mis au service d'une politique patrimoniale plus large ?
- Le succès remarquable de la plateforme Madelen pose également la question de sa croissance et donc de sa capacité à intégrer dans son offre des œuvres plus récentes, mais pas uniquement, qui ne font pas partie de son catalogue historique.
- Bien évidemment l'articulation du rôle de l'INA avec le futur rôle du CNC sur le patrimoine audiovisuel (cf point suivant) méritera d'être clairement précisé dans de nombreux domaines (œuvres orphelines, politique de conservation) tout en prenant soin à ne pas créer des distorsions de concurrence avec les acteurs privés.

BNF : au-delà du dépôt légal

Si le rôle de la BNF en matière de dépôt légal est assez clair et désormais parfaitement articulé avec des outils numériques performants, il est sans doute possible de réfléchir à une plus grande imbrication de cette institution avec l'INA et le CNC dans des domaines où son savoir-faire est important : l'archivage, l'indexation, la gestion de données.

B) Base de données ou RCA élargi

L'absence de données structurées

Les premiers pas de cette mission m'ont conduit à constater un vide en matière de données concernant le patrimoine audiovisuel et sa diffusion. En effet, malgré la multitude du nombre d'entités disposant de données sur la production et la diffusion audiovisuelle (sociétés de production, distributeurs, diffuseurs, CNC, ARCOM, sociétés de gestion collective, INA, ISAN, Dépôt Légal, laboratoires...), il n'existe pas à ce jour une base de données regroupant l'ensemble des informations des œuvres audiovisuelles produites et diffusées.

Disposer d'un recensement des œuvres audiovisuelles de patrimoine avec les contacts des ayants droit, la localisation du matériel dans les laboratoires et les stocks et leur état constitue non pas un préalable mais un processus à enclencher de façon collective et piloté par le CNC. Pour mémoire, ce sujet était dans l'accord de 2016 et a été évoqué lors de la seule réunion de suivi.

L'idée de constituer ex-nihilo une telle base de données ou de vouloir faire du rattrapage progressif serait une erreur car elle mobiliserait des moyens financiers et humains disproportionnés alors qu'il est par contre possible de réunir les différents acteurs concernés afin de pouvoir constituer peu à peu cette base de données inter-opérable.

Il faut en effet mettre fin à des initiatives en silo (absence d'interopérabilité entre les différentes sources de données existantes) qui voient régulièrement des initiatives naître puis disparaître. Ainsi au cours cette mission, j'ai appris qu'une initiative très solide (projet Hub Media, annexe 15) avait été lancée par la SACEM, la Procirep, la SACD, des diffuseurs, sans malheureusement aboutir.

Deux éléments peuvent constituer sans doute des facilitateurs d'une telle démarche, la concentration des catalogues et l'IA dont les applications d'indexation ont un potentiel important.

Un dernier mot pour souligner l'excellence du travail effectué dans le domaine du documentaire avec la base de données Filmdocumentaire.fr, financée par La Cinémathèque du documentaire, le CNC, la SCAM et la Procirep, qui dans un secteur très atomisé et en complémentarité avec la plateforme Tenk constitue pas à pas le socle d'une politique patrimoniale.

Un RCA étendu

Le RCA, cet outil qui réunit des données clés de la filière cinématographique (contrats d'auteurs, contrats de diffusion) est en déshérence dans le domaine de l'audiovisuel. En effet, possible depuis 1986 (loi du 3 juillet 1985), l'inscription d'une œuvre audiovisuelle a dès le départ été réduite dans son ampleur puisqu'elle n'était obligatoire que pour les œuvres bénéficiant du financement d'une Sofica et demeure facultative dans tous les autres cas, ce qui explique le très faible nombre d'œuvres audiovisuelles inscrites aujourd'hui (189 en 2024).

Il est bien évidemment impossible d'envisager un rattrapage du RCA sur l'ensemble du patrimoine audiovisuel pour des raisons évidentes de volume. Pour autant, dans le cadre d'une concertation avec les producteurs et les distributeurs, il semble possible d'envisager un RCA élargi aux œuvres audiovisuelles soutenues par le CNC dans la perspective de leur restauration.

Deux remarques complémentaires :

- l'immatriculation par série ou par saison serait la solution adaptée aux spécificités de l'audiovisuel.
- dans une logique de complémentarité des outils d'identification des œuvres, il est important de s'assurer que le numéro ISAN soit intégré systématiquement au RCA.

Il est proposé de mener dans un deuxième temps, en lien avec l'ensemble du secteur, une réflexion au sujet d'un possible élargissement du RCA aux œuvres audiovisuelles.

C) **« Mettre en place un plan prioritaire de sauvegarde et de numérisation des œuvres de la période critique (1980–2005), avec des critères de sélection (état matériel, valeur culturelle, potentiel de diffusion) ».**

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la période couvrant la transition technologique entre le photochimique et le numérique en passant par l'analogique associé au retrait du rôle de l'INA constitue la période la plus critique pour la conservation du matériel lié aux œuvres audiovisuelles. Cette période couvre également le développement d'une production indépendante foisonnante. Pour autant, les œuvres plus anciennes, qui, on l'a vu, intéressent encore plus marginalement le marché, pourraient également être éligibles.

Il est donc indispensable, pour les raisons techniques évoquées plus haut, que le CNC mette en place rapidement un mécanisme de « numérisation-sauvegarde » des œuvres de patrimoine qui risquent de disparaître. Bien évidemment le préalable à un tel plan est un travail de recensement des œuvres concernées en relation avec les producteurs, distributeurs et industries techniques.

Les caractéristiques de ce mécanisme financé sur les fonds du CNC pourraient être les suivantes : sélectif, lissé dans le temps, dédié aux œuvres à potentiel patrimonial, demandes déposées par des producteurs ou distributeurs

justifiant d'une politique patrimoniale réelle, financement de 50% des dépenses par le CNC, justifications des perspectives de diffusion pour chaque œuvre, obligation d'inscrire l'œuvre au RCA, obligation de respecter les préconisations de la RT 43 (cf ci-après).

Bien évidemment la mise en place d'un tel plan de numérisation-sauvegarde doit être précédé par des échanges entre le CNC, la CST, la FICAM et les organisations professionnelles de producteurs afin d'en préciser l'encadrement technique (quel niveau de qualité).

D) Mettre en place une norme de conservation et permettre le développement d'une rationalisation de la conservation du matériel

Heureux hasard du calendrier, la CST a publié au mois de mai 2025 pendant notre mission une réactualisation de sa recommandation « CST-RT-043 Bonnes pratiques en matière de contrat de conservation afin d'assurer l'exploitation suivie des œuvres » (cf annexe 11).

Cette réactualisation s'inscrit dans une double perspective :

- l'adoption pour le cinéma il y a 8 ans de premières recommandations,
- l'accord de 2016 sur l'exploitation suivie des œuvres qui précise parmi les obligations qui lui incombent, que « le producteur doit donc mettre en œuvre une politique de conservation qui lui permettra d'accéder ou de donner accès au matériel-fichier nécessaire à toute nouvelle exploitation de l'œuvre ».

Il est proposé d'étendre l'obligation de conservation sur une durée minimale de 5 ans aux fins d'exploitation suivie aux œuvres audiovisuelles (soutenues par le CNC). Une discussion avec les acteurs du secteur sera évidemment nécessaire pour déterminer les modalités de mise en place de l'obligation.

Il est important de souligner le remarquable travail réalisé par la CST, en lien étroit avec le CNC, en la matière qui, suite à une très large concertation avec les professionnels, a su enrichir ses recommandations en y introduisant de nouveaux éléments techniques, une place pour les métadonnées et la notion juridique de réversibilité.

Mais au-delà de cette norme, **il est indispensable que la filière audiovisuelle, accompagnée par le CNC engage une réflexion de fond sur le sujet des stocks et réserves des laboratoires, la situation actuelle comportant des risques de**

disparition du matériel.

E) « Lancer un dispositif expérimental de cofinancement CNC-producteurs-diffuseurs pour tester des modèles viables d'exploitation commerciale ».

Au cours de cette mission, nous avons rencontré de nombreux acteurs qui ont été à l'initiative de restauration d'œuvres audiovisuelles ayant permis une véritable exposition sur le marché. Les trois exemples présentés en annexe 12, 13, 14 (série fiction *Maigret*, série d'animation *Il était une fois*, série *Caméra Café*) illustrent la variété des œuvres concernées, les nouvelles potentialités des techniques de restauration mais aussi d'indexation. Dans les trois cas les producteurs ont assumé seuls le risque de l'investissement, aucun dispositif de soutien n'existant en matière audiovisuelle au CNC. De nombreux producteurs et distributeurs nous ont fait part de leur souhait de restaurer des œuvres clairement identifiées pour leur potentiel mais ont souligné les risques financiers de tels projets qui ne sont pas au cœur de la stratégie de leurs entreprises.

L'idée est donc de poursuivre ces expérimentations, au-delà de l'effet de levier du CNC sur la partie technique (cf C), en associant des diffuseurs à la valorisation de ces œuvres.

Ce mécanisme, très sélectif, associant des logiques amont et aval pourrait permettre de démontrer au marché le potentiel de ces œuvres. Il s'agirait d'une deuxième étape au-delà de la restauration proprement dite (cf C), destinée à amortir une partie des risques économiques liés à la remise sur le marché d'œuvres audiovisuelles de patrimoine. L'aide du CNC pourrait prendre en partie en charge des dépenses en matière de droits, d'aspects techniques ou commerciaux spécifiques, liées au mode de diffusion ou d'édition.

F) Evolutions juridiques

Souvent considérés comme complexes les obstacles juridiques à l'exploitation des œuvres audiovisuelles de patrimoine (cf II B 2) le sont d'autant plus que c'est souvent leur interface avec d'autres problèmes, en particulier financiers ou sur la disponibilité du matériel, qui exacerbe les difficultés.

Le renouvellement des droits

- Encourager les sociétés de gestion collective à poursuivre le rôle engagé auprès des producteurs et des distributeurs de « facilitateur » dans le processus de renouvellement des droits.
- Engager un travail de réflexion entre les OGC et les organisations de producteurs afin d'examiner comment simplifier les procédures de renouvellement des droits d'auteur, notamment sur le sujet des séries.

Les liquidations d'entreprise

- Un travail de longue haleine doit être entrepris avec les liquidateurs afin d'améliorer leur formation aux spécificités de l'audiovisuel (la prise en compte exclusive des droits immatériels - droits d'auteur et droits d'exploitation).
- Une attention particulière du CNC, pour l'audiovisuel comme pour le cinéma, sur les entreprises en redressement judiciaire ou en liquidation, avec la double préoccupation du devenir des droits attachés aux œuvres et de leur matériel.
- Interdire la clôture d'une liquidation tant que les coproducteurs et les auteurs n'ont pas été consultés par le liquidateur (pas de liquidation sans purge complète des droits).

Les œuvres en déshérence

En fait, la complexité du sujet provient de la coexistence de deux champs réglementaires :

- La réglementation issue de la directive européenne sur les œuvres orphelines (aucun ayant droit identifié). Elle ne permet pas une exploitation commerciale de l'œuvre mais simplement pour les entités à qui les droits d'exploitation sont confiés « dans le cadre de leurs missions culturelles, éducatives et de recherche et à condition de ne poursuivre aucun but lucratif et de ne percevoir, le cas échéant et pour une durée ne pouvant excéder sept ans, que les recettes couvrant les frais découlant directement de la numérisation et de la mise à la disposition du public des œuvres orphelines qu'ils utilisent. »
- La pratique sur les droits orphelins (lorsque certains ayants droit dont le producteur délégué ne sont pas identifiables ou ont disparu) ouvre plus de possibilités en matière d'exploitation de l'œuvre dès lors que l'entité qui fait cette demande au tribunal judiciaire démontre son intérêt à agir et prouve avoir fait les recherches nécessaires. Cette voie judiciaire déjà utilisée (par exemple par l'INA) mérite d'être expertisée.

Il semble donc nécessaire, pour éviter que des œuvres « disparaissent » et ne puissent plus être exploitées, de définir un cadre d'intervention gradué :

- Le secteur privé doit être largement impliqué en offrant aux producteurs, distributeurs ou éditeurs actifs sur le marché la possibilité de reprendre pour exploitation les œuvres ou les catalogues en liquidation, avec toutes les garanties nécessaires vis-à-vis d'auteurs qui se manifesteraient.
- Relai OGC : en l'absence de repreneur privé, les sociétés de gestion collective (SACD, SCAM, Procirep) pourraient intervenir de façon transitoire en tant que mandataires provisoires pour préserver les droits de leurs membres et organiser l'exploitation de ces œuvres.

Plusieurs actions peuvent être envisagées :

- Sensibiliser le secteur professionnel à l'existence de la base de données européenne des œuvres orphelines EUIPO.
- Etendre la disposition de la DNID (La Direction Nationale d'Interventions Domaniales) qui permet à la SACD d'être mandataire ou administrateur provisoire dans le cas d'une succession. Cela n'est possible aujourd'hui que lorsque le décès des auteurs a eu lieu à Paris.
- Modifier le CPI sur le sujet de la déshérence (art L135-1 et suivants) en ouvrant, sous réserve de l'expertise de la directive européenne concernée, l'exploitation commerciale de ces œuvres à des acteurs privés, avec toutes les garanties de versement des rémunérations lorsqu'un ayant droit se manifeste.
- Soulignons enfin l'intéressante initiative de la SCAM qui dans sa charte des usages demande au producteur délégué de fournir à l'auteur de l'œuvre une copie exploitable. Intéressant à étendre.

G) Encourager la diffusion

Pour reprendre la terminologie de la filière, l'aval, c'est-à-dire la diffusion, constitue, pour de nombreux acteurs, le facteur clef de la question patrimoniale dans la mesure où des œuvres de patrimoine qui vivent sont des œuvres que l'on conserve dans de bonnes conditions et que l'on restaure si nécessaire.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les spécificités de chacun des secteurs concernés par cette mission associées à l'extraordinaire diversité des modes de diffusion d'un paysage audiovisuel en pleine mutation doivent naturellement nous conduire à privilégier, pour le patrimoine audiovisuel, une logique multi

supports.

En effet, les potentiels de marché des œuvres concernées sont d'une très grande hétérogénéité.

Dans le contexte de l'offre actuelle, nos préconisations sont donc plutôt de bon sens et relativement économiques :

- **Encourager la plateforme de l'INA, Madelen** : cette plateforme dont l'ensemble des professionnels rencontrés - avec une rare unanimité - loue l'ergonomie et le contenu, s'inscrit comme nous l'avons évoqué plus haut dans une stratégie bien plus large de l'INA d'associer sa mission patrimoniale à une intégration dans l'ensemble de la filière numérique tant en amont (conservation, restauration) que de diffusion (plateforme, chaînes Youtube) et de communication (réseaux sociaux). Dire que cet outil doit devenir un point d'ancrage de la future politique patrimoniale en matière audiovisuelle relève du bon sens mais surtout ne fait que conforter les acteurs privés (détenteurs de catalogues) qui se rapprochent déjà de l'INA pour l'exploitation de leur fonds de catalogue. Dans ce contexte, les échanges doivent se poursuivre avec l'initiative de l'U2R de développement d'une offre de fictions audiovisuelles de patrimoine.

Un des facteurs clefs de la réussite de Madelen étant sa capacité à éditorialiser, il s'agira de préserver cette capacité dans le cadre d'un potentiel élargissement du catalogue de patrimoine audiovisuel.

- **Faire du service public un acteur de la valorisation du patrimoine** : en complément, il est sans doute possible d'engager des discussions avec France Télévisions pour encourager la valorisation d'œuvres du patrimoine audiovisuel, et, par exemple, la création d'un « corner patrimoine » sur l'offres France.tv. A noter que des chaînes privées pourraient également valoriser certaines œuvres dans le cadre de rétrospectives ou collections thématiques.

- **Accompagner les offres de niche (en SVOD et fast.tv) adaptées à certains secteurs spécifiques du patrimoine audiovisuel** : Tenk pour le documentaire, Bensi pour le jeune public, Medici.tv pour les adaptations audiovisuelles de spectacle vivant.

- **Décrets SMAD et bonification du patrimoine audiovisuel** : même si les outils réglementaires mis à disposition de la profession semblent peu utilisés par le

secteur audiovisuel, il semble pertinent de les faire évoluer, en proposant un assouplissement des contraintes pesant sur les éditeurs de service en matière de patrimoine audiovisuel.

En effet, alors qu'il existe pour le cinéma la possibilité de valoriser avec un coefficient multiplicateur, dans la limite du double de leur montant, les dépenses dans des œuvres cinématographiques sorties en salle en France depuis au moins trente ans (5° de l'art. 26 du décret SMAD, 2° de l'art. 23 du décret TNT et 3° de l'art. 27 du décret CabSat »), il est pertinent d'envisager les mêmes dispositions pour les œuvres audiovisuelles en retenant la définition du CNC des œuvres audiovisuelles de patrimoine (produites il y a plus de 20 ans). Cet ajout ne ferait vraisemblablement que réparer un oubli involontaire des auteurs du décret SMAD, d'autant que le principe de valoriser, dans les obligations de production, des dépenses consacrées à la sauvegarde, la restauration ou la mise en valeur d'œuvre du patrimoine audiovisuel existe déjà bel et bien (art 5, 7°).

- Encourager les **festivals audiovisuels** qui ont parfois des initiatives de valorisation du patrimoine à davantage les événementialiser en relation avec des opérations de numérisation-restauration.

Conclusion :

Si notre mission a naturellement porté sur le passé, c'est la règle en matière patrimoniale, il est pertinent de terminer ces considérations variées sur le patrimoine de demain. En effet, la définition du patrimoine audiovisuel par le CNC est une dynamique, elle évolue naturellement dans le temps. Or les profondes mutations qu'a connues la production audiovisuelle depuis le début des années 2000 tant en volume qu'en qualité ne peuvent pas nous projeter dans un secteur marqué par l'absence de ce chaînon qu'est une politique patrimoniale. La consolidation en cours du secteur de la production audiovisuelle associée à une phase de stabilisation technologique et une volonté des pouvoirs publics devraient permettre de répondre à ce défi.

Le Président

291 boulevard Raspail
75675 Paris cedex 14

tél. 01 44 34 36 19

Monsieur Michel GOMEZ
17, rue Jouffroy d'Abbans
75017 Paris

Paris, le 25 mars 2025

Cher Monsieur,

La loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine a instauré, à l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle, une obligation d'exploitation suivie des œuvres audiovisuelles à la charge du producteur, conforme aux usages de la profession et prévu que le champ et les conditions de mise en œuvre de cette obligation seraient définis par voie d'accord professionnel.

Tel est l'objet de l'accord étendu par arrêté de la ministre de la Culture en date du 7 octobre 2016, qui porte notamment sur la conservation et la mise aux normes techniques des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre et sur le contenu de l'obligation de recherche d'exploitation suivie.

Par ailleurs, l'Institut national de l'audiovisuel (INA), établissement public de l'Etat à caractère industriel et commercial et organisme du secteur public de la communication audiovisuelle au sens du titre III de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, est chargé de conserver et de mettre en valeur le patrimoine audiovisuel national. A ce titre, il assure notamment la conservation des archives audiovisuelles des entreprises du secteur audiovisuel public et contribue à leur exploitation. Il peut en outre passer des conventions avec toute personne morale pour la conservation et l'exploitation de ses archives audiovisuelles et acquérir des droits d'exploitation de documents audiovisuels. Dans ce cadre, l'INA développe ainsi de nombreuses offres en ligne pour le grand public, dont *madelein*, sa plateforme de vidéo à la demande qui rassemble aujourd'hui plus de 80 000 abonnés.

Depuis la disparition de l'ORTF, l'installation dans le paysage audiovisuel français de chaînes de télévisions privées et le développement de la production audiovisuelle indépendante, un volume considérable d'œuvres audiovisuelles a été produit et diffusé, dans une grande diversité de genres et de formats, souvent avec le soutien des aides publiques accordées par le CNC.

Toutefois, force est de constater qu'à l'exception des œuvres entrant dans le champ de dévolution légale à l'INA, le patrimoine audiovisuel français, d'une grande richesse, reste largement inaccessible, en dépit de la multiplication des canaux de diffusion potentiels que sont les chaînes de la TNT et les plateformes de vidéo à la demande.



centre national
du cinéma et de
l'image animée



Cette situation, préjudiciable pour le public, l'est également pour les auteurs et les producteurs de ces œuvres du point de vue de l'obligation d'exploitation suivie. Votre mission consistera donc à :

1. dresser un état des lieux de la disponibilité et de la valorisation du patrimoine audiovisuel qui échappe au champ de dévolution légale à l'INA ;
2. évaluer les perspectives économiques de cette exploitation, au regard de l'appétence du public et des coûts inhérents à la diffusion de ces œuvres ;
3. identifier, le cas échéant, les freins techniques, financiers et juridiques à l'exploitation suivie des œuvres de ce patrimoine ;
4. proposer des solutions pour lever ces freins à l'exploitation, par exemple en ce qui concerne le régime juridique des œuvres dont les droits seraient en situation de déshérence.

Vous pourrez vous appuyer, pour mener à bien votre mission, sur les services du CNC, en particulier ceux de la Direction du patrimoine et de la Direction de l'audiovisuel et vous veillerez à vous rapprocher de l'INA - notamment sa Direction des Patrimoines et sa Direction éditoriale -, qui a été consulté en amont du lancement de vos travaux.

J'attacherais du prix à ce que vous puissiez m'adresser une note d'étape au mois juillet 2025 et me remettre votre rapport au plus tard à la fin du mois de septembre 2025.

Je vous remercie à nouveau d'avoir bien voulu accepter d'assurer cette mission et vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de ma sincère considération.



Gaëtan BRUEL

Annexe 2

Patrimoine audiovisuel : « La course à l'inédit laisse s'accumuler une quantité impressionnante d'œuvres inexploitées »

Source : Un collectif. Patrimoine audiovisuel : « La course à l'inédit laisse s'accumuler une quantité impressionnante d'œuvres inexploitées ». (22 novembre 2024). *Le Nouvel Obs*.

Alors que films, séries, musiques ou livres sont accessibles en un clic, quarante ans de patrimoine audiovisuel demeurent introuvables. Car, depuis les années 1980, l'INA ne catalogue plus les séries et fictions unitaires. Aussi, dans cette lettre ouverte que « le Nouvel Obs » publie, plus de 200 réalisateurs et scénaristes réclament la création d'une nouvelle plateforme d'accès à ce patrimoine.

Cet article est une tribune, rédigée par un auteur extérieur au journal et dont le point de vue n'engage pas la rédaction.

Nous, réalisatrices, réalisateurs et scénaristes ayant travaillé au cours des quarante dernières années pour la télévision, constatons que la quasi-totalité de nos films reste inaccessible au grand public. L'arrivée des chaînes de la TNT puis des grandes plateformes de VOD et de streaming n'a pas permis de remédier à cette situation. La course permanente à l'inédit a laissé s'accumuler sur les étagères des producteurs une quantité impressionnante d'œuvres inexploitées.

Parce que nous considérons que toutes les créations, celles d'aujourd'hui comme celles d'hier, doivent pouvoir être visibles, nous déplorons que l'accès à un patrimoine riche de plusieurs milliers d'heures soit refusé aux citoyens. Alors même que ces œuvres ont toutes bénéficié des aides publiques délivrées par le CNC (Centre national du Cinéma et de l'Image animée) et qu'une grande partie d'entre elles ont de plus été financées par le service public par le biais de la redevance. Pourtant, ces téléfilms, ces mini-séries et ces séries ont réuni à leur diffusion des millions de téléspectateurs en abordant des sujets d'une très grande diversité. Ces œuvres ont ainsi largement contribué à développer un imaginaire commun. Elles ont fait événement et ont marqué leur époque. Mais elles ont disparu depuis, invisibles et invisibles.

Depuis 2016, un accord interprofessionnel est intervenu et a instauré une obligation simple : les producteurs ont l'obligation de rechercher l'exploitation suivie des œuvres et de fournir leurs meilleurs efforts pour favoriser la diffusion de ces milliers d'œuvres. Mais les moyens matériels pour remplir cette obligation n'existent pas aujourd'hui. Face à ce triste constat, il est urgent que la diffusion du patrimoine audiovisuel devienne une priorité des pouvoirs publics. L'expertise du CNC et l'engagement de la ministre à en faire un enjeu de son action sont indispensables pour commencer à élaborer des solutions pérennes et utiles.

Nous, réalisatrices, réalisateurs et scénaristes, sommes convaincus qu'il y a la place pour l'émergence et la création d'une plateforme numérique dédiée permettant de réunir un maximum de ces œuvres et de les rendre accessibles au plus grand nombre. Nous l'appelons même de nos vœux. Le coût de déploiement d'un tel service de médias audiovisuels à la demande (SMAD) n'est aujourd'hui plus un frein pour proposer au public un large choix d'œuvres issues des catalogues des producteurs de fiction. Malgré l'existence de 337 SMAD

déclarés ou conventionnés par l'Arcom (ex-CSA) fin 2023, aucun d'eux n'a connu une offre spécifique permettant de rendre accessible et de valoriser les œuvres de fiction des quarante dernières années, que ce soit gratuitement, par abonnement ou en paiement à l'acte.

Il n'y a pas de fatalité à laisser perdurer un trou noir dans lequel une partie de notre patrimoine culturel et audiovisuel est actuellement ensevelie. Cela serait un renoncement coupable. Seuls la volonté, l'engagement et la mobilisation de tous, professionnels, pouvoirs publics et responsables politiques, pourront nous en sortir.

Liste des signataires :

Olivier ABOU
Jean ACHACHE
Sandro AGENOR
Nelly ALARD
Christophe ANDREI
Marc ANGELO
Bertrand ARTHUYS
Sylvie AYME
Clémence AZINCOURT
Lionel BAILLIU
Sylvie BAILLY
Edwin BAILY
Gilles BANNIER
Christophe BARBIER
Sophie BAREN
Olivier BARMA
Dominique BARON
Christophe BARRAUD
Elsa BENNETT
Luc BÉRAUD
Philippe BERENGER
Julius BERG
Renaud BERTRAND
Thierry BINISTI
Julien BITTNER
Christian BONNET
Bruno BONTZOLAKIS
Christophe BOTTI
Thierry BOURCY
Pierre BOUTRON
Stéphane BRISSET
Jean-Marc BRONDOLO
Laurent BURTIN
Javer CARL
Gérard CARRE
Fabrice CAZENEUVE
Luc CHAUMAR
Pierre CHOSSON
Sandrine COHEN
Didier COHEN
Hélène COHEN
Jérôme CORNUAU

Miguel COURTOIS
Williams CREPIN
Nicolas CUCHE
Isabelle CZAJKA
Adeline DARRAUX
Luc DAVID
Claire DE LA ROCHEFOUCAULD
Thierry DEBROUX
Didier DECOIN
Bruno DEGA
Bénédicte DELMAS
Jean-Christophe DELPIAS
David DELRIEUX
Sophie DESCHAMPS
Marie DESHAIRES
Laurence DESRAYAUD DERAY
Etienne DHAENE
Jean-Marc DOBEL
Christophe DOUCHAND
Iris DUCORPS
Eric DURET
Laurent DUSSAUX
Marc EISENCHTETER
Philippe ENOLA
Marie EYNARD
Jacques FANSTEN
Anne FASSIO
Christian FAURE
Michel FAVART
Abel FERRY
Mehdi FETTAH
Jean Teddy FILIPPE
Jacques FORGEAS
Fabrice FOUQUET
Jean-Luc FRANÇOIS
Edfeldt FREDRIK
Jackye FRYSZMAN
Antoine GARCEAU
Bruno GARCIA
Xavier GIACOMETTI
Olivier GORCE
William GOTESMAN
Denys GRANIER-DEFERRE
Sylvie GRANOTIER
Nathan GROSSMAN
Didier GROUSSET
Kersti GRUNDITZ BRENNAN
Olivier GUIGNARD
Elisabet GUSTAFSSON
Hélène HASSOUN

Carine HAZAN
Henri HELMAN
Laurent HERBIET
Måns HERNGREN
Marc HERPOUX
Laurent HEYNEMANN
Caroline HUPPERT
Jean-Pierre IGOUX
Laurent JAOUI
Bernard JEANJEAN
Nettelbladt JESSICA
Lou JEUNET
Gabriel JULIEN-LAFERRIERE
Simon KAIJSER
Fahlén KARIN
Laurence KATRIAN
Frantz KOENIG
Flore KOSINETZ
Frédéric KRIVINE
Stéphane KURC
Antoine LACOMBLEZ
Dominique LADOGE
Philippe LAIK
Christelle LAMARRE
Marianne LAMOUR
Alexe LANDGREN
Anne LANDOIS
Olivier LANGLOIS
Serge LASCAR
Marie Pascale LAURENCELLE
Alain LAYRAC
Jérôme LE MEST
Marie-Anne LE PEZENNEC
Sullivan LE POSTEC
Luc LEFEBVRE
Claire LEMARECHAL
Delphine LEMOINE
Laurent LEVY
Antoine LORENZI
Jean-Louis LORENZI
Daniel LOSSET
François LUCIANI
Philippe MADRAL
Murielle MAGELLAN
Jacques MALATERRE
Arnaud MALHERBE
Denis MALLEVAL
René MANZOR
François MARTHOURET
Patrice MARTINEAU

Thomas MARTINETTI
Sophie MAURER
Guy MAZARGUIL
Laurent MERCIER
Serge MEYNARD
Pascal MIRLEAU
Catherine MOINOT
Laurent MONDY
Vincent MONNET
Gérard MORDILLAT
Laura MORUZZI
Alain NAHUM
Richard NATAF
Charles NEMES
Christina OLOFSON
Karim OUARET
Charlotte PAILLIEUX
Sébastien PARIS
Thierry PETIT
Xavier PICARD
Nicolas PICARD-DREYFUSS
Chantal PICAULT
Anne RAMBACH
Jean REGNAUD
Jacques RENARD
Magaly RICHARD SERRANO
Marc RIVIERE
Alain ROBILLARD
Armand ROBIN
Eric RONDEAUX
Sarah SANTAMARIA-MERTENS
Virginie SAUVEUR
Claude SCASSO Jean-Marc SEBAN
Arnaud SELIGNAC
Michel SIBRA
Charlotte SILVERA
Jean-Pierre SINAPI
Vincent SOLIGNAC
Stéphanie SPHYRAS
Christiane SPIÈRO
Alain STERN
Bernard STORA
Elio SUHAMY
Eric SUMMER
Alain TASMA
Tiffany TAVERNIER
Frédéric TELLIER
Rodolphe TISSOT
Frédérique TOPIN
Catherine TOUZET

Philippe TRIBOIT
Bertrand VAN EFFENTERRE
Patrick VANETTI
François VELLE
Jean-Sébastien VERNERIE
Nicolas VERPILLEUX
Elizabeth VERRY
Anne VILLACEQUE
Agnès VINCENT-DERAY
Virginie WAGON
Karin WEGSJÖ
Eric WORETH
Paule ZAJDERMANN

Annexe 3

Liste des organisations professionnelles, entreprises, personnalités rencontrées

CNC

- Olivier Henrard, directeur général
- Amélie Leenhardt, directrice de l'audiovisuel
- Laurent Cormier, directeur du patrimoine cinématographique
- Laura Costedoat, cheffe du service des registres du cinéma et de l'audiovisuel
- Bambou Nguyen, cheffe du service des adaptations audiovisuelles de spectacle vivant et Yves Botella, chargé de mission
- Pauline Augrain, Directrice du numérique
- Cécile Lacoue, Directrice des études et de la prospective
- Catherine Souyri-Desrosier, cheffe du département Export

ARCOM :

- Raphaël Berger, directeur de la création
- Corinne Samyn, directrice adjointe de la création

Producteurs et distributeurs audiovisuels

Organisations professionnelles

- **SPI** : Sébastien Colin, Emmanuelle Mauger
- **USPA** : Stéphane Le Bars, Isabelle Degeorges, Catherine Lebailly, Amanda Borghino
- **SEDPA** : Laurent Zameczkowski, Raphaëlle Mathieu, Julie Tolza, Guillaume Pommier, Marie-Hélène Hebrard
- **SPECT** : Vincent Gisbert
- **Syndicat des catalogues de films de patrimoine** : Sabrina Joutard, Jérôme Soulet, Maud Mischi Souchay
- **Association Cartoon** : Christian Davin

Producteurs

- **Xilam** : Marc du Pontavice
- **Samka** : Samuel Kaminka
- **Watch Next Media** : Philippe Alessandri
- **Ellipse Animation** (Groupe Media Participation) : Caroline Duvochel
- **Groupe SECOM** : Frédéric Mercier, François Duplat
- **Supermouche** : Brigitte Ducottet
- **Fédération** : Pascal Breton
- **Mediawan** : Valérie Vleeschhouwer
- **Banijay** : Isabelle Queme, Frédéric Lussato
- **TOP** : Emmanuelle Bouilhaguet
- **Gaumont-Pathé Archives** : Manuela Padoan
- **Gédéon** : Emmanuelle Jouande
- **Compagnie des Indes** : Gildas Leroux
- **Procidis** : Hélène Barillé
- **JY Robin Production** : Jean-Yves Robin, Fabien Gerbault, Hadrien Foussard
- **Cinétévé** : Fabienne Servan Schreiber
- **AGAT Films** : Marc Bordure

Auteurs (scénaristes et réalisateurs)

Organisations professionnelles

- **U2R** : Laurent Jaoui, Dominique Attal
- **La Guilde des scénaristes** : Jean-Baptiste Viaud, Diane Boisgibault
- **La GAARD (Guilde des auteurs réalisateurs de documentaires)** : Perle Schmidt-Morand, Jean-Thomas Renaud

Réaliseurs :

- Jacques Fansten
- Laurent Heynemann

Editeurs de services audiovisuels et plateformes SVOD

- **France Télévisions** : Stéphane Sitbon Gomez, Manuel Alduy, Antonio Grigolini, Anne Holmes, Bénédicte Massiet, Christophe Tardieu
- **TF1 et TF1 Studio**: Rodolphe Buet, Pierre Olivier, Pauline Lauzerat
- **Arte** : Florence Sala
- **Netflix** : Marie-Laure Daridan
- **Amazon** : Philippine Colrat
- **Tenk** : Mohamed Sifaoui, Valentine Roulet
- **SEVAD** : Bernard Tani
- **ACCeS** : Eric Brion

Industries techniques

- **Ficam** : Jean Yves Mirsky, Fabien Marguillard
- **Membres de la FICAM** : Benoit Maujean, Christophe Massie, Gina Barbier, Jean-Baptiste Neyrac, Jean Gaillard, Patrice Weschsler, Tommaso Vergallo, Valérie Colin, Xavier Brachet
- **CST** : Baptiste Heynemann, Hans Nikolas Locher
- **Membres de la CST** : Jean Gaillard, Xavier Brachet, Audrey Kleinklauss
- **Eclair Netgem** : Mathias Hautefort, Manuel Lara
- **LTC Patrimoine** : Denis Garcia, Caroline Caruelle, Pascal Heuillard
- **Transperfect Media** : Jean François Brion

Sociétés de Gestion Collective

- **SACD** : Pascal Rogard, Patrick Raude, Hubert Tillier, Isabelle Meunier, René le Mener, Guillaume Prieur
- **SCAM** : Hervé Rony, Stéphane Joseph, Nicolas Mazars
- **Procirep** : Izard Van der Puyl
- **SACEM** : David El Sayegh, Caroline Bonin
- **ADAMI** : Benjamin Sauzay, Florent Veil, Thierry Auda, Claire Czerniak

Autres institutions ou organisations

- **Unifrance** : Sarah Hemar, Andrea Sponchiado
- **INA** : Laurent Vallet, Agnès Chauveau, Antoine Bayet, Mileva Stupar, Zoé Macheret, Alann Hery, Brice Amouroux, Barbara Mutz, Sandrine Lardeux, Jean-François Debarnot
- **BNF** : Emmanuel Aziza, Tifenn Martinot-Lagarde
- **AMAPA** : Charlotte Paillieux
- **Filmdocumentaire.fr** : Arnaud de Mezamat
- **Festival de fiction de la Rochelle** : Pauline Hertault
- **Séries Mania** : Frédéric Lavigne
- **Fipadoc** : Christine Camdessus, Anastasia Makieva
- **Festival d'Annecy** : Mickaël Marin

Annexe 4

Fonds audiovisuels de l'INA et régime juridique associé

La présente note est établie dans le cadre de la mission confiée par le CNC à Michel Gomez en mars 2025. Après une présentation générale des fonds audiovisuels relevant des collections de l'INA, elle se focalise volontairement exclusivement sur les œuvres audiovisuelles patrimoniales - même si son champ d'application est plus large. Est notamment exclue volontairement toute référence aux œuvres radiophoniques et programmes audiovisuels autres que œuvres patrimoniales.

Fonds audiovisuels relevant des collections de l'INA :

Nature	Description	Volume approximatif
Dépôt légal audiovisuel Radio-TV (depuis 1995 en application de la loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal)	Extension progressive depuis 1995 (Détail sur https://www.inatheque.fr/fonds-audiovisuels/fonds-tele.html) : 101 chaines TV 82 chaines radio	26,5 millions d'heures (+1,5 million d'heures par an)
Dépôt légal audiovisuel WEB (depuis 2009 en application de la loi DADVSI du 1er aout 2006)	29 583 sites 16 420 comptes de réseaux sociaux 14804 comptes de 22 plateformes de publication vidéo 21869 collections de podcasts	41,4 millions de vidéos représentant 5 millions d'heures 5,4 millions d'émissions de podcasts ou de document sonores représentant 1,8 millions d'heures.
Fonds « professionnel » (depuis la création de l'INA en 1975)	Productions/coproductions de l'ORTF et des sociétés nationales de programme	2,5 millions d'heures
Mandats/Licences sur fonds tiers (article 49 III. Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986)	Fonds négociés avec des tiers détenteurs pour leur commercialisation et/ou leur exploitation sur les services de l'INA (dont Madelen)	Environ 65 000 heures (hors mandats patrimoniaux et portages)
Dons et acquisitions de fonds tiers (article 49 III. Loi n°86-1067)	Fonds acquis en propriété auprès de tiers	

Régime juridique des droits détenus par l'INA sur les œuvres audiovisuelles patrimoniales

I/ Régime juridique des droits INA sur les œuvres patrimoniales (fiction, documentaire de création, animation, adaptation de spectacle vivant) relevant de son fonds professionnel

En application des lois sur la communication audiovisuelle du 7 août 1974, 29 juillet 1982 et 30 septembre 1986 et des textes réglementaires y afférents, l'Ina est substitué dans les droits et obligations des sociétés nationales de programme sur :

- les œuvres patrimoniales financées ou cofinancées par l'O.R.T.F. (et la R.T.F.) et diffusées une première fois par celui-ci ;
- les œuvres patrimoniales financées ou cofinancées par TF1 et diffusées une première fois par cette chaîne avant le 30 juillet 1982 ;

- les œuvres patrimoniales financées ou cofinancées par A2 et FR3, diffusées une première fois par ces organismes avant le 1^{er} octobre 1981 ;
- les œuvres patrimoniales financées ou cofinancées par A2/France2, FR3/France 3 et RFO, diffusées par ces organismes entre le 1^{er} octobre 1981 et le 1^{er} août 1997 à la condition qu'il ne s'agisse pas d'œuvres de fiction et que, dans le cas d'œuvres cofinancées, la part de ces organismes dans leur financement soit supérieure aux deux tiers du coût total de leur financement.

Cette substitution signifie que l'Ina est titulaire de tous les droits corporels et incorporels initialement détenus par les entreprises de communication audiovisuelle concernées sur les œuvres précitées.

Ainsi, dès lors que ces différents organismes étaient habilités à exploiter ces œuvres, selon des modes d'exploitation déterminés, en intégralité ou sous forme d'extraits, l'INA détient des droits identiques et prend à sa charge, le cas échéant, les autorisations des divers ayants droit sur ces œuvres (auteurs, artistes-interprètes, ...) et les versements des compléments de rémunération leur revenant.

Par ailleurs, la loi 2000-719 du 1^{er} août 2000 précise que l'INA demeure détenteur des droits et obligations qu'il détenait sur les œuvres constituant son fonds d'archives audiovisuelles et sonores avant son entrée en vigueur. Elle dispose également que « *L'Institut exploite les extraits des archives audiovisuelles des sociétés nationales de programme dans les conditions prévues par les cahiers des charges. A ce titre, il bénéficie des droits d'exploitation de ces extraits à l'expiration d'un délai d'un an à compter de leur première diffusion.* »

Ainsi, en vertu de cette loi du 1^{er} août 2000, l'INA bénéficie uniquement des droits d'exploitation sous forme d'extraits des œuvres financées ou cofinancées après le 1^{er} août 1997 (date d'entrée en vigueur de cette loi du 1^{er} août 2000, arrêtée par l'autorité de tutelle de l'Ina) par France 2, France 3, France 5, RFO et les organismes relevant de France Media Monde (pour l'essentiel, France 24) et ce, un an après leur première diffusion.

En conséquence, le régime de titularité des droits de l'Ina ne repose plus sur une substitution intégrale de celui-ci dans les droits et obligations des sociétés nationales de programmes sur les œuvres qu'elles auront financés ou cofinancés ; l'INA a en l'espèce à titre exclusif la seule maîtrise de l'exploitation des œuvres des sociétés nationales de programme uniquement sous forme d'extraits, dès lors que ces différentes sociétés détenaient initialement de tels droits d'exploitation et pour les modes d'exploitation qu'elles pouvaient ainsi mettre en œuvre.

II/ Régime juridique des œuvres patrimoniales relevant du dépôt légal de l'INA

En application des articles L. 131-1 et s. du Code du Patrimoine et en particulier de l'article R. 132-33 du Code du Patrimoine, « *l'Institut national de l'audiovisuel est seul responsable de la collecte, au titre du dépôt légal, des documents sonores et audiovisuels radiodiffusés ou télédiffusés ; il participe avec la Bibliothèque nationale de France à la collecte, au titre du dépôt légal, des signes, signaux, écrits, images, sons ou messages de toute nature faisant l'objet d'une communication publique en ligne.* »

Relèvent du périmètre du DL de l'INA :

- Les documents audiovisuels (en ce compris les œuvres audiovisuelles patrimoniales) diffusés sur les services de télévision établis en France (articles R 132-24 du Code du Patrimoine)
- Les services de communication au public en ligne et SMAD (en ce compris les œuvres audiovisuelles patrimoniales qu'ils contiennent) édités par les services de télévision/radio ou relatifs aux services de télévision/radio et à leurs programmes (article R. 132-41 du Code du Patrimoine)

S'agissant du Dépôt légal, seule “*la consultation de l'œuvre sur place par des chercheurs dûment accrédités par [l'INA] sur des postes individuels de consultation dont l'usage est exclusivement réservé à ces chercheurs*” est autorisée par le Code du Patrimoine (article L.132-4 et s.). A la différence du fonds « professionnel », l'INA n'est pas titulaire des droits de propriété ni d'exploitation sur le fonds du DL, mais simplement dépositaire.

Les collections vidéo du département Son, vidéo, multimédia de la BnF



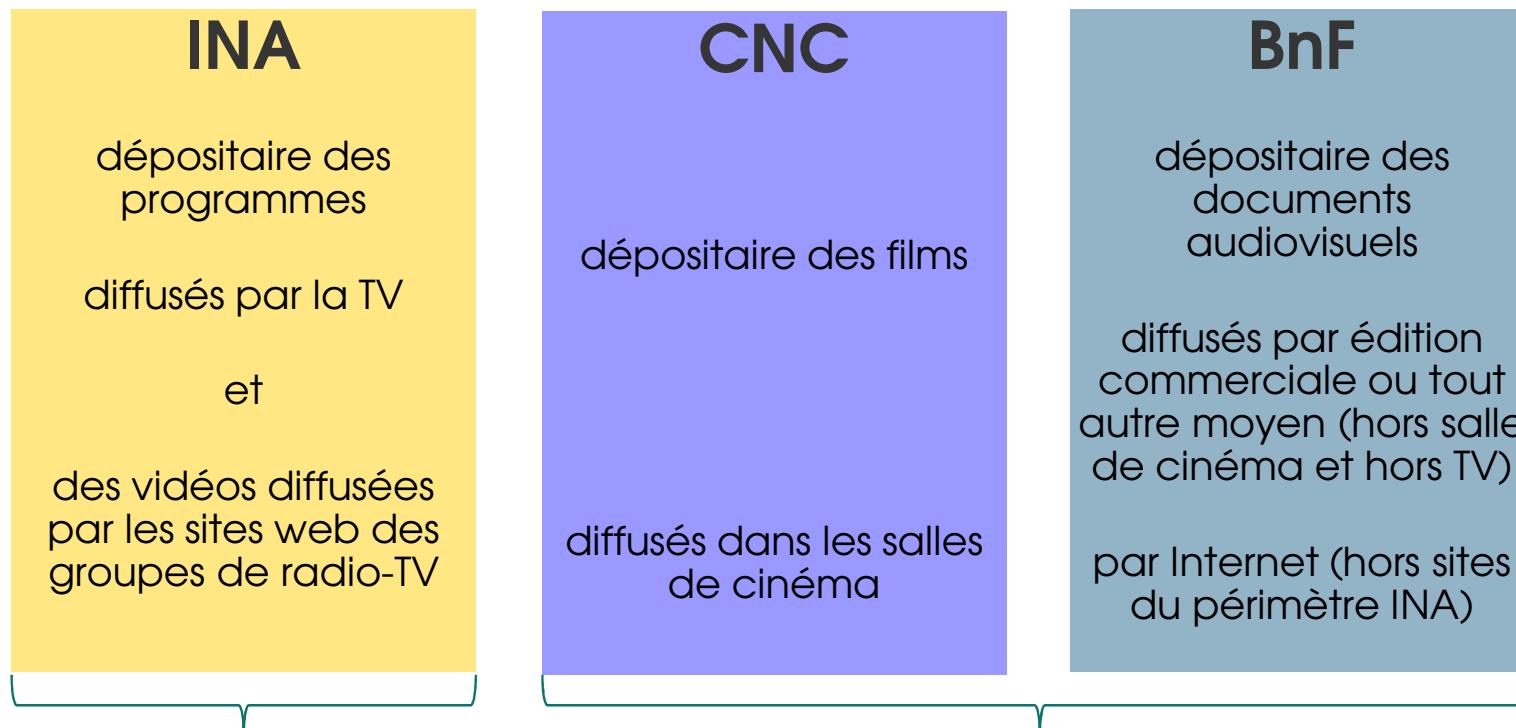
Les dates clés du dépôt légal

- 1537 : Livres
- 1648 : Estampes, cartes et plans
- 1793 : Partitions
- **1925 : Photographies et phonogrammes**
- (1938 : décret pour les phonogrammes)
- 1941 : Affiches
- **1975 : Vidéos & documents multisupports**
- **1977 : Films (CNC)**
- **1992 : Audiovisuel (INA / radio et télévision) ; Multimédia**
- 2006 : Internet (loi DADVSI)
- **2021 : Dépôt légal numérique (loi Darcos)**

Des étapes juridiques liées aux avancées technologiques

- **La loi introduisant le dépôt légal des phonogrammes date du 19 mai 1925**, décret d'application du 8 avril 1938.
- **Le décret n° 75-696** (modifiant le décret n° 63-796 du 1^{er} août 1963 portant application aux œuvres phonographiques de la loi du 21 juin 1943 sur le dépôt légal) **du 30 juillet 1975** étend le dépôt légal « aux œuvres vidéographiques » et « aux œuvres audiovisuelles intégrées, dites multi-média, groupant divers supports (livres, fiches, photographies, films, bandes magnétiques, cassettes, disques, etc.) qui ne peuvent être dissociés pour leur mise en vente, leur distribution, leur reproduction ou leur diffusion sur le territoire français » (désignés aujourd'hui sous le terme de « multimédias multisupports ») ;
- **Le décret n°77-535** du 23 mai 1977 fixant les conditions d'application aux films cinématographiques de la loi du 21 juin 1943 relative au dépôt légal. Les films sont collectés par la Bibliothèque nationale de France et conservés par le CNC.
- **La loi n° 92-546 du 20 juin 1992**, relative au dépôt légal, étend le dépôt légal aux « progiciels, bases de données, systèmes experts et autres produits de l'intelligence artificielle », le décret n° 93-1429 du 31 décembre 1993 en porte l'application. **Le CNC** devient l'unique gestionnaire du dépôt légal du film sur support photochimique. La collecte se fait sur l'ensemble des films (français et étrangers) ayant reçu un visa d'exploitation. **L'INA** se voit confier le dépôt légal des chaînes de radio et de télévision.
- **La loi n° 2021-1901 du 30 décembre 2021** visant à améliorer l'économie du livre et à renforcer l'équité entre ses acteurs établit et étend le caractère obligatoire du dépôt légal à la production dématérialisée, quel que soit le secteur.

Répartition du dépôt légal de l'image animée entre les organismes dépositaires



(* hormis diffusion web en ce qui concerne la BnF)

Les collections vidéo de la BnF



- **Plus de 350 000 documents**, une des plus grandes vidéothèques d'Europe
- **Le périmètre du dépôt légal des vidéogrammes défini en 1975 est très large**. Il suffit qu'une « œuvre vidéographique » ou un « enregistrement d'images animées » soit diffusé « sur le territoire français » à un public plus large que le cercle de famille pour pouvoir être conservé.
- À côté de l'édition vidéo commerciale (films de fiction, films documentaires, films d'animation, séries,...), la loi permet la préservation d'une grande diversité d'images qui témoigne aujourd'hui de la richesse des **usages de la vidéo dans le champ non-commercial** : festivals, communication institutionnelle et d'entreprise, productions associatives, audiovisuel pédagogique, vidéos d'artistes...
- En plus du dépôt légal, l'enrichissement des collections passe par des **acquisitions et des dons**.

La consultation à des fins de recherche



- Le dépôt légal des vidéogrammes confié à la **BnF** est ainsi complémentaire du dépôt légal des programmes diffusés sur les chaînes de télévision, confié à l'**INA**, et du dépôt légal des films exploités en salle de cinéma confié au **CNC**.
- Tous trois sont consultables sous forme numérique, dans un même espace sur le site François-Mitterrand, **salle P**, (niveau Rez-de-Jardin) par toute personne qui en a besoin pour une recherche, sur accréditation.
- Le code du patrimoine (article L132-4) autorise la reproduction (et donc la copie numérique ou la numérisation) pour la collecte, la conservation et la consultation sur place. Une bonne partie des vidéos consultables en salle P sur des postes audiovisuels sont versés progressivement dans **Gallica intra-muros** et seront consultables sur tous les postes des espaces de recherche.
- Dans le cas d'inédits, la consultation des dons nécessite l'accord préalable des ayants-droits par convention. Quelques réalisateurs ou leurs ayants-droits ont rendu leurs films consultables également sur **Gallica**.



La gestion des collections du
CNC par la Direction du
patrimoine



La Direction du patrimoine cinématographique du CNC :

- Apporte son soutien aux institutions patrimoniales françaises
- Soutient les ayants droit dans l'exploitation de leur catalogue
- Apporte son expertise aux institutions patrimoniales étrangères et aide à leur constitution
- Gère le site de Bois d'Arcy et les collections qui y sont conservées



Dépôts

- Le dépôt légal
- Le dépôt régulier
- Le dépôt temporaire

Dons

Acquisitions

Soit :

1.100.000 boites / 140.000 œuvres

Les collections nitrate de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque de Toulouse, de l'INA, des catalogues historiques ...





Du coffre-fort à la politique de conventionnement

A la création du service en 1969 :

Décret n° 69-675 du 19 juin 1969 relatif à la conservation des films par le centre national de la cinématographie

Les déposants confient au CNC leurs films dans le cadre d'un règlement intérieur qui les garantit contre toute communication de leur dépôt. Mais en 1990 un conventionnement est mis en œuvre encadrant :

- Les dépôts (convention générale de dépôt)
- Les restaurations (convention de restauration)

La communication et la valorisation des œuvres déposées ou restaurées sont permises dans le cadre des activités culturelles non commerciales du CNC, en contrepartie du financement total de la conservation et des travaux de restauration pris en charge en tout ou partie par le CNC.



LES FILMS DE LA PLEIADE

SACD

Valoriser : mettre à disposition les collections

2004 : le code du patrimoine et la loi de 2006 permettent la valorisation des collections conservées par l'Etat à l'attention des chercheurs et des professionnels.



8 000 films numérisés
consultables à la BnF, site
Tolbiac et sur les Postes de
consultation multimédias
dans les délégations
régionales de l'INA et les
50 médiathèques
publiques partenaires



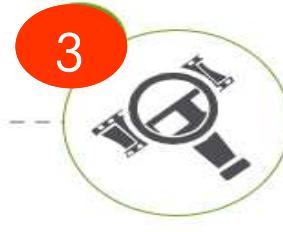
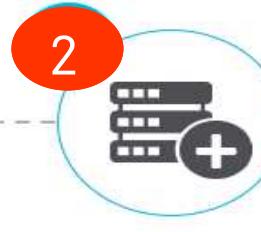
Le portail DELIA : collaboration CNC-BnF pour le dépôt légal dématérialisé de l'image animée



Le dépôt légal de la vidéo dématérialisée : principaux jalons

- **2020** : La BnF et le Centre national du cinéma (CNC) lancent un projet commun sur le dépôt légal numérique, qui bénéficie d'un soutien particulier de l'Etat à travers le Fonds de transformation de l'action publique. Un identifiant standard pour les vidéos dématérialisées, ISAN, est utilisé comme clé d'identification pour les entrées de DELIA et pour la chaîne de traitement.
- **2021** : Une plateforme commune, DELIA, ouverte en novembre, permet en un seul dépôt (dit « à double usage ») :
 - - le dépôt légal des films exploités en salles (CNC),
 - - le dépôt légal de la vidéo à la demande (BnF).
- **2023**: DELIA s'ouvre plus largement aux dépôts de vidéos avec ISAN. Dépôts tests différentes plateformes effectués à partir de février :
 - Netflix : Série française « Le Caïd » saison 1 (10 épisodes).
 - Wooksart (Association audiovisuelle pour le champ social) : 3 films (documentaire/fiction)
 - Capuseen (plateforme gérée par Doriane films, éditeur et distributeur de films) : 1 film d'animation intitulé « Barber Westchester » réalisé par Jonni Phillips (2021) produit à l'étranger (USA).
- **2024** : Accord entre la BnF et l'Agence ISAN pour l'immatriculation des vidéos du secteur non commercial via DELIA (avec une nouvelle version du portail). Achèvement d'ici fin 2024 du circuit d'échange de données entre la BnF et le CNC, pour faciliter le catalogage dans les bases de données respectives des deux institutions.

DELIA : principes



Le développement d'un portail commun de collecte pour l'image animée

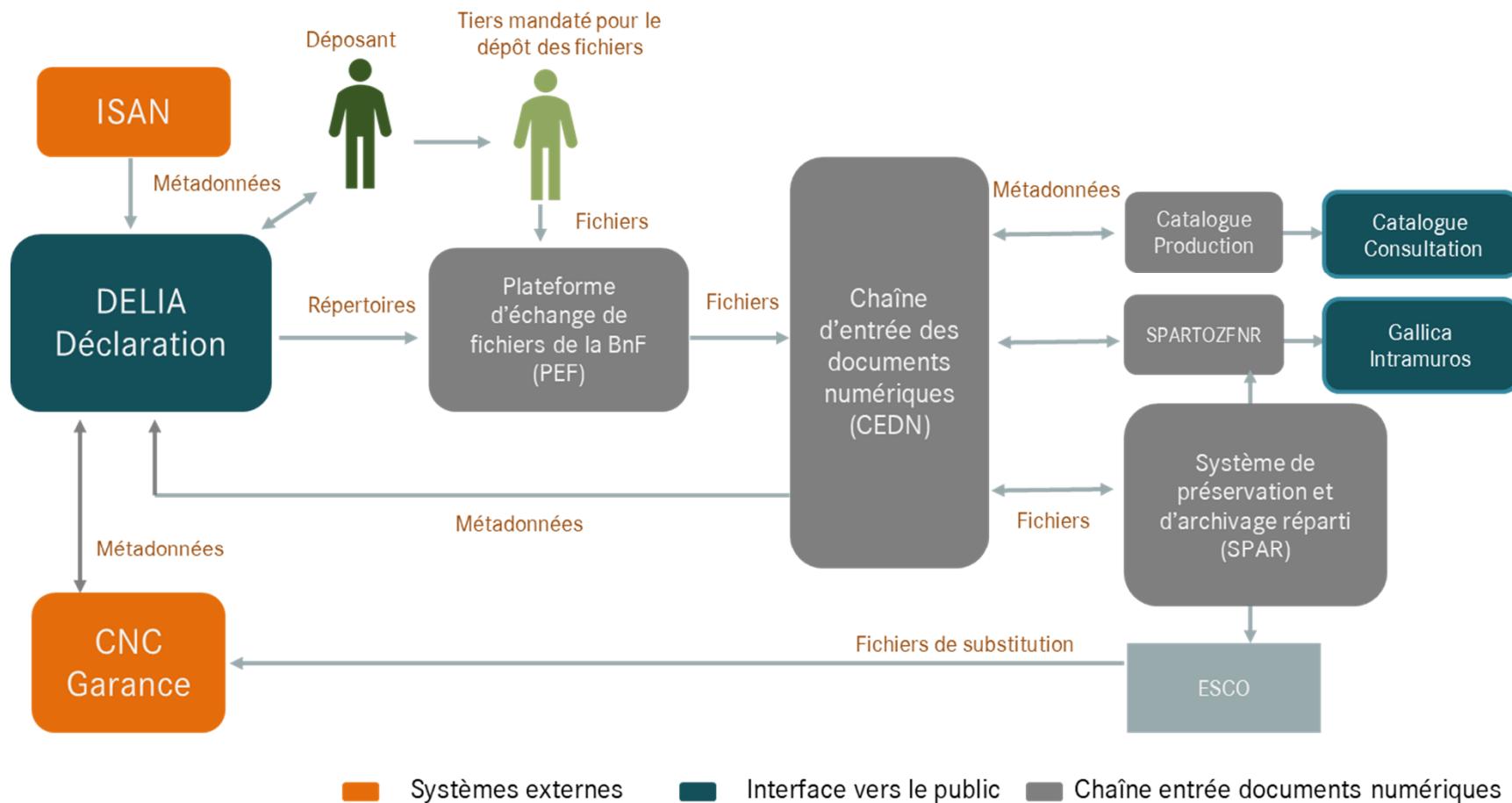
L'archivage pérenne de l'image animée

Une consultation sécurisée à des fins de recherche

DEpôt Légal de l'Image Animée (delia.culture.gouv.fr)

- Choix de l'ISAN comme identifiant pivot
- Dépôt unique (pas de double livraison) : s'applique aux films diffusés en salle de cinéma et en vidéo à la demande
- Possibilité de mandater un opérateur technique pour l'envoi des fichiers (films, vidéos, documents d'accompagnement)
- Formats et nommage des fichiers communs aux professionnels
- Économie de saisie grâce à un socle commun de métadonnées restreint et, dans certains cas, pré-saisies et modifiables par le déposant dans le formulaire de DELIA

Processus de dépôt légal de l'image animée



Le portail DELIA

A screenshot of a web browser showing the DELIA website at delia.culture.gouv.fr/inscription. The page title is "Bienvenue sur DELIA, le portail du dépôt légal de l'image animée.". On the left, there is a circular image of a person standing in front of a large film set or stage equipment. Below the image is a section titled "Le dépôt légal de la Vidéo" with descriptive text about the legal deposit of video recordings. On the right, there is a sidebar with "Se connecter" and "S'inscrire" buttons, and a main form area for "Vous souhaitez déposer:". The form includes checkboxes for different types of video deposits, a question about email, and fields for "Nom du déposant", "Quel type de production souhaitez-vous déposer?", and "Activité principale".

DELIA (BnF & CNC)

Bienvenue sur DELIA, le portail du dépôt légal de l'image animée.

Le dépôt légal de la Vidéo

Institué en 1975, le dépôt légal des vidéogrammes conduit la BnF à collecter l'ensemble des films diffusés par l'édition en vidéo physique (DVD, Blu-Ray) et désormais en vidéo dématérialisée (vidéo à la demande).

Encadré par le Code du Patrimoine (art. L131-1 à L133-1 et art. R132-24 à R132-32), son périmètre comprend aussi les œuvres diffusées dans les festivals, les films de communication institutionnelle et d'entreprise, les productions associatives et militaires, l'audiovisuel pédagogique, les films de recherche scientifique, la production des musées et des lieux de culture, les œuvres produites en vidéo par des artistes, les captations de spectacles vivants ou de conférences mises à disposition du public...

Vous souhaitez déposer :

un film diffusé en salle de cinéma
 un film ou une série diffusé sur une plateforme de vidéo à la demande
 un film ou une série diffusé dans un cadre institutionnel, associatif ou d'entreprise

Si vous avez des questions sur le dépôt légal des vidéogrammes, vous pouvez écrire à depotlegal.video@bnf.fr

* champs obligatoires

Déposant

Nom du déposant *

Quel type de production souhaitez-vous déposer ?

Activité principale *

Choisir une activité

Déjà inscrit ? [Se connecter](#)

S'inscrire →

DELIA - le dossier de dépôt



[← Retourner aux résultats de la recherche](#)

Caïd - Saison 1
[Historique](#)
[Modifier](#)

Date de création : 11/05/2023
 Date de modification : 11/05/2023
 Date de validation : 11/05/2023
 Date limite de dépôt : 11/05/2024

[Dossier en attente de documents](#)

Commentaires
(Pas encore de commentaires.)

Identification du déposant
 Nom de la société : Netflix Services France SAS
 Nom du responsable du compte : Bird, Jonathan
 Téléphone : 33 80 09 17 81
 Courriel : jbird@netflix.com

Répertoire PEF
 Accès au répertoire : [CAID-SAISON1_000858](#)

Diffusion : V&D
 Sortie V&D : 10/05/2021
 Plateforme(s) V&D : Netflix

Sortie autre mode de diffusion :

Envoi des fichiers vidéos

Document	État
Film * - envoi obligatoire	En attente du document
Bande annonce	NC
Teaser	NC

* Les fichiers à envoyer sont ceux du film, de sa bande-son et des sous-titres y compris le SME. Pour plus d'informations, se référer aux prescriptions techniques requises et à l'outil d'aide au nommage dans le module d'aide.

Expéditeur Bird, Jonathan (Netflix Services France SAS)
Modalités d'envoi FTP Sécurisé

Description de l'œuvre

Série	Identifiant
Titre original de la série : Caïd - Saison 1	ISAN : 0000-0005-C841-000A-1-0000-0000-Y ISBN
Titre de la saison :	VISA :
Numéro de la saison : 1	EIDR :
Numéro de l'épisode dans la saison : Episode 10	Auteurs, interprètes ou participants de l'épisode

Titre de l'épisode

Titre original de l'épisode : Caïd - Saison 1	Réalisation : Basterga, Ange
Langue du titre original : Français	Réalisation : Lopez, Nicolas

Annexe 6

Normes techniques de dépôt de matériel à l'INA et la BNF dans le cadre du dépôt légal

La qualité des œuvres audiovisuelles collectées dans le cadre du DL par l'INA varie selon les époques et les spécificités techniques qui leur sont propres. On peut distinguer trois grandes phases :

- *Avant 2001 : les programmes collectés par l'INA dans le cadre du DL lui sont versés par les chaînes via des supports physiques (Beta SP pour les versements directs par les chaînes, VHS parfois lorsque certains dons privés viennent combler des lacunes de versement) ; tous ces supports ont été numérisés en H264 à 10Mb/S soit dans format SD équivalent à la Beta et donc de qualité relativement faible au regard des exigences techniques actuelles ;*
- *Entre 2001 et 2011 : les programmes sont collectés via captation 24/7 des signaux sous forme numérique en provenance des régies finales des 7 chaînes Hertziennes et progressivement des chaînes qui apparaissent sur la TNT ; ces programmes sont toujours nativement en SD, compressés en MPEG 2 à 8Mb/s (qualité DVD) ;*
- *Depuis 2011 : à mesure que les chaînes sont passées à la HD sur la TNT et le SAT, et que la démocratisation (entrant une baisse de coût significative) du stockage sur bandes de type LTO, la collecte du DL a évolué d'une captation conservée en SD MPG2 8Mb/s à des livraisons sur IP (réseaux informatiques) en HD.*

De fait, les fichiers conservés pour la période ante 2011 le sont dans une qualité au mieux équivalente à du DVD – suffisante pour une consultation, mobilisable en « dernier recours » ou en copie privée à la demande d'ayant droit mais trop faible pour une ré-exploitation broadcast.

Des traitements d'upscale (dont nous monitorons en permanence l'évolution et la montée en performance) sont possibles pour améliorer le rendu de ces fichiers, mais restent loin de permettre pour autant de retrouver une qualité Master. D'autant que les programmes captés au titre du DL, SD ou HD, sont enregistrés avec l'ensembles des inserts antennes.

BNF technique Les caractéristiques techniques des fichiers collectés via DELIA sont disponibles en ligne dans les prescriptions techniques du portail :

<https://delia.culture.gouv.fr/ptech>

Caractéristiques techniques dépôt légal BNF : Pour le DL de la V&D (BnF), la qualité demandée (MP4 ou H264) est équivalente à celle d'un support DVD ou Blu-Ray, donc limitée.

Annexe 7

Table des matières

1	Synthèse de l'étude.....	2
1.1	Périmètre de l'étude :	2
1.2	Les principaux résultats.....	3
2	Tableaux d'analyse à l'appui de l'étude.....	4
2.1	Analyse par œuvre	4
2.1.1	TV / Cinéma : Répartition des œuvres déclarées à la Sacd par type.....	4
2.1.2	TV / Cinéma : Poids des rediffusions sur les œuvres produites	4
2.1.3	TV / Cinéma : Poids des rediffusions sur les œuvres produites en considérant une série comme une œuvre unique.....	5
2.1.4	TV : Poids des rediffusions par type	5
2.1.5	TV : Poids des rediffusions par type Série / Unitaire.....	6
2.1.6	TV : Ancienneté à date de diffusion des œuvres rediffusées par type	6
2.1.7	TV : Ventilation par type et par ancienneté à date (2024).....	7
2.1.8	TV : Nombre d'œuvres diffusées et non rediffusées par type et par ancienneté à date 2024.	7
2.1.9	TV : Partage Série / Unitaire des rediffusions	8
2.1.10	TV : Ventilation Série / Unitaire - Rediffusées / Non rediffusées par type d'œuvre en %....	8
2.1.11	TV : Ventilation Série / Unitaire - Rediffusées / Non rediffusées par type d'œuvre en Nombre	9
2.2	Analyse des diffusions sur le Linéaire	10
2.2.1	TV / Cinéma : Evolution des diffusions en regard des œuvres diffusées	10
2.2.2	TV : Evolution des diffusions par type	11
2.2.3	TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre de diffusions	12
2.2.4	TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre d'œuvres	13
2.2.5	TV Linéaire : Répartition des diffusions par pays de chaîne	14
2.2.5.1	En nombre de diffusions.....	14
2.2.5.2	En nombre d'œuvres	14
2.3	Analyse des diffusions sur le Non Linéaire.....	15
2.3.1	TV / Cinéma : Evolution des diffusions en regard des œuvres diffusées	15
2.3.2	TV : Evolution des diffusions par type	16
2.3.3	TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre de vues	17
2.3.4	TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre d'œuvres	18
2.3.5	TV Non Linéaire : Répartition des diffusions par pays de chaîne.....	19
2.3.5.1	En nombre de vues	19
2.3.5.2	En nombre d'œuvres	19

1 Synthèse de l'étude

1.1 Périmètre de l'étude :

L'ensemble du répertoire de la SACD dans le domaine de l'audiovisuel (fictions, films d'animation, captations) en 2005.

A noter : *La captation gérée par la Sacd est un œuvre audiovisuelle consacrée à la captation d'un spectacle vivant pour les genres suivants : pièce de théâtre, Opéra/opérette, Sketch, Chorégraphie / ballet, comédie musicale.*

Les diffusions audiovisuelles linéaires et non-linéaires de 2010 à 2023.

Les diffusions linéaires reposent une analyse par

- *Quand les tableaux et graphiques indiquent « diffusion », c'est par nombre de diffusions (combien de diffusions dans l'année),*
- *Quand les tableaux présentent des nombres d'œuvres alors une œuvre ne compte que pour 1, quel que soit son nombre de rediffusions.*

Les diffusions non-linéaires reposent sur une analyse par vue

- Quand les tableaux et graphiques indiquent « vue », c'est par nombre de vues (combien de fois que la vidéo a été visionnée sur la période),
- Quand les tableaux présentent des nombres d'œuvres alors une œuvre ne compte que pour 1, quel que soit son nombre de vues.

La diffusion recense les données de trois pays France, Belgique et Canada

- Pour une série chaque épisode est considéré comme une œuvre
- Ne sont pris en compte que la diffusion des œuvres dans leur totalité (la diffusion d'extraits n'est donc pas prise en compte)

1.2 Les principaux résultats

Le répertoire SACD des fictions audiovisuelles (unitaires et séries) ayant 20 ans et plus en 2023, des films d'animation et captations de spectacles vivants (définition à venir) représente au 31 décembre 2005 89 465 œuvres

- Fiction : 57 501 soit 64,27%
- Animation : 28 318 soit 31,65%
- Captations : 3 646 soit 4,08%

78% de ces œuvres n'ont pas été rediffusées depuis 2010

La structure des œuvres diffusées au moins une fois :

- Fiction : 60%
- Animation : 38%
- Captations : 2%

Les films n'animation du fait de leur spécificité et de leur public sont sur-représentées alors que les captations (sans doute pour des raisons liées à la durée des droits) sont sous-représentées

L'ancienneté des œuvres diffusées : ancienneté la plus grande entre la date de référence (année de production) et sa dernière rediffusion

- De 20 à 30 ans : 76,76%
- De 31 à 40 ans : 14,56 %
- Au-delà de 40 ans : 8,68%

Cette structure temporelle connaît de légères variations suivant les catégories étudiées avec en particulier une plus grande « ancienneté » pour les fictions.

Séries ou unitaires pour les fictions et les films d'animation

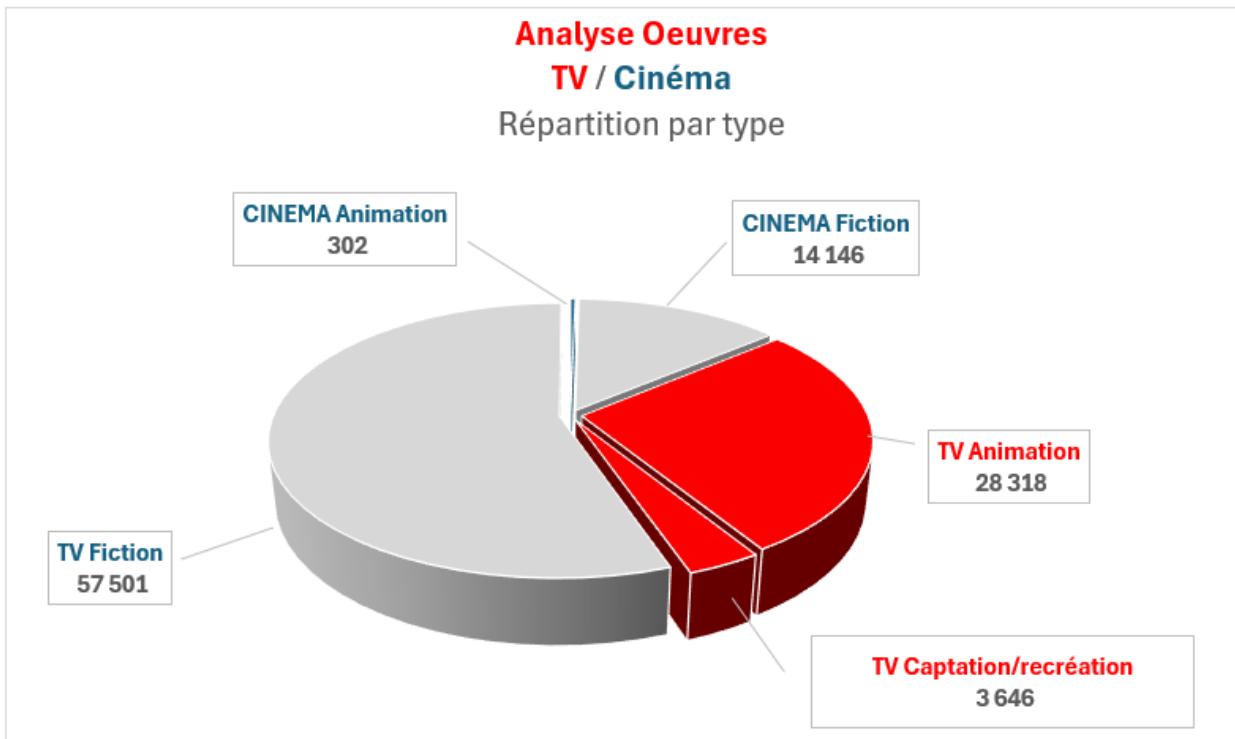
- Fiction : 94,99% de séries
- Animation 99,70% de séries

Les séries dominent très largement la diffusion audiovisuelle, dans la fiction et l'animation, sans doute pour des raisons liées aux volumes qu'elles représentent et à l'intérêt d'une stratégie de fidélisation pour les diffuseurs.

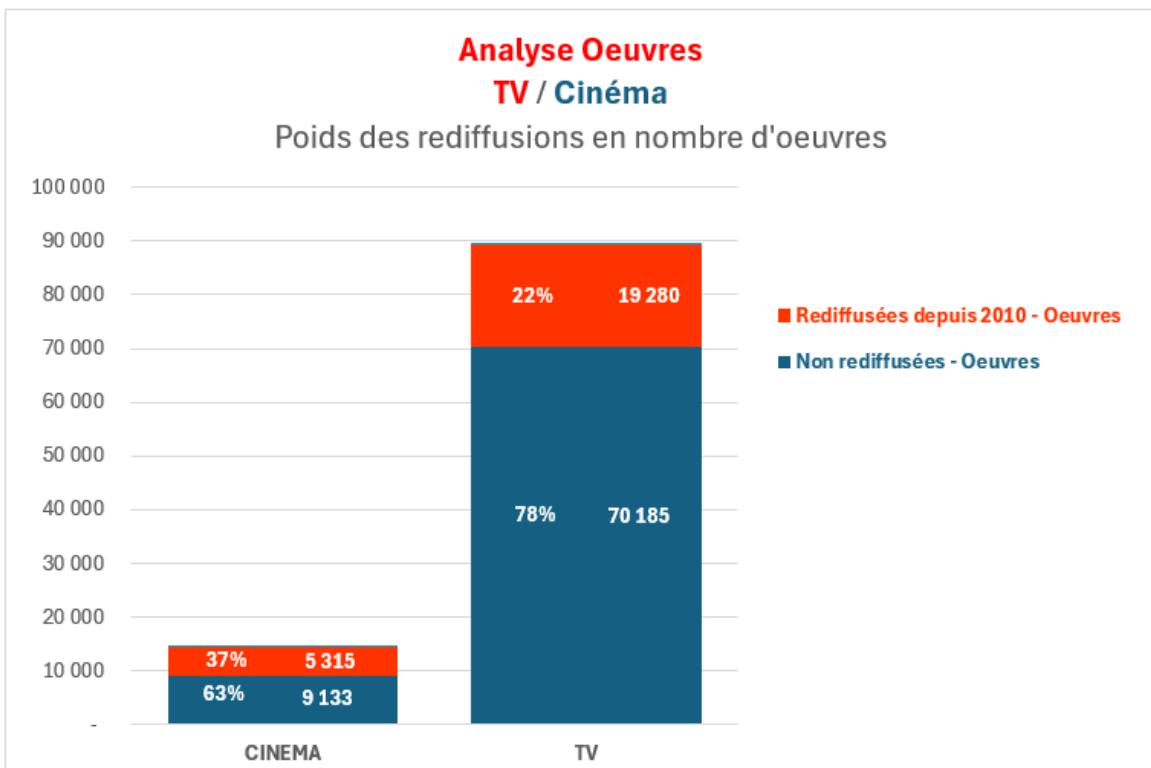
2 Tableaux d'analyse à l'appui de l'étude

2.1 Analyse par œuvre

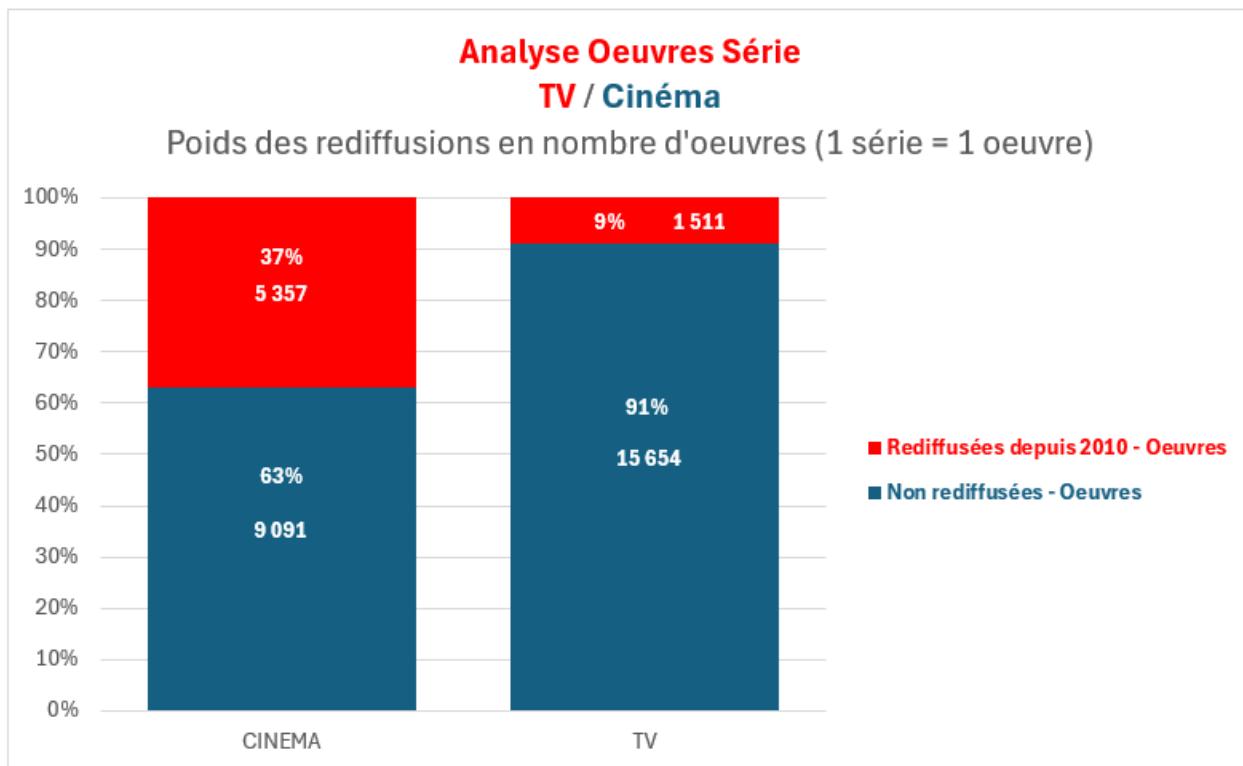
2.1.1 TV / Cinéma : Répartition des œuvres déclarées à la Sacd par type



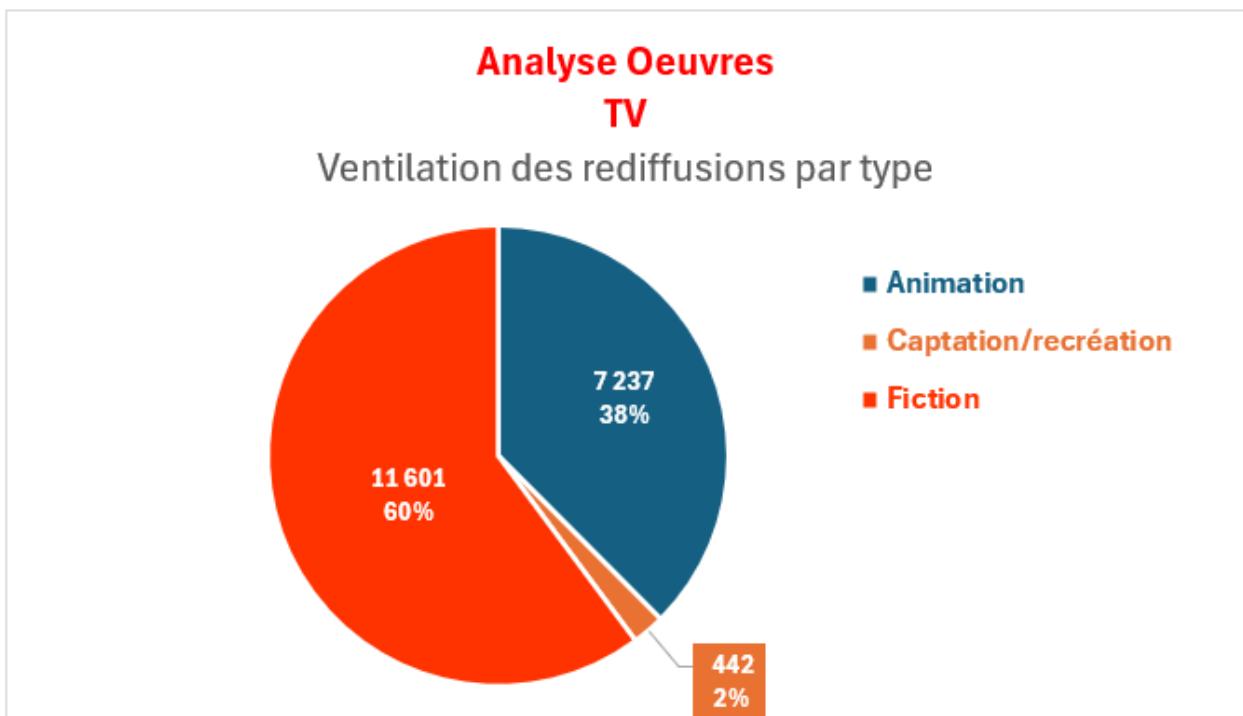
2.1.2 TV / Cinéma : Poids des rediffusions sur les œuvres produites



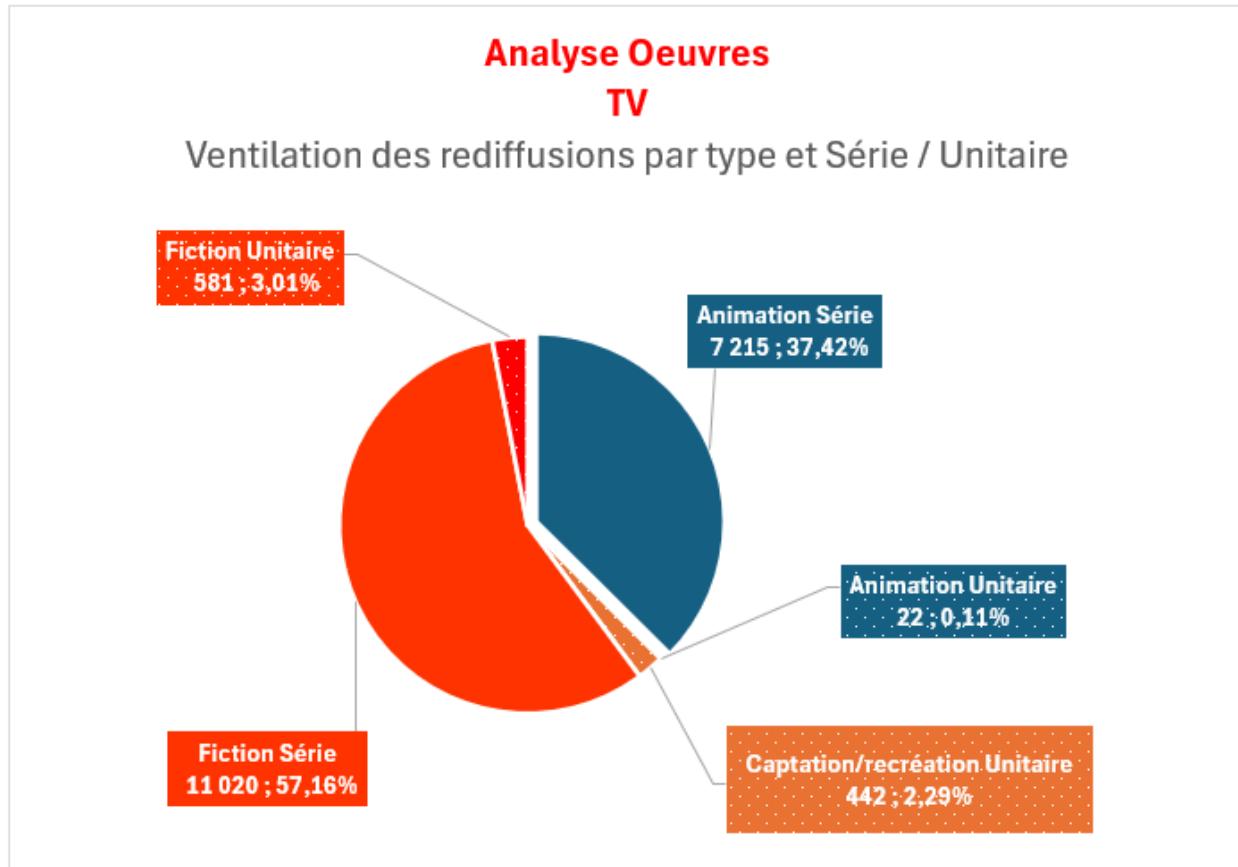
2.1.3 TV / Cinéma : Poids des rediffusions sur les œuvres produites en considérant une série comme une œuvre unique



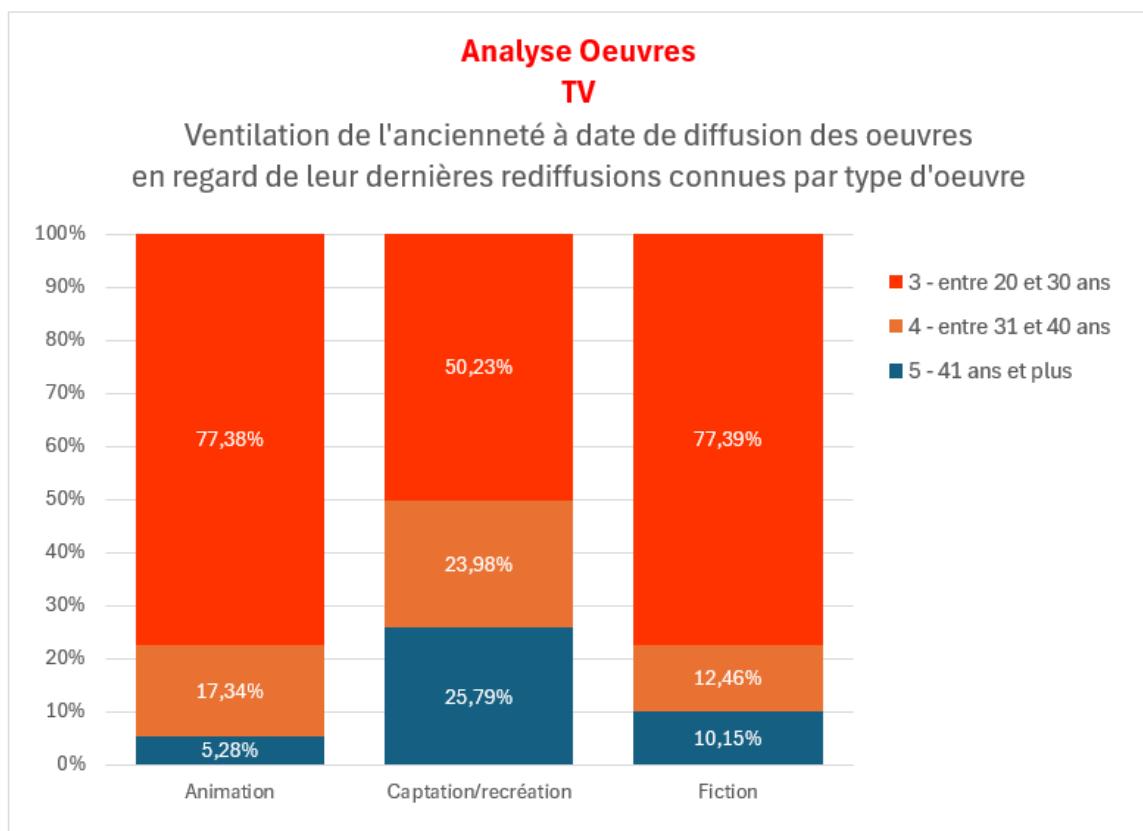
2.1.4 TV : Poids des rediffusions par type



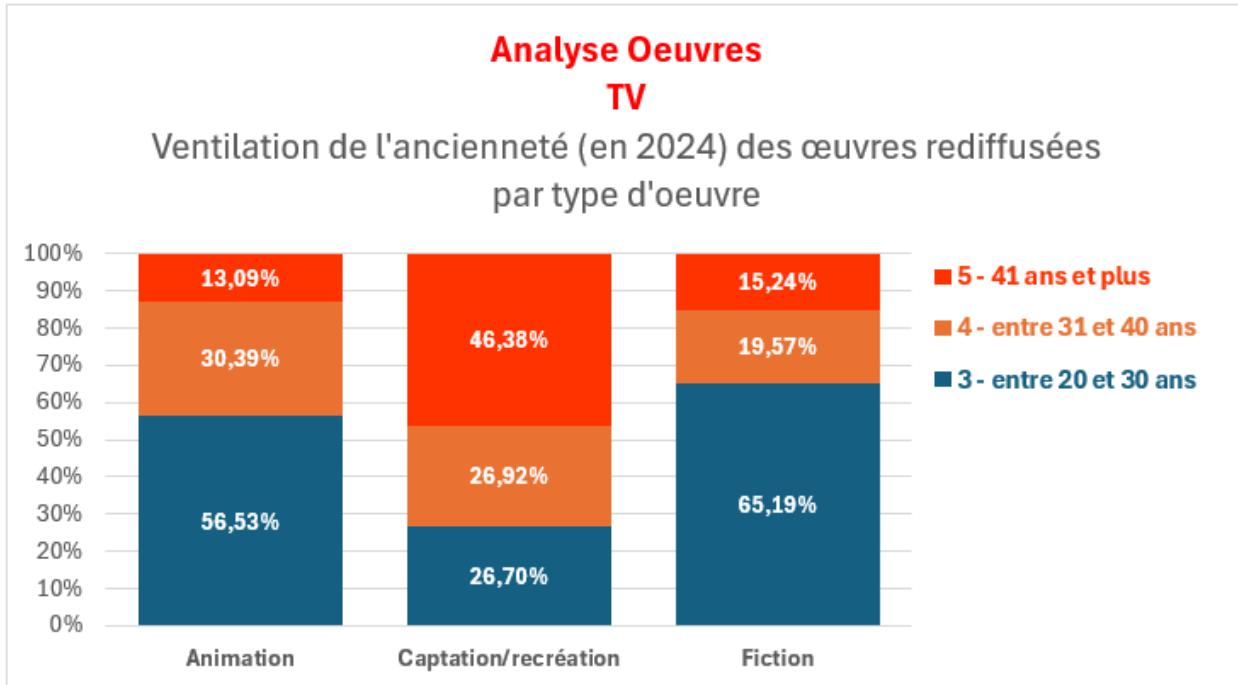
2.1.5 TV : Poids des rediffusions par type Série / Unitaire



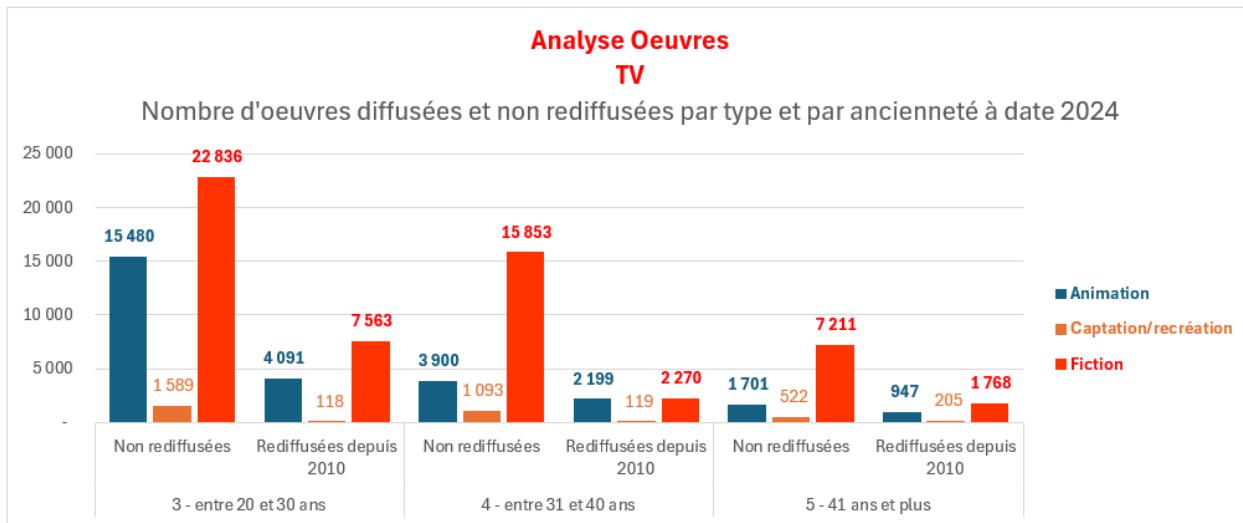
2.1.6 TV : Ancienneté à date de diffusion des œuvres rediffusées par type



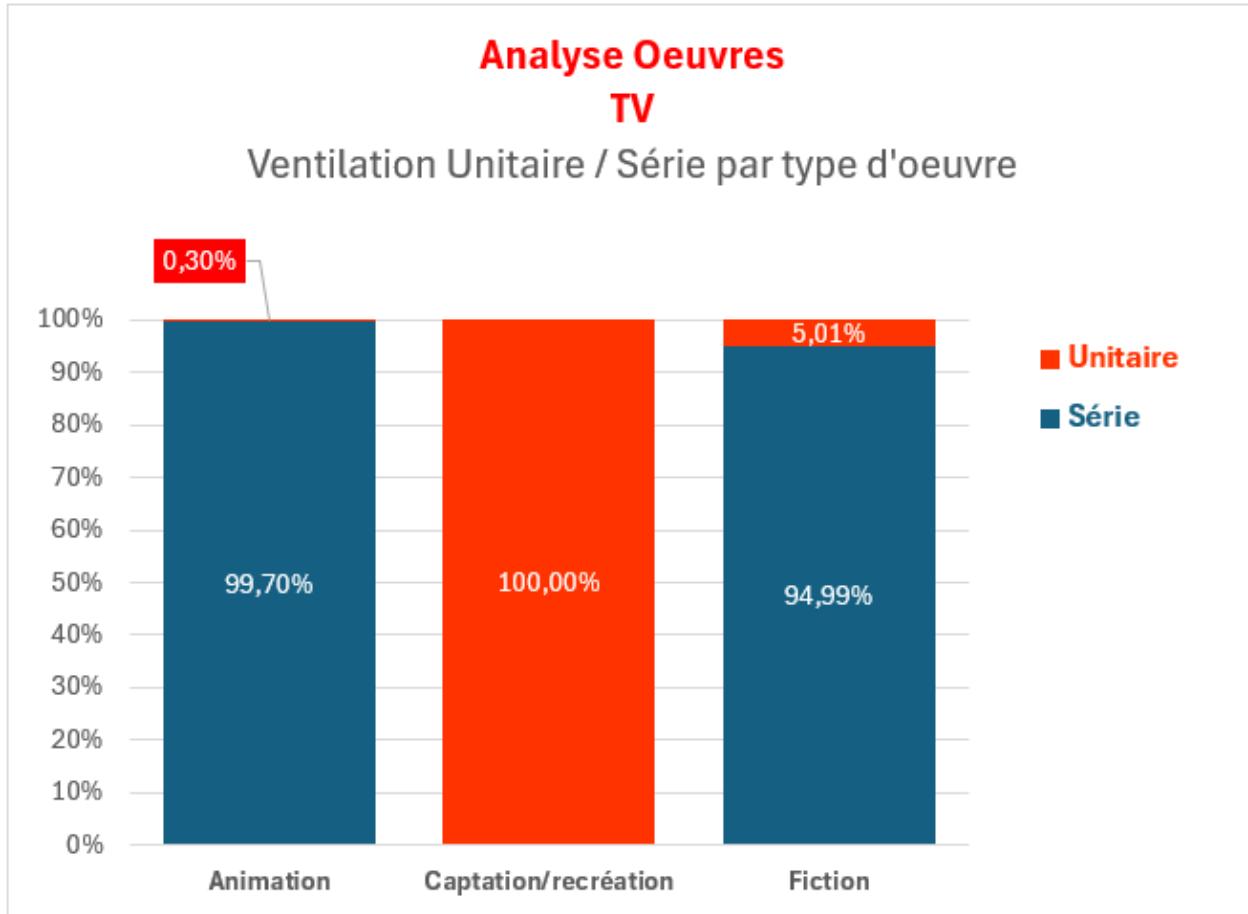
2.1.7 TV : Ventilation par type et par ancienneté à date (2024)



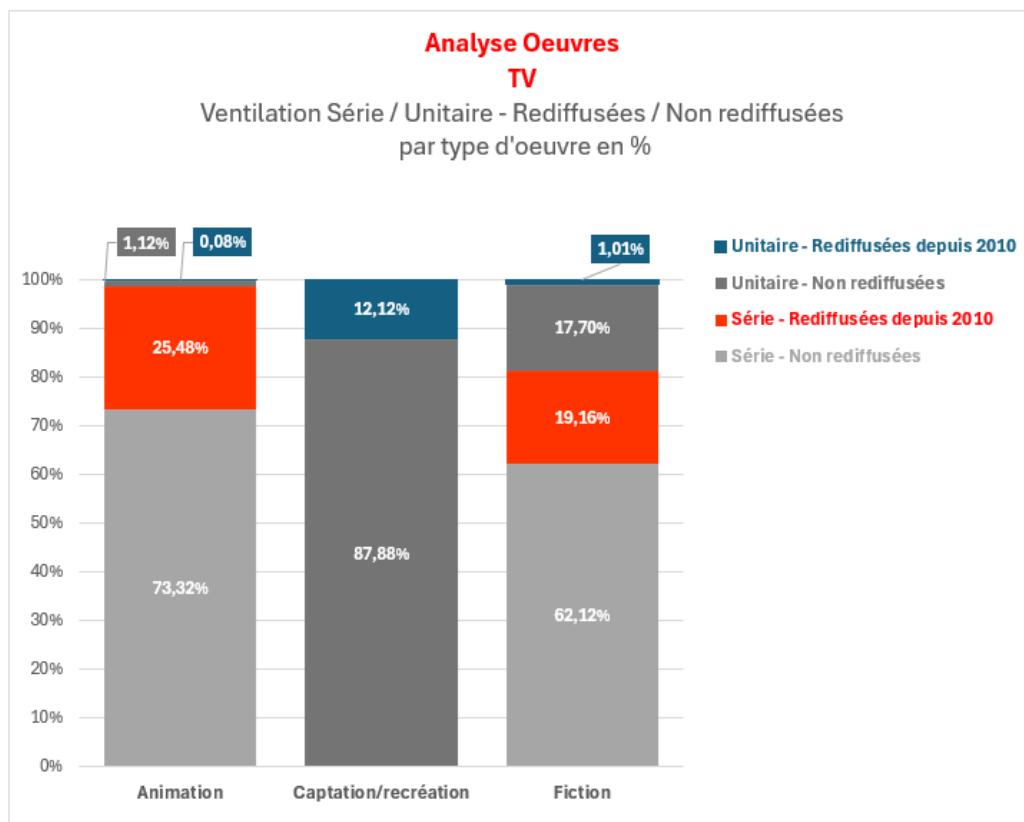
2.1.8 TV : Nombre d'œuvres diffusées et non rediffusées par type et par ancienneté à date 2024



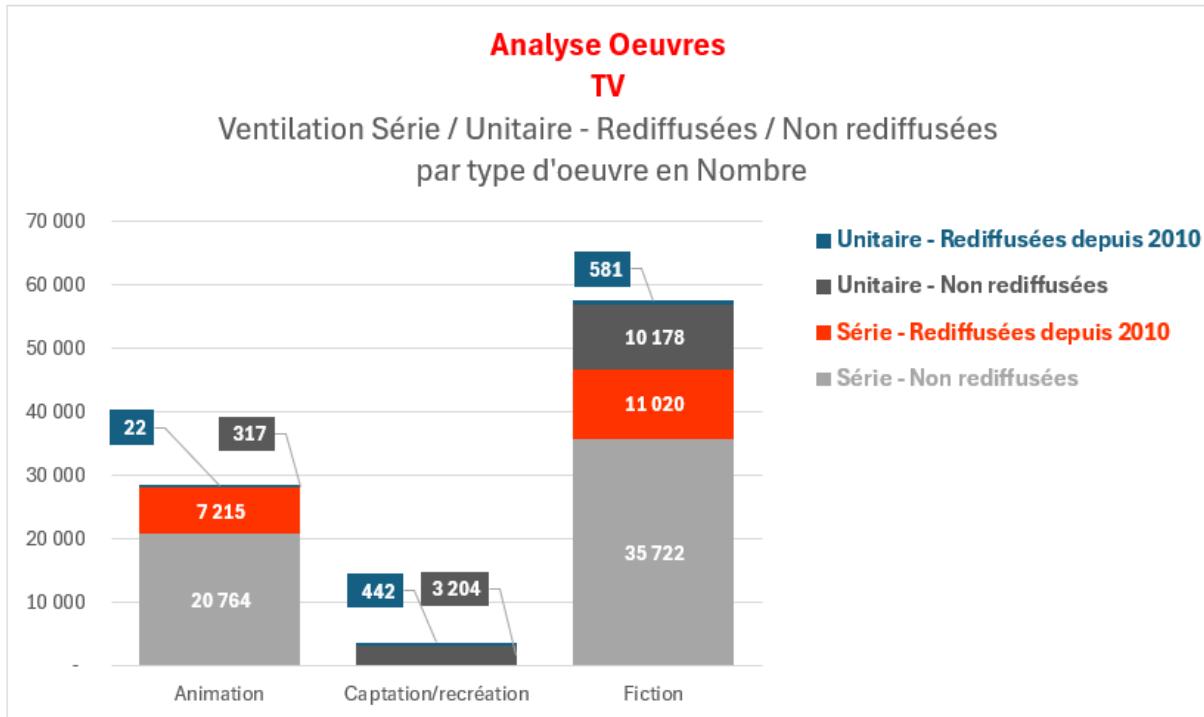
2.1.9 TV : Partage Série / Unitaire des rediffusions



2.1.10 TV : Ventilation Série / Unitaire - Rediffusées / Non rediffusées par type d'œuvre en %

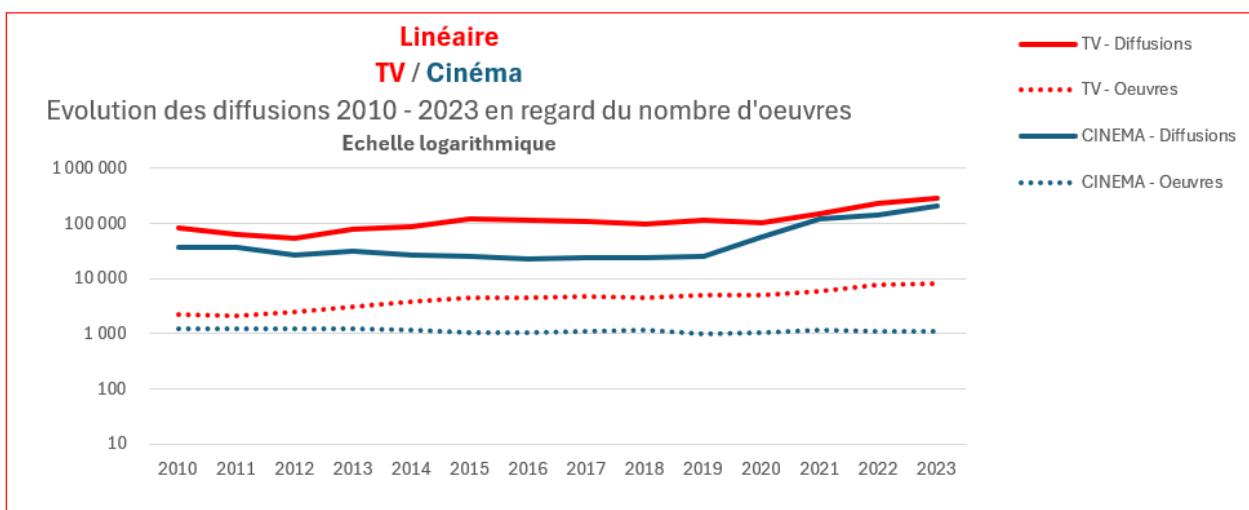
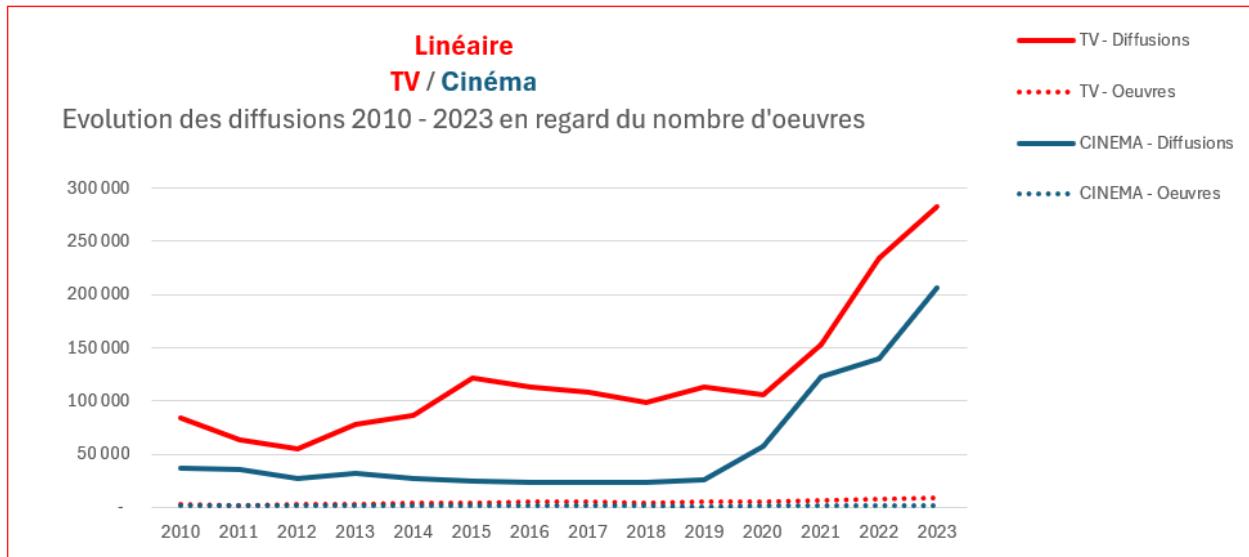


2.1.11 TV : Ventilation Série / Unitaire - Rediffusées / Non rediffusées par type d'œuvre en Nombre

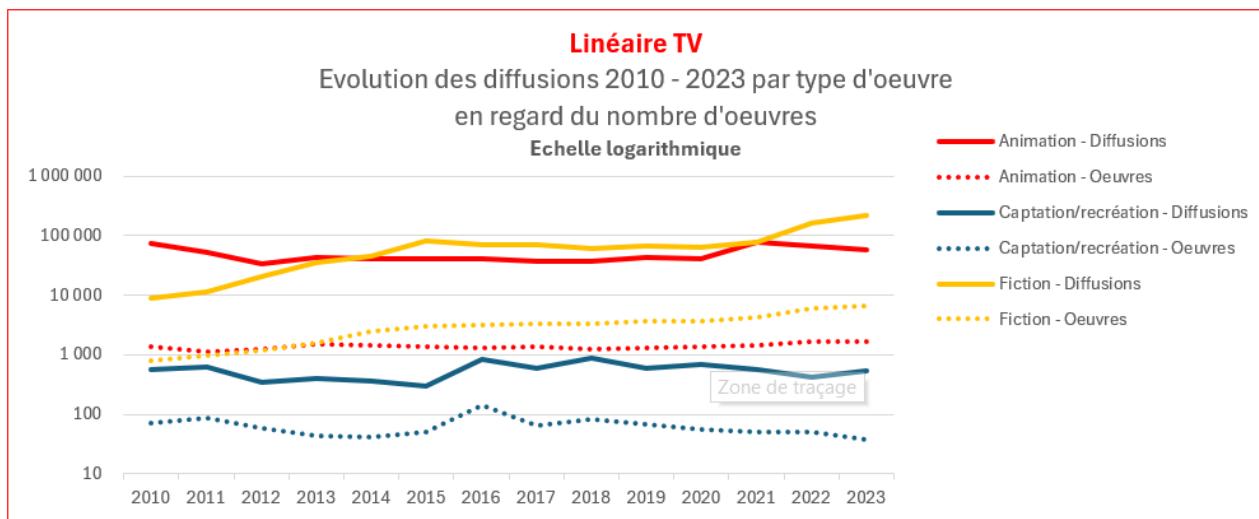
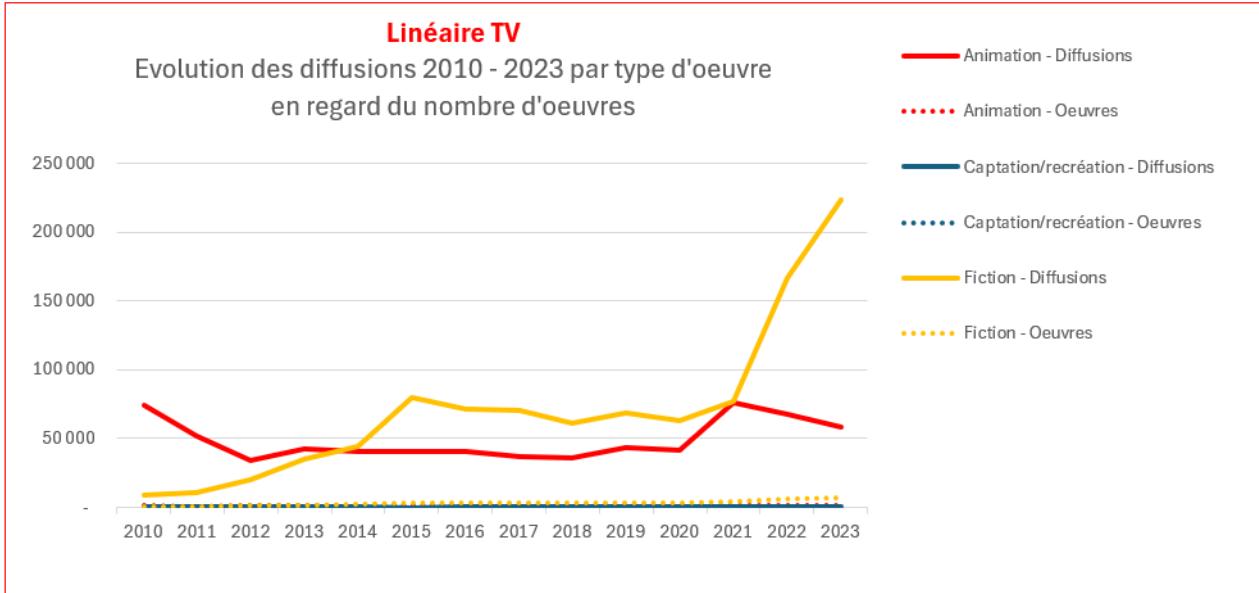


2.2 Analyse des diffusions sur le Linéaire

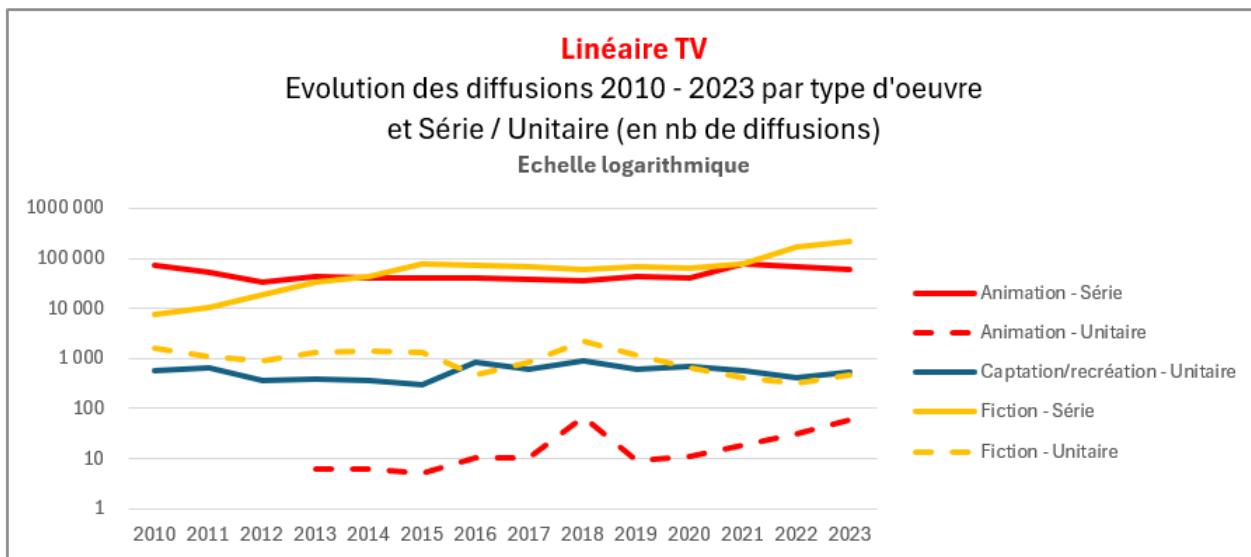
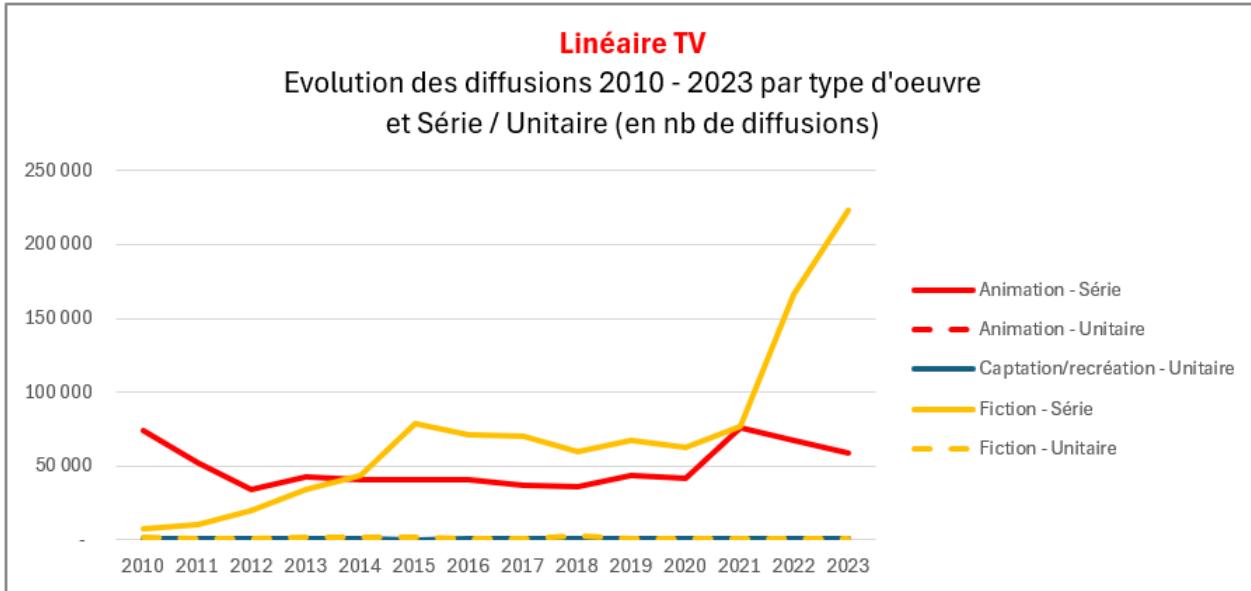
2.2.1 TV / Cinéma : Evolution des diffusions en regard des œuvres diffusées



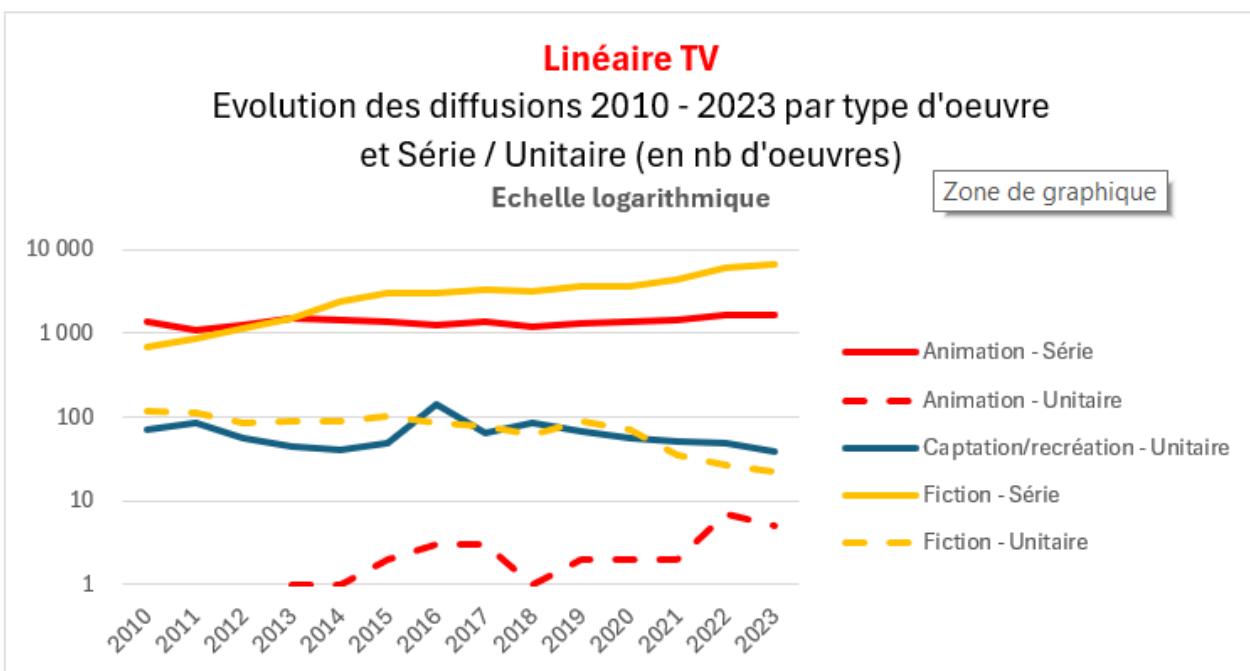
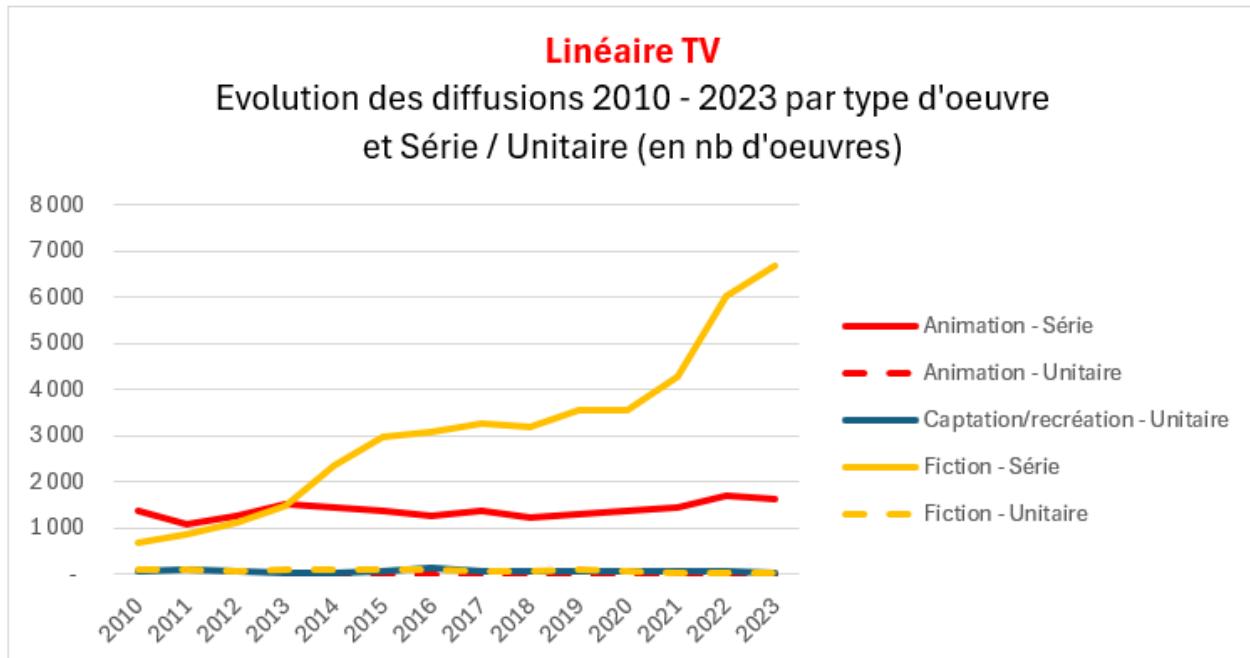
2.2.2 TV : Evolution des diffusions par type



2.2.3 TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre de diffusions



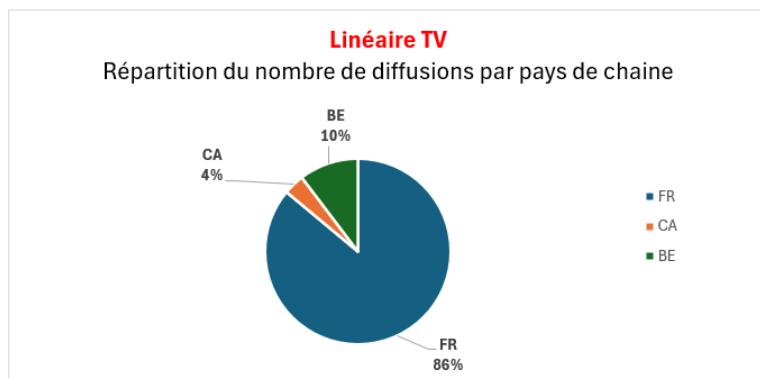
2.2.4 TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre d'œuvres



2.2.5 TV Linéaire : Répartition des diffusions par pays de chaîne

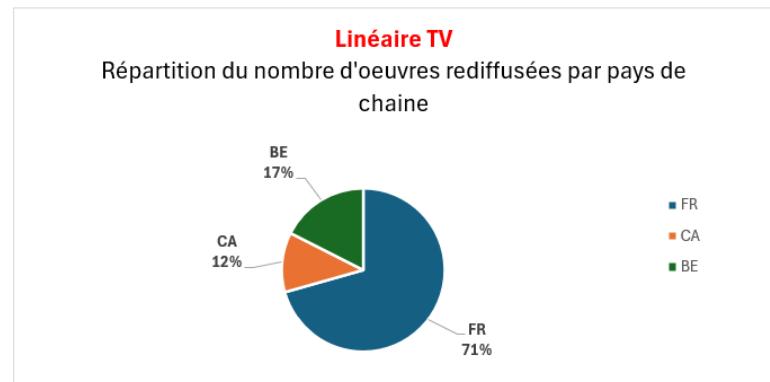
2.2.5.1 En nombre de diffusions

Chaines	Nombre de diffusions
FR	1 533 181
CA	64 547
BE	183 926
Total général	1 781 654



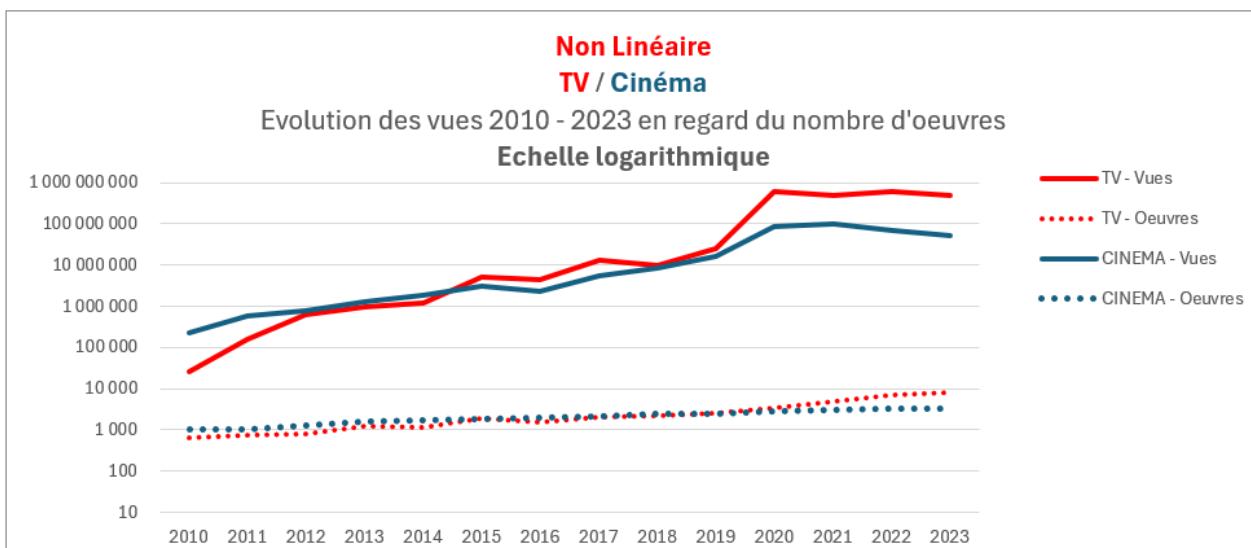
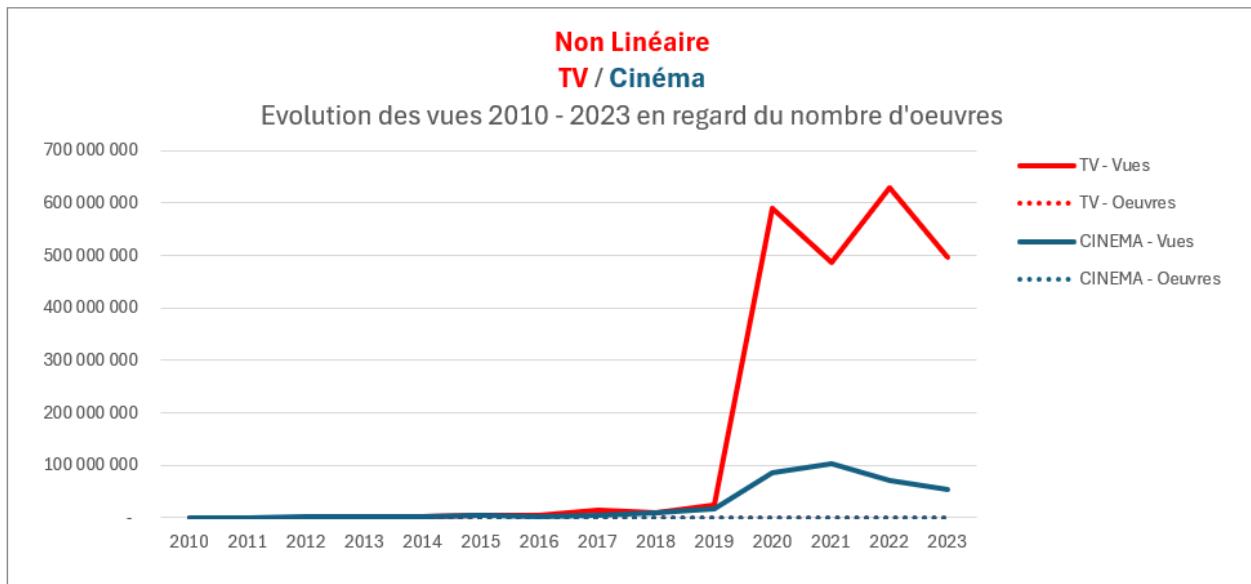
2.2.5.2 En nombre d'œuvres

Chaines	Nombre d'œuvres
FR	14 236
CA	2 384
BE	3 536
Total général	16 057

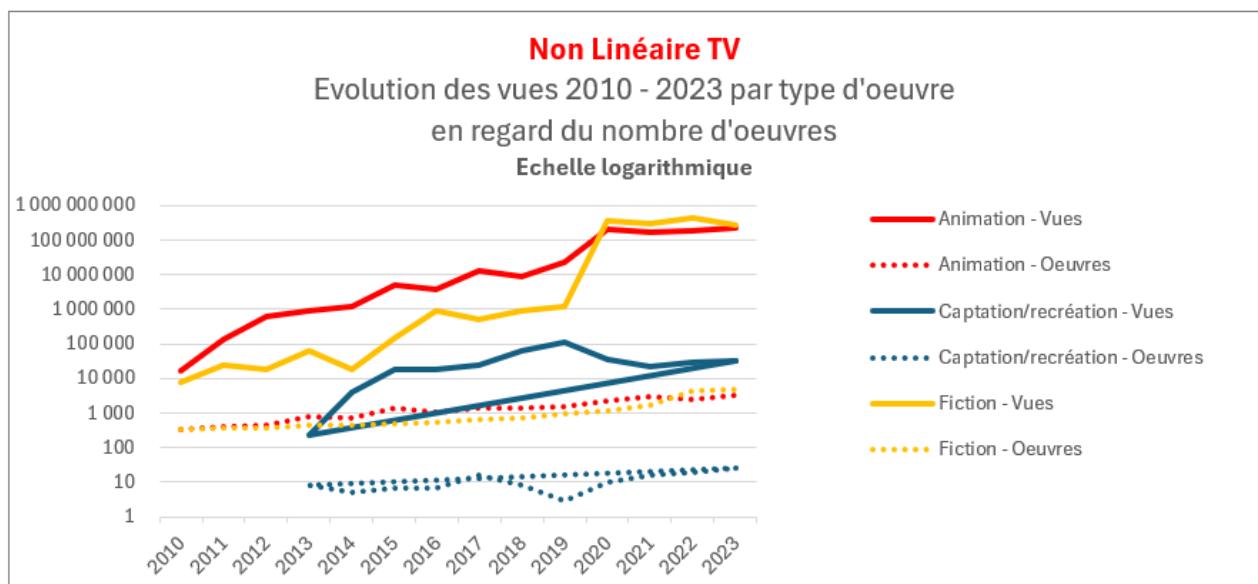
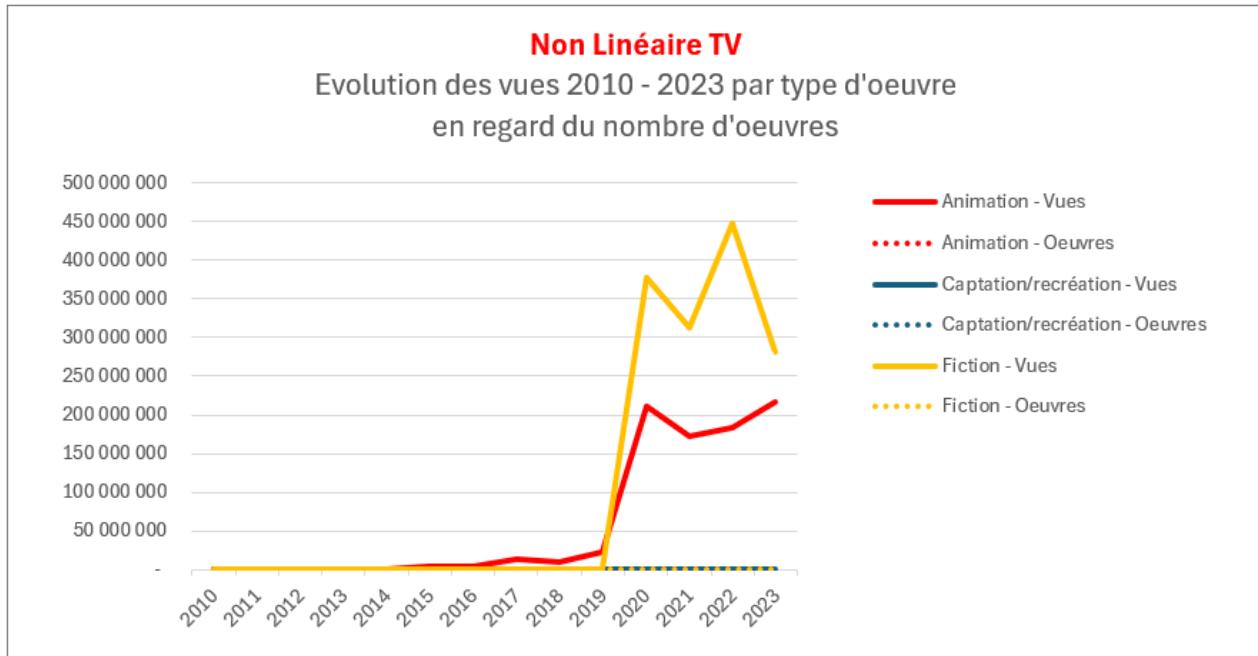


2.3 Analyse des diffusions sur le Non Linéaire

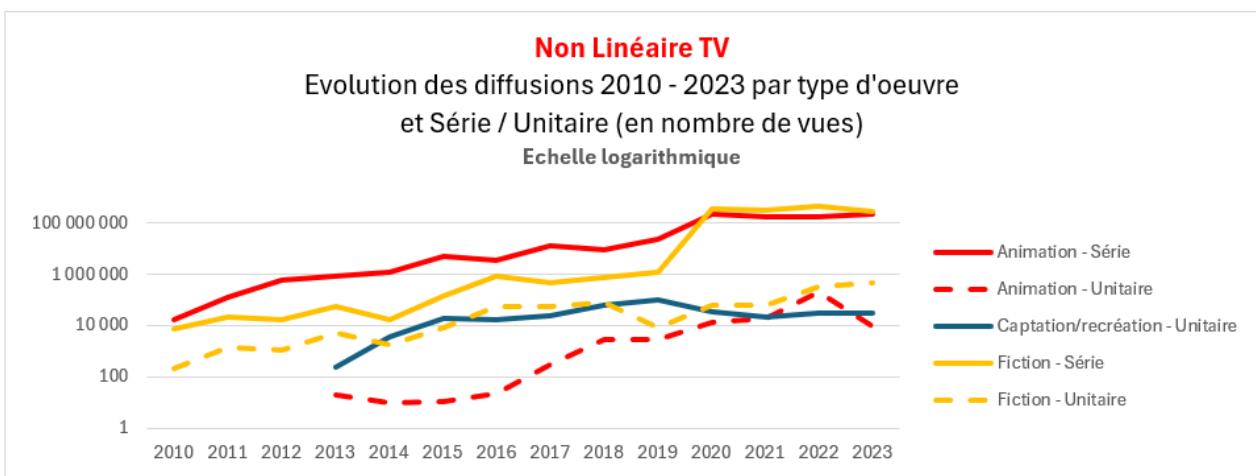
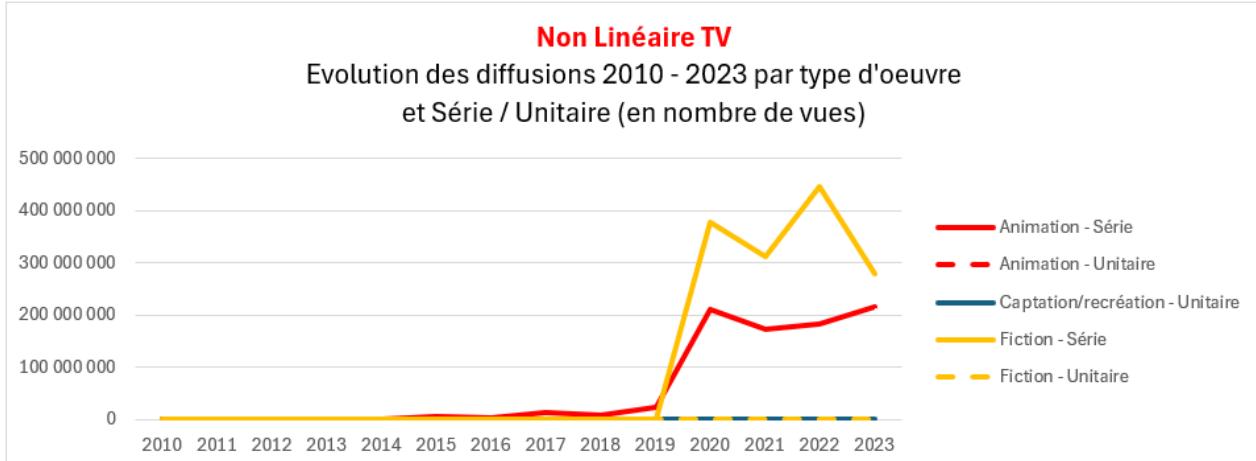
2.3.1 TV / Cinéma : Evolution des diffusions en regard des œuvres diffusées



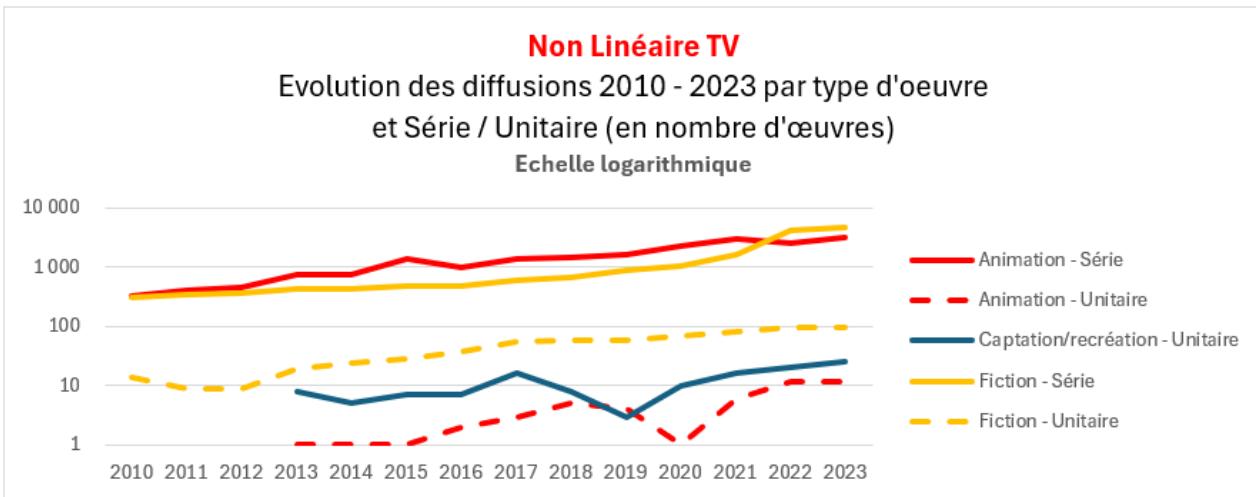
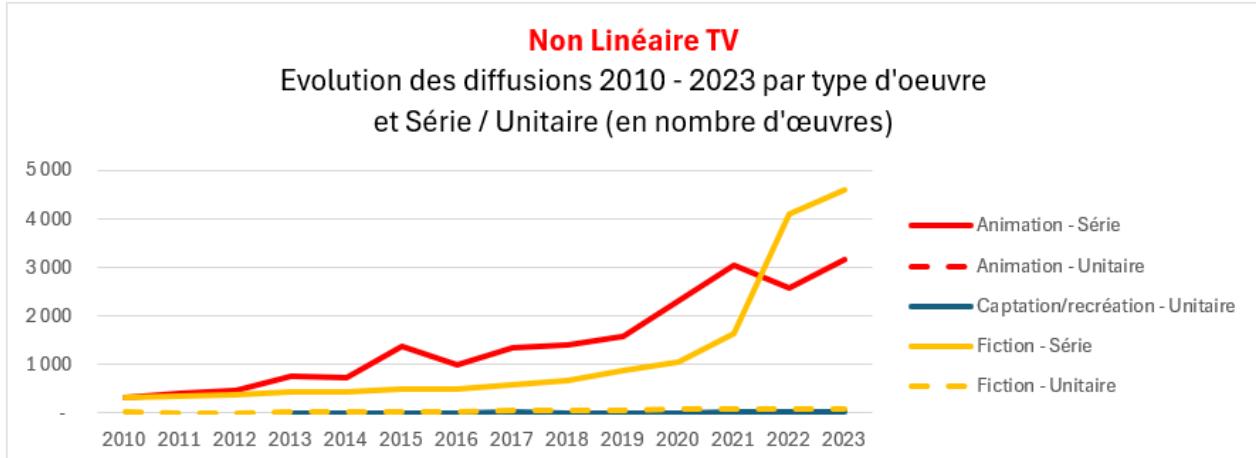
2.3.2 TV : Evolution des diffusions par type



2.3.3 TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre de vues



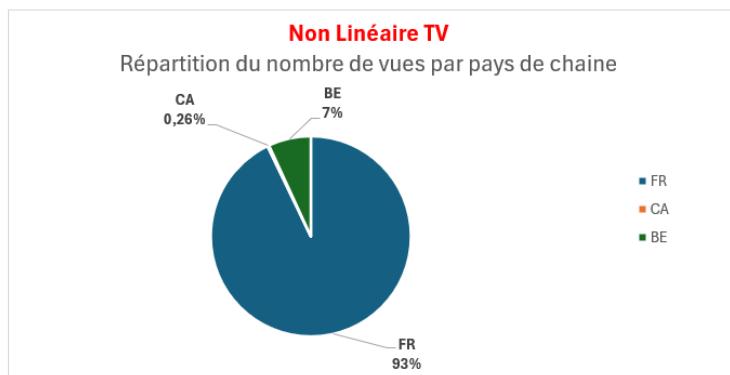
2.3.4 TV : Evolution des diffusions par type et Série / Unitaire en nombre d'œuvres



2.3.5 TV Non Linéaire : Répartition des diffusions par pays de chaîne

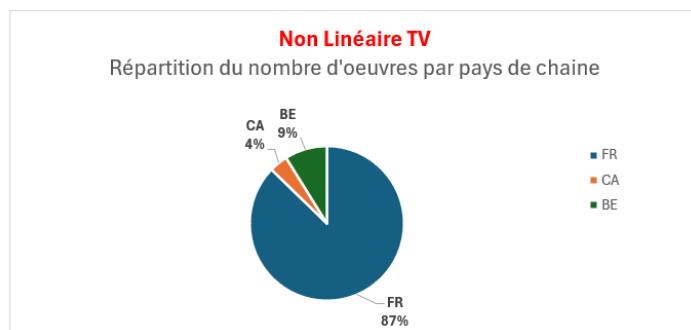
2.3.5.1 En nombre de vues

Chaine	Nombre total de vues
FR	2 604 340 191
CA	7 374 078
BE	192 728 036
Total général	2 804 442 305



2.3.5.2 En nombre d'œuvres

Chaine	Nombre d'œuvres
FR	11 838
CA	527
BE	1 203
Total général	11 971



Nom du demandeur	Raison sociale	Description	Sexe	Nom du signataire	Prénom du signataire	Fonction du signataire	Nature du demandeur (éditeur de service - détenteur de droits)	Nature des œuvres présentées	Contacts mails
ARTE ÉDUCATION	ARTE ÉDUCATION	Filiale commerciale d'ARTE dédiée à l'éducation, elle propose deux plateformes — Educ'Arte pour le secondaire et Arte Campus pour l'enseignement supérieur — offrant des milliers de vidéos pédagogiques, outils interactifs et accompagnement pour enseignants.	Mme	GHIENNE	Caroline	Directrice Générale	éditeurs de service	audiovisuel	c-ghienne@arte.france.fr
ARTE VOD	ARTE FRANCE DEVELOPPEMENT	Plateforme de TVOD qui permet de regarder des films et séries en ligne. Elle offre une large sélection de documentaires, films, et émissions.	M.	LACOMBE	Yannick	Directeur Général	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	y-laccombe@arte.france.fr Matthieu Boucher, chargé d'édition VOD et grand public : m-boucher@arte.france.fr
FILMO	FILMOLINE	Plateforme de SVOD et TVOD spécialisée dans les films divers, contemporains et de patrimoine. Elle propose une sélection de films avec des accompagnements éditoriaux multiformats rédigés par des journalistes, mettant en avant des œuvres cinématographiques variées.	Mme	BRINGER	Estelle	Directrice Déléguée	éditeurs de service	audiovisuel	ebringer@filmoline.fr Lucie Blanc Jouvan, cheffe de projet marketing et partenariat : lblancjouvan@filmoline.fr
LACINETEK	LA CINEMATHEQUE DES CINEASTES	Plateforme disponible en SVOD et TVOD qui propose des films recommandés par des cinéastes (qui établissent des listes de leurs « classiques »). L'offre se caractérise par une éditorialisation forte avec des sélections mensuelles, rétrospectives, cartes blanches.	Mme	FERRAN	Pascale	Présidente	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	pascalferran@wanadoo.fr Carlotta El Hatimy, responsable administrative et financière : celhatimy@lacinetek.com
SAJE+	UPPER ROOM	Plateforme de SVOD et TVOD axée sur les contenus éducatifs et culturels d'inspiration chrétienne.	M.	MOULLART DE TORCY	Hubert	Président	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	hedorcy@sajeprod.com Antonin Pradeilles, DAF : apradeilles@sajeprod.com
SALAMANDRE TV	LES EDITIONS DE LA SALAMANDRE	Plateforme de SVOD dédiée à la nature et à l'environnement qui ne trouvent pas leur place sur les canaux traditionnels (télévision ou cinéma). Elle propose principalement des documentaires et des émissions sur la faune, la flore et les enjeux écologiques	M.	PERROT	Julien	Gérant	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	julien@salamandre.net
TĒNK	TĒNK	Plateforme de SVOD et TVOD spécialisée dans les documentaires d'auteur et les films indépendants. Elle offre une sélection de films souvent engagés et innovants, choisis pour leur qualité artistique.	M.	SIFAOUI	Mohamed	Directeur Général	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	mohamed.sifaoui@tenk.fr Eva Torrent, responsable de la programmation : eva.torrent@tenk.fr
UPTRACK	SPORTMENTORS	Plateforme de SVOD qui propose des programmes exclusifs dans l'univers des sports outdoors et aventure qui propose des master class et documentaires des athlètes (trail, course à pied, ski, parapente, triathlon, vélo, escalade, alpinisme, randonnée...).	M.	COUET	Matthieu	Président	éditeurs de service	audiovisuel	matthieu@uptrack-club.com
L'ATELIER D'IMAGES	L'ATELIER D'IMAGES	Détenteur de droit qui propose des films, séries TV et documentaires selon plusieurs axes éditoriaux : films de catalogues, productions récentes, documentaires historiques, séries TV (Maigret, Lark Rise to Candleford...).	M.	PEYSSON	Hugues	Président	détenteurs de droits	cinéma et audiovisuel	hugues.peysson@latelierdimages.fr Sophie Aidonidis, directrice de production : sophie@latelierdimages.fr
CINEMUTINS	LES MUTINS DE PANGEE	Plateforme de TVOD valorisant un fonds spécialisé dans les films qui font référence dans le cinéma politique, l'histoire sociale, les luttes sous toutes leurs formes : ouvrières, paysannes, anticoloniales, féministes, écologistes...	Mme	GUILLOT	Laure	Gérante	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	Brice Gravelle, responsable d'édition VOD : bricegravelle@lesmutins.org laureguillot@lesmutins.org
France CHANNEL	France CHANNELS	Plateforme de SVOD proposant des contenus cinématographiques et audiovisuel de culture française aux États-Unis : archives, documentaires historiques et culturels, accessibles à un large public.	M.	VERLEY	Julien	Président	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	julien.verley@francechannels.com Thomas Levassor, directeur des opérations : thomas.levassor@francechannels.com
MK2 CURIOSITY	MK2 +	Plateforme de streaming du groupe MK2 disponible en AVOD ou SVOD, spécialisée en films plutôt confidentiels – et souvent issus du catalogue mk2 - avec approche fixée sur les sorties en salles hebdomadaires et pluridisciplinaire.	M.	KARMITZ	Nathanaël	Président	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	Nathanael.karmitz@m2.com Elisha.karmitz@m2.com Etienne Rouillon, directeur des éditions MK2 : etienne.rouillon@m2.com
SHADOWZ	VOD FACTORY	Plateforme de SVOD destinée aux amateurs de cinéma de genre (fantastique, horreur, thriller), offrant films culte, contemporains et rares.	M.	VIN-RAMARONY	Julien	Président	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	jvr@vodfactory.com Christophe Minelle, directeur marketing : Cminelle@vodfactory.com
UNIVERSCINE	LE MEILLEUR DU CINEMA	Plateforme de SVOD et TVOD mettant à disposition des films contemporains et d'art et essai ; elle programme aussi des films patrimoniaux.	M.	ROSTEIN	Denis	Directeur Général	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	drostein@universcine.com Lucie Canistro, responsable marketing : lcanistro@universcine.com

ZERO DE CONDUITE	AGENCE CINEMA EDUCATION	Plateforme de SVOD de films de cinéma destinée aux établissements scolaires du secteur secondaire (Collèges et Lycées) en France : genres variés (fiction, documentaire, animation, films du patrimoine et films plus récents).	M.	PHILIPPOT	Vital	Gérant	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	vphilippot@zerodeconduite.net
CINE-ARCHIVES	ASSOCIATION CINE ARCHIVES	Détenteur de droits spécialisé dans les archives audiovisuelles produites par le PCF, ce service propose documentaires historiques, images d'époque et remontées patrimoniales.	Mme	TARTAKOWSKY	Danielle	Présidente	détenteurs de droits	cinéma et audiovisuel	contact@cinearchives.org
OPTIMALE	OPTIMALE	Programmes audiovisuels variés mais ayant pour dénominateur commun la promotion de certaines valeurs comme la tolérance, l'inclusivité et l'acceptation des différences dans la société	M.	TRAMEAU	Steve	Gérant	détenteurs de droits	audiovisuel	steve@optimale-distribution.com
OUTPLAY	OUTPLAY	Détenteur de droits spécialisé dans le cinéma indépendant et alternatif, avec un accent particulier sur les films LGBTQ+.	M.	FOUGERES	Thibaut	Président	détenteurs de droits	cinéma et audiovisuel	thibaut@outplayfilms.com
SWIFT DISTRIBUTION	SWIFT PRODUCTION	Cinéma européen et mondial, détenteur de droits qui met en avant les œuvres de cinéastes comme Bruno Dumont, Rachid Bouchareb, Andréa Arnold, Takeshi Kitano, Brigitte Mendoza et Oliver Hermanus entre autres.	M.	COSTET	Didier	Président	détenteurs de droits	audiovisuel	d.costet@swiftpod.com Quentin Paquet, assistant aux acquisitions : q.paquet@swiftpod.com
CYRANO TV	CYRANO MEDIA	Plateforme de SVOD qui propose des captations de pièces de théâtre.	M.	DAUSSET	Henri	Président	éditeurs de service	audiovisuel	dausset@cyranomedia.com
GAUMONT CLASSIQUE	GAUMONT VIDEO	Plateforme de SVOD qui valorise le catalogue de la société Gaumont (exclusivement films de patrimoine en noir et blanc, accompagnés parfois de documentaires).	M.	GRUMAN	Maxime	Directeur Vidéo et VOD	éditeurs de service	cinéma et audiovisuel	maxime.gruman@gumont.com
SPICEE	SPICEE	Plateforme de SVOD documentaire française indépendante.	M.	SCHMIDT	Jean-Bernard	Directeur Général	éditeurs de service	audiovisuel	jb@spicee.com
BENSHI	SAINT MAUR ENTREPRISE SME	Plateforme de SVOD spécialisée dans la vidéo à la demande pour jeune ; le catalogue est pensé pour les parents et enfants de 2 à 11 ans ayant pour but d'accompagner les familles dans leur découverte du cinéma en proposant une sélection de films d'auteur, indépendant et notamment de patrimoine.	M.	DESANGES	Adrien	Président	éditeurs de services	cinéma et audiovisuel	adesanges@gmail.com Emma Tirand, responsable SVOD et acquisitions : emma.tirand@benshi.fr
CAPUSEEN	DORIANE FILMS	Service de SVOD et TVOD proposant des films, séries mêlangeant des contenus rares et célèbres.	Mme	POITOU-WEBER	Marie	Gérante	éditeurs de services	cinéma et audiovisuel	marie@doriane-films.com Cécile Farkas, directrice éditoriale : farkas@doriane-films.com
CORTEX MEDIA	CORTEX MEDIA	Plateforme en SVOD et TVOD qui se concentre sur la création et diffusion de contenus audio et vidéo accessible's auprès de personnes en situation de handicap (films documentaires, livres audio et ressources éducatives)	M.	LAURENT	Benjamin	Président Directeur Général	éditeurs de services	cinéma et audiovisuel	benjamin@parolox.fr
QWEST.TV	QRA	Plateforme de SVOD musicale fondée par Quincy Jones, dédiée au jazz, soul, funk, gospel et musiques du monde, avec concerts, archives et documentaires.	M.	ACKBARALY	Reza	Président	éditeurs de services	audiovisuel	reza@qwest.tv Nathalie Gomez, coordinatrice de projets : natalie@qwest.tv
MEDICI.TV	MUSEEC	Plateforme de SVOD, leader mondial du streaming classique et jazz : concerts live, opéras, ballets, documentaires musicaux et contenus culturels haut de gamme.	M.	BOISSIERE	Hervé	Directeur Général	éditeurs de services	audiovisuel	hb@medici.tv Chloé Flagas, directrice des opérations : dfugas@medici.tv
VOD ORANGE	ORANGE	Plateforme TVOD avec du cinéma et de l'audiovisuel du catalogue Orange	Mme	MISSIOUX	Delphine	Directrice VOD	éditeurs de services	cinéma et audiovisuel	delphine.missoux@orange.com
CANAL VOD	CANAL PLUS	Plateforme TVOD avec du cinéma et de l'audiovisuel du catalogue Canal	Mme	de TRAVERSE	Sophie	Directrice CANAL VOD	éditeurs de services	cinéma et audiovisuel	sophie.detaverse@canal-plus.com

Décrets, arrêtés, circulaires

TEXTES GÉNÉRAUX

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Arrêté du 7 octobre 2016 pris en application de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles

NOR : MCCK1629126A

La ministre de la culture et de la communication,

Vu le code de la propriété intellectuelle, notamment son article L. 132-27 ;

Vu l'accord professionnel du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles,

Arrête :

Art. 1^{er}. – Sont rendues obligatoires, pour toute entreprise de production d'œuvres cinématographiques, toute entreprise de production d'œuvres audiovisuelles ainsi que toute entreprise cessionnaire ou mandataire de droits d'exploitation d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles les stipulations du préambule et des articles I à IX de l'accord professionnel du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

Art. 2. – Les stipulations de l'accord professionnel du 3 octobre 2016 mentionnées à l'article 1^{er} sont rendues obligatoires à dater de la publication du présent arrêté pour la durée et dans les conditions prévues à l'article VIII dudit accord.

Art. 3. – Le secrétaire général du ministère de la culture et de la communication et la présidente du Centre national du cinéma et de l'image animée sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié ainsi que l'accord professionnel du 3 octobre 2016 qui y est annexé au *Journal officiel* de la République française.

Fait le 7 octobre 2016.

AUDREY AZOULAY

ANNEXE

ACCORD SUR L'OBLIGATION DE RECHERCHE D'EXPLOITATION SUIVIE RELATIVE AUX ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES

Pour l'application de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle, les parties signataires du présent accord,

Considérant que la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine a prévu une obligation de recherche d'exploitation suivie des œuvres audiovisuelles et renvoyé à la négociation interprofessionnelle la définition de son champ et des conditions de sa mise en œuvre,

Considérant que la concertation entre les organisations représentatives des auteurs et l'ensemble des secteurs d'activité concernés, menée sous l'égide du Centre national du cinéma et de l'image animée, a permis de confronter les vues de l'ensemble des acteurs,

Considérant que l'ensemble des ayants droit, dont les auteurs, est concerné par l'obligation de recherche d'exploitation suivie prévue à l'article L. 132-27 du CPI, le producteur a la faculté de recourir à la coopération de ceux-ci,

Adoptent les dispositions qui suivent :

Préambule

L'application du présent accord est sans préjudice :

(i) De l'application des règles relatives à la chronologie des médias ;

- (ii) De la liberté d'un producteur et/ou d'un distributeur de consentir des exclusivités d'exploitation sur une œuvre en France et/ou à l'étranger ;
- (iii) De la liberté d'un diffuseur d'acquérir les droits de diffusion et de diffuser les œuvres de son choix, dans le respect de sa liberté et responsabilité éditoriales.

I. – Champ d'application

Les œuvres couvertes par le présent accord sont les œuvres françaises cinématographiques et les œuvres françaises audiovisuelles patrimoniales pour lesquelles un contrat de production audiovisuelle est régi par le droit français.

Pour le présent accord, on entend par œuvres françaises les œuvres dont le producteur délégué est de nationalité française et dont la majorité du financement provient de personnes physiques ou morales de nationalité française et :

- par œuvres cinématographiques : les œuvres cinématographiques de longue durée ayant obtenu un visa d'exploitation définitif et les œuvres cinématographiques de courte durée ayant bénéficié des aides financières du CNC ou d'une collectivité territoriale et
- par œuvres audiovisuelles patrimoniales : les œuvres non cinématographiques appartenant aux genres de la fiction, de l'animation, du documentaire de création ou de l'adaptation audiovisuelle de spectacle vivant ayant bénéficié des aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée ou d'une collectivité territoriale.

II. – Obligations du producteur

1. Conservation et mise aux normes techniques

Le producteur conserve en bon état les éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre dont la liste et les modalités de conservation figurent au contrat de production audiovisuelle, conformément à l'article L132-24 du code de la propriété intellectuelle.

Le producteur fait ses meilleurs efforts pour rendre l'œuvre disponible, dans des délais raisonnables en réponse à des demandes de cessionnaires ou mandataires potentiels, dans des formats et supports adaptés aux modes d'exploitation ciblés, en tenant compte des usages du marché et des évolutions technologiques.

La conservation pérenne des œuvres est un enjeu important à l'heure du numérique. Les parties concernées se réuniront, postérieurement à la signature du présent accord, pour échanger sur les bonnes pratiques en la matière et sur la prise en charge *in fine* des coûts afférents.

2. Droits

Les producteurs et les auteurs s'engagent à négocier de bonne foi, le cas échéant avec le concours des sociétés d'auteurs signataires du présent accord, afin de favoriser le renouvellement et/ou la renégociation des contrats conclus pour une durée limitée, dans des conditions permettant que les droits d'auteur et les droits voisins du droit d'auteur sur l'œuvre ne soient pas dissociés artificiellement à des fins spéculatives.

3. Mise en œuvre de l'obligation de recherche d'exploitation suivie

L'obligation de recherche d'exploitation suivie est une obligation de moyens, qui appelle du producteur ses meilleurs efforts, dans les limites de l'article VI, pour permettre à l'œuvre d'être exploitée en France et/ou à l'étranger.

A cette fin, le producteur fait notamment ses meilleurs efforts pour, selon les cas :

- trouver des distributeurs ; ou
- trouver des opérateurs, ci-après dénommés « diffuseurs », pour exploiter l'œuvre, quel que soit le mode et le procédé d'exploitation, existant ou à venir, et notamment, sans que cette liste soit limitative :
 - en salles de spectacles cinématographiques ;
 - sur un service de télévision à vocation nationale ou locale ;
 - sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public ;
 - sur un service de média audiovisuel à la demande (SMAD), quel qu'il soit ;
 - sur un service de communication en ligne,
 - ou dans les réseaux non commerciaux et institutionnels (médiathèques, cinémathèques, festivals, ciné-clubs...) ; ou
 - réaliser l'exploitation lui-même.

Le producteur veille à la bonne exécution des contrats qu'il noue avec les distributeurs et/ou les diffuseurs.

4. *Information de l'auteur*

Conformément à l'article L. 132-28 du code de la propriété intellectuelle, le producteur fournit au moins une fois par an à l'auteur, ou, à défaut, à son représentant expressément mandaté, un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation.

A la demande écrite de l'auteur ou, à défaut, de son représentant expressément mandaté, le producteur fournit les informations relatives aux efforts qu'il a engagés et aux éventuels motifs qui l'empêchent de remplir son obligation de recherche d'exploitation suivie des œuvres.

III. – Engagements des distributeurs et des diffuseurs

Les diffuseurs concourent, par leurs acquisitions, à l'exploitation, et les distributeurs font leurs meilleurs efforts pour permettre au producteur de remplir son obligation de recherche d'exploitation suivie de l'œuvre.

A la demande écrite du producteur, les distributeurs fournissent les informations relatives aux exploitations effectuées ou, à défaut, aux démarches qu'ils ont entreprises à cette fin, afin de permettre au producteur de répondre aux demandes d'information de l'auteur.

A la demande écrite du producteur ou du distributeur, les diffuseurs fournissent les informations relatives aux diffusions ou mises à disposition du public effectuées.

IV. – Engagements des sociétés d'auteurs

Les sociétés d'auteurs signataires du présent accord s'engagent, chacune pour le répertoire qui la concerne, à poursuivre leur action tendant à permettre l'identification des auteurs ou de leurs ayants droit et, lorsqu'elles sont parties prenantes à la renégociation des contrats, à poursuivre leurs actions tendant à :

- favoriser l'accord entre les producteurs et les auteurs, ou leurs ayants droit,
- mettre en œuvre les moyens pour remédier aux difficultés de renégociation des contrats de production audiovisuelle, notamment en cas de succession vacante ou en cas de déshérence ;
- coopérer avec les producteurs afin que les droits des auteurs ne soient pas acquis par des tiers dans des conditions essentiellement spéculatives et de nature à bloquer l'exploitation des œuvres.

V. – Présomption

Les dispositions qui suivent s'appliquent sans préjudice de la faculté pour le producteur, à la demande de l'auteur ou, à défaut, de son représentant, dans les conditions prévues à l'article II. 4) et dans les limites de l'article VI, de prouver par tout moyen l'accomplissement de son obligation de recherche d'exploitation suivie énoncée à l'article II.

(a) Pendant un premier délai de cinq ans à compter de la 1^{re} exploitation (sortie en salle ou 1^{re} diffusion télévisuelle), l'obligation de recherche d'exploitation suivie est présumée respectée par le producteur si l'œuvre a fait l'objet d'une exploitation au cours des trois dernières années dans l'un des modes d'exploitation suivants :

1. En salles de spectacles cinématographiques en France, ou
2. Sur un service de télévision conventionné par le CSA, ou soumis à un cahier des charges, ou mentionné aux articles 45 et 45-2 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, et, le cas échéant, sur son service de télévision de rattrapage, ou sur un service de télévision en langue française, destiné au public français, diffusé depuis l'étranger et accessible sur tout le territoire, ou
3. Sur un ou plusieurs services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) accessibles en France ou dans un ou plusieurs pays de l'Espace économique européen dont la population cumulée est supérieure à 60 millions de personnes (service à l'acte, par abonnement, en téléchargement définitif...), à l'exclusion de services de télévision de rattrapage, par sa disponibilité pendant une période cumulée sur ce ou ces différents services d'au moins six mois consécutifs ou non, ou
4. Sur un ou plusieurs services de communication au public en ligne accessibles en France, par sa disponibilité pendant une période de présence cumulée sur ce ou ces différents services d'au moins six mois consécutifs ou non, ou
5. Sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public dans une édition disponible en France.

A l'expiration de ce premier délai de cinq ans, la période de trois ans prévue au paragraphe précédent est portée à cinq ans.

(b) L'obligation est également présumée respectée par le producteur si l'œuvre fait l'objet de contrats de mandat ou de cession de droits en cours d'exécution en vue d'une exploitation dans deux modes parmi ceux précités (1). Dans ce cas, l'exigence relative à la durée d'exploitation de six mois s'agissant des SMAD et des services de communication au public en ligne ne s'applique pas. A l'expiration d'un délai de cinq ans à compter de la première exploitation de l'œuvre, un mode parmi les deux peut viser l'étranger, étant entendu qu'un même mode visant la France et l'étranger compte pour deux modes.

Toutefois, un contrat de cession de droits pour un seul mode visant la France suffit s'agissant :

- des œuvres cinématographiques exploitées pour la première fois en salles il y a plus de huit ans ;
- des œuvres cinématographiques de courte durée ;
- des œuvres audiovisuelles.

(c) S'agissant des œuvres cinématographiques de courte durée et des œuvres cinématographiques muettes ainsi que des œuvres audiovisuelles relevant du documentaire de création ou de la captation de spectacle vivant diffusées pour la première fois à la télévision il y a plus de quinze ans les dispositions du présent article s'appliquent également dans le cas d'une exploitation dans des réseaux non commerciaux en France et/ou à l'étranger (médiathèques, festivals, cinémathèques, ciné-clubs...).

VI. – Limites de l'obligation

Le producteur ne peut être considéré comme ayant manqué à son obligation de rechercher une exploitation suivie lorsqu'il est confronté notamment à l'une des situations suivantes :

- obstacles juridiques liés notamment à l'impossibilité de renégocier les droits d'exploitation (ex. : refus de renégocier d'un ayant droit, impossibilité d'identifier ou de localiser un ayant droit malgré les démarches du producteur) ;
- difficultés techniques liées notamment à l'indisponibilité du matériel pour des raisons objectivement justifiées ;
- bilan coûts/recettes potentielles défavorable : notamment lorsque les efforts à réaliser sont sans perspectives de rentabilité, en dépit des soutiens financiers que le producteur est susceptible d'obtenir. Les parties conviennent de se réunir sur ce sujet dans l'année qui suit la signature de cet accord, conformément à l'avant-dernier alinéa du IX ;
- difficultés commerciales : notamment en l'absence de demande pour l'œuvre malgré les démarches du producteur auprès des distributeurs et des diffuseurs pour lui trouver un public.

VII. – Médiation

En vue de faciliter le règlement des difficultés et différends susceptibles de survenir à l'occasion de l'application du présent accord, les parties recommandent le recours à l'AMAPA, sur saisine de l'auteur ou du producteur, ou à toute autre structure de médiation retenue d'un commun accord entre l'auteur et le producteur, sous réserve que la structure intègre la dimension numérique de la recherche d'exploitation suivie des œuvres.

Les organisations signataires s'engagent à inciter leurs membres à recourir à la médiation, afin d'accompagner la mise en œuvre de l'obligation.

La médiation est ouverte aux auteurs et producteurs. Les distributeurs et diffuseurs peuvent être sollicités en tant que de besoin.

VIII. – Entrée en vigueur – durée – extension

Le présent accord prend effet à la date d'entrée en vigueur de l'arrêté d'extension. Il est conclu pour une durée de trois ans tacitement reconductible par périodes de trois ans.

Les parties demandent l'extension, dès sa signature, du présent accord au ministre chargé de la culture en application des dispositions de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle.

Il peut être dénoncé par chacun des signataires de l'accord. Cette dénonciation est signifiée aux autres parties, dans le respect d'un préavis de trois mois avant l'expiration de la période en cours, par lettre recommandée avec accusé de réception précisant les motifs pour lesquels cette dénonciation intervient.

Le présent accord s'applique aux œuvres couvertes par des contrats en cours. Toutefois, pour les œuvres ayant fait l'objet d'une première exploitation préalablement à la date d'entrée en vigueur du présent accord, les producteurs disposent d'un délai de vingt-quatre mois à compter de l'entrée en vigueur de l'accord pourachever le processus de mise en œuvre de l'obligation de recherche d'exploitation suivie.

IX. – Suivi

Les parties conviennent de la nécessité de la mise en place d'un Observatoire de l'exploitation des œuvres audiovisuelles, afin d'accompagner la mise en œuvre de l'accord et d'évaluer ses effets sur l'exploitation des œuvres. Elles sollicitent le CNC pour en assurer la création et organiser sa mise en œuvre. L'observatoire sera chargé d'étudier notamment les questions suivantes :

- conservation et mise aux normes techniques des œuvres ;
- exploitation effective des œuvres entrant dans le champ de l'accord ;
- diversité et renouvellement de ces œuvres sur les différents modes d'exploitation, notamment en termes d'ancienneté, de genre et d'auteurs.

Sans préjudice de l'entrée en vigueur de l'accord, concernant les possibilités de restauration et de numérisation des œuvres audiovisuelles patrimoniales produites dans le passé, les parties concernées conviennent de se réunir afin de dresser, dans l'année qui suit l'entrée en vigueur de cet accord, un bilan macroéconomique général des coûts et des recettes potentielles de ces œuvres au regard, notamment, du volume d'œuvres concernées et de l'état des possibilités techniques offertes aujourd'hui aux producteurs par les industries techniques.

Dix-huit mois après l'entrée en vigueur du présent accord, les parties se réuniront pour faire un premier bilan de sa mise en œuvre.

(1) Incluant les droits confiés à l'Agence du court métrage, pour les œuvres cinématographiques de courte durée.

Fait à Paris, le 3 octobre 2016.

Pour l'Association des Chaînes du Câble et du Satellite (ACCES)

Pour l'Association des Exportateurs de Films (ADEF)

Pour l'Association des Producteurs Indépendants (API)

Pour la Société Civile des Auteurs Réalisateur Producteurs (ARP)

En présence d'ARTE France

Pour CANAL PLUS

Pour les Distributeurs Indépendants Réunis Européens (DIRE)

En présence de la Fédération des Industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia (FICAM)

Pour la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF)

Pour la Fédération Nationale des Distributeurs de Films (FNDF)

Pour FRANCE TELEVISIONS

Pour M6

Pour Orange

Pour la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)

Pour le Syndicat des Agences de Presse Audiovisuelles (SATEV)

Pour la Société civile des auteurs multimédia (SCAM)

Pour le Syndicat des distributeurs indépendants (SDI)

Pour le Syndicat des entreprises de distribution de programmes audiovisuels (SEDPA)

Pour le Syndicat des éditeurs de vidéo à la demande (SEVAD)

Pour le Syndicat de l'édition Vidéo Numérique (SEVN)

Pour SFR NUMERICABLE

Pour le Syndicat des Producteurs et Créateurs de Programmes Audiovisuels (SPECT)

Pour le Syndicat des Producteurs Indépendants (SPI)

Pour le Syndicat des Producteurs de Films d'Animation (SPFA)

Pour la Société des Réalisateur Producteurs de Films (SRF)

Pour TF1

Pour l'Union de l'édition Vidéographique et numérique Indépendante (UNEVI)

Pour l'Union des Producteurs de Cinéma (UPC)

Pour l'Union Syndicale de la Production Audiovisuelle (USPA)

ina madelen /

la plateforme à remonter le temps

PAPA POULE

CHORUS

LES ROIS
MAUDITS

LA DEMOISELLE
D'AVIGNON

LES BRIGADES
DU TIGRE

PAUSE CAFÉ

LA CAGE
AUX FOLLES

POTICHE

PARIS, TEXAS

HIROSHI
MON AMI

LA BATAILLE
DU RAIL



IL ETAIT UNE FOIS
LA VIE ...

APOSTROPHES

ARSENE LUPIN

LE CHATEAU
DES OLIVIERS



AFFAIRES
SENSIBLES

ANNE
ET RENE

L'EM
DES

MA SORCIERE
BIEN AIMEE

LES SAINTES
CERIES



REMBOB'INA



CHAPEAU MELON
ET BOTTE DE CUIR

LE COMTE
DE MONTE CRISTO

NICOLAS
LE FLOCHE

MADAME
EST SERVIE



AU THEATRE
CE SOIR



madelen
c'est

*La plateforme de streaming à remonter le temps
qui propose les meilleurs programmes
sauvegardés par l'INA depuis que la télé existe :*

séries cultes

films rares

émissions emblématiques

théâtre classique et
boulevard

documentaires

92K
ABONNÉS

+ de 11 000 programmes

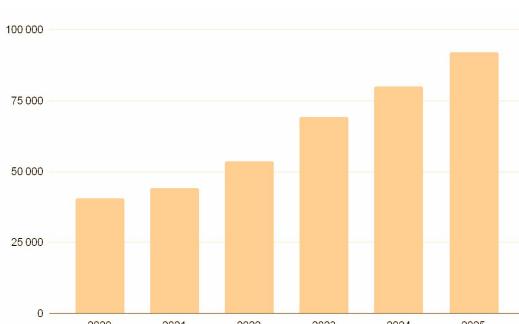
Une croissance exponentielle pour madelen

Parcs abonnés

92K

Abonnés totaux à date

+15% vs. N-1

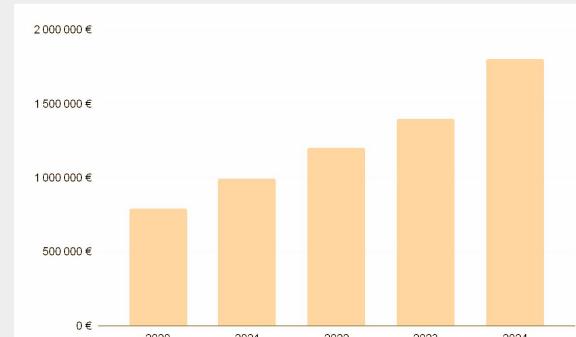


Chiffre d'affaires

1,8M€

Chiffre d'affaires en 2024

+30% vs. 2023

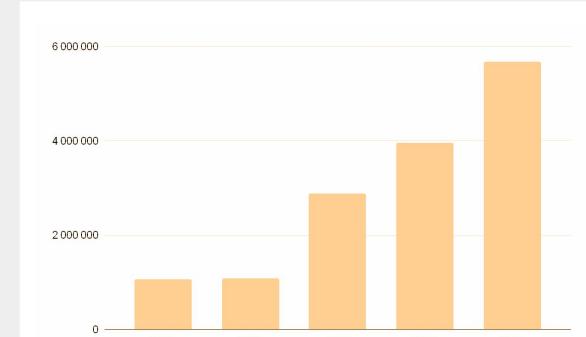


Consommation

5.7M

Vidéos vues

+46% vs. 2023



madelen, une hyper-distribution porteuse



madelen est aujourd'hui multi-distribuée et poursuit son extension sur de nouveaux supports

OTT
2020

Amazon
2021

App mobile et TV (Apple TV, Samsung TV,
Android TV)
2022

Orange
2023

Free
2025

X2 le nombre d'abonnés depuis le début de la distribution de madelen sur des plateformes tierces

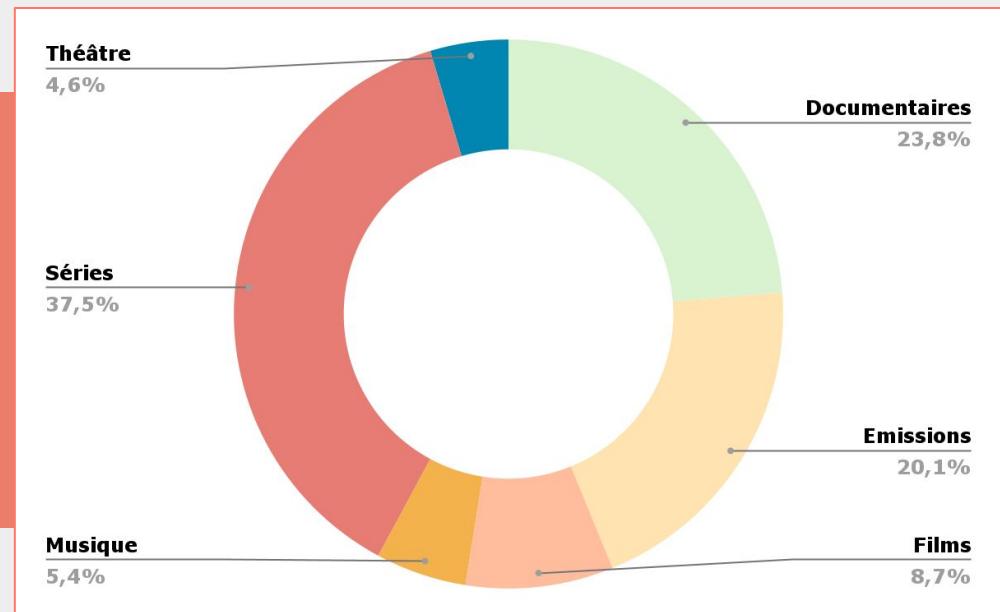


madelen, un catalogue profond et multi-genres ...

11 543 programmes

10 000 h de programmes

**environ 1000 nouveautés par
an**

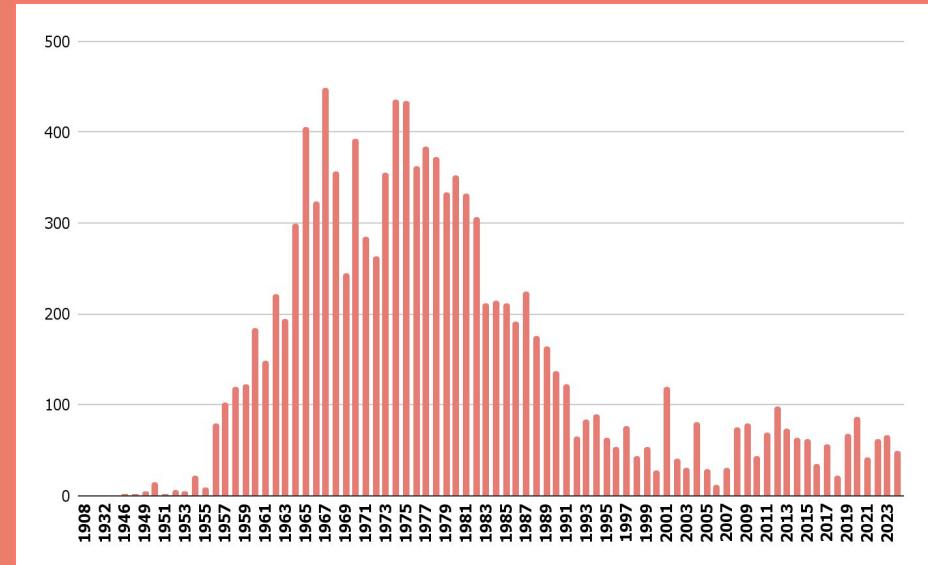


... mais aussi un catalogue qui rajeunit

Tous les mois, *madeLEN* vient enrichir son catalogue de nouveautés : **acquisitions de mandats, co-productions de documentaires, libérations de droit.**

Ces nouveautés viennent rajeunir l'âge moyen du catalogue.

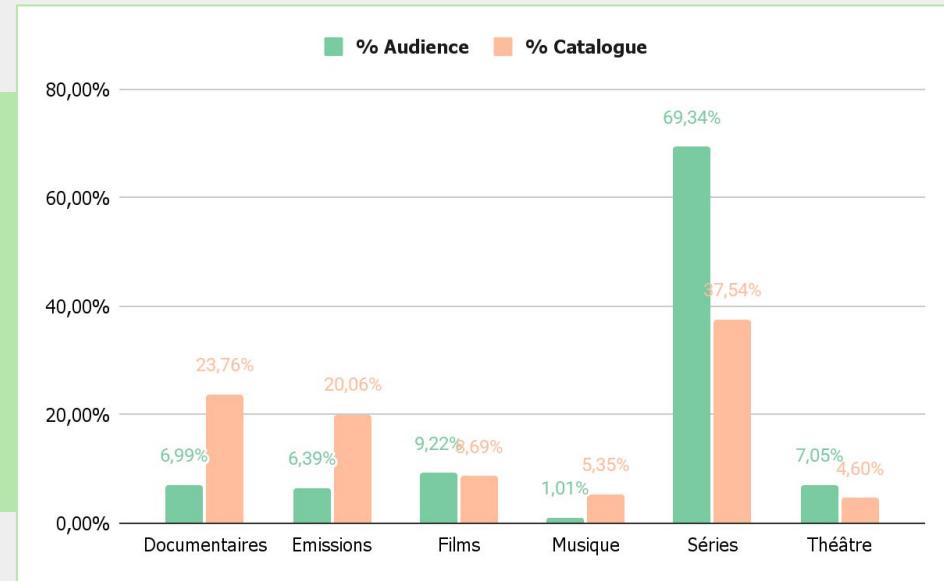
- Années 60-80 : 58% (vs. 70% en 2023)
- Années 80 - 2000 : 27%
- Post années 2000 : 12%



Les séries et le théâtre sont les contenus les plus plébiscités sur madelen

Les séries toujours très largement consommées

Proportionnellement à la part qu'ils représentent dans le catalogue, les séries et le théâtre sur-performent sur madelen



Les contenus les plus consommés sur madelen :

Séries

Madame est servie
Les Enquêtes du commissaire Maigret
Chapeau melon et bottes de cuir
Starsky et Hutch
Les Cinq Dernières Minutes (I)
Les Brigades du Tigre
Les Cinq Dernières Minutes (II)
Ma sorcière bien-aimée
La Demoiselle d'Avignon
Châteauvallon

Collections

Au théâtre ce soir
Apostrophes
La Comédie-Française
Rembob'INA
Alain Decaux raconte
En votre âme et conscience
La Caméra explore le temps
Cinq colonnes à la une
Emmenez moi au théâtre
L'Heure de vérité



Les abonnés madelen sont passionnés et engagés :

/ 65%

des abonnés regardent la plateforme au moins une fois par semaine

/ 6h45

temps moyen passé par abonné sur la plateforme par mois

/ 45mn

de temps de visionnage moyen

Et on les écoute



Chaque mois des nouveautés demandées par les utilisateurs sont ajoutées

Château des Oliviers, L'Âge heureux, La Demoiselle d'Avignon...

"BOTTES DE CUIR

AM et SALLY

MADAME
EST SERVIE

"PAUSE CAFÉ"

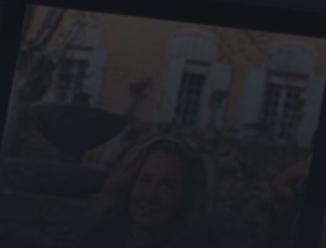
L'ARSENE
Lupin

MERCI

Rembob'INA

STARSKY
& HUTCH

Chierry
la fronde





CST-RT-043

RECOMMANDATION TECHNIQUE

BONNES PRATIQUES EN MATIÈRE DE CONTRAT DE CONSERVATION AFIN D'ASSURER LA RECHERCHE D'EXPLOITATION SUIVIE DES ŒUVRES

■ RÉFÉRENCE

CST-RT-043-2025

Recommandation préparée
par le Département Postproduction
de la CST avec les contributions
de la FICAM et du SCFP

■ DATE DE PUBLICATION

Validée le 5 mai 2025

Publiée le 12 mai 2025

TABLE DES MATIÈRES

I. PRÉAMBULE	3
A. Objectifs	3
B. Conservation patrimoniale et conservation pour la recherche d'exploitation suivie	3
C. Domaines non couverts par cette recommandation	4
D. Domaine d'application : œuvres concernées	4
II. LES FONDAMENTAUX DE TOUTE POLITIQUE DE CONSERVATION	5
A. Durabilité	5
B. Utilisabilité	5
C. Accessibilité des fichiers en cours de contrat	6
D. Réversibilité (en fin de contrat)	6
E. Conclusion	6
III. DURÉE DE CONSERVATION	7
IV. ÉLÉMENTS NUMÉRIQUES ET FICHIERS À CONSERVER	8
V. LE CONTRAT DE CONSERVATION	9
A. Nécessité du contrat	9
B. Identification de l'œuvre au contrat	9
C. Périmètre des responsabilités	9
D. Opposabilité des coûts de conservation	10
VI. ARTICULATION AVEC LE CPP	11
VII. RÉFÉRENCES & BIBLIOGRAPHIE	12
A. Textes de référence	12
B. Normes, standards et recommandations	12
C. Autres textes	12
ANNEXE A	13
ANNEXE B	14
A. Masters finalisés natifs	16
B. Masters de distribution et livrables divers	16
C. Métadonnées	16
D. Matériel promotionnel	16
E. Matériel source de production	16
ANNEXE C : MÉTADONNÉES	18
ANNEXE D	20
Questions fréquentes	20

I. PRÉAMBULE

A. OBJECTIFS

L'Arrêté du 7 octobre 2016¹ portant extension de l'accord sur la recherche d'exploitation suivie des œuvres cinématographiques et audiovisuelles du 3 octobre 2016² consacre l'obligation faite au producteur d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle de s'assurer de la conservation du matériel indispensable à la recherche d'exploitation suivie de l'œuvre. Le producteur fait ses meilleurs efforts afin d'en rechercher l'exploitation suivie au-delà de sa première exploitation.

Les règles de l'agrément de production CNC des œuvres cinématographiques prolongent cette obligation en exigeant spécifiquement la fourniture par le producteur d'un contrat de conservation pour une durée minimale de cinq ans, au moment de la demande d'agrément.

Il incombe au producteur de mettre en œuvre une politique de conservation qui lui permettra d'accéder ou de donner accès au matériel fichier nécessaire à toute nouvelle exploitation ou adaptation dès après et au-delà de la première exploitation, sans limite de temps et sans incertitude quant à l'intégrité et l'utilisabilité du matériel, et ce dans une qualité a minima égale à la qualité native de finition et dans le respect de l'œuvre.

Depuis la première édition de la recommandation, les technologies liées aux fichiers médias et à leur conservation ont évolué.

Il s'agit donc, avec cette révision, de prendre en compte les évolutions des techniques et des usages.

Cette recommandation technique CST-RT-043-2025 met à jour et réunit dans un document unique les dispositions restant pertinentes des précédentes recommandations CST-RT-026:2012 et CST-RT-043:2017 et annexes associées.

Cette recommandation est techniquement agnostique. Elle s'attache à fournir au producteur les méthodologies et bonnes pratiques pour qu'il s'assure que le contrat de conservation qu'il s'apprête à souscrire lui permet de satisfaire à ses obligations.

B. CONSERVATION PATRIMONIALE ET CONSERVATION POUR LA RECHERCHE D'EXPLOITATION SUIVIE

Les deux notions de conservation patrimoniale et de conservation pour la recherche d'exploitation suivie sont historiquement distinctes.

La notion de conservation patrimoniale, dans la filière cinématographique, est historiquement liée au photochimique.

L'enjeu est de conserver sans dégradation sur une très longue durée (des dizaines d'années) des supports photochimiques, c'est-à-dire de la manière la plus inerte possible (température, hygrométrie, etc.), en d'autres termes, d'y toucher le moins possible.

Dans des conditions de stockage inerte, et à la condition préalable d'avoir été parfaitement traitée chimiquement, l'expérience a montré que la pellicule a une longévité de plusieurs dizaines d'années, voire séculaire.

Cette approche s'est prolongée dans le stockage numérique, notamment avec des supports bande conservés eux aussi de manière inerte, avec cependant l'obligation de les régénérer périodiquement, voire de les migrer : la rétro-compatibilité de supports type LTO n'est garantie que pour un nombre limité de générations de technologie. Cette contrainte vient compliquer l'exigence de longue durée.

1. Arrêté du 7 octobre 2016 pris en application de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles - Légifrance. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000033274338>

2. L'exploitation suivie des œuvres | SACD. <https://www.sacd.fr/fr/lexploitation-suivie-des-oeuvres>

La conservation dans l'objectif de satisfaire la recherche d'exploitation suivie a quant à elle pour principales contraintes l'accessibilité et l'exploitabilité rapide, sur une durée indéterminée.

Du fait de cette divergence fondamentale, ces deux sujets étaient historiquement appréhendés de manière distincte et séparés .

L'évolution des technologies, en particulier en ce qui concerne l'utilisation d'infrastructures partagées distantes, le stockage « objet » ou le cloud, apporte de nouvelles solutions pour résoudre cette divergence et appréhender dans une unique politique de conservation à la fois les exigences de durabilité longue et les exigences d'accessibilité rapide, pour les œuvres à venir.

Par ailleurs, le développement de couches de services au-dessus du stockage proprement dit permet, de plus, des interactions riches avec le contenu lui-même, sans interaction logique ni matérielle avec des fichiers.

D'un point de vue sociétal, historiographique et économique, la mise en œuvre de politiques de conservation répondant par conception simultanément aux exigences patrimoniales et de recherche d'exploitation suivie ne peut qu'être encouragée.

Par ailleurs, si les obligations faites aujourd'hui aux producteurs concernent essentiellement le cas des œuvres cinématographiques, faciliter la recherche d'exploitation suivie concerne tous les types d'œuvres.

C. DOMAINES NON COUVERTS PAR CETTE RECOMMANDATION

■ Dépôt légal

La présente recommandation technique ne concerne pas le dépôt légal.

Le dépôt de l'œuvre au dépôt légal est une démarche obligatoire distincte et ne répond pas aux besoins de la recherche d'exploitation suivie.

Pour en savoir plus sur le dépôt légal :

- Le dépôt légal | CNC : <https://www.cnc.fr/professionnels/vos-demarches/depot-legal>
- DELIA : <https://delia.culture.gouv.fr/>

■ Sécurisation des éléments en cours de postproduction

Cet aspect relève de la recommandation CST-RT-030 qui préconise la conclusion d'un contrat de service entre le producteur et le(s) prestataire(s) assurant la sécurisation des éléments constitutifs de l'œuvre pendant les différentes étapes du tournage et de la postproduction jusqu'à la finalisation de l'œuvre.

La présente recommandation s'applique aux œuvres terminées et finalisées à partir de leur première exploitation.

D. DOMAINE D'APPLICATION : ŒUVRES CONCERNÉES

Cette recommandation technique concerne l'ensemble des œuvres cinématographiques et audiovisuelles au sens donné à ces termes par la réglementation³ en vigueur.

3. Arrêté du 7 octobre 2016 pris en application de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles - Légifrance. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000033274338>

II. LES FONDAMENTAUX DE TOUTE POLITIQUE DE CONSERVATION

Afin de répondre aux objectifs de la recherche d'exploitation suivie, la politique de conservation doit être explicite et sans équivoque sur les quatre capacités essentielles, distinctes et complémentaires suivantes :

- durabilité : récupérer des fichiers intégrés sur une durée longue,
- utilisabilité : utiliser le contenu des fichiers,
- accessibilité : accéder au matériel en cours de contrat,
- réversibilité : récupérer le matériel à la fin ou à la résiliation du contrat.

Le prestataire de conservation doit faire figurer au contrat la description du dispositif, la localisation de l'infrastructure technique correspondante en France ou dans l'Union Européenne et de la méthodologie de conservation mise en œuvre, idéalement selon la grille descriptive proposée en annexe.

A. DURABILITÉ

La durabilité caractérise le fait que le fichier et son contenu sont préservés sans perte ni dégradation ni corruption.

Une haute durabilité est obtenue grâce à la combinaison de supports différents et/ou la réPLICATION des fichiers sur plusieurs sites distants opérationnellement indépendants.

Ce principe de redondance vise à réduire le risque de perte partielle ou totale de données.

B. UTILISABILITÉ

L'utilisabilité est distincte de la durabilité et concerne aussi bien les supports physiques que les fichiers qu'ils contiennent.

Utilisabilité des supports physiques

La notion d'utilisabilité s'applique aux supports physiques comme aux équipements qui permettent d'enregistrer et lire des données, en se préoccupant périodiquement de l'obsolescence des supports et de la rétrocompatibilité des solutions techniques.

Si, dans le cadre d'une conservation patrimoniale d'une œuvre cinématographique, certains professionnels souhaitent compléter l'archivage numérique visant la recherche d'exploitation suivie, par un report sur pellicule photochimique, ils devront :

- veiller aux bonnes conditions de stockage (température et hygrométrie) décrites dans la CST RT-026⁴,
- s'assurer de la disponibilité effective à long terme des moyens techniques nécessaires à l'exploitation du support photochimique,
- prendre en considération la possible dégradation de la qualité lors du retour sur pellicule photochimique lorsque la chaîne de fabrication originale numérique autorise une qualité supérieure au photochimique.

Utilisabilité des fichiers

L'utilisabilité d'un fichier signifie en pratique la capacité à relire le fichier pour en restituer le contenu original.

Pour la viabilité de la recherche d'exploitation suivie, il importe de garantir a priori la capacité future de décoder un fichier par un professionnel à l'état de l'art, sans nécessairement disposer du logiciel ayant servi à l'encoder.

Seuls doivent être utilisés des formats de fichiers (codecs, conteneurs, multiplexeurs, etc.) non propriétaires dont la structure de codage est publique et librement décodable.

4. <https://cst.fr/download/33/recommandations-techniques/996/cst-rt-026.pdf>

Les fichiers ne doivent pas être chiffrés à leur entrée en conservation. Un DCP chiffré dont on ne retrouverait pas les clefs primaires est inutilisable.

Nonobstant, le DSM ou le DCDM étant conservés, un DCP pourra être re-fabriqué dans l'hypothèse où un DCP chiffré ne pourrait pas être utilisable. Cette refabrication sera cependant plus onéreuse que la fabrication préalable d'un fichier DCP non chiffré

— « Méta-utilisabilité » (utilisabilité éditoriale)

La disponibilité du seul contenu vidéo et audio n'est pas suffisante pour la recherche d'exploitation suivie au sens commercial.

Les métadonnées associées aux œuvres sont également indispensables à l'exploitation future.

La disponibilité des métadonnées éditoriales descriptives du contenu et de ses versions sont déterminantes pour une nouvelle exploitation.

Par exemple et non limitativement :

- liste exhaustive de tous les fichiers conservés et de leurs métadonnées techniques,
- titre de l'œuvre dans toutes ses versions,
- numéros ISAN,
- credit-lists exhaustives,
- relevé de dialogues,
- relevé de musiques,
- rapports de vérification,
- contrats pertinents au regard de la recherche d'exploitation suivie,
- etc.

Les métadonnées font partie intégrante du matériel devant être conservé, conformément à la liste jointe en annexe.

Elles doivent être conservées à la fois sous forme de fichiers « human-readable » et sous forme d'un fichier de métadonnées structurées « machine-readable ».

C. ACCESSIBILITÉ DES FICHIERS EN COURS DE CONTRAT

Le contrat doit prévoir les modalités selon lesquelles le producteur, ou un mandataire autorisé par lui, peut accéder aux contenus et fichiers, pour les lire ou en disposer en cours de contrat.

Les autorisations d'accès données à des tiers (« lettres d'accès labo ») ne doivent pas avoir une portée plus lointaine que le contrat de conservation pour l'œuvre concernée.

Les « lettres d'accès labo » doivent faire référence à l'existence du contrat de conservation.

Le contrat de conservation définit les modalités, délais et prix pour l'accès et la mise à disposition des fichiers en cours de conservation.

D. RÉVERSIBILITÉ (EN FIN DE CONTRAT)

La prestation de conservation doit être réversible à l'issue du contrat et doit permettre la restitution du matériel intègre au producteur sans difficultés juridiques.

La présence de conditions claires de réversibilité dans le contrat signé avec le prestataire, notamment financières, est indispensable.

E. CONCLUSION

En conclusion, quels que soient les supports utilisés, leur mise en œuvre, afin que leur utilisabilité égale leur durabilité, est une spécialité professionnelle.

Si des moyens sont mis en œuvre par le producteur pour l'archivage en interne, ils doivent être complétés par une prestation professionnelle, sauf dans le cas où le producteur disposerait des ressources spécialisées et dédiées à l'échelle adaptée.

III. DURÉE DE CONSERVATION

La durée minimale de conservation actuellement prescrite est de cinq ans pour les œuvres cinématographiques de longue durée, dans le cadre de leur agrément de production.

La poursuite de l'exploitation au-delà des cinq premières années, doit être encouragée pour les raisons suivantes :

- la baisse constatée des prix des prestations de conservation,
- les usages constatés de conservation volontairement souscrite au-delà de cinq ans,
- l'allongement de la durée de vie économique des œuvres,
- la nécessité de prendre en considération l'impact des coûts de conservation, aussi raisonnables soient-ils, sur le coût de production de l'œuvre.

La recommandation est la souscription d'un contrat de conservation pour une durée minimale à l'origine de dix ans.

IV. ÉLÉMENTS NUMÉRIQUES ET FICHIERS À CONSERVER

Le matériel-œuvre à conserver relève de plusieurs typologies.

Il est important que le producteur fasse l'inventaire de ce matériel dès l'œuvre finalisée et avant de souscrire le contrat de conservation.

A. Masters finalisés de l'œuvre complète dans ses différentes versions en qualité native (non compressé et/ou compressé sans perte), y compris fichiers liés à l'accessibilité.

B. Livrables spécifiques à la distribution pour les modes d'exploitation au-delà de la première exploitation, y compris les fichiers liés à l'accessibilité.

C. Matériel promotionnel et descriptif (divers types de fichiers dont autres que fichiers médias) accompagnant l'œuvre comme les bandes-annonces, trailers, relevés de dialogues, relevés de musiques, générique, rapports de vérification, contrats, etc.

D. Matériel organisé issu de la production et postproduction.

E. Métadonnées structurées.

Des exemples sont décrits dans les annexes B et C.

V. LE CONTRAT DE CONSERVATION

A. NÉCESSITÉ DU CONTRAT

Le contrat définit explicitement la politique de conservation mise en œuvre par le prestataire pour le producteur et les obligations des parties.

Le contrat de conservation est obligatoirement écrit.

Le contrat de conservation ne fait pas du prestataire de conservation le propriétaire des fichiers ni de leur contenu.

La fiche de description complétée, dont on peut trouver un modèle en annexe, fait partie intégrante du contrat de conservation.

Dans la mesure du possible, le contrat indique les tiers autorisés à se substituer au producteur.

Les lettres d'accès labo doivent être maintenues en cohérence avec les contrats de conservation, les mandats et les nantissemens.

B. IDENTIFICATION DE L'ŒUVRE AU CONTRAT

L'œuvre est identifiée :

- par son titre dans sa version originale de production,
- ET par son n° ISAN,
- ET par tous autres identifiants quand ils existent.

C. PÉRIMÈTRE DES RESPONSABILITÉS

Le prestataire technique de conservation s'engage à une obligation de conseil concrétisée par la fourniture au producteur d'une fiche descriptive de la politique et des moyens de conservation selon le modèle figurant en annexes A et B.

La politique de conservation est arrêtée par le producteur sur le conseil de son prestataire.

Le prestataire s'engage à la mise en œuvre de la politique et des moyens de conservation tels que décrits dans la fiche descriptive jointe au contrat, pour la durée de la prestation.

Le producteur est responsable de la qualité du matériel fourni pour l'entrée en conservation. Le prestataire pourra proposer une prestation optionnelle de vérification qualitative. Dans ce cas, le rapport en résultant est lui-même conservé.

Le producteur est considéré comme ayant le pouvoir de conclure le contrat de conservation. De ce fait, il garantit le prestataire contre tout recours de tiers au titre de la propriété intellectuelle des contenus conservés.

Le contrat et/ou les CGV définissent les modalités selon lesquelles le prestataire doit notifier le producteur de l'expiration, proche ou atteinte, de la période de conservation contractuelle.

Les parties contractantes s'assurent que le contrat et/ou les CGV du prestataire sont explicites quant à la poursuite ou l'arrêt éventuel de la conservation par le prestataire au-delà du terme initial du contrat, notamment dans le cas où le producteur ne donne pas suite aux notifications.

Le contrat prévoit que le producteur autorise explicitement le prestataire de conservation à communiquer, dans le cas de défaillance du producteur signataire, le contrat à tout tiers s'inscrivant en succession du producteur ou pouvant justifier qu'il dispose des droits permettant l'exploitation.

D. OPPOSABILITÉ DES COÛTS DE CONSERVATION

■ Les coûts de conservation font partie du coût de production

Les coûts liés à la fabrication des éléments à conserver et à leur conservation dans le cadre du contrat supportés par le producteur à l'entrée en conservation font partie intégrante du coût de production de l'œuvre.

■ Attestation de conservation

Le prestataire de conservation ne pourra attester de l'existence d'une politique de conservation et le producteur s'en prévaloir que si toutes les conditions ci-dessous sont réunies :

- existence d'un contrat signé par toutes les parties, y compris annexes,
- plein paiement du montant contractuel de la prestation pour l'intégralité de la période couverte au contrat,
- entrée effective de l'intégralité des fichiers et métadonnées listés au contrat dans le périmètre de conservation du prestataire.

VI. ARTICULATION AVEC LE CPP

La norme européenne EN 17650:2022 définit un package de conservation dans lequel on peut ranger, dans des sous-packages, des séquences d'images, des pistes de son, des fichiers de sous-titres, des packages comme le DCP ou l'IMF, des fichiers vidéo, mais permet aussi le stockage de données complémentaires.

Les sous-packages sont accompagnés de métadonnées techniques et le package accueille des métadonnées descriptives de l'œuvre ou de ses variantes. Des métadonnées de provenance peuvent également compléter les sous-packages.

Le CPP répond donc aux besoins de la présente recommandation pour accueillir les différents éléments conservés et permet de plus un stockage standardisé des métadonnées. C'est un candidat adapté au packaging d'un DCDM ou d'un DSM, par exemple.

VII. RÉFÉRENCES & BIBLIOGRAPHIE

A. TEXTES DE RÉFÉRENCE

A propos de la sécurité dans la filière audiovisuelle et cinématographique :

- Trusted Partner Network : <https://htpn.org/>
- Motion Picture Association : <https://www.mpaa.org/>
- CDSA : <http://www.cdsaweb.org/>

A propos des solutions techniques de stockage numérique :

- <https://www.lto.org/>
- Quelle est la différence entre le stockage par bloc, d'objets et de fichiers ?
<https://aws.amazon.com/fr/compare/the-difference-between-block-file-object-storage/>

B. NORMES, STANDARDS ET RECOMMANDATIONS

Interoperable Master Format et Digital Cinema

- SMPTE ST 2067 - Society of Motion Picture & Television Engineers :
<https://www.smpte.org/standards/st2067>
- Digital Cinema Initiatives : <https://www.dci.org/>
- Understanding Standards : Digital Cinema Format :
<https://www.smpte.org/blog/understanding-standards-digital-cinema-format>

C. AUTRES TEXTES

Concernant identifiants unique audiovisuel et les métadonnées :

- ISAN : <https://www.france-isan.org/>
- Metadata Specifications | EBU Technology & Innovation : <https://tech.ebu.ch/metadata/ebucore>
- EN 15744 - filmstandards.org : https://filmstandards.org/fsc/index.php?title=EN_15744
- EN 15907 - filmstandards.org : https://filmstandards.org/fsc/index.php?title=EN_15907
- TAMIS - CST <https://cst.fr/tamis/>
- Tems (Trusted European Media data Space) : <https://tems-dataspace.eu/>

Modèle de référence pour archivage :

- le modèle de référence : l'OAIS :
<https://www.cines.fr/archivage/un-concept-des-problematiques/le-modele-de-reference-aois/>
- modèle de référence pour un Système ouvert d'archivage d'information (OAIS) :
https://ccsds.org/wp-content/uploads/gravity_forms/5-448e85c647331d9cbaf66c096458bdd5/2025/01/650x0b1sF.pdf
- Data Backup Options : https://www.cisa.gov/sites/default/files/publications/data_backup_options.pdf

ANNEXE A

■ Modèle de Fiche descriptive de la politique et des moyens de conservation

Cette fiche descriptive, à usage des ayants droit, producteurs et prestataires techniques, liste les points qui doivent apparaître dans tout contrat de conservation. Sa vocation est de décrire les aspects essentiels de mise en œuvre de la conservation.

MODELE DE FICHE DESCRIPTIVE DE LA METHODOLOGIE DE CONSERVATION DU PRESTATAIRE DE CONSERVATION	
NOM DU PRESTATAIRE :	<input type="text"/>
DATE :	<input type="text"/>
TYPE D'INFRASTRUCTURE	
A. sur site partagé avec d'autres activités (e.g. post)	<input type="checkbox"/>
certifications :	<input type="text"/>
bande passante entrée/sortie :	<input type="text"/> Mbps
B. data center sur site dédié à la conservation	<input type="checkbox"/>
certifications :	<input type="text"/>
bande passante entrée/sortie :	<input type="text"/> Mbps
C. 1 ou plusieurs data centers externes indépendants	<input type="checkbox"/>
nombre : lieu :	<input type="text"/>
certifications :	<input type="text"/>
bande passante entrée/sortie :	<input type="text"/> Mbps
D. cloud	<input type="checkbox"/>
région(s) :	<input type="text"/>
certifications :	<input type="text"/>
bande passante entrée/sortie :	<input type="text"/> Mbps
TYPES DE STOCKAGE	
fichier	<input type="checkbox"/>
objet	<input type="checkbox"/>
SUPPORTS ou CLASSES DE STOCKAGE	
cas A / B / C	
disques	<input type="checkbox"/>
disques SSD	<input type="checkbox"/>
LTO	<input type="checkbox"/>
type	<input type="text"/>
Autres bandes	<input type="checkbox"/>
type	<input type="text"/>
Autres	<input type="checkbox"/>
préciser	<input type="text"/>
Nombre total de replication y compris l'original	<input type="text"/>
cas D (cloud)	
classes utilisées	<input type="text"/>
Nombre de régions	<input type="text"/>
DELAIS D'EXTRACTION	
délai d'extraction et mise à disposition d'1 fichier :	<input type="text"/> heures / jours
délai d'extraction et de mise à disposition de l'intégralité du stock (cas réversibilité ou fin de contrat) :	<input type="text"/> heures / jours
COUCHE DE SERVICES	
possibilité de lire le contenu des fichiers dans une interface dédiée :	<input type="checkbox"/>
avec affichage des métadonnées de chaque asset :	<input type="checkbox"/>
avec possibilité de commande directe de travaux de livraison :	<input type="checkbox"/>
reporting du contenu du stock :	<input type="checkbox"/>
fréquence :	<input type="text"/>
CONTRAT	
durée minimale :	<input type="text"/> ans
facile reconduction :	<input type="checkbox"/>
préavis non reconduction :	<input type="text"/> mois

ANNEXE B

■ Modèle de Liste exhaustive et nature des fichiers conservés

Cette annexe est jointe au contrat de conservation et aux attestations fournies au titre de celui-ci.

Titre ORIGINAL de l'œuvre	LE FILM	Commentaires:
Langue du titre original	FR (Code ISO 639-1)	Tous les commentaires
Auteur(s) œuvre originale	L'auteur	
Pays d'origine	FR (Code ISO 3166)	
Année de sortie	2000	
Nos de la saison	X (si disponible)	
Nos de l'épisode	X (si disponible)	
Titre alternatif	THE MOVIE	
Langue du titre alternatif	EN	
Numéro visa d'exploitation (RCA)	XXXXXXXXXX	
Numéro immatriculation ISAN	XXXXXXXXXXXXXX (Obligatoire)	
Date de 1ère exploitation	2001	
Type de contenu	Unitaire	
Durée (mns)	93 minutes	
Domaine	Unitaire Cinéma	
Genre	Comédie	
Aspect Ratio original	1,85	
Producteur	Le maison de production	
Producteur délégué	La maison de production déléguée	
Co-producteur(s)	Le coproducteur	
Réalisateur(s)	Le réalisateur	
Auteur(s) scénario	L'auteur du scénario	
Auteur(s) adaptation (w/a)	L'auteur de l'adaptation	
Musique originale	Le compositeur	

Liste des type de fichiers conservés

Master Finalisés

Master de distribution ou livrables

Sources ou brut de production

Complémentaires

IMF

Type	Nom de CPL	APP
Master	LeFilm_FTR-1_S_EN-XX_51_2K_PROD_20180430-03_CST_IOP_OV	IMF
		2E

DCDM / DCP / DSM

	Nom	Type
Livrable cinéma	LeFilm_FTR-1_S_EN-XX_51_2K_PROD_20180430-03_CST_IOP_OV	DCP
Distribution cinéma		DCDM
Brut de production		DSM

Fichiers

	Nom du fichier fourni	Type
Master Image et son	LeFilmVO_185_Stéréo.mov	QT
Livrable	LeFilmPAD-FTV.mxf	MXF-OPTA
		XDCAM HD

	Nom du fichier fourni	Type
Fichiers complémentaires	LeFilmVO_Mixs 5.1-LtRt_24FPS.wav	AUDIO ONLY
		Uncompressed

Elle est mise à jour, sous la responsabilité du prestataire, à tout nouvel ajout.
 Elle est fournie à simple demande du producteur.

res éditoriales susceptibles d'aider à l'exploitation suivie de l'oeuvre

OV/VF	Fonds neutres	Poids (Go)	md5	Définition / Dynamique	Aspect ratio	Cadence (FPS)	Color Gamut	Audios
OV	Oui			Standard	16/9-1,85	25i	BT709	5.1

Version	Fonds neutres	Poids (Go)	md5	Définition / Dynamique	Aspect ratio	Cadence (FPS)	Color Gamut	Audios
	Oui			Standard	16/9-1,85	25i	P3	5.1 + ATMOS

Version	Fonds neutres	Poids (Go)	md5	Définition / Dynamique	Aspect ratio	Cadence (FPS)	Color Gamut	Audios
VO	Oui			HD-SDR	16/9-1,85	25i	BT709	2.0
VF	Non			HD-SDR	16/9-1,77	25i	BT709	2.0

Version	Language	Poids (Go)	md5	Depth	Spatialisation	Cadence	EBU R128
VO	FR			20 bits/48Khz	5.1 + 2.0	24	OK

A. MASTERS FINALISÉS NATIFS

Ce matériel correspond à l'œuvre dans le niveau de qualité auquel elle a été finalisée à son origine pour ses premières exploitations connues, y compris composants nécessaires à l'assemblage ou à la création de versions.

A ce titre, les fichiers finalisés pour toutes les versions doivent être conservés à qualité native, dans des formats tels que recommandés plus haut.

Dans le cas où l'œuvre est produite en HDR, les masters HDR et SDR doivent être conservés distinctement.

Dans le cas où la finalisation sonore originale de l'œuvre est différente de la stéréo (2.0) ou multicanal (5.1 ou 7.1), des mixages 2.0, 5.1 ou 7.1 sous forme de jeux de pistes audio discrètes non multiplexées doivent être conservés.

S'agissant d'œuvres cinématographiques, doit être conservé le DSM, s'il existe avec sa documentation.

B. MASTERS DE DISTRIBUTION ET LIVRABLES DIVERS

Dans la mesure où ces masters, par définition, répondent aux besoins de recherche d'exploitation suivie contemporaine à leur création, ils doivent être conservés et ajoutés au stock conservé au fil de leur création.

S'agissant d'œuvres cinématographiques, doivent être conservés :

- le DCDM, conforme aux standard SMPTE ST 428-*
- un DCP, conforme aux standard SMPTE ST 429-*, non chiffré

Cette recommandation envisage la conservation à la fois du DSM s'il existe et/ou du DCDM car si le DSM par définition correspond à la plus haute qualité, sa forme n'en est pas normalisée donc son utilisabilité future n'est pas garantie s'il n'est pas exhaustivement documenté. Le DCDM quant à lui fait l'objet d'une norme.

Dans les cas des masters de distribution audiovisuelle des œuvres cinématographiques et des œuvres audiovisuelles, les masters vidéo nécessaires aux exploitations domestiques et internationales doivent être conservés tel que décrit au tableau d'exemples ci-après, à des formats répondant aux règles décrites dans le présent document au chapitre II-B.

C. MÉTADONNÉES

L'immatriculation de l'œuvre par le producteur est un prérequis indispensable à toute politique de conservation.

Les métadonnées éditoriales sont impérativement conservées et enrichies dans le cas de tout nouvel ajout de matériel conformément à la liste en Annexe C Métadonnées. Elles doivent être fournies par le producteur.

D. MATÉRIEL PROMOTIONNEL

La conservation de ce matériel est souhaitable.

E. MATÉRIEL SOURCE DE PRODUCTION

Il s'agit par exemple :

- des rushes, éventuellement
- de fichiers "projet" VFX
- de fichiers "projet" animation
- de fichiers "projet" montage & post-production image
- de fichiers "projet" montage & post-production audio.

Par essence, de tels fichiers sont susceptibles de relever de méthodes ou formats propriétaires. Leur utilisabilité au-delà de leur contexte de production natif ou par des tiers a posteriori ne peut être garantie.

■ Exemple de matériels à conserver

FAMILLE	TYPE	CINÉMA	AUDIOVISUEL	COMMENTAIRES
Master finalisés	IMF	APP#4 (SMPTE ST 2067-40:2021) APP#5 (SMPTE ST 2067-50:2021)(?)	APP#2 (SMPTE ST 2067-20:2016) APP#2E (SMPTE ST 2067-21:2016)	Master "Component based" Fonds neutres inclus
	DSM			Impérativement documenté car non standard Fonds neutres inclus
	Fichiers « Master »	SMPTE RDD 36 (Famille ProRes) DNxHD 120 185 185x (VC-3), DNxHR 444 ;	SMPTE RDD 36 (Famille ProRes) DNxHD 120 185 185x (VC-3), DNxHR 444	Master "Container unique" Fonds neutres "Dynamique image": standard (SDR) et hautes (HDR) Cadences TV (25 FPS) et Cinéma (24 FPS)
"Master de distribution" ou Livrables	DCP	SMPTE ST 429-2 (?)		Non chiffré Voir https://www.dcimovies.com/
	Fichiers "Livrables"	SMPTE RDD 36 (Famille ProRes) ; DNxHD 120 185 185x (VC-3), DNxHR 444 ; AVC-Intra Class 100, XAVC Class 300 MXF OP1A (RDD-9)	SMPTE RDD 36 (Famille ProRes) DNxHD 120 185 185x (VC-3), DNxHR 444 AVC-Intra Class 100, XAVC Class 300 MXF OP1A (RDD-9)	Les fichiers livrés pour diffusion qui ont fait l'objet d'un contrôle qualité et d'une validation
	Fichiers associés Sous-titres et Accessibilité	Fichiers de sous-titres : .xml; .ttml;... (SME et Versions sous-titres internationales) Fichiers sons (Audio Description, HI,...)	Fichiers de sous-titres : .xml; .ttml;... (SME et Versions sous-titres internationales) Fichiers sons (Audio Description)	
	DCDM	SMPTE ST 428-1		
Sources de production	Image	DSM (Digital Source Master) Séquences d'images non compressées : .exr, .dpx, .tiff, .tga		Les fichiers élémentaires "image" validés ayant servi à la conformation et fabrication du master.
	Son	Fichiers sons non compressés : .wav, .aiff, .bwf	Fichiers sons non compressés : .wav, .aiff, .bwf	Les fichiers élémentaires "son" validés ayant servi au mixage de l'œuvre. Inclus : - STEMS (dialogues, musiques, effets) - Sons harmonisés - Audio description
Complémentaires	Les fichiers de transformation des espaces colorés	Les Look Up Table : .lut, .3dl, .xml, .cube		
	Rapport QC	Les rapports de contrôle qualité (automatique et humains)	Les rapports de contrôle qualité (automatique et humains)	
	Textes	Toutes informations nécessaires à la recherche d'exploitation suivie Fichier "projet"	Toutes informations nécessaires à la recherche d'exploitation suivie Fichier "projet"	

ANNEXE C : MÉTADONNÉES

DÉSIGNATION	EN 15744	TYPES DE CHAMP	VALEURS POSSIBLES	EXEMPLE UNITAIRE	EXEMPLE SÉRIE
Année de sortie	Année de référence	Année		2023	
Année de départ	Année de référence	Année			2021
Année de fin	Année de référence	Année			2023
Type de contenu		Choix	Série Unitaire	Unitaire	Série
Type d'identifiant	identifiant	Choix	ISAN / EIDR RCA / VISA	ISAN	ISAN
Identifiant				ISAN 0000-0005-BEAB-0000-Q-0000-0000-X	ISAN 0000-0005-0868-0003-7-0000-0000-G
Langue des métadonnées		Code langue	ISO 639-1	FR	FR
	Série				HPI
Titre original	Titre	Texte libre		Anatomie d'une chute	Coutume malgache
Langue du titre original	Langue initiale	Code langue	ISO 639-1	FR	FR
N°s de la saison					1
N°s de l'épisode					2
Titre alternatif				Anatomy of a fall	« MALAGASY CUSTOMS »
Langue du titre alternatif		Code langue	ISO 639-1	EN	EN
Producteur	Générique			Les Films Pelléas	Septembre Productions
Pays d'origine	Pays de référence	Code pays	ISO 3166	FR	FR
Auteurs	Générique			Justine Triet Arthur Harari	Alice Chegaray-Breugnot Stéphane Carrié Nicolas Jean

DÉSIGNATION	EN 15744	TYPES DE CHAMP	VALEURS POSSIBLES	EXEMPLE UNITAIRE	EXEMPLE SÉRIE
Réalisateur	Générique			Justine Triet	Vincent Jamain
Langue originale		Code langue	ISO 639-1	FR	FR
Genre / Type	Format initial			Cinéma	TV
Thème	Genre		?	Crime, drame, policier	Comédie, crime, mystère
Sous-thème	Genre				
Durée du programme	Durée initiale		Minutes	151	52
Aspect Ratio original		Choix		1,85	1,85
Date ayants droit	Année de référence	Année		2023	2021
Ayants droit	Générique	Texte libre		MK2 Films	Newen Connect
Pays du rating	Pays de référence	Code pays	ISO 3166	FR	FR
Rating / Audience		Choix		Tous publics	Tous publics
Acteurs principaux	Distribution	Texte libre		Swann Arlaud Sandra Hüller	Audrey Fleurot Mehdi Nebbou Bruno Sanches
Résumé court		Texte libre		Sandra, Samuel et leur fils malvoyant de 11 ans, Daniel, vivent depuis un an loin de tout, à la montagne. Un jour, Samuel est retrouvé mort au pied de leur maison.	Un homme prend un bain dans une chambre d'hôtel lorsqu'un inconnu masqué lui force la tête et le noie sous l'eau.
Résumé long		Texte libre		<p>Sandra, Samuel et leur fils malvoyant de 11 ans, Daniel, vivent depuis un an loin de tout, à la montagne. Un jour, Samuel est retrouvé mort au pied de leur maison. Une enquête pour mort suspecte est ouverte. Sandra est bientôt inculpée malgré le doute : suicide ou homicide ?</p> <p>Un an plus tard, Daniel assiste au procès de sa mère, véritable dissection du couple.</p>	<p>Un homme prend un bain dans une chambre d'hôtel lorsqu'un inconnu masqué lui force la tête et le noie sous l'eau. C'est le premier dossier de Morgane en tant que consultante pour la DIPJ de Lille, avec le désaccord de Kadarec. D'abord réticente, elle accepte le poste, sous réserve de la réouverture de l'enquête sur la disparition de Romain, son petit ami, que supervise Hazan. La PJ découvre que le défunt s'appelait Benjamin Winckler, qu'il était un habitué du bar de l'hôtel et qu'il avait une liaison avec Gladys Puger, un médecin d'une quarantaine d'années, qui est la dernière personne à avoir vu Benjamin vivant et qui devient le principal suspect.</p>

ANNEXE D

QUESTIONS FRÉQUENTES

■ Pourquoi cette recommandation ne spécifie-t-elle pas des méthodes et/ou des supports de conservation ?

Depuis la dernière édition de cette recommandation, les technologies de stockage ont considérablement progressé.

Les supports bande et disques physiques ont fortement évolué vers de plus grandes densités et des consommations électriques diminuées.

L'usage du stockage objet, notamment dans le cloud, s'est considérablement développé, en raison de ses avantages intrinsèques en matière de redondance et du confort opérationnel qu'il apporte en déchargeant l'utilisateur de la gestion directe des supports. Les opérateurs cloud eux-mêmes mettent en œuvre une diversité de ressources et de support.

Une politique de conservation ne peut se résumer au seul stockage des fichiers. Des couches de service complètent efficacement la prestation pour la découverte ou le partage des contenus dans le contexte de la recherche de l'exploitation suivie.

Cette recommandation vise à donner aux parties prenantes – producteurs, ayants droit et prestataires de conservation – des bases partagées pour la définition de la politique de conservation adaptée à chaque œuvre ou ensemble d'œuvres.

■ Pourquoi les métadonnées sont-elles cruciales ?

Les métadonnées sont essentielles à la (re-)mise en exploitation, à la bonne identification des œuvres et à la bonne réconciliation des œuvres avec les fichiers conservés.

Cela peut se produire longtemps après l'entrée en conservation. La mémoire éditoriale aura alors disparu ; les fichiers auront survécu, mais leur utilisation effective sera handicapée, voire impossible en l'absence de métadonnées.

L'expérience montre que la remise en exploitation d'une œuvre en l'absence de métadonnées, nécessite un coût élevé au-delà de la livraison proprement dite, disproportionné au regard du revenu de la cession.

Il est donc indispensable de considérer, dès l'origine, les métadonnées comme indissolubles et faisant partie intégrante de l'œuvre et de son matériel.

■ Quelles sont les obligations vis-à-vis du CNC ?

Seules les œuvres cinématographiques sont actuellement concernées par l'obligation de fournir un contrat de conservation d'une durée minimale de cinq ans au moment de la demande d'agrément de production⁵, parmi les conditions préalables à son obtention.

Extrait de "Descriptif complet de l'agrément de production"

Dépôt légal et conservation

Pour bénéficier des aides automatiques :

- l'entreprise de production déléguée doit être à jour des obligations qui lui incombent au titre du dépôt légal au Centre national du cinéma et de l'image animée (article 211-55 du RGA) ;
- l'entreprise de production déléguée doit s'assurer de la conservation des œuvres pendant au moins cinq ans pour en permettre une exploitation durable et cohérente avec leur vocation patrimoniale (articles 211-15 et 2011-16 du RGA).

5. Agrément de production | CNC. [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/accord-de-production-pour-les-films-dont-l'accord-des-investissements](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/accord-de-production-pour-les-films-dont-l'accord-des-investissements-a-ete-demande-a-compter-du-1er-decembre-2021-ou-pour-les-films-sans-accord-des-investissements) 1571213#:~:text=La%20proc%C3%A9dure%20de%20l'agr%C3%A9ment&text=La%20commission%20d'agr%C3%A9ment%20est,le%20visa%20d'exploitation%20obtenu

Pour la préservation des éléments numériques, un contrat avec un prestataire devra être fourni. Ce document devra expressément faire référence à la recommandation technique établie par la CST (RT 043) qui définit les principales clauses techniques indispensables.

La préservation des éléments photochimiques (négatifs) implique également l'établissement d'un contrat avec un prestataire, document qui devra être fourni accompagné de la facture du report sur film.

—■ Quelle durée pour le contrat de conservation ?

Les objectifs de cette recommandation sont la conservation des œuvres de telle façon qu'elles puissent faire l'objet d'une exploitation continue, notamment dans le cadre de l'obligation⁶ faite aux producteurs de rechercher l'exploitation suivie des œuvres produites par eux.

Une étude menée début 2024 par la FICAM sur les œuvres cinématographiques ayant reçu l'agrément de production en 2022 met en évidence que la majorité d'entre elles font déjà l'objet de contrats de conservation d'une durée de 10 ans.

La réalité du marché est que la survie des œuvres est en faible danger dans les années qui suivent immédiatement la première exploitation, du fait des usages contractuels autour de leur financement (par ex. SOFICAs) qui ont une portée typique de cinq ans.

Le péril se situe au-delà de ces cinq premières années, quand la poursuite de l'exploitation nécessite des efforts explicites.

Si l'œuvre est difficilement accessible, ces efforts sont vains.

Pour ces raisons, la recommandation est la souscription d'un contrat de conservation d'une durée minimale de dix ans.

D'un point de vue général, la souscription d'un contrat de conservation selon la présente recommandation confirme que le producteur a bien pris les dispositions nécessaires au maintien de l'œuvre comme actif patrimonial.

—■ Puis-je inscrire le contrat de conservation au RCA ?

Les textes réglementaires qui définissent et encadrent le RCA ne permettent pas actuellement le dépôt des contrats de conservation au RCA, même volontaire et bien qu'un tel usage serait de nature à faciliter significativement l'exploitation longue, notamment en cas de succession des droits du producteur d'origine.

—■ Pourquoi, en tant que producteur, ne puis-je pas gérer moi-même la conservation ?

La conservation durable de fichiers média en état d'utilisabilité et les services complémentaires qui l'accompagnent nécessitent la maîtrise de multiples domaines techniques et technologiques, en évolution permanente.

C'est un métier à part entière.

Seuls quelques grands ayants droit disposent des ressources humaines, techniques et financières leur permettant de mettre en œuvre des politiques de conservation internes.

—■ Tous les risques peuvent-ils être éliminés ?

La suppression totale de tous les risques pesant sur les fichiers, leurs supports ou leur environnement est impossible dans la vie réelle.

Afin de mitiger les risques à des coûts raisonnables, la politique doit être réfléchie et bien comprise. Pour cette raison, la présente recommandation prévoit une description détaillée de la méthode et des moyens mis en place par le prestataire de conservation.

—■ Comment la durabilité d'une technique de conservation est-elle quantifiée ?

La quantification de la durabilité est complexe. Elle n'est que le résultat d'une modélisation, plusieurs modélisations étant utilisées sur le marché.

6. Arrêté du 7 octobre 2016 pris en application de l'article L. 132-27 du code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 3 octobre 2016 sur l'obligation de recherche d'exploitation suivie relative aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles - Légifrance. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000033274338>

Typiquement, la quantification (par ex. 99,99999999%) de la durabilité est une factorisation complexe de :

- la probabilité de défaillance des équipements et des supports concernés ;
- la durée de temps estimée avant défaillance ;
- la probabilité de risques externes affectant l'environnement de conservation ;
- la mitigation des défaillances et risques par la redondance ou réPLICATION.

—■ Qu'entend-on par utilisabilité des supports ?

L'histoire abonde d'exemples de combinaison de support et d'équipement d'enregistrement-lecture offrant des avantages déterminants à leur apparition, effectivement conservés sans dégradation mais dont l'exploitation se révèle plus tard impossible par manque d'équipements en état de marche ou par perte de connaissance professionnelle de formats ou méthodes propriétaires : disques optiques et leurs lecteurs, disques Jaz, Zip et leurs lecteurs, disques SCSI, LTO pré-LTO5, etc.

Autrement dit, un support peut être durable mais inutilisable.

C'est pour cette raison que toute politique de conservation doit prendre en compte, au-delà de la préservation matérielle, la capacité future à exploiter les éventuels supports et accéder aux fichiers et à décoder leur contenu.

—■ Que faire quand il n'existe pas de formats non propriétaires ?

Dans le cas exceptionnel où seul un format propriétaire existe et qu'il n'a pas d'équivalent non propriétaire, il faut prévoir des équivalences non propriétaires, par exemple :

- UHD et Dolby Vision, des sorties SDR et HDR dans des séquences fichiers au format .tiff ou équivalent non propriétaires (HDR10+) ;
- Dolby Atmos et l'Audio objet/NGA : des down-conversions 5.1 et 7.1 dans des fichiers audio non compressés non propriétaires.
- Notons également que :
 - Dolby a défini un profil interopérable de livraison Dolby ATMOS avec le format standard ADM BWF (Dolby Atmos ADM Profile Specification.)
 - Dans le cadre du format audio standard IMF IAB (Immersive Audio Bitstream) SMPTE ST 2098-2. Dolby a également créé des recommandations pour intégrer des IAB tracks et garantir leur interopérabilité dans le cadre du format IMF.

La famille de codecs ProRes constitue un cas particulier. Ce codec n'a pas fait l'objet de normalisation. Cependant, compte tenu de son adoption très large dans l'industrie, le bitstream ProRes a fait l'objet d'une publication formelle (SMPTE RDD 36:2022 et SMPTE RDD 45:2022). De ce fait, il répond aux objectifs d'utilisabilité.

—■ Qu'est-ce qu'un DSM ?

On entend par DSM l'ensemble des sources nécessaires à la fabrication d'un DCDM.
Voir définition par le Digital Cinema Initiative⁷.

Ces éléments DSM sont logiquement liés à la méthodologie de fabrication lors des étapes de post-production. Il est important de bien documenter ces éléments pour une utilisation ultérieure.

Cela peut être par exemple, un export de la conformation avant étalonnage, sans LUT (NAM - Non graded Archival Master) ou l'export en suite d'images de l'étalonnage final, dans l'espace couleur de travail ou en ACES.

—■ A propos du support pellicule pour la conservation

Le support photochimique offre une durabilité du support au moins centenaire, vérifiée par l'expérience. C'est un bon exemple d'une durabilité très élevée mais avec une utilisabilité future incertaine. Le principal avantage de ce support reste la lecture directe de l'œuvre.

7. Digital Cinema System Specification.

<https://documents.dcmovies.com/DCSS/42cfb997ae72dd484f7b027547e6e0bfad43ecf/#sec-2-1-1-1>

Les équipements nécessaires pour leur exploitation (scanners et imageurs) sont encore fréquents aujourd’hui mais leur existence est liée à celle de la pellicule comme support de création originale et comme support d’archivage. Leur maintien dépend de l’existence d’acteurs métiers et industriels, dans le secteur culturel, mais pas uniquement.

La conservation d’images et du son (ou de données numériques) sur un support pellicule constitue une solution viable dans le cas d’acteurs disposant en propre des ressources industrielles et financières nécessaires sur une durée longue. Cela peut, par exemple, être le cas des fonds d’archives et cinémathèques. Sous l’angle de recherche d’exploitation suivie, en faisant l’hypothèse de la disponibilité continue de scanners film, les délais et coûts intrinsèques à leur mise en œuvre rendent inadaptée la pellicule à la recherche d’exploitation suivie.

A cet égard, il est donc essentiel que les œuvres existant encore uniquement sous forme film aujourd’hui soient numérisées dès lors que leur exploitation est effectivement recherchée.

— ■ **Le cas particulier de l’enregistrement de données numériques sur support photochimique**

Cette approche apporte des possibilités nouvelles par rapport à un transfert analogique sur film, qui produisait un négatif ou positif similaire à l’image originale.

Cette approche est viable si elle respecte les enjeux d’utilisabilité décrit dans la recommandation :

- Enjeux de continuité du support : la question de la lecture de tels supports (scanners) reste entière. La reconstruction future de tels équipements serait cependant plus simple et plus à la portée de l’homme de l’art ;
- Enjeu de continuité du format : à la condition expresse que la technique d’encodage soit totalement publique et libre.

— ■ **A propos du support cassette vidéo**

Dans la mesure où les équipements d’enregistrement-lecture ont disparu de la pratique quotidienne de même que les supports, la cassette n’est plus candidate aujourd’hui à la conservation.

Nous l’évoquons ici en raison de l’urgence à la numérisation des stocks cassettes qui subsistent encore, analogiques ou numériques.

— ■ **Que se passe-t-il si le producteur disparaît ?**

Le contrat de conservation conforme à la présente recommandation assure la conservation et l’utilisabilité jusqu’au terme du contrat initial.

Les éventuels successeurs du producteur d’origine peuvent ainsi se tourner vers le prestataire de conservation pour accéder à l’œuvre. Cette succession, a fortiori grâce aux métadonnées, sera facilitée et productive.

— ■ **Que se passe-t-il si le prestataire de conservation est défaillant ?**

C’est pour cette raison qu’il est essentiel dans le contrat de conservation de prévoir la réversibilité de la prestation (restitution des fichiers) selon des modalités (notamment financières) prédéfinies et de manière automatique, en cas de défaillance du prestataire l’empêchant de poursuivre la prestation de conservation.

— ■ **Existe-t-il une certification des prestataires de conservation pour le cinéma et l’audiovisuel ?**

Non. Cette recommandation vise à donner à toutes les parties prenantes le cadre de réflexion commun leur permettant - pour les prestataires - de proposer des prestations adaptées selon leurs choix technologiques et - pour les producteurs - de comprendre et choisir leur politique de conservation.



**9 RUE BAUDOUIN
75013 PARIS - FRANCE**

contact@cst.fr - www.cst.fr



Annexe 12

Exemple 2 - « Maigret »

54 épisodes de 90 mn

Produits entre 1992 à 2005

Existents des négatifs montés en 35 mn, en 16 mn.

Restaurations en 4 K et 2 K pour une sortie sur fichiers HQ PRORESS

Durée du travail : 18 mois

Restauration d'après négatif (type cinéma) : réétalonnage, nettoyage et travail sur le son

Coût de l'opération : 16 000 euros par épisode

Vente TV: diffusion HD par le groupe Canal + (C8 puis Polar+) et désormais d'autres diffuseurs (disponible sur Amazon), Italie USA, Russie...

Cette initiative s'inscrit dans un contexte révélateur des difficultés et des opportunités de la valorisation du patrimoine audiovisuel :

-des difficultés juridiques liées à la liquidation du producteur Dune de la série

-le volontarisme de John Simenon

-une opportunité technologique du fait de l'existence des négatifs montés en 35 mm et en 16 mm

-une « marque forte », un casting et un volume conséquent d'épisodes

-un acteur de la production et des industries techniques, JB Neyrac

Le vrai enjeu est la balance économique or la rentabilité marginale de l'opération est négative à court terme et conduit le détenteur des droits d'exploitation à une prise de risque financier qui n'est pas réduite par l'absence de soutien du CNC

Annexe 13

« Il était une fois l'homme»

-Production : Procidis

26 épisodes de 26 minutes

Produite entre 1975 et 1978, sortie en 1978, Maestro aura donc 50 ans en 2028

Existence des négatifs montés (et parfois internégatifs quand les neg étaient trop en 35 mn, en 16 mn. (pour il était une fois...l'homme, nous n'avions que du 16 mm, c'est pour Il était une fois...la vie que nous avons eu du 35 mm)

Restaurations en 4 K et 2 K pour une sortie sur fichiers HQ PRORESS

Date du début du travail de restauration: 2012

Durée du travail : 18 mois

Restauration d'après négatif (type cinéma) : réétalonnage, nettoyage et travail sur le son, passage de SD à HD, du format 4/3 au 16/9 cf note jointe

Laboratoire en charge de la restauration : Mikros

Coût de l'opération : 300 000 euros

Vente TV : France TV, autres ventes en France et territoires étrangers

Cette initiative s'inscrit dans un contexte révélateur des difficultés et des opportunités de la valorisation du patrimoine audiovisuel :

-le volontarisme d'Hélène Barillé

-une opportunité technologique du fait de l'existence des négatifs montés en 35 mm et en 16 mm

-une « marque forte » en France et à l'étranger

-un narratif à l'abri des évolutions du temps pour un public enfant

-une capacité à prendre appui sur cette restauration pour développer des produits dérivés (films et merchandising)

Le vrai enjeu est la balance économique or la rentabilité marginale de l'opération est négative à court terme et conduit le producteur et détenteur des droits d'exploitation à une prise de risque financier qui n'est pas réduite du fait l'absence de soutien du CNC

Annexe 14

Exemple 2 Caméra Café (Jean Yves Robin).

Cette série d'épisodes très courts a donné lieu de la part de ses producteurs à une vaste opération qui en associant les nouvelles technologies de restauration numérique et les techniques d'IA en matière d'indexation a permis, sans aucun soutien financier du CNC, de redonner vie à une marque forte de l'audiovisuel.

-Une très importante volumétrie : 700 épisodes au départ, 400 nouveaux et de nombreux épisodes tournés en Italie.

-Des conditions de tournage en vidéo qui exigeaient le passage de 4/3 en 16/9 (facilité par un tournage le plus souvent en plan fixe serré) et le passage en HD.

-Au-delà du travail de numérisation et d'adaptation aux standards de diffusion, un très important travail d'indexation réalisé avec l'aide d'outils d'IA développés en interne, a conduit à une meilleure exposition de la série sur You Tube et TikTok.



Initiative HubMédia

Oral **bpi**france

20 AVRIL 2023



GENESE DU PROJET

Cécile Rap Veber
Directrice générale gérante -
SACEM

SYNTHÈSE DU PROJET HUBMÉDIA

FILIÈRE AUDIOVISUELLE

Coordinateur Dossier
SACEM

Membres fondateurs

france•tv

sacem

PROCIREP

CST

ina

Scam*

SACD

Soutiens

Banijay

TF1

M6

ISAN
INTERNATIONAL STANDARD
AUDIOVISUAL NUMBER

MEDIAGENIX

TITRAFILM

Ficam
CINEMA AUDIOVISUEL MULTIMÉDIA



OBJECTIFS

Proposer un **espace de données mutualisées** à l'ensemble de la filière audiovisuelle

Assurer la **portabilité** des métadonnées tout en garantissant leur **sécurité**

Gagner en **sobriété numérique**

Valoriser les catalogues de production audiovisuelle

Améliorer la **rétribution** des créateurs / ayants droit

SYNTHÈSE DU PROJET HUBMÉDIA

FILIÈRE AUDIOVISUELLE

Coordinateur Dossier
SACEM

Membres fondateurs

france•tv

sacem

PROCIREP

CST

ina

Scam*

SACD

Soutiens

Banijay

TF1

M6

ISAN

radiofrance

MEDIAGENIX

TITRAFILM

Ficam



FONDAMENTAUX

Faire le choix de solutions techniques **pragmatiques**

Sécuriser une **livraison de services** durant les 5 premières années du projet

Anticiper le passage à l'**échelle européenne** en intégrant les préconisations **Gaia-X**

Créer un projet de filière **inclusif à but non lucratif**

Un modèle d'affaire basé sur des **revenus d'abonnement** principalement souscrits par les diffuseurs

SYNTHÈSE DU PROJET HUBMÉDIA

FILIÈRE AUDIOVISUELLE

Coordinateur Dossier
SACEM

Membres fondateurs

france•tv

sacem

PROCIREP

CST

ina

Scam*

SACD

Soutiens

Banijay

TF1

M6

ISAN

radiofrance

MEDIAGENIX

TITRAFILM

Ficam



ELEMENTS FINANCIERS



Coût total sur 5 ans : **5,3M€**



Aide demandée : **2,63M€**

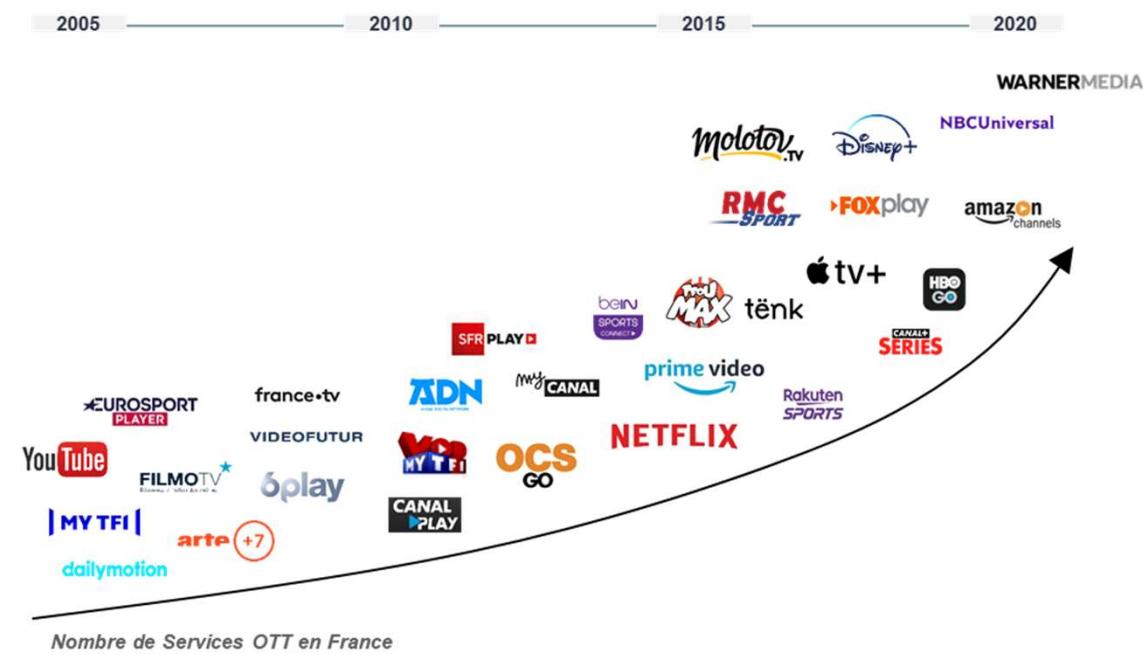
CONTEXTE ET ENJEUX

Un écosystème audiovisuel en mutation

De nouveaux formats et usages audiovisuels ont émergé



Les diffuseurs se multiplient en France en OTT



Une multiplication des diffuseurs et distributeurs avec lesquels interagir au sein de la filière pour obtenir des métadonnées de diffusion

CONTEXTE ET ENJEUX

Les métadonnées – des enjeux clés...



Améliorer l'**efficience opérationnelle** en standardisant et uniformisant les processus et répondre aux enjeux de **sobriété numérique**.



Garantir la **disponibilité des métadonnées** sur les programmes audiovisuels



Assurer la **portabilité des métadonnées** tout en garantissant **leur sécurité**

Des enjeux clés autour des métadonnées



Garantir la **souveraineté de la filière** face aux grands acteurs du numérique mondiaux



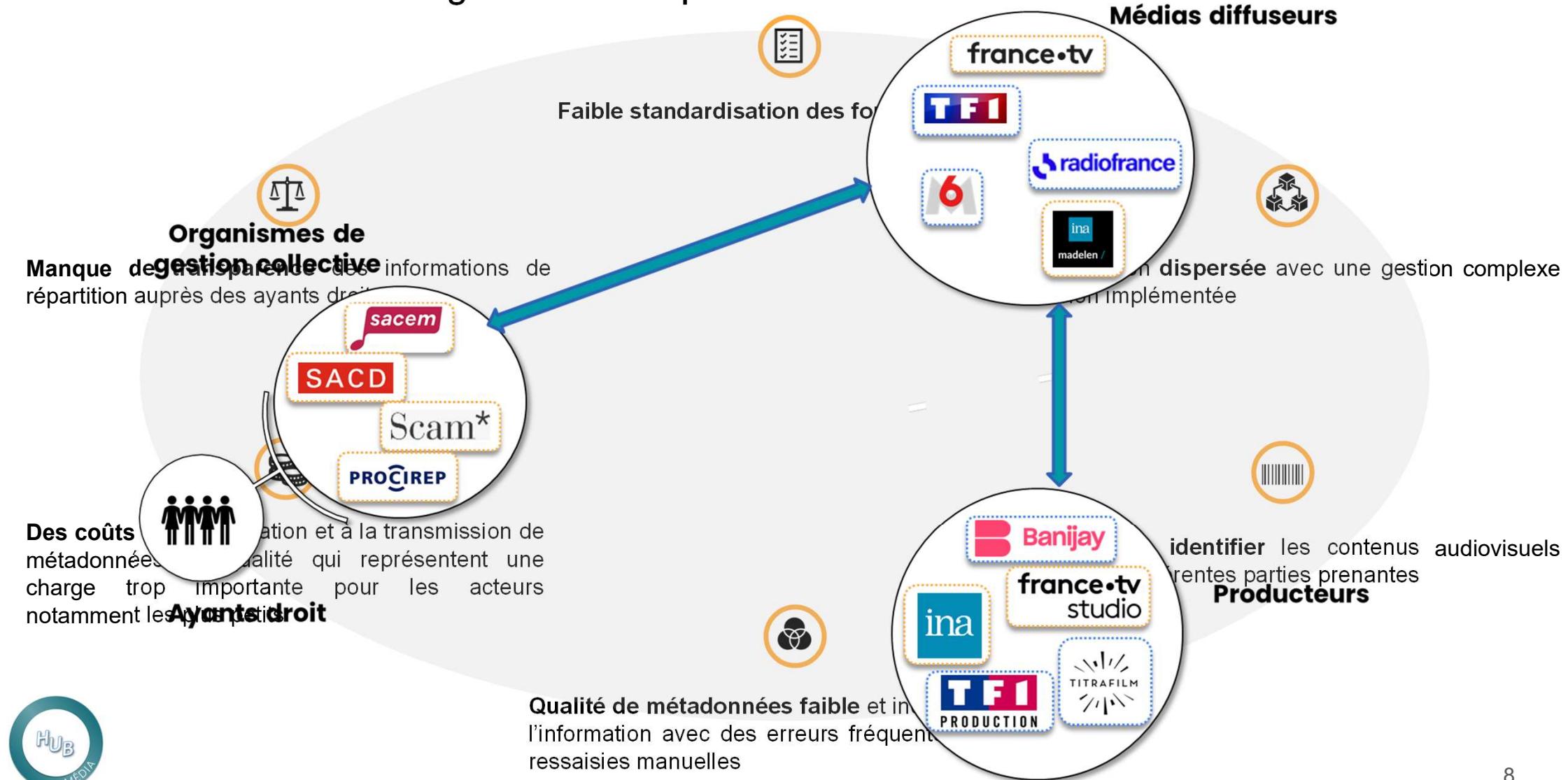
Optimiser le **référencement** des biens culturels pour en accentuer la « **découvrabilité** »



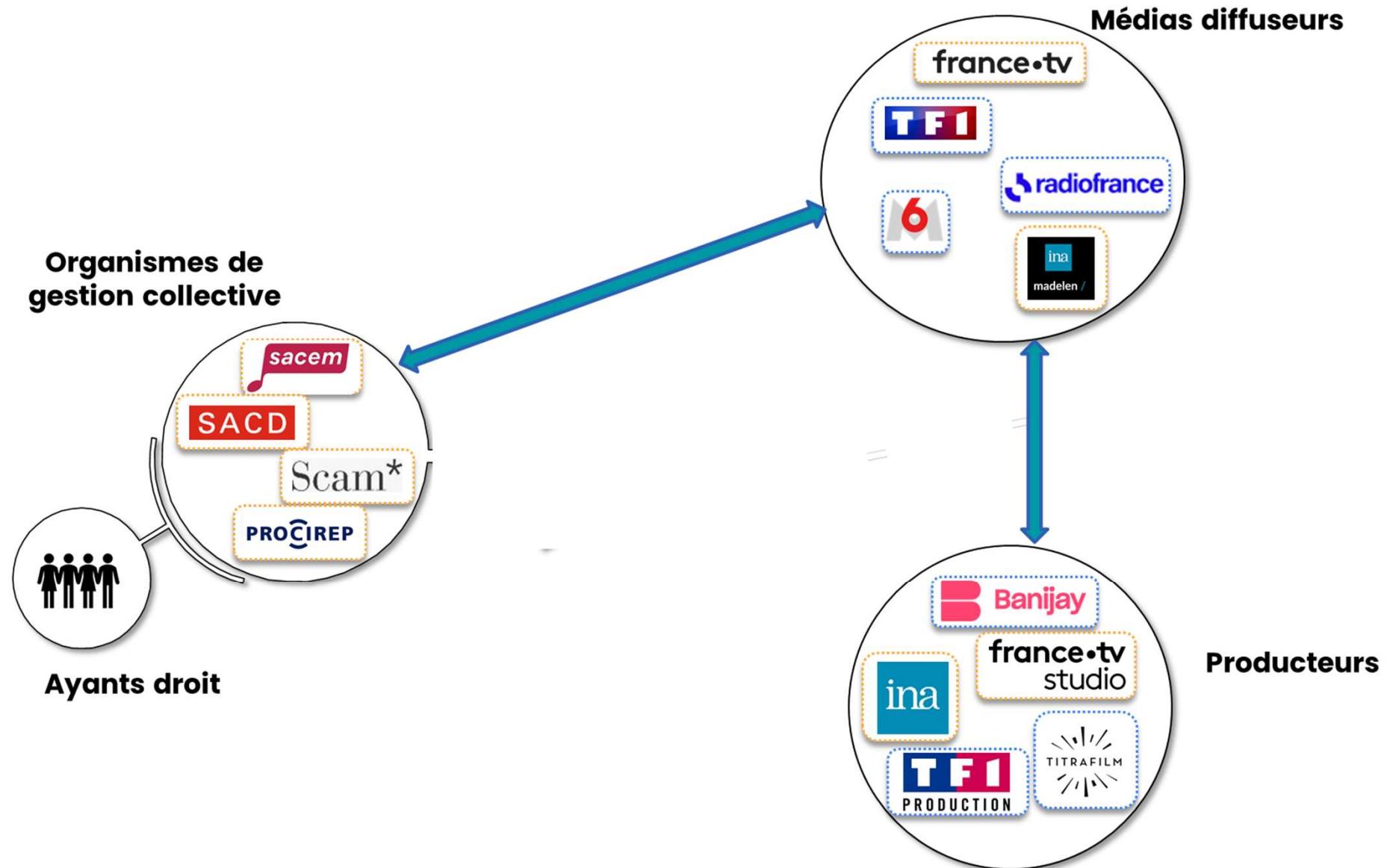
Faciliter le **suivi d'exploitations**, garantir la plus juste rémunération aux ayants droit et lutter contre le **piratage**

LE FONCTIONNEMENT ACTUEL

... mais dont les échanges sont complexes



L'ECOSYSTEME HUBMEDIA



LA SOLUTION HUBMEDIA

Une proposition de valeur basée sur 4 piliers

UNE MEILLEURE UTILISATION DES MÉTADONNÉES

Fluidifier l'accès aux métadonnées



UN ENGAGEMENT COMMUN

Unir l'ensemble de la filière par une initiative commune



UN POSTE DE COÛT VALORISÉ

Transformer un irritant en valeur ajoutée



UN ACCÈS SÉCURISÉ POUR CHACUN

Proposer le meilleur modèle d'accès pour chaque acteur

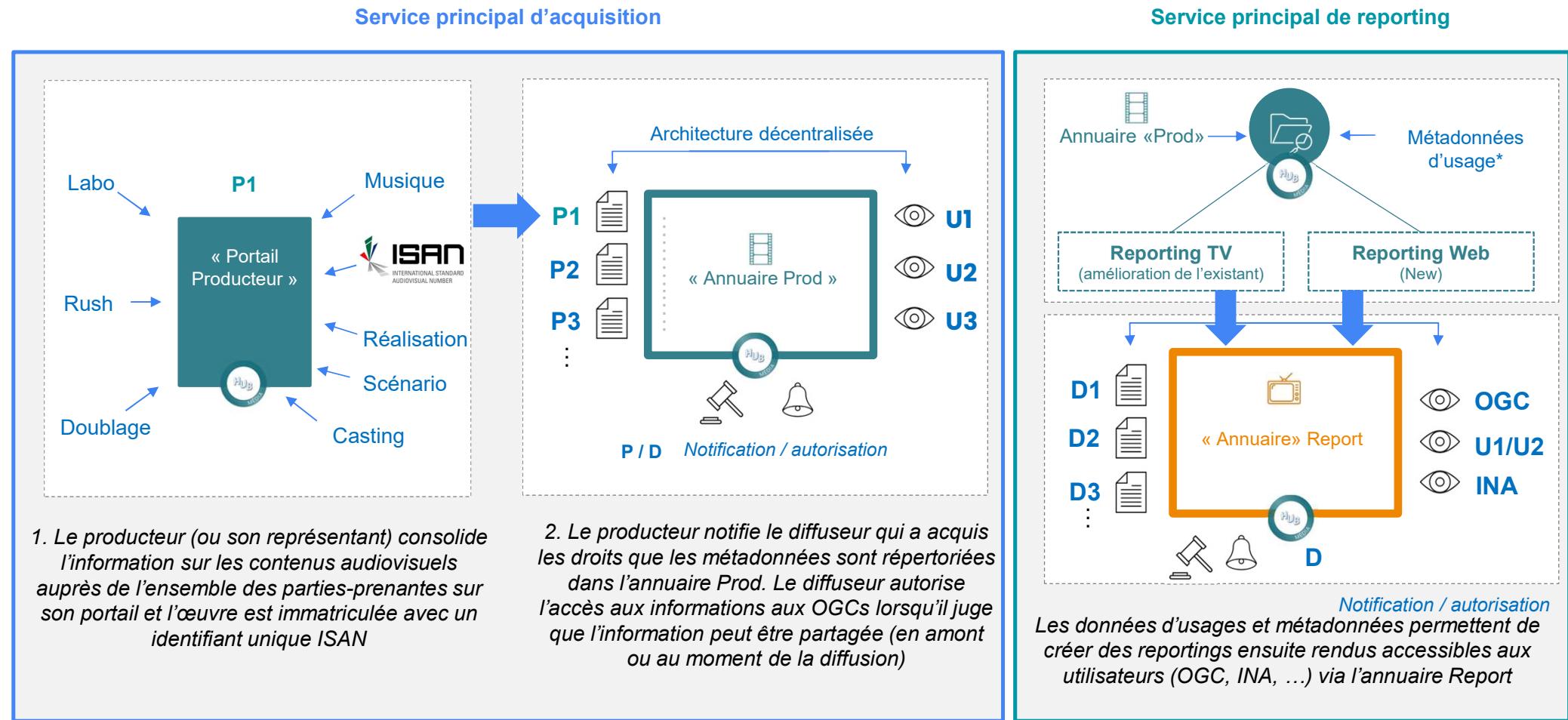


HUB

MÉDIA

LA SOLUTION HUBMEDIA

Le schéma directeur du HubMédia se décline en 2 services principaux



bpifrance : un levier indispensable

Un amorceur pour lever la barrière du coût à l'entrée

Des acteurs aux compétences éprouvées dans le domaine de la data

Une idéation en cours depuis plusieurs années

Une initiative française aux ambitions européennes – Data Space Gaia-X Media Event

Un soutien à la filière audiovisuelle française pour des ambitions stratégiques et technologiques fortes

Un élément clé pour fédérer la filière autour d'un projet commun

Un socle technologique pour accélérer la mise à disposition de services additionnels

Une adhésion large de la filière

Une solution transverse innovante pour la gestion mutualisée des métadonnées

Un catalyseur pour permettre au service d'atteindre rapidement la taille critique





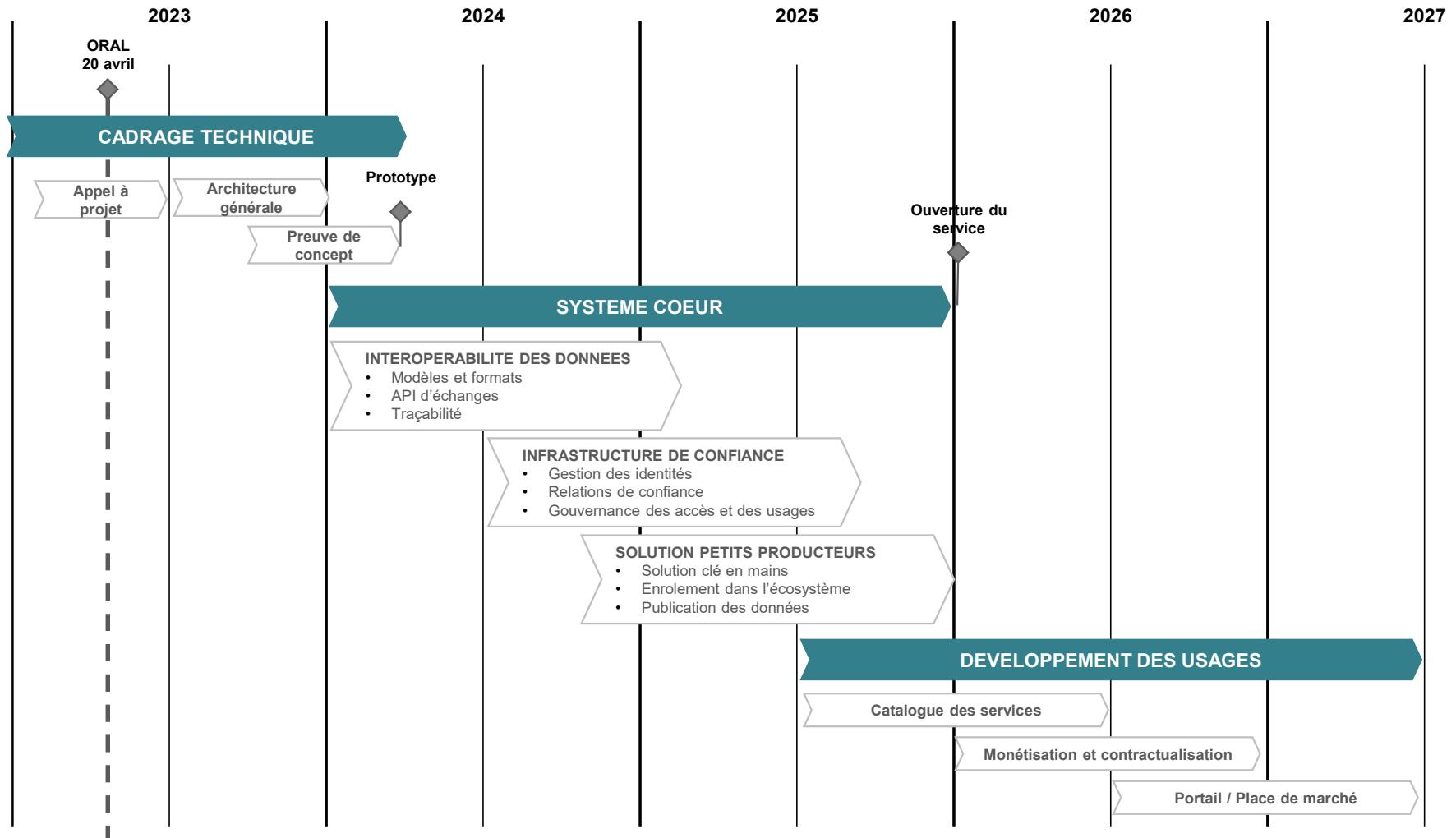
ECHANGE AVEC LE JURY



ANNEXES

Chantier technique

MACRO PLANNING



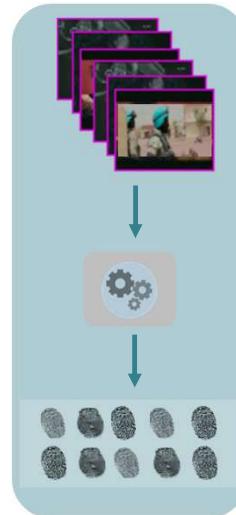
HUBMÉDIA ET INA SIGNATURE



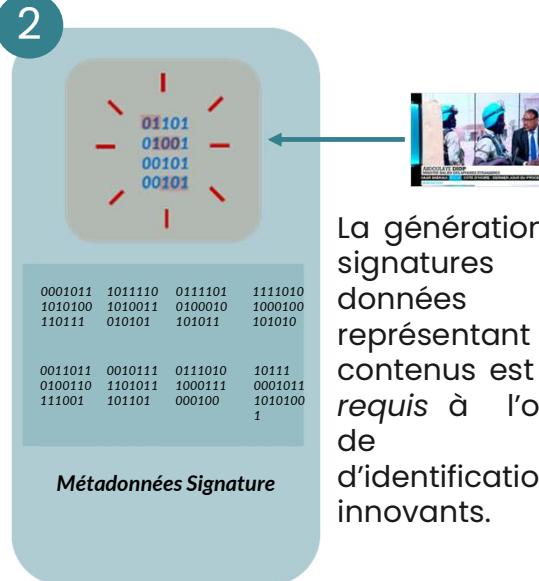
INA Signature, technologie primée, permet de détecter automatiquement des copies à partir du media seul, même s'il est utilisé dans un autre contexte.

1

Le HubMédia permettra, via la licence INA Signature, aux producteurs et OGC de générer massivement des signatures, sur l'antériorité de leur fonds associé à un ISAN et à des métadonnées descriptives.



2



La génération de ces signatures métadonnées binaires représentant les contenus est un pré-requis à l'ouverture de services d'identification innovants.

3

On complète alors les cas d'usage du HubMédia se fondant des copies de media déjà identifiées : on ouvre ici des services d'identification à partir d'un media non identifié ; cela permet de fluidifier plus encore les échanges de métadonnées et de mettre en œuvre l'anti-piratage sur les contenus



ISAN
⇒ accès
au portail



Copie de contenu partiel
non identifiée par un
client du portail



DOSSIER COMPLET

Synthèse du projet HubMédia

FILIERE AUDIOVISUELLE

Structure

GEIE, Association ou autre

Coordinateur Dossier
Sacem

Membres fondateurs

France Télévisions

Sacem

Procirep

CST

INA

Scam

Sacd

Objectifs

Eléments clés

Résumé du projet

Le projet HubMédia offre à tous les acteurs de la filière audiovisuelle les moyens de fluidifier les échanges de métadonnées* afin de mieux valoriser les catalogues de contenus audiovisuels** (films, documentaire, divertissement), d'en faciliter l'exposition, la souveraineté, le suivi d'exploitation et d'améliorer la rétribution des ayants droit dans le but de contribuer au rayonnement de la production audiovisuelle française.

- **Coût total : 5,3M€**
- **Aide demandée : 2,63M€**
- **Date de début : avril 2023**
- **Durée : 5 ans**

L'initiative HubMédia comporte un ensemble de projets qui répond à un objectif global de fluidification de la circulation des métadonnées entre de nombreux acteurs qui interviennent sur tout ou partie de la chaîne de valeur : métiers de la production, diffuseurs, organismes de gestion collective (OGC) de droits d'auteurs et droits voisins, archivage... Le regroupement de ces sous-projets au sein du HubMédia vise à assurer l'interopérabilité des solutions retenues entre des acteurs qui peuvent avoir des niveaux de maturité technologique hétérogènes. Le HubMédia offrira des services génériques d'identification, de contrôle, de suivi et de remédiation pour inspirer la confiance et favoriser l'adhésion du plus grand nombre, conformément aux spécifications de Gaia-X et aux initiatives européennes.

***Métadonnées: Métadonnées de production:** Ensemble des données associées à un contenu audiovisuel (titre, saison, résumé, données techniques, identifiant, etc...),
Métadonnées d'usage: programmation, nombre de streams, etc...

****Contenu audiovisuel :** Terme générique utilisé dans ce support pour désigner les programmes de fiction, de documentaire, de divertissement, d'information... aussi bien visuels que sonores et ayant vocation à être diffusés sur tous types de supports (télévision, radio, web)

CONTEXTE ET ENJEUX

L'écosystème audiovisuel est en mutation

Le secteur est passé d'un modèle totalement linéaire où les contenus sont diffusés l'un après l'autre selon une programmation déterminée par le diffuseur à un modèle hybride où l'usager peut également choisir les contenus à la demande parmi de larges catalogues de contenus audiovisuels

De nouveaux formats et usages audiovisuels ont émergé...

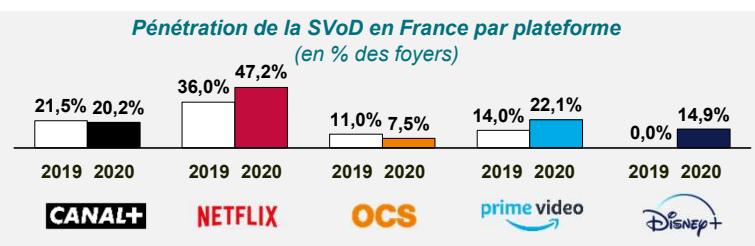


- Baisse de la consommation de **télévision en linéaire sur le téléviseur** affichant une durée d'écoute quotidienne par individu de 3h41 en 2015 vs 3h30 en 2019 (*tendance inversée pendant le COVID*)
- Progression significative des formats délinéarisés** avec une pénétration quotidienne moyenne en hausse telle que la SVOD (+6,8% d'utilisateurs moyens quotidiens en 2021 vs. 2020), ou le replay (+12,5% de pénétration quotidienne moyenne 2020 vs 19),
- Croissance significative de la consommation de podcasts au détriment de la radio traditionnelle** qui subit une baisse de l'audience de -3% en 2021 vs 2020

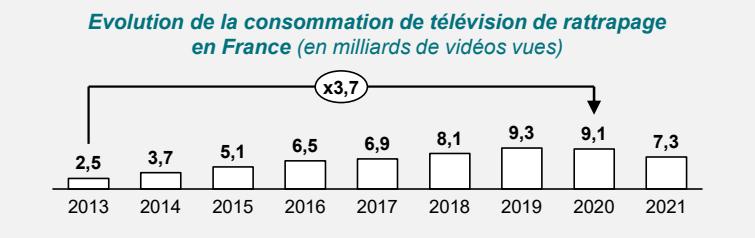
...notamment des usages délinéarisés en OTT, chaînes TV et radio



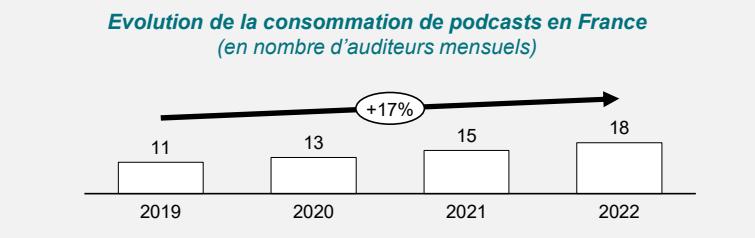
49% des Français sont abonnés à un service de SVoD en 2021 (vs. 36% en 2019), une augmentation notamment liée aux différents confinements



La pénétration de la TVR s'établit à **70,5%** de la population française fin 2021



L'offre de podcast a atteint un pic mondial, mais continue de croître en France (+17% d'écoute en 2022 pour les podcasts de Radio France)



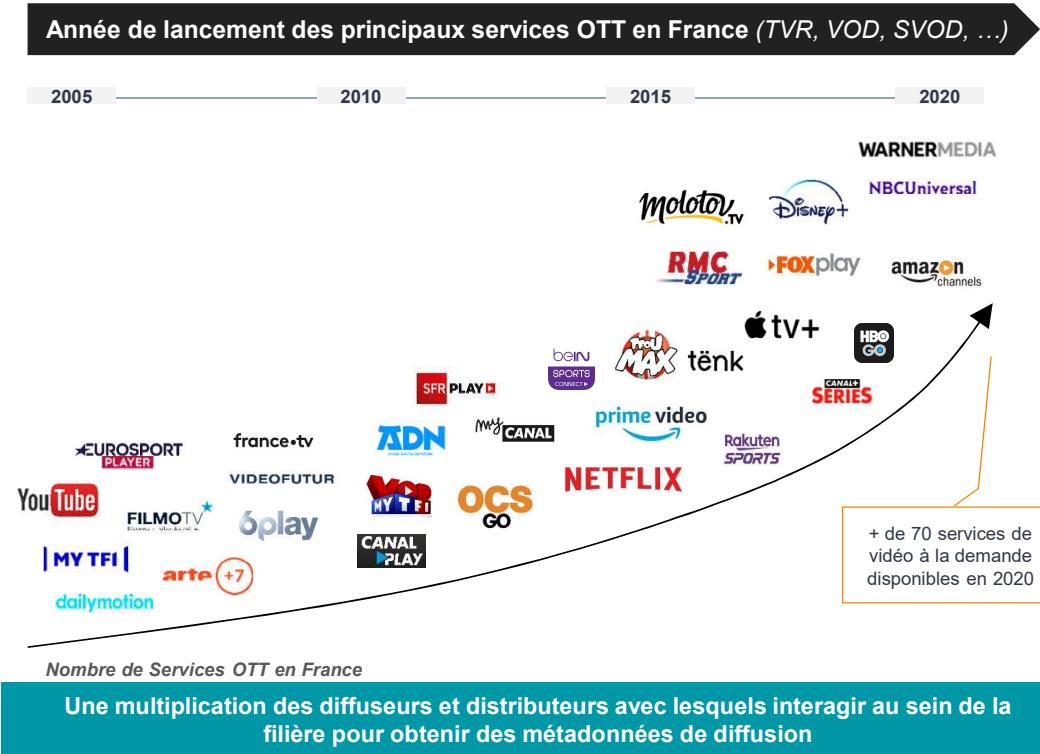
Sources : CNC, Médiamétrie, Presse spécialisée

CONTEXTE ET ENJEUX

Les contenus diffusés se multiplient et les métadonnées associées explosent

La multiplication des formats et des diffusions s'est accompagnée d'une augmentation du nombre de diffuseurs, de distributeurs et de producteurs, des volumes de contenus audiovisuels produits, et donc des métadonnées associées

Les diffuseurs se multiplient en France en OTT*



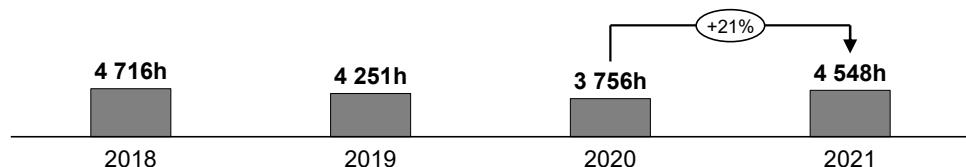
Sources : Xerfi, Presse spécialisée

(¹)2018

*OTT : offres de contenus qui ne sont pas compris dans l'offre d'un opérateur télécom

Ces services contribuent à alimenter une demande soutenue en contenus

Total des programmes commandés par les groupes audiovisuels en France (en h)



- Les commandes de programmes des diffuseurs en France reviennent à la hausse en 2021 (+21%) après une baisse durant le COVID
- Par ailleurs, l'offre de films proposés en SVOD dépasse désormais en volume celle proposée par les chaînes de télévision (4 500 films disponibles en 2018 contre 2 000 films sur les chaînes nationales gratuites)

2017
4 500
sociétés de production

x3 depuis 2000

- Le nombre de sociétés de productions a été multiplié par 3 en France depuis 2000. En 2017, elles sont 4 500 en France. Ce secteur déjà très fragmenté a vu son nombre d'acteurs évoluer.

Une très forte augmentation des contenus audiovisuels générant un volume croissant de métadonnées

CONTEXTE ET ENJEUX

Dans ce contexte, la bonne gestion des métadonnées de production et d'usage est un enjeu clé pour la filière

L'explosion des volumes de métadonnées et leur fragmentation entre les nombreux acteurs qui les produisent et les utilisent engendrent un besoin de structure et de normalisation de toute la filière, afin de les rendre faciles à découvrir, accessibles, interopérables et réutilisables.

Des enjeux clés autour des métadonnées



Garantir la **disponibilité des métadonnées** sur les contenus audiovisuels et leur **interopérabilité** lors des échanges



Optimiser le **référencement** des biens culturels pour en accentuer la « **découvrabilité** »



Faciliter le **suivi d'exploitations**, garantir la plus **juste rémunération** aux ayants droit et lutter contre le **piratage**



Améliorer l'**efficience opérationnelle** dans la gestion des documentations et métadonnées de diffusions en standardisant et uniformisant les processus



Garantir la **souveraineté de la filière** face aux grands acteurs du numérique mondiaux

Des freins au développement de leur échange



Faible **standardisation des formats** utilisés



Information **dispersée** avec une gestion complexe et non implémentée



Difficulté à **identifier** les contenus audiovisuels entre les différentes parties prenantes



Qualité de métadonnées **faible** et incomplétude de l'information avec des erreurs fréquentes liées aux ressaies manuelles



Manque de **transparence** des informations de répartition auprès des ayants droit



Des **coûts** liés à la création et à la transmission de métadonnées de qualité qui représentent une charge trop importante pour les acteurs notamment les plus petits

La filière audiovisuelle française a besoin de structuration pour pouvoir appliquer une réponse globale
qui dépasse la somme des initiatives individuelles

CONTEXTE ET ENJEUX

D'autres filières ont déjà adressé ces problématiques

Des initiatives impliquant tous les acteurs de la chaîne de valeur ont émergées dans d'autres écosystèmes pour faciliter ces échanges de métadonnées intra-filières

- La quantité de métadonnées générées par les organismes publics, les entreprises et les citoyens devrait être multipliée par 12 entre 2018 et 2025⁽¹⁾
- Afin de mieux valoriser ces métadonnées, de nombreuses filières ont lancé des initiatives visant à faciliter la circulation des métadonnées dans leur secteur, souvent adossées à une institution publique :



agdatahub

Plateforme d'échange sécurisé
des métadonnées utiles au
secteur agricole et
environnemental



Num-Alim
Plateforme numérique de l'alimentation

Plateforme d'échange et de
valorisation des métadonnées
produits de l'industrie
agroalimentaire



HDH HEALTH
DATA HUB

Plateforme de recueil et
d'échange des métadonnées
médicales à des fins de
recherche, de protection des
métadonnées patients et
d'innovation



KROQI
Bâtir avec le numérique

Plateforme permettant aux acteurs du
BTP de travailler ensemble sur tout type
de projet autour d'une maquette
numérique, d'une méthode et d'un format
de métadonnées communs définis dans
le cadre du BIM (un référentiel inter-
filière)

Ces initiatives montrent la volonté des différentes filières de se fédérer et de faciliter le partage de leurs métadonnées
afin de valoriser la filière dans son ensemble et d'apporter un bénéfice à chacun des acteurs

(1) Statista périmètre monde

CONTEXTE ET ENJEUX

Une dynamique forte au niveau français et européen pour encourager le développement de ces initiatives



Etats Généraux des Industries Culturelles et Créatives regroupant des acteurs clés de la filière et visant à accélérer la transition numérique des ICC, à renforcer leur place dans l'économie mondiale numérique et à améliorer leur résilience.

Mobilisation du Programme d'Investissements d'Avenir PIA4 à travers la stratégie d'accélération des ICC (400M€) et du volet Culture du Plan France 2030 (600M€) pour accompagner la transformation numérique de la filière, soutenir l'innovation, améliorer la présence et la visibilité des ICC dans les territoires et à l'international.

Dans la droite ligne de la stratégie numérique de l'Etat, le Ministère de la Culture a publié, le 15 septembre 2021, une feuille de route «métadonnées et contenus culturels» qui vise, en particulier, à renforcer l'accessibilité et la découverabilité des contenus culturels grâce à un enrichissement des métadonnées et à un partage facilité de ces métadonnées. La souveraineté des métadonnées est également évoquée comme un enjeu majeur.

Le Gouvernement Français soutient l'initiative Gaia-X depuis son démarrage et encourage le développement d'une infrastructure et d'un écosystème Cloud européen à même d'assurer la libre circulation des métadonnées et de créer de la valeur en Europe.

Grâce aux échanges favorisés par Gaia-X, des convergences fortes entre le projet Tamis et l'initiative HubMédia ont été identifiées, renforcées par la présence de la CST dans le consortium, et aboutissant à des mutualisations de cas d'usages présentés dans ce dossier,

A ce titre, au niveau européen, plusieurs textes sont en préparation ou ont récemment été adoptés visant à établir un écosystème ouvert, sécurisé, de confiance et transparent pour une meilleure circulation des métadonnées à travers l'Europe et le développement de nouveaux modèles d'affaires (Data Governance Act / Digital Market Act (DMA) / Digital Services Act (DSA) / Data Act (DA)). L'ambition est de créer un marché unique des métadonnées conformes aux valeurs de l'Union Européenne. **Le Data Governance Act crée un cadre visant à promouvoir un nouveau modèle commercial - les services d'intermédiation de métadonnées - qui fournira un environnement sûr dans lequel les entreprises ou les particuliers pourront partager des métadonnées.**

CONTEXTE ET ENJEUX

La proposition de valeur de l'initiative HubMédia repose sur 4 piliers

Un ensemble de services transverses innovants pour la filière audiovisuelle qui fluidifie la circulation des métadonnées entre acteurs s'appuyant sur une gestion stricte des accès aux métadonnées pour garantir une information partagée au bon niveau de confidentialité



UNE MEILLEURE UTILISATION DES MÉTADONNÉES

Fluidifier l'accès aux métadonnées

- Proposition d'un référentiel de gestion des métadonnées basé sur un annuaire permettant d'éviter de créer plusieurs fois les métadonnées (lors des diffusions sur différents canaux liés aux usages délinéarisés)
- Garantie de la traçabilité et l'interopérabilité des métadonnées grâce à un identifiant unique par œuvre (ISAN), un protocole d'échange encadré et un environnement technique partagé
- Mise à disposition d'un accès à l'exhaustivité des métadonnées grâce à la participation d'un maximum d'acteurs de la filière



UN ENGAGEMENT COMMUN

Unir l'ensemble de la filière par une initiative commune

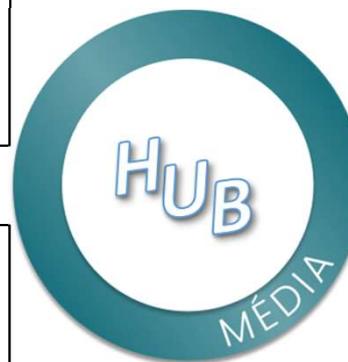
- Engagement pérenne des diverses parties prenantes du secteur pour sécuriser les relations à long terme
- Outil commun pour mieux faire face aux enjeux concurrentiels internationaux
- Prendre en compte de manière structurelle les impacts environnementaux de la gestion de métadonnées en favorisant les circuits courts d'hébergement cloud



UN POSTE DE COÛT VALORISÉ

Transformer un irritant en valeur ajoutée

- Mutualisation des coûts technologiques (création des métadonnées)
- Création de valeur pérenne encourageant l'innovation
- Valorisation des contenus audiovisuels par l'amélioration de leur découvervabilité
- Enjeu de sobriété numérique par un outil unique pour l'ensemble de la filière



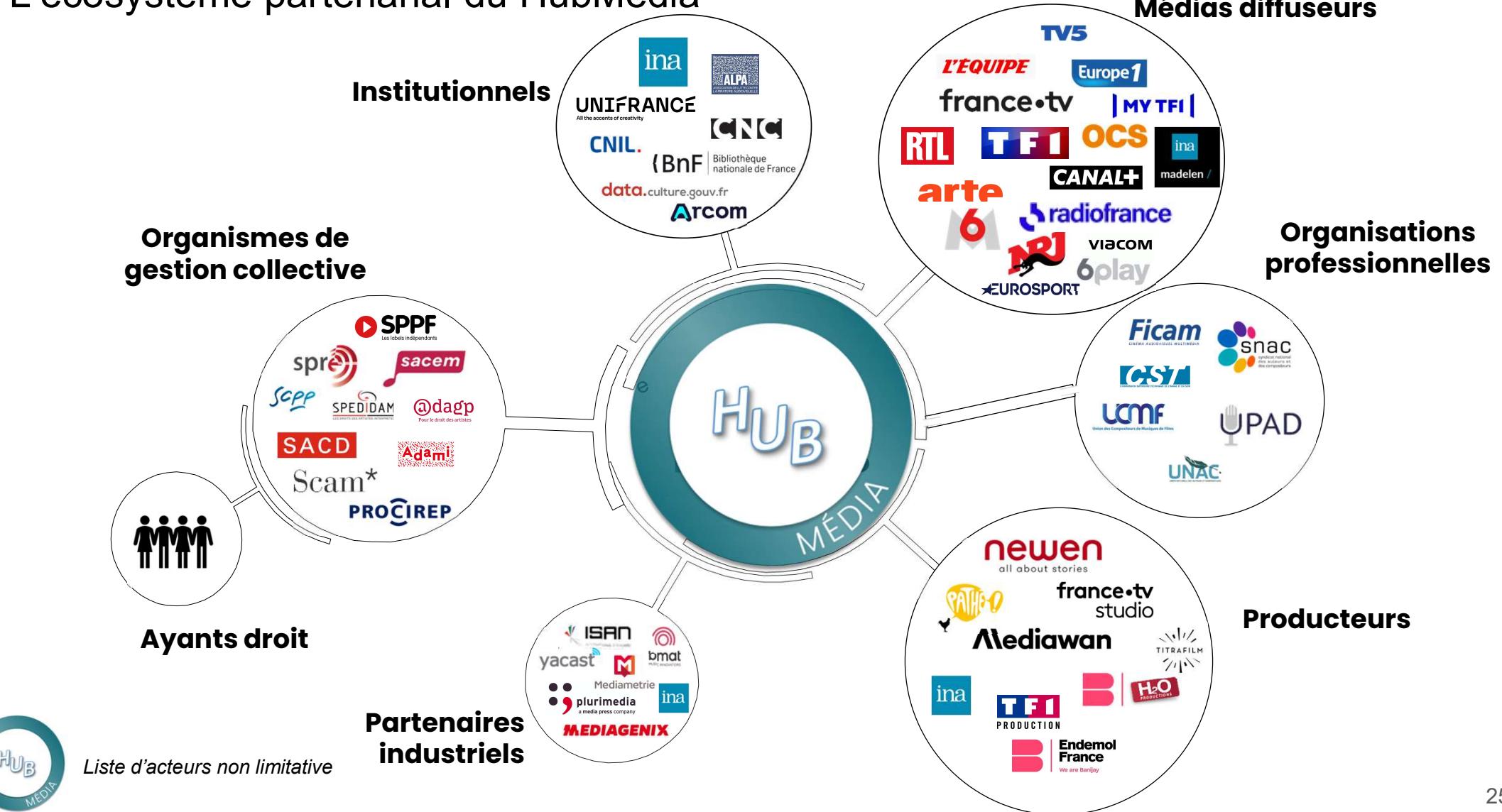
UN ACCÈS SÉCURISÉ POUR CHACUN

Proposer le meilleur modèle d'accès pour chaque acteur

- Gestion des accès restrictive avec une approche spécifique selon les besoins par métier liés aux métadonnées en s'adaptant au niveau de maturité digitale et avec une interface utilisateur adaptée à chaque profil
- Uniformisation des démarches de gestion des métadonnées (processus, supports de collecte, ...)
- Garantie de la sécurité des métadonnées dans un environnement conforme avec le cadre réglementaire

CONTEXTE ET ENJEUX

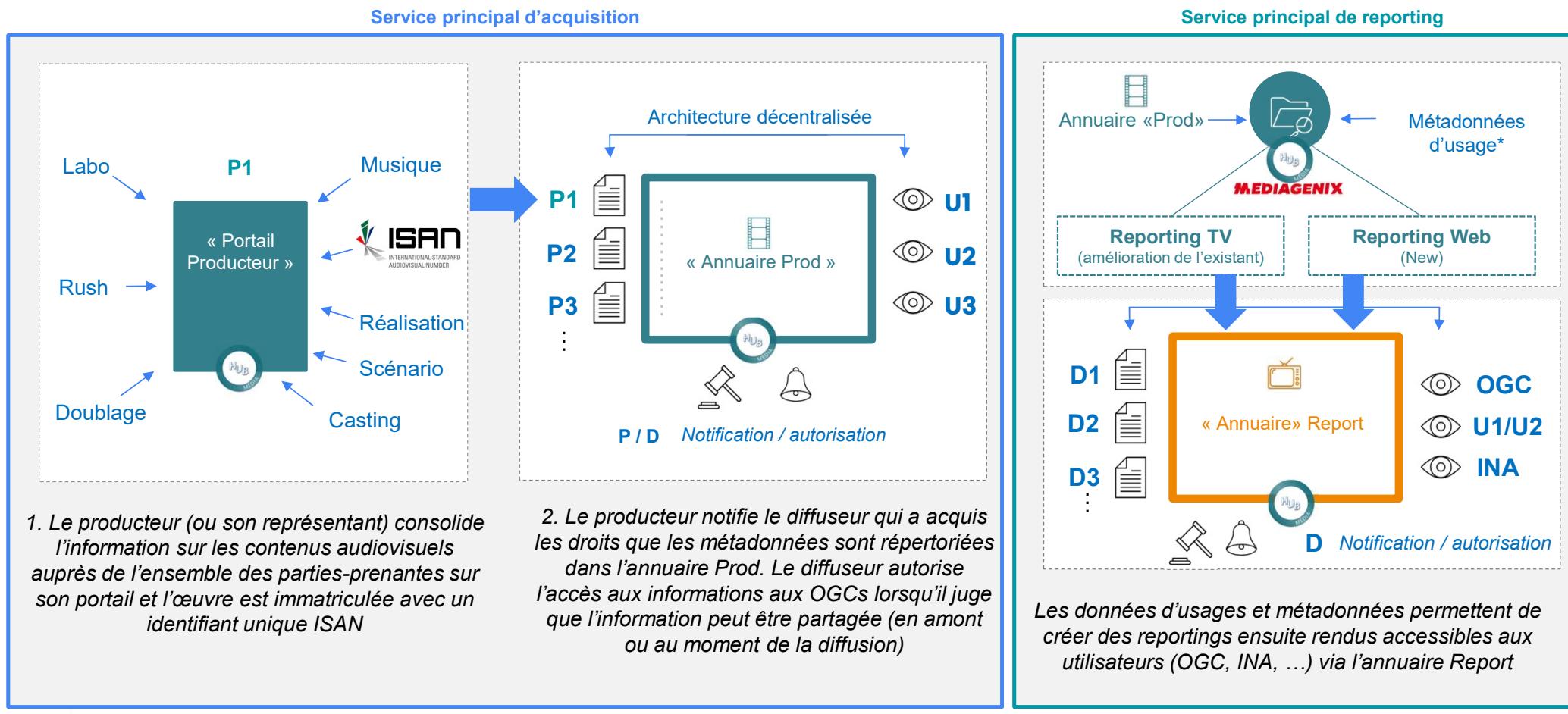
L'écosystème partenarial du HubMédia



CONTEXTE ET ENJEUX

Le schéma directeur du HubMédia se décline en 2 services principaux (1/2)

Le HubMédia propose un service d'acquisition et d'échanges de métadonnées et un service de reporting par le biais de deux annuaires



*Métadonnées d'usage: programmation ou nombre de streams

P : Producteur D : Diffuseur U : Utilisateur

CONTEXTE ET ENJEUX

Le schéma directeur du HubMédia se décline en 2 services principaux (2/2)

Principes de fonctionnement des briques servicielles

Service principal d'acquisition	Service principal de reporting	Services additionnels*
<p>Principes clés :</p> <ul style="list-style-type: none">• Mise en place d'un standard d'échange des métadonnées (format d'échange, référentiel de métadonnées (ISAN), processus de collecte, ...)• Collecte des métadonnées dès leur fabrication et avant même leur diffusion• Mise à disposition d'une solution d'échange de métadonnées <p>Fonctionnement :</p> <ol style="list-style-type: none">1. Les producteurs consolident les métadonnées détenues par tous les contributeurs (laboratoires de post production, compositeur de la bande originale...) et mettent à jour en temps réel un annuaire Prod.2. Tant qu'ils n'ont pas vendu les droits de diffusion, les producteurs maîtrisent l'accès aux métadonnées. Quand un diffuseur acquiert les droits de diffusion, il devient co-responsable de l'accès aux métadonnées.3. Les diffuseurs (ainsi que l'INA) produisent les métadonnées d'usage (programmation, nombre de streams), ils décideront quand ces informations peuvent être partagées, à qui et pendant combien de temps via l'annuaire Report.4. Les « clients » (OGC, INA, diffuseurs...) des 2 annuaires sont notifiés de la disponibilité des métadonnées de production et d'usage et auront la capacité de récupérer les informations qui les concernent directement auprès de son détenteur initial pour enrichir leur propre système d'information. <p>Standards d'échange :</p> <ul style="list-style-type: none">• L'annuaire des prods ne comportera que les informations strictement nécessaires à la bonne identification des références « contenus audiovisuels »• L'accès aux métadonnées sera articulé autour de l'usage d'un identifiant unique attribué à chaque contenu au moment de sa création (ISAN).• Les métadonnées restent stockées chez leur propriétaire initial, l'annuaire permet d'y accéder• Le producteur ne crée qu'une fois les métadonnées d'un contenu audiovisuel (unicité de mise à disposition) et le référence dans un annuaire unique. Les métadonnées pourront être réinterrogées tout au long du cycle de vie du contenu.	<p>Principes clés:</p> <ul style="list-style-type: none">• Accompagnement des diffuseurs en proposant des services innovants qui allègeront la constitution des reportings d'usage dont la fourniture aux OGC est une obligation légale• Rendre possible l'utilisation d'un socle de services communs qui permettra d'adapter les reportings aux spécificités des usages: chronologie pour la TV traditionnelle, consommation unitaire pour les médias en ligne <p>Fonctionnement :</p> <ul style="list-style-type: none">• Création d'un lien entre l'annuaire des prods et les outils de génération de reportings en partie grâce à l'identifiant unique du contenu (ISAN)• Mise à disposition de ces reportings gérée par le système d'annuaire avec un management des droits piloté par les diffuseurs• Etude des possibilités offertes par l'IA, le machine learning...	<p>D'autres briques servicielles pourront être ajoutées pour maximiser la valeur du HubMédia (Ex: fingerprinting, lutte anti piratage...)</p>

*non pris en compte dans le Business Plan à date

CONTEXTE ET ENJEUX

Des solutions matures à l'appui du Schéma Directeur

Pour mettre en œuvre ce HubMédia, des solutions existantes ont déjà été identifiées qui, assemblées, permettront de constituer une solution opérationnelle dans des délais en accord avec l'urgence du besoin



Oeuvres enregistrées

- 1.6M de contenus audiovisuels identifiés avec ISAN
- Plus de 90 000 nouveaux enregistrements annuels dont plus de 35 000 en France en 2022 (réalisées ou en projet)
- Plus de 80% des œuvres de stock de production françaises (cinéma, Fiction...)



Utilisateurs

- 17 000 utilisateurs provenant de 81 pays
- 1 500 de plus par an
- 15 agences d'enregistrement

MEDIAGENIX

MEDIAGENIX : WHAT'S ON est l'outil de gestion média principal en France, implanté chez TF1, France TV, M6, Altice, Orange, Belin ... tant pour leurs chaînes linéaires ou plateforme. MEDIAGENIX supporte la logique de standardisation des outils et processus. MEDIAGENIX gère de diverses manières la collecte et la déclaration des métadonnées de droits d'auteurs, via une configurabilité qui lui permet de s'adapter aux besoins des divers pays et clients. MEDIAGENIX développe des outils de contribution standardisés à destination, notamment, des producteurs. Ils permettront une déclaration à la source des métadonnées programmes (description, casting, contenu) et droits d'auteurs. Ces métadonnées programmes sont préservées tout au long du cycle d'exploitation, enrichies, et restituées sous forme de reporting, de statistiques, ou d'échange de données entre systèmes.

Mediagenix supporte cette initiative et est n'étant disposé à contribuer à la mise en place de ce projet, tant à travers l'évolution de sa solution, qu'à travers l'expertise technique et métier, tout en conservant l'objectif de la standardisation, à un niveau international, de la solution, afin de correspondre aux besoins à travers le monde.



Dawex Data Exchange Platform permet aux organisations d'orchestrer la circulation des métadonnées, de les sourcer et les échanger en toute sécurité, en toute confiance. Personnalisable et entièrement configurable, elle gère différents modèles économiques d'échanges de données, gratuits ou payants, notamment l'échange interne, le sourcing externe, le partage gratuit, la monétisation et l'orchestration de place de marché de métadonnées entre plusieurs tierces parties.

Impacts économiques du projet HubMédia sur ISAN

- Impacts sur les enregistrements avec des gains significatifs attendus sur les programmes de flux, peu couverts à ce jour par ISAN, les contenus de certains magazines et autres programmes « enveloppes », les versions d'œuvres au moment de la post production et l'ajout de ces ISAN dans les livrables (fluidification de la circulation du numéro ISAN). Accélération de l'immatriculation des œuvres dès la livraison du PAD (et non post diffusion)
- Impacts significatifs sur les services d'accès au registre ISAN par l'élargissement de la base d'utilisateurs du numéro ISAN : libre accès à la base ISAN, services automatisés de recherche ISAN (matching) et résolution d'IDs:
- Nombreux impacts indirects attendus hors de France grâce à la vitrine qu'offrira le HubMédia pour ISAN



INA SIGNATURE permet d'identifier un media audiovisuel indépendamment des transformations qu'il peut subir. Elle aide ainsi à l'identification de diffusion des contenus pour la répartition et la protection des droits ; elle assure également une mise en relation entre un contenu et ses métadonnées lorsque cette association est perdue, ce qui peut se produire à de nombreuses étapes de la chaîne audiovisuelle. Elle contribuera donc au projet HubMedia pour ces deux objectifs. INA Signature permet d'effectuer l'identification de contenu de façon efficace à très grande échelle, ce qui est un besoin pour une plateforme transverse sur notre marché. Il s'agit d'une solution utilisée déjà de façon massive par les plus grands producteurs et ayants droit sportifs au niveau mondial et en France ; des millions d'empreintes ont déjà été générées sur des contenus audiovisuels de professionnels. Elle a été reconnue par un Emmy Award (R) technique à Los Angeles, reconnaissance prestigieuse attribuée par ses utilisateurs.

TROMBINOS est une API de reconnaissance faciale capable de reconnaître jusqu'à 72000 personnalités en comparant les images ou vidéos requêtes avec une base de métadonnées de plus de 78 millions de visages identifiés. La liste des personnalités et leurs visages est enrichie quotidiennement par l'INA en fonction de l'actualité, via une application web interne.



Solid est une famille de standards ouverts du W3C permettant l'échange de métadonnées sur le web, avec des implémentations libres et propriétaires. Solid permet à chaque acteur du data space d'être libre sur son implémentation tout en restant connecté au data space.

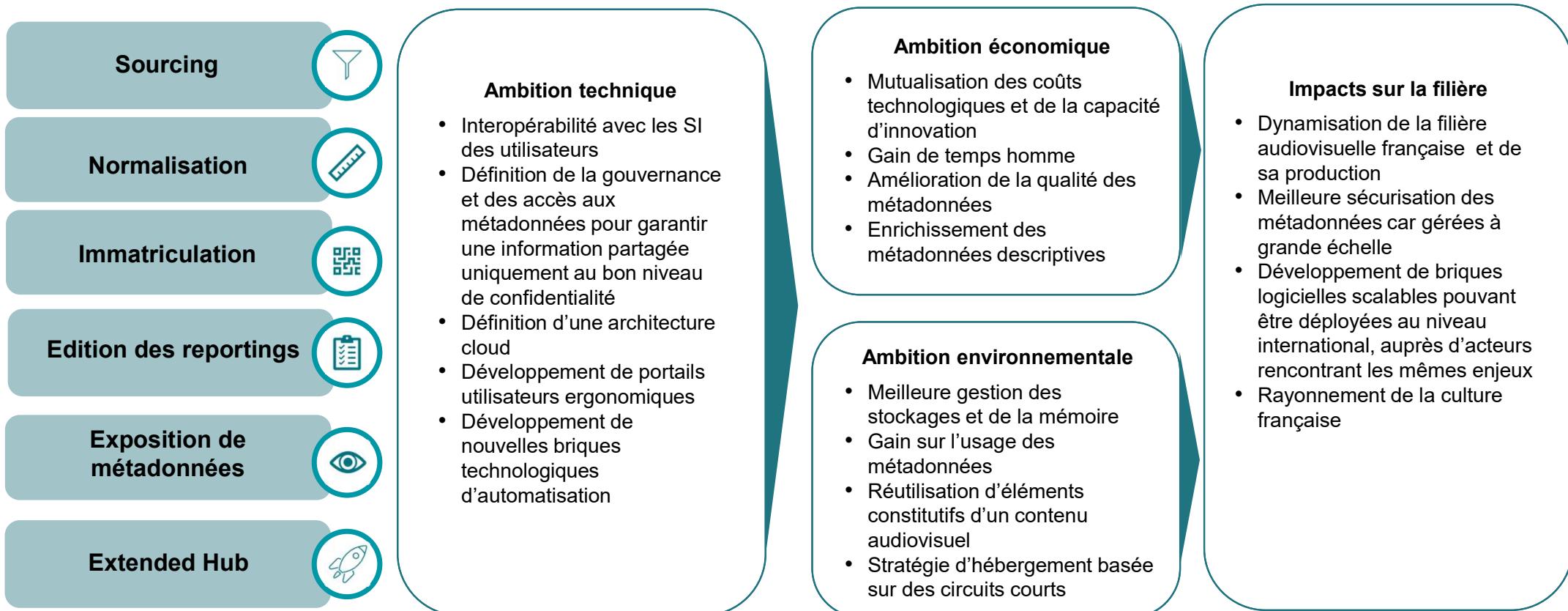
SIMPL

Simpl est le logiciel intermédiaire intelligent qui permettra de créer des fédérations en nuage et soutiendra toutes les grandes initiatives en matière de métadonnées financées par la Commission européenne, telles que les espaces européens communs des métadonnées. On ne connaît pas encore le détail, l'appel à projet n'a pas encore été publié

CAS D'USAGES

HubMédia : Un ensemble de services à destination de la filière

La filière a des enjeux communs à adresser pour continuer à alimenter le processus de création et de valorisation des contenus audiovisuels. Le HubMédia a pour ambition d'en être le catalyseur via le panel de services suivant:



SERVICES (1/6) : Sourcing de métadonnées



Description du service		Valeur ajoutée de la plateforme	
		Proposition de valeur	
Enjeu	Récupérer l'ensemble des métadonnées associées à un contenu audiovisuel dès sa production, quel qu'en soit le détenteur	Fédérer la filière autour d'un service unique adapté à toutes les tailles d'acteurs	
Objectifs	Disposer de métadonnées de qualité et complètes sur les contenus audiovisuels	Ambition technique	Ambition environnementale
Type données échangées	Crédits ayant droit (producteur, réalisateur, musique, casting...), données éditoriales (titre, saison, résumé, données techniques, identifiant...)	Ambition économique	Impacts sur la filière
Fournisseur	Producteurs dans un rôle de consolidateur		
Acquéreur	Diffuseurs, OGC, INA,...		

Cas d'usage 1

Un producteur bénéficie d'un « **portail producteur** » pour la saisie des **métadonnées « normalisées »** de production (titres, résumé, casting, réalisateur, scénariste, producteurs, contenu musical,). **La saisie via le portail garantit la complétude des métadonnées et se fait ainsi une seule fois** pour l'ensemble des usages ultérieurs des métadonnées et quel que soit l'acteur les acquérant. (*convergence du projet Tamis dans l'initiative Hub Média*)

Cas d'usage 2

Mise à disposition d'APIs pour gérer l'interface entre les bases œuvres des OGCs et les portails producteurs. Lorsqu'une nouvelle référence de contenu audiovisuel est flaguée en statut "prêt à diffuser" par un producteur, l'organisme de gestion collective concerné pourra être notifié afin de récupérer les informations descriptives du contenu audiovisuel (Titre, Diffuseur, ISAN et nom de l'ayant-droit) et de signaler à son membre qu'il a récupéré des informations en attente de sa validation pour enregistrer son contenu audiovisuel dans sa propre base de métadonnées.

Cas d'usage 3

Service d'enrichissement, pluri-acteurs, des métadonnées, afin de compléter, à la demande, sur un contenu ou un catalogue, des métadonnées existantes provenant par exemple des agences de presse, Plurimédia, services d'IA, catalogues internationaux type IMDB, TMDB, OMDB, Allociné, Spideo

Cas d'usage 4

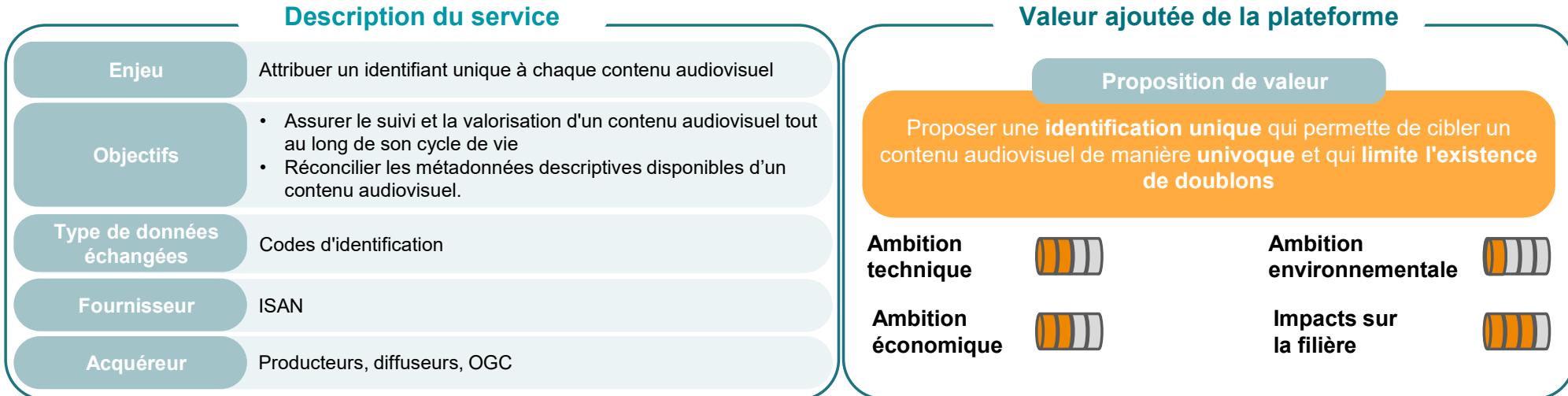
Agrégation d'informations techniques telles que ratio, durée, espace couleur, loudness, marqueurs, rapport de contrôles qualité, langues présentes... et de suivi de l'état de fabrication d'un media par un laboratoire

SERVICES (2/6) : Normalisation



Description du service		Valeur ajoutée de la plateforme	
Enjeu	Créer une syntaxe commune (ontologie) et des services partagés afin de normaliser l'acquisition des métadonnées relatives à la production d'un contenu audiovisuel en vue de leur circulation au sein de la filière	Proposition de valeur	
Objectifs	Faciliter l' accès et l'exploitation des métadonnées par les différents acteurs acquérant les métadonnées et gérer l'interopérabilité entre les systèmes	Proposer un modèle de métadonnées interopérables dès les phases de production	
Fournisseur	CST, ISAN	Ambition technique	
Acquéreur	Tous les acteurs	Ambition environnementale	
Cas d'usage 1		Définition des métadonnées attendues, catégorisation , attribution de valeurs et détermination de la sensibilité de partage	
Cas d'usage 2		Proposition de solutions de dédoublonnage afin de gérer la qualité des métadonnées acquises. Un référentiel des règles pour identifier et rapprocher les doublons de métadonnées sera produit.	
Cas d'usage 3		Reprise d'historique : assurer la mise au format des métadonnées relatives aux contenus audiovisuels produits depuis 2020 (à minima).	

SERVICES (3/6) : Immatriculation

**Cas d'usage 1**

Généralisation de l'immatriculation ISAN qui est principalement utilisée pour les programmes dits "de stock" comme les films de cinéma ou les séries TV. Il est donc nécessaire d'étendre son utilisation aux programmes de flux (divertissements, magazines, concerts...)

Cas d'usage 2

Création de table de correspondance entre les identifiants internes des différents partenaires (OGC, diffuseurs, producteurs) et l'ISAN, qui utilisent des systèmes d'exploitation différents.

Cas d'usage 3

Les producteurs bénéficient d'un service d'immatriculation intégré au portail producteur pour **synchroniser l'immatriculation ISAN avec la saisie des métadonnées de production**

Cas d'usage 4

Les prestataires accèdent à un **service simplifié pour l'immatriculation** lors de la fabrication de fichiers correspondant à une nouvelle version technique, par exemple pour des résolutions image différentes ou des répartitions sonores différentes.

SERVICES (4/6) : Édition de reportings



Description du service		Valeur ajoutée de la plateforme	
Enjeu	Capitaliser sur la complétude des métadonnées des contenus audiovisuels et de leur identification pour rationaliser les métadonnées nécessaires à l'automatisation du process	Proposition de valeur	Rationaliser l'édition des reportings en réduisant les interventions manuelles et en s'appuyant sur le service amont "d'acquisition de métadonnées" proposé par le HubMédia.
Objectifs	Rendre la création de reporting OGC moins coûteuse et plus rapide. Réduire les actions manuelles de ressaïsie. Gagner en qualité lors de la création des reportings d'usage via une réconciliation simplifiée entre les métadonnées de diffusion et des contenus audiovisuels clairement renseignés et identifiés	Ambition technique	
Fournisseur	Diffuseur	Ambition environnementale	
Acquéreur	OGC, INA	Ambition économique	
Impacts sur la filière		Impact sur la filière	

Cas d'usage 1

Plusieurs diffuseurs et plusieurs OGC peuvent avoir recours à la même société de fingerprinting pour enrichir les reportings en références d'utilisations musicales utilisées au sein des contenus audiovisuels. Le HubMédia pourra offrir une solution de **mutualisation de ces prestations**.

Cas d'usage 2

Les services "droits d'auteur" des chaines ressaissent manuellement des métadonnées détenues par les producteurs qui leur sont fournies de façon non standardisées et non normalisées. Le HubMédia aura un effet très significatif sur la diminution de ces actions manuelles et sur la conformité RGPD.

Cas d'usage 3

Le paiement des droits liés aux exploitations délinéaires est indissociable de la fourniture de reportings. Leur mise en place n'est pas encore effective et demandera des investissements importants de la part de chaque acteur. Le HubMédia propose une solution de **mutualisation des investissements pour développer ce format (DDEX)** et faciliter son utilisation.

Cas d'usage 4

Les sociétés de gestion collective peuvent rencontrer des difficultés d'identification de contenus audiovisuels ou musicaux qui les obligent à conserver une partie des droits encaissés pour le compte de leurs membres. Ces droits peuvent être conservés jusqu'à 5 ans dans un statut d'attente en espérant une possible réconciliation de métadonnées. Le HubMédia permettra de gagner en qualité et ainsi de **maximiser et d'accélérer les retours de droits vers les ayants droit**.

SERVICES (5/6) : Exposition de métadonnées



Description du service		Valeur ajoutée de la plateforme
Enjeu	Optimiser le référencement des contenus audiovisuels au sein de la filière (B to B)	Proposition de valeur
Objectifs	Favoriser la découvervabilité des contenus audiovisuels et d'éléments complémentaires (sous-titres, audio description...)	Mise à disposition d'un annuaire permettant de rechercher les productions exposées par les différents émetteurs. APIs pour récupérer les métadonnées.
Type de données échangées	Métadonnées descriptives de contenus ou d'éléments complémentaires (sous-titre, doublage, audio description ...)	Ambition technique
Fournisseur	HubMédia via le portail producteur	Ambition environnementale
Acquéreur	Diffuseurs, INA, organismes de promotion à l'international (Unifrance,...)	Impacts sur la filière

- Cas d'usage 1** L'INA peut récupérer, au plus proche de la diffusion, l'ensemble des métadonnées de production après une recherche sur l'"annuaire production". Il rapatrie les métadonnées pour lesquelles on lui a autorisé l'accès grâce à une API dédiée. Cette action minimise les enrichissements manuels.
- Cas d'usage 2** Un diffuseur ayant acquis les droits sur une production peut **utiliser les APIs pour récupérer les métadonnées éditoriales** nécessaires à ses usages : rédaction du bulletin presse, mise en avant éditoriale des contenus sur leur plateforme web et leurs réseaux sociaux.... En passant par un service unique, cela évite de multiples sollicitations auprès des différents acteurs détenant des métadonnées.
- Cas d'usage 3** Service permettant à des studios ou laboratoires techniques **d'exposer un catalogue d'assets complémentaires** type sous-titres, d'audio description... en lien avec des productions immatriculées référencées.
- Cas d'usage 4** Service d'envoi de métadonnées éditoriales vers les moteurs de recherche et moteurs de recommandation, afin d'améliorer la visibilité des contenus audiovisuels.

SERVICES (6/6) : Extended Hub



Des services additionnels pour aller plus loin

Proposition de valeur

Les ateliers de travail avec les partenaires font émerger des services à valeur ajoutée qui pourraient s'appuyer sur les services du HubMédia et de la mise en qualité des métadonnées.

La prise en charge de ces différents sujets pourra être envisagée une fois que les cas liés au schéma directeur auront été couverts et en fonction des capacités de financement de la structure HubMédia.

Cas d'usage 1

Commercialisation de prestations de conseil et d'accompagnement autour des formats et de la normalisation des métadonnées auprès des acteurs de la filière qui renconterraient des difficultés dans ce domaine.

Cas d'usage 2

Consolidation et normalisation des métadonnées d'audience fournies par différentes sources (Médiamétrie, FAI, diffuseurs, ...) pour permettre une exploitation simplifiée par les utilisateurs.

Cas d'usage 3

Guichet unique pour synchroniser la livraison des habillages musicaux « antenne » des diffuseurs TV et Radio, le dépôt des œuvres auprès de la Sacem et la livraison société de fingerprinting qui gèrent des banques d'empreintes sonores.

Cas d'usage 4

Transport du bilan carbone simplifié de l'œuvre, issu d'un calculateur normé et agréé intégré au portail producteur.

Cas d'usage 5

Annuaire des talents / artistes interprètes (avec gestion de doublons).

Cas d'usage 6

Participer à la lutte contre le piratage en favorisant l'identification des œuvres grâce à aux solutions technologiques de reconnaissance d'images développées par l'INA qui développe une activité de recherche et d'innovation aboutissant à des résultats comme la solution INA Signature

GOUVERNANCE DU PROJET

La structure de prise de décision a vocation à être évolutive et à s'adapter aux ambitions du projet

MEMBRES FONDATEURS

- Membres à l'initiative de l'obtention de la subvention via apport financier
- Ils participent à l'Assemblée des actionnaires & Conseil d'administration (*Droit de vote*)
- Nombre de voix par membre au prorata de l'apport financier valorisé de la part "subvention"

MEMBRES ACTIFS

- Membres engagés en aval de la subvention via apport financier
- Ils participent à l'Assemblée des actionnaires & Conseil d'administration (*Droit de vote*)
- Nombre de voix par membre au prorata de l'apport financier

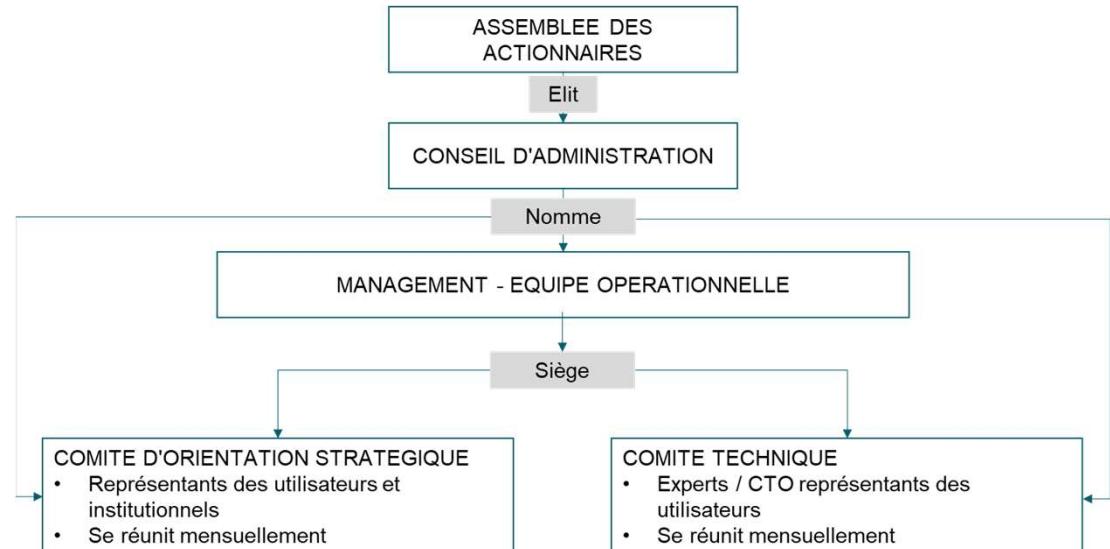
MEMBRES EXPERTS

Partenaires experts. Pas de droit de vote mais participation à des comités techniques

ENGAGEMENTS FINANCIERS

(Lettres d'engagement en annexe)

Structure	Apport en numéraire	Apport en industrie	Total
CST	37 500€	37 500€	75 000€
FTV	350 000€	150 000€	500 000€
INA	350 000€	150 000€	500 000€
PROCIREP	350 000€	150 000€	500 000€
SACD	350 000€	150 000€	500 000€
SACEM	350 000€	150 000€	500 000€
SCAM	52 500€	22 500€	75 000€
TOTAL	1 840 000€	810 000€	2 650 000€



GOUVERNANCE DU PROJET

FICHE SIGNALTIQUE – Membres fondateurs

Présentation



La Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son (CST) est une association professionnelle de technicien de l'audiovisuel et du cinéma.

Chiffres clés

La CST regroupe plus de 700 membres, emploie 11 équivalents temps plein et a généré un CA de 241 763 euros

Missions

Organiser la discussion autour des bonnes pratiques avec ses sept départements,
Elaborer des recommandations techniques
Contribuer au travail normatif français et international.

Présentation



Avec 5 chaînes de télévision nationale, 24 antennes régionales, 9 antennes ultramarines et une offre complète de services numériques, France Télévisions est le premier groupe audiovisuel français.. Elle est le 1er contributeur de la création audiovisuelle et totalise 50 % de la création française.

Chiffres clés

France Télévisions a un effectif de 9050 collaborateurs pour un chiffre d'affaire dépassant les 3 Md€ en 2021

Missions

Permettre à chacun de se construire librement et à tous d'imaginer un horizon commun.

Informier, éduquer et divertir 80% des Français chaque semaine. Contribuer au rayonnement du sport, du spectacle vivant, grâce notamment à plus de 500 chaînes événementielles annuelles.

Présentation



Fort de plus d'1Md de vues/an sur les services non linéaires qu'il édite, l'INA archive, préserve, numérise et diffuse vers tous publics un des plus vastes fonds d'archives audiovisuelles et sonores. L'INA, modèle d'entreprise publique unique au monde, produit et diffuse des œuvres originales, propose ses contenus et ses données aux rédactions, aux producteurs, réalisateurs, enseignants... forme des communautés étudiantes et professionnelles et développe une activité de R&D.

Chiffres clés

L'INA a un effectif de 973 collaborateurs pour un CA de 40 201 K€ en 2021.

Missions

Céder les droits d'exploitation sur les programmes dont il est détenteur. Editer 49 services permettant leur valorisation. Fluidifier les exploitations de programmes sur lesquels l'INA détient des droits de producteur (en appui de 21 accords généraux)

Présentation



La PROCIREP est la société de gestion collective des droits des producteurs de cinéma et de télévision en matière de rémunération pour copie privée et, à travers sa société sœur ANGOA, en matière de retransmission de programmes TV par les opérateurs tiers.

Chiffres clés

La PROCIREP a collecté et réparti plus de 70 M€ en 2022. Elle compte 17 collaborateurs et regroupe 900 membres producteurs

Missions

Défense des intérêts matériels et moraux de ses membres producteurs. Etude et mise en œuvre de tout moyen propre à favoriser leur intérêt collectif. Collecte et répartition des droits pour lesquels elle a été mandatée par eux, et attribution d'aides sélectives d'action culturelle.

La PROCIREP assure la gestion opérationnelle de l'association Agence Française ISAN.

Présentation



La SACD est un organisme de gestion collective au sens du code de la propriété intellectuelle qui a pour but de gérer les œuvres des auteurs du spectacle vivant et les œuvres des auteurs de l'audiovisuel dans le cinéma, la télévision, l'animation, etc.

Chiffres clés

La SACD regroupe plus de 55. 000 auteurs et réalise un CA de 257 millions d'euros en 2022.

Missions

- Défendre la profession d'auteur, et les intérêts matériels et moraux de ses membres.
- Mettre en œuvre des actions de promotion de la Culture et la fourniture de services sociaux, culturels et éducatifs
- Collecter et répartir les droits d'auteurs de ses membres, perçus auprès des utilisateurs.
- Agir dans les domaines prévoyance et solidarité

Présentation



La Sacem, leader mondial de la gestion collective des droits d'auteur, rassemble et représente des auteurs, compositeurs, éditeurs de musique, auteurs de doublage et sous-titrage, auteurs-réalisateurs dans tous les genres artistiques

Chiffres clés

La Sacem comprend 1388 employés pour un CA de 1,4 Md€ en 2022. Elle rassemble plus de 196 700 membres de 174 nationalités différentes.

Missions

- La Sacem est une société privée à but non lucratif qui a pour mission de :
- Collecter et répartir les droits d'auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
 - Développer les droits d'auteurs et négocier la meilleure valeur pour la création
 - Apporter une protection sociale, un accompagnement culturel et des services à haute valeur ajoutée

Présentation



La Scam est l'organisme de gestion collective des droits des auteurs du réel qui explorent différentes formes de création : documentaire et reportage audiovisuel, cinématographique, sonore et web, littérature, journalisme, traduction, web vidéo, photographie et dessin.

Chiffres clés

La Scam compte 103 collaborateurs pour près de 109 M€ de droits d'auteur collectés en 2021. Elle rassemble plus de 50 000 auteurs et autrices.

Missions

- La Scam est une société à but non lucratif qui a pour mission de :
- Collecter et répartir les droits d'auteurs de ses membres
 - Défendre et développer les droits d'auteurs, négocier la meilleure valeur pour la création
 - Mener une action culturelle et sociale

GOUVERNANCE DES DONNEES

- **La gouvernance des données relative à l'initiative HubMédia est décorrélée et gérée indépendamment de la gouvernance de la société de projet**, et ce dans le but de faciliter l'utilisation de la plateforme par toutes les sociétés bénéficiaires, y compris extérieures à la société de projet.
- Les données transitant à travers la plateforme HubMédia seront ainsi gouvernées selon **une approche décentralisée**, garantissant à tout instant la souveraineté de leurs propriétaires et émetteurs.
- **La gouvernance des données nouvellement créées et enrichies par la plateforme sera traitée au cas par cas**, par le conseil d'administration, en fonction de leur positionnement dans la chaîne de valeur.

La gouvernance des données de l'initiative HubMédia s'inscrit ainsi en pleine conformité avec l'initiative Gaia-X, dont les grands principes sont rappelés ci-dessous.

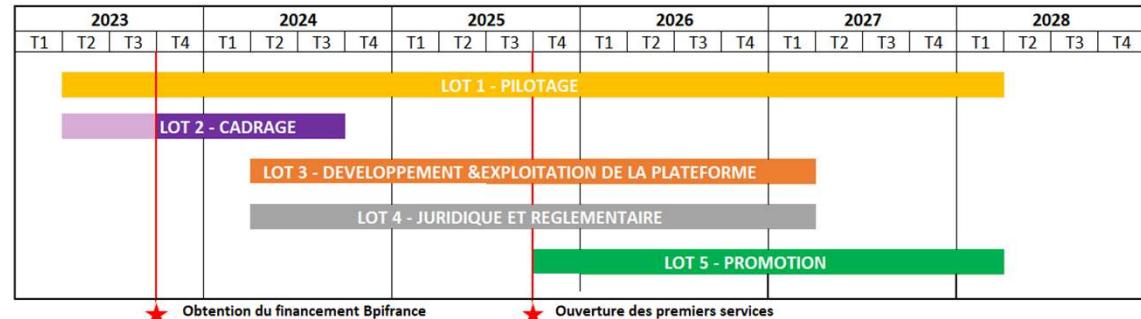
"Gaia-X entend également soutenir la création d'espaces de données sectoriels. Le concept d'espace de données fait référence à un écosystème d'échange, de partage et de mise à disposition, contre rémunération ou non, de données entre partenaires de confiance. Il ne s'agit pas de copier ou de rapatrier des métadonnées de manière centralisée mais d'assurer à chaque détenteur de données un contrôle total sur les conditions d'accès à ses données : qui, quand, dans quelles conditions. En donnant de la visibilité sur les données existantes, en facilitant l'accès aux différentes sources de données, les espaces de données sectoriels ont vocation à faire émerger de nouveaux services et à créer de la valeur, pour les Européens, en Europe et au-delà. L'association Gaia-X compte développer les briques architecturales et/ou logicielles permettant d'assurer des passerelles sécurisées entre espaces de données."

Extrait du French Gaia-X Hub, Position Paper, GT Industries Culturelles et Créatives, v.1.2 - 01.06.2022, p.15

LOTISSEMENT ET PLANNING PROJET

LE PROJET – Structuration des lots

Pour mener à bien ce projet, nous mettons en place un plan de travail itératif avec des réflexions conjointes entre les membres.



Lot	Description des objectifs	Livrables
1	Pilotage <ul style="list-style-type: none"> Coordination et gouvernance du projet Conformité avec initiative Gaia-X 	<ul style="list-style-type: none"> Organisation des Comités de pilotages et Comités experts Rapports d'avancement mensuels suite aux comités Suivi financier
2	Cadrage et formalisation des besoins <ul style="list-style-type: none"> Expression des besoins de chaque membre Formalisation des spécifications techniques Identification de services payants associés aux usages Itérations sur chaque cas d'usage identifié 	<ul style="list-style-type: none"> Liste exhaustive des cas d'usage Cahiers des charges et spécifications techniques associés Modèle d'affaires associé à chaque offre / service payant identifié
3	Développement et exploitation de la plateforme HubMédia <ul style="list-style-type: none"> Construction de l'espace de métadonnées (dont mise en qualité) Gestion de l'interopérabilité et connexions API Conception des interfaces et portails, UX/UI Tests et validations 	<ul style="list-style-type: none"> Plateforme de services HubMédia (avec versions intermédiaires) Interfaces et portails dédiés aux différents acteurs
4	Juridique et Réglementaire <ul style="list-style-type: none"> Stratégie de gestion des métadonnées, conformité RGPD Gestion des accès et droits, confidentialité des métadonnées Détermination de la politique d'habilitation des accès Aspects contractuels 	<ul style="list-style-type: none"> Accords de propriété intellectuelle Spécifications des droits d'accès Rapport de conformité aux réglementations en vigueur CGV et CGU relatives aux offres
5	Promotion du HubMédia <ul style="list-style-type: none"> Formations auprès des membres et leurs équipes Actions de marketing auprès de la filière 	<ul style="list-style-type: none"> Guide d'utilisation Etude de marché détaillée Stratégie de commercialisation

BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

Le budget du projet est constitué majoritairement de frais de personnel, de coûts de développement et de licence de la plateforme

Poste de dépenses	Description	2023	2024	2025	2026	2027	2028	TOTAL PAR POSTE	Hypothèses
Personnels	Salaires bruts chargés	89 269	417 839	493 181	593 981	271 711	99 226	1 965 207	sur la base d'un salaire brut non chargé : 60,000€/an
	Conseil d'administration	7 369	7 369	4 688	4 688	4 688	1 172	31 148	Membres sollicités lors de réunions
	Fonctions encadrement	81 900	139 085	109 846	160 246	109 362	29 562	630 000	Responsables par lot pour cadrage
	Fonctions techniques	-	271 385	361 846	361 846	90 462	51 692	1 137 231	Encadrement technique SI et juridique
	Fonctions commerciales	-	-	16 800	67 200	67 200	16 800	168 000	Encadrement du marketing et des ventes
Frais généraux	Forfait (20% personnel)	17 854	83 568	98 636	118 796	54 342	19 845	393 041	Charges indirectes (matériel de bureau,...)
Sous-Traitance	Cadrage, audit	50 000	100 000	50 000	-	-	-	200 000	Cadrage du projet (prestation de conseil, d'audit,...)
	Coûts de dev "portail producteur"	-	350 000	200 000	-	-	-	550 000	Développement du front du "portail producteur"
	Design UX/UI	-	50 000	100 000	50 000	-	-	200 000	Sur la base des frais observés sur projets similaires
	Fonctionnement administratif (juridique, RH, financier, fiscal)	75 000	35 000	35 000	35 000	35 000	35 000	250 000	Sur la base des frais observés sur projets similaires
	Cout de licence de la plateforme	-	150 000	200 000	300 000	400 000	400 000	1 450 000	Coûts sur la base d'un devis Dawex pour le projet
Frais d'hébergement		-	30 000	30 000	30 000	30 000	30 000	150 000	Sur la base des frais observés sur projets similaires
INA Signature		-	20 000	20 000	20 000	20 000	20 000	100 000	Sur la base de l'apport INA en nature
TOTAL PAR ANNEE		232 123	1 236 406	1 226 817	1 147 777	811 054	604 071	5 258 248	

Les coûts du projet sont majoritairement des **coûts de personnel** :

- ils sont en grande partie portés par les fonctions techniques principalement mobilisées lors du développement de la plateforme (data architect, data scientist, développeurs, experts...)
- A son pic de besoin, le projet mobilisera 7ETP en 2026
- Pour chaque ETP, une hypothèse de 20% de frais généraux est prise (Bpifrance)

Le budget englobe par ailleurs **en build**:

- des coûts de cadrage, d'audit et de fonctionnement administratif (AMOA, création de la structure, ...)
- de développement de la plateforme et d'UX/UI

Et des coûts **en run** :

- de licence de plateforme et d'hébergement
- de licence de l'outil signature de l'INA

L'assiette de dépenses prévisionnelle du projet s'élève à **5 258 248€***

*Hors hypothèses d'inflation à 2028

BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

Les coûts du projet sont répartis en 5 lots : le pilotage du projet, le cadrage, le développement de la plateforme, le juridique et réglementaire et la promotion

Postes de coûts du projet par lot

Poste de dépenses	Description	Lot 1 Pilotage	Lot 2 Cadrage	Lot 3 Développement & exploitation de la plateforme	Lot 4 Juridique et réglementaire	Lot 5 Promotion	TOTAL PAR POSTE
Personnels	Salaires bruts chargés	148 270	133 706	756 000	591 231	336 000	1 965 207
Frais généraux	Forfait (20% personnel)	29 654	26 741	151 200	118 246	67 200	393 041
Sous-Traitance	Cadrage, audit	-	200 000	-	-	-	200 000
	Dev plateforme	-	-	550 000	-	-	550 000
	Design UX/UI	-	-	200 000	-	-	200 000
	Frais juridiques	95 000	-	-	120 000	35 000	250 000
	Coût de licence plateforme	-	-	1 450 000	-	-	1 450 000
Frais d'hébergement		-	-	150 000	-	-	150 000
INA Signature		-	-	100 000	-	-	100 000
TOTAL PAR LOT		272 924	360 448	3 357 200	829 477	438 200	5 258 248

BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

Le modèle économique repose sur des revenus d'abonnement et une stratégie commerciale ciblant les sociétés de productions et les diffuseurs

Un plan commercial s'appuyant sur les acteurs clés de l'audiovisuel

La cible est constituée de sociétés de diffusion (environ 200 chaînes en France) et de sociétés de **productions** (environ 4500 sociétés de production en France⁽¹⁾) ainsi que d'autres acteurs de la filière qui ne font pas partie des membres fondateurs

	<i>Marché adressable</i>	<i>Cible 2030</i>
LICENCE DIFFUSEURS		
Chaînes	~ 150	50
Groupes diff.	5	4
SOCIÉTÉ PROD.		
Sociétés de production	4 300	2 000
Groupes prod.	200	150
ISAN	>35 000/an (licences)	35 000/an
Autres*	<50	10

... qui s'appuie sur un modèle de revenus de licence par abonnements avec une tarification variable...

Les tarifs sont définis selon 4 enjeux clés:

- Importance de la contribution à la plateforme
- Intérêt pour le service (propension à payer)
- Priorité des membres fondateurs
- Financement des coûts de développement

Tarif annuel de la licence

10 000€/chaîne
75 000€ Option replay/online (+20,000 €)
Gratuit
1 000€/ société de production
1€ hub media (25% des revenus par ISAN)
1 000€/ institution

.. et une montée en puissance axée d'abord sur les acteurs de taille importante

L'effort commercial permet d'engager rapidement les acteurs majeurs (grands diffuseurs et producteurs) qui incitent les plus petits à suivre le mouvement

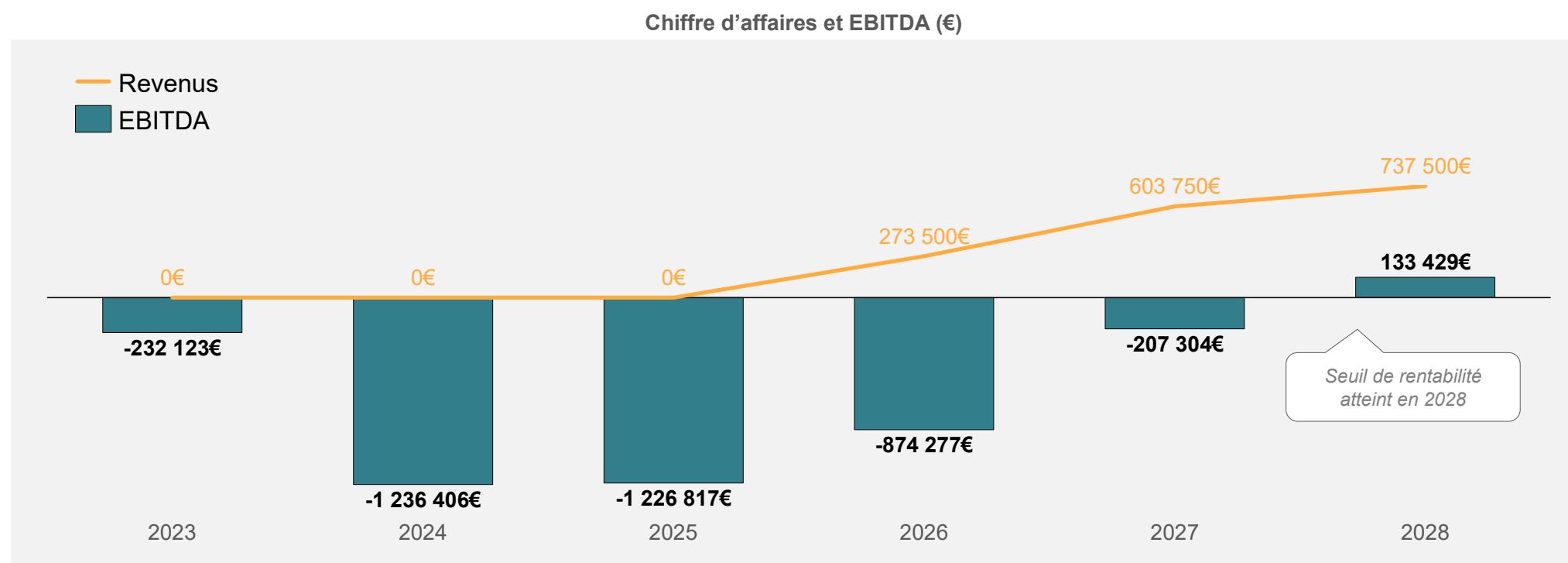
2025	2026	2027	2028	2029	2030
5	25	35	40	50	
2	3	3	4	4	
200	1 000	1 500	1 800	2 000	
20	50	75	100	150	
3 500	8 750	17 500	26 250	35 000	
2	4	6	8	10	

* Autres utilisateurs potentiels : institutionnels, OGC, ...

BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

La plateforme nécessite une phase d'amorçage pour atteindre la rentabilité dès la 5^{ème} année

Projection de revenus et niveau de rentabilité



BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

Pour son financement, le HubMédia s'appuie sur ~50% d'apports des membres et ~50% d'aide envisagée de Bpifrance pour un besoin de financement total de 5,3m€

Plan de financement

	2023	2024	2025	2026	2027	2028	TOTAL
Budget projet	232 123	1 236 406	1 226 817	1 147 777	811 054	604 071	5 258 248
Remboursements AR	-	-	-	-	-	-	-
TOTAL BESOINS	232 123	1 236 406	1 226 817	1 147 777	811 054	604 071	5 258 248
Apports en numéraire	1 840 000	-	-	-	-	-	1 840 000
Apports en nature	810 000	-	-	-	-	-	810 000
Aide Bpi	Subvention	1 095 464	-	-	469 485	-	1 564 949
	Avance Récupérable	-	521 650	521 650	-	-	1 043 299
	TOTAL	1 095 464	521 650	521 650	469 485	-	2 608 248
CA généré	-	-	-	273 500	603 750	737 500	1 614 750
Economie de coûts*	Diffuseur						
	Producteur						
	OGC						
TOTAL RESSOURCES	3 745 464	521 650	521 650	742 985	603 750	737 500	6 872 998

- **Le plan repose, sur les années projet (2023 à 2028), sur le cofinancement entre la société de projet HubMédia (50% du budget avec 70% d'apport en numéraire et 30% d'apport en nature) et l'aide envisagée de Bpifrance (50% du budget avec 60% en subventions et 40% en avances récupérables avec une hypothèse de répartition projetée à date)**
- L'apport en nature est **constitué majoritairement de la mise à disposition** de profils experts pour couvrir le besoin en personnel du projet, auquel s'ajoute un besoin de recrutement estimé à date à 4 ETP sur la durée du projet
- **À l'issue du projet (2029 et plus),** le plan repose sur les retombées économiques générées par le projet ainsi que d'éventuels nouveaux apports des membres à hauteur des économies de coûts perçues grâce à la mutualisation des métadonnées.

*Les économies de coûts ne peuvent pas être valorisées directement dans le plan de financement du projet puisqu'elles seront perçues par chaque membre individuellement. Toutefois, elles pourraient être valorisées indirectement dans le plan de financement, par exemple sous forme d'un accord de nouvel apport annuel en numéraire des membres, au prorata des économies faites (cela pourrait être encadré lors des accords autour de la gouvernance du projet)



BUDGET ET PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET

Une initiative en adéquation avec l'AAP « Espace de données mutualisées »

Enjeux de l'AAP		Atouts du projet
Approche filière	Le projet impacte l'ensemble de la filière audiovisuelle .	
Gouvernance	Le projet est porté par une structure dédiée, représentative de la filière et évolutive.	
Mutualisation des données	Développement d'une solution transverse innovante pour la gestion mutualisée des métadonnées de documentations et demandes de diffusion des contenus audiovisuels.	
Transparence et accessibilité	Le projet s'inscrit dans le cadre de l' initiative Gaia-X (HubMédia déjà référencé dans le position paper ICC). Une attention particulière est portée sur le respect des législations (RGPD, ...).	
Interopérabilité	L'interopérabilité est un des objectifs majeurs de ce projet, via une standardisation de la gestion des documentations et métadonnées entre les différents acteurs de la filière.	
Budget du projet	Le budget, d'un montant total de 5,3m€, est supérieur à 2 millions d'euros.	
Autonomie financière	Le modèle économique mis en œuvre permettra une autonomie financière de la structure porteuse du projet à 5 ans.	
Retombées économiques, écologiques et sociales	Dynamisation de la filière audiovisuelle et essor de la culture française. Mutualisation des coûts et des métadonnées La gestion optimisée des métadonnées permettra de réduire l'impact numérique sur l'environnement.	

Pourquoi l'investissement de Bpifrance est-il indispensable?

L'investissement de Bpifrance : un élément indispensable à l'émergence du HubMédia

L'initiative HubMédia est un projet stratégique en cours d'idéation depuis 3 ans, soutenu par les principaux acteurs de la filière audiovisuelle française.

Le coût du projet représentait cependant une barrière à l'entrée trop forte pour que l'initiative soit lancée.

L'opportunité d'obtenir un cofinancement de l'Etat apporte une nouvelle perspective et a permis de relancer les discussions auprès des différents représentants de la filière.

Ce cofinancement apparaît aujourd'hui comme un élément clé pour fédérer la filière autour d'un projet commun dont la gouvernance sera construite sur les bases indiquées dans ce support au fil de l'instruction du projet.

Ces financements permettront au projet HubMédia de porter des ambitions stratégiques et technologiques fortes fédérant l'ensemble de la filière audiovisuelle, et de dynamiser ainsi le secteur culturel français.





Annexe

-
Formalisation des
investissements et
des soutiens

Acteurs majeurs qui ont d'ors et déjà formalisé leur support à l'initiative

Présentation



Créé en 2008, BANIJAY GROUP est le leader mondial de la production audiovisuelle indépendante. Banijay est présent dans 22 territoires, avec 120 sociétés. En France, Banijay opère à travers 11 filiales. Le groupe est renommé pour ses productions emblématiques telles que Koh-Lanta, Les 12 coups de midi, Touche pas à mon poste, N'oubliez pas les paroles, Les Marseillais, Fort Boyard ou le 28° d'Arte.

Chiffres clés

2 760 M€ de CA en 2021, dont 250 M€ en France. En 2021, le groupe a réalisé 69% de son CA dans la production d'émissions de flux, 13% dans la production de fictions et 18% dans la distribution de programmes. Banijay est le 1er producteur d'émissions de flux en France avec 2 647 heures cumulées en 2021-2022

Missions

Concevoir, produire et vendre des contenus audiovisuels qui correspondent aux attentes des diffuseurs. Banijay dispose d'un catalogue de plus de 146 000 h de programmes et exploite plus de 120 marques de production dans le monde.

Présentation



Premier groupe radiophonique de France avec près de 15 millions d'auditeurs/jour. Ses 7 antennes affichent chacune leur personnalité propre et une complémentarité qui répond aux attentes de tous les publics. Entreprise innovante, Radio France propose des programmes sur tous les supports et investit dans le développement d'une offre facilement accessible partout et par tous sur les ondes mais aussi sur les sites internet, les applis, les enceintes connectées... Premier producteur de podcasts, Radio France accompagne ses publics sur tous les nouveaux formats, grâce à son expertise de l'audio

Chiffres clés

661,2 M€ de CA en 2021 - 4 881 salariés

Missions

Informer, éduquer, cultiver, divertir sont les 4 missions essentielles de service public de Radio France. En tant qu'acteur majeur des médias et de la culture, Radio France développe ces missions dans le respect des valeurs avec qualité, rigueur, indépendance et volonté de fédérer.

Présentation



M6 figure parmi les principaux groupes audiovisuels français : Exploitation de chaînes TV (78,5%) : 4 chaînes gratuites (M6, W9, 6ter et Gulli) et de 9 chaînes payantes (Paris Première, Télé, sériclub, Canal J, Tiji, M6 Music, MCM, MCM Top et RFM TV) ; Exploitation de stations radio (11,3%) RTL, RTL2 et FunRadio ; Production d'émissions et commercialisation de droits (4,4%) Autres (5,8%) : commercialisation de produits dérivés, publication de magazines, organisation d'événements, édition de sites Internet, téléachat, etc.

Chiffres clés

En 2021, le Groupe M6 réalise un CA de 1 390 M€, et comptait 2240 collaborateurs

Missions

Le Groupe M6 veille à exercer son activité en étant attentif aux conséquences sociétales de celle-ci. Les chaînes du Groupe s'attachent en particulier à rendre les programmes accessibles au plus grand nombre, à représenter la diversité, à protéger la jeunesse et à sensibiliser le public aux grandes causes de société

Présentation



La FICAM (Fédération des industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia) est une organisation syndicale patronale, qui regroupe environ 150 entreprises dont l'activité couvre l'ensemble des métiers et du savoir-faire technique de l'image et du son.

Chiffres clés

Les entreprises de la FICAM représentent un chiffre d'affaires global de 1 milliard d'euros et emploient plus de 10 000 salariés.

Missions

Véritable force de proposition, la FICAM représente, promeut et défend les intérêts nationaux et internationaux de la filière des Industries Techniques de la Création.

Présentation



Titra Film est une société de post-production française spécialisée notamment dans le sous-titrage et le doublage d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

Chiffres clés

Chiffre d'affaires 2021 24 407 900,00 €

Missions

Créer, gérer et mettre aux normes des doublages – sous titrages de contenus audiovisuels

Présentation



TF1 est le premier groupe audiovisuel privé en France. Il édite notamment 5 chaînes gratuites : TF1, TMC, TFX(ex NT1), TF1 Séries Films (ex HD1) et LCI. TF1 est présent sur 2 secteurs d'activité :
- « Média » (86,2%) : édition des chaînes gratuites et payantes et activités de régie publicitaire
- « Production » (13,8%, Newen Studios) : production, acquisition et distribution de programmes (fiction, animation, documentaire, film, etc.).

Chiffres clés

Chiffre d'affaires 2021 2 427,1 M€
Effectifs salariés 3 960 personnes

Missions

Avec nos chaînes en clair et thématiques, notre plateforme de replay MYTF1 et nos marques digitales référentes, nous avons construit un écosystème unique en France, capable de répondre aux envies de tous les publics. De plus, Newen Studios regroupe nos studios de production, qu'il accompagne dans leur développement en France et à l'international. Notre envie : permettre à tous genres, regards et histoires de rayonner à travers le monde

Annexe 16

Références bibliographiques

- *L'économie politique de la réglementation.* Jean Tirole, Massachusetts Institute of Technology. Revue d'analyse économique, vol. 66, n° 3, septembre 1990
- *Livre Blanc 2025. L'exception culturelle française au défi du XXI siècle.* 2025 LaFA
- *Le cinéma de patrimoine sur France Télévisions, Quelle offre à l'ère de l'hyperchoix ? Rapport de mission pour France Télévisions Gilles-Marie Tiné.* Mai 2021
- *Les réalisateurs de télévision : le déclin d'un groupe professionnel.* Jérôme Bourdon. Sociologie du travail n°4/93
- *Rapport d'activité 2024.* INA
- *Quel impact de l'IA sur les filières du cinéma, de l'audiovisuel et du jeu vidéo.* Avril 2024 CNC
- *Le marché de la fiction audiovisuelle en 2024.* 17/9/2025. CNC
- *L'exportation des programmes audiovisuels français en 2024.* 2/9/2025. CNC
- *Rapport annuel de l'ARCOM 2024*
- *L'audiovisuel, l'adieu aux ondes.* Charles de Laubier. Le Monde, 3 juin 2025