

**MISSION DE RÉFLEXION SUR LE
PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE
EN FRANCE**

**Toute la mémoire
du monde**

Serge TOUBIANA

**Rapport présenté à Monsieur Jean-Jacques AILLAGON,
Ministre de la Culture et de la Communication**

27 janvier 2003

Introduction

Le cinéma est entré depuis peu dans son deuxième siècle. Ce passage symbolique est une invitation à mieux définir les enjeux d'une politique du patrimoine, étape essentielle pour envisager l'histoire et les perspectives d'un art à peine naissant mais en perpétuelle mutation technique, économique et esthétique.

Le cinéma a derrière lui un stock d'images et de sons, qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires, d'une valeur et d'une richesse considérables. Ces images et ces sons constituent une mémoire phénoménale, anthropologique, du XXe siècle. Ne pas conserver cette mémoire, ne pas la sauvegarder, ne pas s'y ressourcer constituerait une faute majeure dont nous serions responsables mais également victimes. Car nous serions privés de véritables trésors, de moments de pur bonheur de l'histoire du cinéma, où le monde de la réalité et du rêve nous est redonné à voir à travers ces éclats lumineux. L'enjeu d'une véritable politique du patrimoine consiste donc à sauvegarder, mais aussi à faire revivre, pour le bonheur des générations actuelles et futures, ce qui constitue l'un des trésors artistiques majeurs du XXe siècle.

Il faut donc conserver **et** montrer. Cela revient à la charge de diverses institutions, publiques et privées, d'effectuer ce travail de *veille ou de mémoire*: cinémathèques, archives, bibliothèques, filmothèques ou encore médiathèques. Mais cela concerne également toutes les professions du cinéma : producteurs, distributeurs, exploitants, patrons de laboratoires, programmeurs de chaînes de télévision, éditeurs de films sur des supports tels le DVD et la vidéo. Au fond, le cinéma est un trésor et un bien commun, par-delà les questions du droit de la propriété. C'est du moins ce qui fonde *l'exception française*. Veiller à entretenir cette mémoire relève en grande partie d'une mission de caractère public. C'est ce à quoi l'Etat s'est attelé depuis une trentaine d'années à travers différents dispositifs de soutien à la sauvegarde et à la conservation du patrimoine cinématographique.

Le patrimoine, une notion récente

Il faut commencer par rappeler que la notion de patrimoine culturel est relativement récente, et date de la fin des années cinquante. Elle désigne l'ensemble des biens culturels qui appartiennent à la nation.

S'agissant du cinéma, cela concerne en premier lieu les films, et tout ce qui concourt à leur création : documents écrits (scénarios, correspondance, notes techniques et artistiques, journaux ou cahiers de tournages), maquettes et décors, costumes et accessoires, affiches et photos, revues de presse, etc. Une fois qu'un film est achevé, on pourrait admettre que tout ce qui a contribué à sa réalisation disparaisse pour ne laisser aucune trace du processus de réalisation. L'essentiel c'est le film lui-même, l'œuvre projetée sur un écran. Cette conception n'est pas illogique. Certains cinéastes considèrent d'ailleurs qu'une fois leur film fini, sa vie ne dépend plus d'eux mais du public. Afin de se plonger l'esprit libre dans un nouveau projet, il leur faut, du passé, faire table rase. Mais cette approche est largement minoritaire.

La plupart des cinéastes se soucient de leurs œuvres, bien au-delà de la durée, d'ailleurs de plus en plus réduite, de l'exploitation commerciale. Six mois après leur sortie en salles, la plupart des films sont édités en vidéo et en DVD, avant de faire l'objet d'une programmation télévisuelle. Certains sont également susceptibles d'une réédition commerciale ou d'une programmation à l'intérieur d'un cycle, d'une rétrospective ou d'un hommage, dans un cadre cette fois culturel. Quelle que soit sa qualité et quelle que soit sa carrière commerciale, tout film mérite d'être conservé car il constitue un élément du grand puzzle qu'est l'histoire du cinéma. Chaque film est appelé à constituer un fragment de notre mémoire cinématographique.

Tout garder, tout montrer

De la même manière que l'on conserve et expose les esquisses d'un peintre, on peut considérer que le travail effectué en amont d'un film appartient à la sphère artistique et technique de l'œuvre, et mérite à ce titre d'être conservé, classé, archivé et montré.

Conserver, archiver et montrer, c'est la tâche des cinémathèques depuis leurs origines au milieu des années trente. C'est aussi celle d'institutions plus récentes comme les bibliothèques/filmothèques (la BiFi a été créée en 1992), ouvertes aux étudiants, aux chercheurs et aux professionnels.

Mais le fait de conserver un film ne lui ajoute pas de valeur. Ce qui a de la valeur c'est le film lui-même, dès lors qu'il est projeté sur un écran, ou diffusé par le biais d'un canal, ou édité en vidéo ou DVD. Il n'y a de valeur que lorsqu'une transaction s'opère dans le cadre d'une représentation, d'une diffusion ou d'une édition de l'œuvre, sur un écran,

petit ou grand. Les bobines en elles-mêmes n'ont de valeur que virtuelle. C'est pourtant ces bobines qu'il faut sauvegarder.

Mais l'industrie cinématographique est gloutonne, et souvent amnésique. Le fait de sauvegarder les films anciens, de constituer une archive ou une mémoire du cinéma, n'est pas né avec le cinéma lui-même. En France comme dans le reste du monde, l'industrie du cinéma a longtemps considéré qu'un film n'avait de valeur que durant la période stricte de son exploitation commerciale. Une fois ce cycle achevé, les films étaient détruits, jetés à la casse, ils tombaient dans l'oubli.

Ce phénomène a été violent lors du passage du muet au parlant, à la fin des années 20. D'un seul coup, les trésors du muet, depuis les origines du cinématographe, furent considérés comme obsolètes. Le public lui-même n'en voulait plus. C'est ainsi qu'un très grand nombre de films des premiers temps ont disparu et ne seront sans doute jamais retrouvés.

Il a fallu attendre le début des années trente pour que des passionnés du cinéma, de véritables "illuminés", tel Henri Langlois en France, et d'autres ailleurs, commencent, de manière sauvage, à sauvegarder des copies de films. S'il ne l'avait pas fait, ces films auraient probablement disparu. Véritables collectionneurs au même titre que des collectionneurs d'art, ils furent des pionniers qui inventèrent leurs propres règles au nom d'une passion qui consistait d'abord à **tout garder**. Tel était leur slogan. S'ils voulaient tout garder c'était dans l'intention de **tout montrer**. Ce fut le geste même des cinémathèques, nées dans les années 30, de considérer l'écran comme un musée du cinéma, et les films anciens comme des trésors vivants d'un art industriel maltraité par ses propres commanditaires.

C'était en tout cas le projet d'un homme génial et visionnaire comme Henri Langlois.

L'école de la Cinémathèque

Le temps glorieux des cinémathèques - les années 50 et 60 - a aussi été celui de la découverte par des générations entières de cinéphiles du cinéma du monde entier, celui des grands auteurs classiques. On ne dira jamais assez l'importance des cinémathèques dans la formation du goût cinéphile. Sans la Cinémathèque française, pas de Nouvelle Vague. Et, par conséquent, pas de jeunes cinémas, au début des années 60, dans tant de pays dans le monde, à l'Est comme à l'Ouest. Y compris aux USA où la génération des Scorsese, Coppola, De Palma, Spielberg, se forma à la vision des films de Truffaut, Godard, Rohmer, etc.

Lieu de culture “sauvage”, lieu de découverte, lieu de formation, lieu de transmission du goût, la Cinémathèque française a joué, et continue de jouer un rôle essentiel, formant des cinéastes et des cinéphiles, des critiques ou des historiens du cinéma, ce qu’on appelle aujourd’hui des passeurs.

La révolution numérique : nouveaux enjeux

Le temps a commencé à faire le tri parmi les œuvres, établissant des comparaisons, proposant des hiérarchies et des repères esthétiques ou historiques. Alors que l’on croyait tout connaître, il n’est pas un jour sans que l’on redécouvre un film oublié ou disparu, la version originale d’un film déjà connu jusque-là dans une version différente ou tronquée, ou encore une séquence, une scène, un générique, des chutes, que l’on croyait perdus. Le travail des conservateurs d’archives y est pour beaucoup, grâce à leurs efforts persistants pour retrouver des matériels anciens ou des copies d’origine.

L’offre culturelle est en pleine évolution. Paris demeure la capitale culturelle mondiale du cinéma. Les cinémathèques se sont multipliées (il en existe plusieurs en régions), de même que les festivals qui organisent régulièrement des rétrospectives ou des hommages. De nouveaux lieux de diffusion du film du patrimoine existent désormais tels les musées (citons le Centre Pompidou et le Louvre, à Paris) ou les vidéothèques filmothèques (citons à titre d’exemple le Forum des images), témoins de l’élargissement de l’offre culturelle. Au musée, le cinéma se confronte et se mêle aux autres arts, qui souvent s’en inspirent : la peinture, les arts plastiques, la vidéo expérimentale. Même la danse, aujourd’hui, puise ses références chorégraphiques, rythmiques ou gestuelles dans la mémoire du cinéma.

Le cinéma a fait son entrée dans les universités, où il est enseigné comme un art à part entière. La télévision diffuse régulièrement un très grand nombre de films, et les chaînes thématiques ont ouvert des créneaux spécifiques faisant la part belle aux films du répertoire ou du patrimoine mondial.

Par ailleurs, le numérique a bousculé dans toute la chaîne de fabrication et de diffusion des images et des sons entraînant des changements profonds dans toute l’industrie cinématographique. L’image virtuelle supplante peu à peu l’image photochimique. Le cinéma tel que nous l’avons connu comme expérience historique - la projection lumineuse, sur un grand écran, d’images en mouvement - depuis la fin du XIXe et durant tout le XXe siècle, est en train de vaciller sur ses bases.

Nous sommes les témoins, et aussi les acteurs, de ces changements profonds. Avec les mutations que cela suppose, en termes d'expression artistique ou culturelle.

La révolution numérique permet de sauvegarder les films sur un nouveau support, le DVD, sur le point de supplanter définitivement la vidéo, offrant ainsi des possibilités d'édition critique ou savante et une qualité technique nettement supérieure.

Le film du patrimoine : un marché à peine naissant

La politique de sauvegarde et de restauration des films, qui initialement ne comportait que des enjeux strictement culturels, constitue aujourd'hui un véritable enjeu économique pour les ayants droit ou détenteurs de catalogues. Il existe désormais un marché du film du patrimoine, avec son actualité, ses événements et sa vitrine commerciale. Le public concerné par le patrimoine cinématographique est donc aujourd'hui plus nombreux, plus attentif et plus exigeant. Il dépasse largement la sphère des spécialistes que sont les conservateurs d'archives, de cinémathèques ou de musées, les programmeurs et les directeurs de festivals, les historiens et les critiques du cinéma, les ayants droit et les détenteurs de catalogues. Ce sont les spectateurs eux-mêmes qui sont concernés, et d'abord les nouvelles générations de cinéphiles qui ont accès plus facilement à des grands classiques de l'histoire du cinéma, en salles, ou grâce aux chaînes thématiques ou au DVD.

Cela situe l'enjeu pour la puissance publique. Une politique publique et active du patrimoine consiste à faire en sorte que cette question de la mémoire du cinéma soit au cœur des préoccupations du plus grand nombre. Cela consiste dans le fait de faciliter la transmission d'un héritage commun : le cinéma. Cela consiste également dans le fait de veiller à ce que les diverses institutions travaillant à l'intérieur de ce champ œuvrent de manière harmonieuse et complémentaire, avec un même souci : la sauvegarde et la conservation du patrimoine cinématographique, ainsi que sa valorisation au profit du plus grand nombre.

Cela situe l'enjeu de notre mission.

Première partie

Un paysage éclaté marqué par des divisions historiques.

Notre réflexion se concentre sur la situation française. Car il existe une « exception française », caractéristique d'une situation historique particulière qui diffère de celles de nos voisins européens. Elle repose sur une dualité entre un pôle privé et un pôle public travaillant à l'intérieur du même champ (la conservation et la sauvegarde des films), mais dans un climat de suspicion et de rivalité qui entrave la poursuite d'objectifs et le partage des différentes missions liées au patrimoine.

I . À l'origine, des initiatives privées et des interventions publiques tardives

1. Une institution pionnière : la Cinémathèque française

En 1936, la Cinémathèque française s'est créée sur la base d'une initiative privée (sous l'impulsion d'Henri Langlois, aidé de Georges Franju). Il n'existait à l'époque ni CNC ni ministère de la culture. Les cinémathèques furent créées sur des vides juridiques, et ce n'est qu'au fil des ans qu'une sorte de règlement s'est instauré leur accordant des droits et des devoirs. La Cinémathèque française continue d'être une association de statut privé loi 1901 ; elle a pour mission la conservation et la diffusion des films qui constituent sa collection riche de 40.000 films environ ; elle poursuit son effort de collecte de films et de documents ou objets liés à la création cinématographique. Elle dispose entre autres d'un ensemble unique d'appareils et de témoignages des différentes étapes de l'invention cinématographique, actuellement conservé dans les locaux de la BNF. La Cinémathèque a, en outre, le projet d'un musée du cinéma qui remplacerait celui conçu autrefois par Langlois dans l'aile du Palais de Chaillot jusqu'à l'incendie qui ravagea le bâtiment en 1997. Les collections de la Cinémathèque française sont

actuellement dispersées entre plusieurs sites : Bois d'Arcy, Saint Cyr, la Bibliothèque nationale de France, la SFP et le musée d'Art moderne. La Cinémathèque française a acquis un savoir faire et une légitimité historiques en matière de valorisation de ses collections, à travers sa programmation, ses rétrospectives, ses éditions et ses conférences sur le cinéma, qui font sa réputation en France comme dans le monde entier. En dépit de ses difficultés récentes (l'absence de direction artistique claire), comme de ses vicissitudes structurelles (une gestion pour le moins aléatoire des fonds publics dont elle dispose), elle constitue le fer de lance d'une politique du patrimoine.

Petit détour historique. En février 1968, on se souvient que l' "affaire Langlois" avait agité le monde du cinéma. L'Etat avait voulu "remercier" Henri Langlois, jugeant sa gestion de la Cinémathèque peu conforme aux règles d'une association privée financée sur fonds publics. Cette *scène primitive* a cristallisé un certain nombre de syndromes dont les conséquences se font aujourd'hui encore sentir, et contribuent en partie à paralyser l'action et la réflexion. Pour des raisons historiques où il entre ce qu'on appelle la spécificité française, la passion et le goût (de conserver, de garder et de montrer) s'opposèrent à l'esprit de gestion et de responsabilité. L'"affaire Langlois" se solda par une sorte de schisme entre, d'un côté les passions privées, de l'autre les missions publiques. Tout cela fait partie du passé, *de notre passé*, avec la dimension "mythologique" que l'on connaît. Inutile, donc, d'y revenir. Sinon pour oser dire qu'avec le recul, Langlois et Malraux, au-delà des divergences ou des appréciations différentes qui les opposèrent à propos de ces questions du patrimoine cinématographique, avaient au fond d'eux-mêmes un rêve commun ou similaire : celui de constituer un véritable *musée imaginaire* du cinéma. Sur ce thème essentiel, l'énergie et la passion du collectionneur privé qu'était Henri Langlois, rejoint ouvertement le rêve ou l'utopie de l'écrivain amateur d'art, qui fut aussi ministre de la culture. Cette période "mythologique" nous paraît définitivement révolue.

En résumé, il nous semble évident de reconnaître simultanément le rôle historique de la Cinémathèque française, institution majeure de la cinéphilie française, et la place essentielle et indispensable qu'occupe l'Etat dans le paysage cinématographique. La Cinémathèque française est certes une affaire « privée » qui jouit d'une totale indépendance, mais sa survie économique dépend de l'Etat qui la subventionne à plus de 80 %.

Quant à l'Etat, il a besoin de la Cinémathèque française, élément essentiel de la cinéphilie à la française, musée du cinéma et véritable école en matière de goût et de connaissance, parce qu'elle participe avec ardeur et constance de notre « exception française ».

2. Le Service des archives du film du CNC

Le Service des archives du film du CNC (SAF) a été créé en 1969, suite à l'affaire Langlois, dans l'intention d'affirmer davantage la mission publique de conservation et de restauration des films sur différents supports (nitrate de cellulose, acétates, tri-acétates et polyester).

Outre la collecte de films, les Archives du film assurent depuis 1977 la fonction de dépôt légal pour les œuvres filmées, réaffirmée par la loi sur le dépôt légal de 1992. On peut distinguer trois ensembles au sein des archives conservées à Bois d'Arcy :

- les films de catalogues conservés sous le régime des dépôts volontaires, appartenant à des producteurs ou à des ayants droit privés ;
- les films du dépôt légal ;
- les 38 000 films collectés (documentaires scientifiques, courts-métrages et films de fiction), avec ou sans ayants droit connus, et dont les Archives estiment qu'elles sont en mesure de les valoriser, sans empiéter sur le territoire spécifique de la Cinémathèque française.

Les Archives françaises du film restaurent à raison d'environ 1000 œuvres par an, soit en interne dans le laboratoire installé sur le site même, soit par des prestataires extérieurs. Leur mission consiste également dans le catalogage et l'inventaire des archives filmiques nationales : aussi bien les films que les scénarios, les affiches, les photographies et les matériels publicitaires.

Il a fallu attendre le début des années 80 pour que s'amorce une véritable action de l'Etat pour la conservation des films et leur restauration. Le plan nitrate lancé en 1990, et prévu sur quinze ans, a consacré des sommes importantes à la sauvegarde des archives (50 M F par an), permettant de dupliquer sur d'autres supports la totalité des "films flammes", soit au total 226.000 boîtes. Les Archives françaises du film ont ainsi acquis une compétence à la fois technique et historique qui constitue un élément essentiel de leurs prérogatives, en plus de celle de

constituer un véritable inventaire des archives filmiques sur le tout territoire.

Le savoir-faire que les Archives françaises du film ont acquis en matière de restauration leur permet de participer pleinement à des activités de formation et de recherche, qui sont amenées à se développer dans les années à venir.

Enfin, la gestion du dépôt légal constitue pour elles le cœur d'une mission de service public, consistant à permettre à des chercheurs la consultation des films déposés.

Les Archives françaises du film considèrent également comme relevant de leurs missions la valorisation des films qu'elles restaurent (souvent montrés dans le cadre de festivals ou de manifestations culturelles). La valorisation des films conservés et restaurés constitue aujourd'hui l'une des aspirations essentielles des personnels des Archives françaises du film, ce qui suppose un travail suivi de communication et de programmation.

3. La Bibliothèque du film (BiFi)

La BiFi a été créée en 1992 grâce au regroupement des archives "non-film" de la Cinémathèque française, de la bibliothèque de l'IDHEC (transformée en FEMIS). Les archives "non-film" du CNC (plus de 2000 affiches, des photos) ont également été confiées à la BiFi. La Bibliothèque du film est une association privée loi 1901, dotée d'un conseil d'administration fermé contrôlé par l'Etat, qui participe à hauteur de 90 % au financement de l'institution. À la fois médiathèque, iconothèque et centre d'information et de documentation, la BiFi est ouverte aux professionnels, aux universitaires (chercheurs et étudiants), aux documentalistes, aux journalistes et à tout public intéressé par le cinéma. Depuis sa création, la BiFi a assuré l'inventaire et le catalogue des fonds ainsi que leur traitement physique, ce qui a permis dans un premier temps de les valoriser auprès d'un public d'étudiants, de chercheurs et de professionnels. Elle a aussi favorisé, grâce à une harmonisation des fichiers, la mise en réseau d'autres fonds d'archives, comme ceux de la Cinémathèque de Toulouse et de l'Institut Lumière.

4. La Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière à Lyon

Il existe en France plusieurs institutions liées au patrimoine cinématographique, dont la plupart ont une histoire, un ancrage culturel indéniable et une légitimité institutionnelle. Les deux principales sont la Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière à Lyon.

La Cinémathèque de Toulouse, créée en 1958 par Raymond Borde, figure historique de la cinéphilie française, est la principale cinémathèque d'intérêt national installée en région. Elle est membre de la FIAF et dispose de riches collections de films (notamment de films soviétiques), d'affiches (60 000), de photos de films (550 000) et de plusieurs milliers d'ouvrages et revues, françaises et étrangères, qui constituent la bibliothèque/médiathèque ouverte au public. Sa collection de films se compose d'environ 12 000 longs-métrages (dont 9 000 en 35 millimètres) et de 12 000 courts-métrages (dont 7 000 en 35 mm).

En moins de dix ans, cette institution a changé en profondeur, grâce à l'installation en 1996 dans un nouveau lieu, confortable et moderne, situé en plein centre ville rue du Taur. La Cinémathèque de Toulouse dispose désormais de deux salles bien équipées sur le plan technique, d'une bibliothèque/médiathèque offrant plusieurs postes de consultation et d'un espace réservé aux expositions. La fréquentation est de l'ordre de 62 000 spectateurs par an, avec une bonne moyenne de spectateurs par projection. Des travaux sont en cours en vue d'installer de nouveaux entrepôts à Balma, dans la périphérie de la ville, destinés au stockage et à la conservation des collections film et "non-film" (ouverture prévue début 2004). Cette nouvelle construction viendra consacrer le développement impressionnant de cette institution à Toulouse et dans sa région.

Quant à l'Institut Lumière, fondé par Bernard Chardère en 1982 et présidé par Bertrand Tavernier, il est installé à Lyon autour de la maison des frères Lumière dans le quartier de Montplaisir. Il intègre dans son périmètre le "hangar du premier film", dernier vestige des usines Lumière, à l'endroit même où fut tourné en 1895 le premier film de l'histoire du cinéma par Louis Lumière : *La Sortie des usines lumière*. Comme la Cinémathèque de Toulouse, l'Institut Lumière a connu un développement important au cours des années 90, profitant des célébrations du centenaire du cinéma pour s'affirmer comme un pôle de ressources indispensable. On se souvient que de très nombreux cinéastes étaient venus du monde entier le 19 mars 1995, pour célébrer à l'Institut Lumière le centième anniversaire du premier tour de manivelle de l'histoire du cinéma. De très nombreux cinéastes, français et étrangers,

continuent d'y présenter leurs films, fiers de poursuivre une aventure inaugurée il y a un siècle.

Doté d'une bibliothèque (qui porte le nom de son fondateur, l'historien du cinéma Raymond Chirat) accessible aux chercheurs et aux amateurs, d'archives (films, photos et affiches) et d'un musée consacré à l'invention du cinématographe (musée en cours de rénovation et qui sera inauguré au mois de juin 2003, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'institut), l'Institut Lumière a ouvert en 1998 une nouvelle salle, moderne et confortable, lui permettant d'accueillir un public nombreux et assidu. Sa politique d'animation s'ancre à la fois dans le passé (grâce à la légitimité historique des Lumière), mais ne tourne pas le dos au présent (nombreuses avant-premières, programmation soutenue de films de tous les horizons, nombreux débats et conférences sur le cinéma), faisant de ce lieu une institution très vivante et dotée d'une mémoire prestigieuse.

La Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière bénéficient du soutien financier de l'Etat (CNC et DRAC), de la Ville, de la Région et du département, en plus de leurs ressources propres. Leurs activités de programmation, riches et innovantes, de même que l'animation entretenue de manière régulière, ont facilité une implantation et un rayonnement culturel qui dépassent largement le cadre régional.

5. Des cinémathèques en régions

D'autres cinémathèques sont installées en régions, rassemblées au sein de la FCAFF (Fédération des Cinémathèques et Archives de Films de France). Citons les cinémathèques municipales de Nice et de Saint-Etienne, la cinémathèque de Grenoble, celle de Marseille, le Conservatoire Régional de l'Image à Nancy, le Pôle Auvergne installé à Clermont-Ferrand autour de l'association Sauve qui peut le court-métrage (qui organise le célèbre festival annuel du court-métrage), le Pôle Image et mémoire audiovisuelle Haute-Normandie à Rouen, ou encore la Cinémathèque de Corse installée à Porto-Vecchio, celle de Bretagne à Brest, la Cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris, la Cinémathèque Universitaire de Paris et l'Institut Jean Vigo à Perpignan.

Ces institutions ont des statuts juridiques divers, le plus souvent associatif. L'Etat y est souvent partie prenante, de même que les

collectivités locales (ville, département et région). Ces institutions en régions constituent autant de centres de ressources dont les missions recouvrent la collecte d'archives : films (fictions, documentaires, courts-métrages, mais aussi film industriel et amateur) et "non-film", souvent liées au patrimonial régional dont elles assurent la valorisation auprès du public. Elles sont souvent dotées de bibliothèques ou de médiathèques, d'archives (photos et affiches) accessibles au public, entre autres aux étudiants et enseignants, favorisant ainsi les recherches historiques sur le cinéma.

À titre d'exemple, le Conservatoire Régional de l'Image Nancy Lorraine jouit d'un fonds patrimonial important centré sur la photographie, le cinéma industriel et amateur, évoquant la mémoire culturelle et historique de la Lorraine, ainsi qu'une importante collection de films sur les volcans. Au sein de cette infrastructure, un centre de documentation permet d'accéder à un fonds documentaire (livres, revues, dossiers).

La Cinémathèque de Corse s'est installée en 2000 dans son nouveau site à Porto-Vecchio, et gère une collection riche de plus de 500 films, ainsi qu'une collection d'affiches ; membre associé de la FIAF, la Cinémathèque de Corse a accès au réseau, ce qui lui permet de programmer régulièrement des films du patrimoine. C'est un très bel outil culturel appelé à se développer en région, et à accueillir des manifestations d'envergure nationale.

L'Institut Jean Vigo à Perpignan est un élément culturel important de la région, s'attachant à mettre à jour les rapports entre Cinéma et Histoire, à travers une manifestation annuelle, intitulée *Confrontations*, qui remporte un vif succès. Outre ces rencontres, l'Institut Jean Vigo abrite aussi un ciné-club régulier, édite une revue trimestrielle, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, ainsi qu'un bulletin trimestriel, *Archives*, coédité avec la Cinémathèque de Toulouse, et des ouvrages sur le cinéma. L'Institut développe des actions de formation en direction des enseignants des lycées et collèges, des professeurs d'école, ainsi que des étudiants et des lycéens. Sa médiathèque, riche en ouvrages, collections de périodiques, dossiers de films et photos, est ouverte au public.

Fondée en 1962, la Cinémathèque de Grenoble a d'abord été une antenne de la Cinémathèque française, avant de devenir une association à

part entière en 1981 (soutenue par la Ville, le Conseil général de l'Isère, la Région et la DRAC). Certains de ses déposants sont célèbres : le cinéaste Paul Vecchiali, les Films du Losange, ou les Films de la Pléiade fondés par le producteur Pierre Braunberger et repris par sa fille Laurence Braunberger. Cette cinémathèque dispose d'une collection de 3000 films, la plupart inventoriés, d'une collection d'affiches et d'appareils. Sa programmation est constante, à raison de 150 séances publiques par an. Elle est un lieu d'animation permanent, avec un temps fort : le festival du court-métrage qui se déroule chaque année en juillet en plein air, centre ville.

La cinémathèque de Saint-Etienne et celle de Bretagne ont pour axe de développement le cinéma amateur et les films régionaux ; celle de la Ville de Paris se concentre sur le film pédagogique ; à Clermont-Ferrand, le développement est centré sur le court-métrage à travers l'association Sauve qui peut le court-métrage, organisatrice d'un festival annuel de renommée internationale.

Outre la programmation de films et la mise à disposition du public de leurs fonds documentaires, ces institutions sont autant de Pôles régionaux d'éducation à l'image, relais en régions des dispositifs mis en place par le CNC à l'échelle nationale : Collège au cinéma, Lycéens au cinéma, Un été au ciné. Ces cinémathèques contribuent à enrichir le tissu culturel sur tout le territoire, en procédant à l'enrichissement des collections sur un plan local ou national. Aujourd'hui, leur demande converge vers une méthode commune d'inventaire afin d'accélérer le catalogage et l'indexation, leur objectif étant la mise en réseau de leurs collections. Ce qui renforcerait leur implantation locale tout en favorisant des synergies avec des institutions nationales (entre autres, la BiFi pour un accès en ligne des archives "non-film").

II. Des tentatives manquées de rationalisation.

1. Les avatars du projet de Palais de Tokyo

Entre 1984 et 1996, le projet d'installer une grande institution cinématographique au sein du Palais de Tokyo, en plein centre de Paris, a été l'un des éléments de la politique culturelle de l'Etat. Ce projet fut à deux doigts d'aboutir, les travaux avaient commencé, la préfiguration était achevée, répartissant les espaces et les missions respectives des institutions logeant dans le même bâtiment : la Cinémathèque française et son musée du cinéma, la Bibliothèque du film et la FEMIS. Au cours d'une douzaine d'années, le projet avait mobilisé des talents, beaucoup d'énergie et d'imagination, et d'importants moyens financiers. Pour des raisons encore obscures, le projet avorta et vira au scénario catastrophe. (*Voir l'historique en annexe 1*).

On ne peut donc pas reprocher à l'Etat de ne pas avoir tenté depuis une vingtaine d'années de rationaliser et de recadrer sa politique en matière de patrimoine cinématographique. Ce qu'on peut lui reprocher, c'est d'avoir échoué. Il n'est pas de notre ressort de porter un jugement sur les responsables de ces attermoissements. Il a sans doute manqué une véritable volonté politique pour mener à bien un tel projet, ou alors, cette volonté politique n'a existé que par intermittence et fit défaut au moment décisif.

Durant toutes ces années, la Cinémathèque française n'a pour ainsi dire jamais été en mesure de jouer un rôle moteur pour décider de son avenir. Elle dut s'en remettre à la puissance publique qui était en charge de redéfinir les grands axes d'une politique du patrimoine. Qu'il s'agisse du projet du Palais de Tokyo ou de celui de la Maison du cinéma à Bercy, autant de promesses ont été faites qui n'ont pas été tenues. Au-delà du sentiment d'échec, voire d'abandon éprouvé par les responsables de la Cinémathèque française, et surtout par son personnel, ces reculs successifs n'ont guère favorisé la mobilisation de l'association sur ses missions propres, encore moins sur son éventuelle implantation dans un nouveau site.

2. Le 51, rue de Bercy : renoncements et tâtonnements

Le projet du 51 rue de Bercy (ex “American Center”, immeuble acheté par l’Etat en 1998) a été perçu, et continue de l’être par beaucoup, comme un pis-aller par rapport au projet abandonné du Palais de Tokyo. Sachant qu’il est impossible de revenir en arrière, nous pensons que Bercy constitue aujourd’hui une chance à saisir, et qu’il faut la saisir. C’est aussi la dernière chance de voir naître à Paris un nouveau lieu exclusivement dévolu à la culture du cinéma, sous l’égide de la Cinémathèque française, moderne et tourné vers l’avenir.

Le Groupement d’intérêt public est une structure de droit public permettant de mettre en commun des moyens issus de personnes morales aux statuts différents pour développer un projet. Cette formule, utile pour rassembler des structures de droit public et de droit privé, est souvent critiquée en ce qu’elle permet rarement de regrouper efficacement dans un ensemble cohérent des structures aux cultures et aux objectifs différents. Le G.I.P. créé en 2002 n’échappe pas à cette critique.

Nous pensons que l’hypothèse du G.I.P., telle qu’il a fonctionné ces derniers mois, ne présente pas de réel avantage quant à la gestion de ce nouvel espace. D’autant qu’il est légitime de se demander si l’erreur majeure n’a pas consisté à vouloir mêler coûte que coûte, dans un même bâtiment, des structures relevant d’une culture différente et n’ayant pas le même régime juridique. La Cinémathèque française est une association de droit privé, et il n’est pas question de revenir là-dessus. Les Archives françaises du film relèvent du droit public. Quant à la BiFi, elle est une association de droit privé “fermée”. Vouloir à tout prix faire travailler ensemble ces trois institutions (avec des personnels ne relevant pas des mêmes statuts), dont on sait les rivalités anciennes, relève à nos yeux d’un pari illusoire. C’est pourtant celui qui a été tenté sous l’égide du Groupement d’Intérêt Public mis en place début 2002, dans le but de préparer l’installation commune de ces trois institutions au sein du 51 rue de Bercy. Le mode de fonctionnement d’un G.I.P. suppose que les institutions réunies sous son égide délèguent une partie de leurs responsabilités ou de leurs missions à un organisme de gestion du bâtiment, neutre ou supposé tel, qui constitue à terme une superstructure purement administrative et sans réel pouvoir de décision, puisque les institutions réunies sous son égide gardent leur autonomie. Le G.I.P.

n'est donc pas en mesure d'assurer les arbitrages nécessaires entre ses membres, et risque de ne mettre en œuvre que des compromis. La conséquence essentielle est qu'aucune de ces institutions n'est en situation d'assumer la direction d'un projet fort et ambitieux.

Le G.I.P. a néanmoins fourni, en deux ans, un énorme travail, organisant de très nombreuses réunions d'équipes dans lesquelles étaient présentes ou représentées les directions de la Cinémathèque française, de la BiFi et du Service des archives du film du CNC. Plusieurs commissions ont pu travailler en bonne entente sur des sujets opérationnels les plus divers : Musée, Programmation, Éducation au cinéma, Édition, questions juridiques, Conservation, Politique et accueil du public, Ressources humaines, Maintenance et exploitation du bâtiment, Signalétique. Sur de nombreux plans, ce travail a porté ses fruits, et il va de soi de reconnaître la qualité d'un tel travail mené dans des conditions parfois difficiles, mais avec une réelle obstination. Nous sommes également persuadés qu'il en restera quelque chose, pas seulement dans la conscience ou la mémoire de ceux qui y ont participé, mais dans l'élaboration d'un projet vivant qui permettra de lancer les grandes lignes du 51 rue de Bercy.

3. De nouveaux schémas institutionnels à imaginer

La mission considère que ni la solution du G.I.P. ni celle de l'établissement public ne sont à retenir, pour des raisons qui tiennent au statut juridique privé des deux institutions majeures que sont la Cinémathèque française et la BiFi. Dans ce cas, il sera nécessaire de dissoudre l'actuel G.I.P. en confiant la mission de suivi des travaux, en liaison avec l'EMOC, à l'association de préfiguration qui existe toujours.

Il nous faut donc envisager une autre solution permettant d'assurer la gestion du bâtiment 51 rue de Bercy, tout en donnant satisfaction aux institutions présentes et à la puissance publique. Le mode associatif présente des avantages dans la mesure où il offre une grande souplesse dans la gestion des personnels. À la condition de l'assortir d'un certain nombre de mesures présentant autant de garanties à l'Etat quant à la transparence de gestion des fonds publics.

Deuxième partie

Une politique fondée sur un pôle public et un pôle privé, aux missions distinctes et aux relations transparentes.

Un des axes majeurs de notre réflexion au cours de cette mission consiste à préconiser une nette distinction, au sein de la politique du patrimoine du cinéma, entre un pôle public et un pôle privé, dont les missions essentielles seraient bien distinctes. Le pôle privé serait centré sur ses missions de valorisation auprès du public le plus large et le projet d'installation de la Cinémathèque française à Bercy en constituerait le nœud stratégique. Quant au pôle public, il se recentrerait sur les missions de conservation et de restauration des archives, avec la perspective d'une mise en valeur des missions liées au dépôt légal du film.

I. Les conditions de développement des Archives françaises du film.

Le Service des archives du film et du dépôt légal (SAFDL) est devenu en novembre dernier les Archives françaises du film. La direction des actions patrimoniales du CNC a elle aussi changé d'appellation pour devenir la Direction du patrimoine cinématographique (DPC). Au-delà de ce changement symbolique, c'est une évolution de ses missions, de ses moyens d'action, de sa position stratégique, de ses relations avec les services centraux du CNC que la nouvelle DPC a entrepris, notamment au travers d'un projet de service validé au printemps 2002.

La mission s'est positionnée très librement par rapport à ces évolutions souhaitées. Elle a participé aux réflexions engagées sur la mise en place d'une « antenne » des Archives françaises du film à Paris. Elle a en particulier assisté aux échanges entre le CNC et la BNF qui déboucheront vraisemblablement sur l'installation de cette antenne au sein de la Bibliothèque François Mitterrand, à Tolbiac. Elle souhaite néanmoins présenter ses propres réflexions sur l'évolution des fonctions

et des missions des Archives, pour affirmer et renforcer le rôle de l'Etat dans ses missions légitimes, en évitant de développer des missions concurrentes de celles accomplies par d'autres institutions.

1. La fin du plan nitrate implique la définition de nouveaux axes de développement pour la DCP et pour les Archives françaises du film.

La mise en place puis le développement du plan nitrate, à partir de 1990, a considérablement structuré la culture interne des archives. Mis en œuvre sur le fondement d'une communication du ministre de la culture au Conseil des ministres du 1^{er} août 1990 et assis sur des crédits pluriannuels, le plan nitrate constitue une véritable mission de sauvegarde publique (recueillir et conserver un patrimoine cinématographique dans des conditions évitant tout danger) et de service public (restaurer et copier les matériels afin de pouvoir, de nouveau, les valoriser). Grâce à la compétence et à la mobilisation de leur personnel, les Archives françaises du film se sont parfaitement acquittées de cette tâche. L'achèvement prévisible du plan nitrate dans les deux ou trois ans qui viennent à naturellement conduit le CNC à engager une réflexion sur l'évolution de ce service. C'est l'objet du projet de service approuvé lors du CTP du 12 mars 2002.

La mission a considéré comme souhaitables certaines évolutions présentées. Elle est nettement plus prudente sur les perspectives de valorisation des collections des Archives françaises du film, ardemment souhaitées par les représentants du personnel et reprises à son compte par le CNC.

Nos positions sont présentées en deux temps, en séparant ce qui doit relever d'une Direction du patrimoine cinématographique de ce qui doit relever des Archives françaises du film.

2. Les missions de la direction du patrimoine cinématographique

La définition de la politique publique de restauration du patrimoine cinématographique relève typiquement de la direction du patrimoine cinématographique. La fin du plan nitrate n'implique évidemment pas la fin de cette mission : les films sur support acétate vieillissent mal (syndrome du vinaigre), tandis que les films couleur des

années 60 et 70 se dégradent. La mission de restauration est en perpétuel renouvellement, ce qui engage l'Etat bien au-delà du plan nitrate. L'apparition du support numérique ne conduit pas à son déclin, dans la mesure où la pellicule demeure encore le meilleur support de conservation, plus stable et plus pérenne que le support numérique.

Il revient à la DPC de définir puis de mettre en œuvre le cadre d'une politique publique de restauration. Elle dispose pour cela d'un instrument de concertation, la **Commission scientifique des Archives françaises du film**, qui a pour mission d'harmoniser les politiques de restauration des archives, de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse. **Aujourd'hui lieu d'échange entre ces institutions, cette commission ne se réunit que deux fois par an. Elle devrait demain devenir la structure stratégique où se discute et se valide la politique publique de restauration, où se définissent des priorités, où se discutent des budgets.** Pour asseoir son autorité, cette commission doit être composée d'experts et se situer au-dessus des intérêts particuliers de telle ou telle institution, afin de pouvoir définir les axes essentiels et prioritaires d'une véritable politique publique en matière de restauration des films. Il importe à ce titre que la fonction stratégique d'établissement de la politique de l'Etat, qui relève de la DPC, ne soit pas conditionnée par l'activité industrielle des Archives françaises du film. Des relations plus distantes entre la DPC et les Archives peuvent permettre d'atteindre cet objectif (cf. *infra*).

L'inventaire des fonds et des collections détenues par les institutions publiques ou privées non commerciales, dans le domaine cinématographique, est également une mission que la DPC devrait développer. Un tel inventaire n'existe pas à ce jour. Le temps du secret, dans lequel ont vécu nombre de cinémathèques, doit aujourd'hui être dépassé. Cet inventaire pourrait concerner l'ensemble des collections détenues par les Archives françaises du film, la Cinémathèque française, les autres cinémathèques à vocation nationale (Toulouse), les cinémathèques en région (réseau de la FCAFF), quelle que soit l'origine des collections (dépôts, dons, achats). Sans être destiné à être largement publié, il aurait pour objectif de communiquer à chaque structure le patrimoine des autres institutions dotées de la même mission. Il serait certainement un vecteur de coordination des politiques d'enrichissement des collections et d'échanges de matériels entre cinémathèques. La DPC pourrait initier des rapprochements, mettre sur

piéd des méthodes d'inventaire communes, organiser la mutualisation des expériences.

Parallèlement, les fonds du dépôt légal conservés par les archives doivent absolument faire l'objet d'un inventaire précis et public, diffusé notamment en ligne. Il s'agit, à terme, de constituer une véritable **Librairie publique du cinéma** qui recenserait la totalité du patrimoine cinématographique national, en précisant la qualité des ayants droit, l'origine et l'état des matériels conservés, et bien sûr divers éléments d'informations liés aux œuvres elles-mêmes (génériques, dates de sorties, revues de presse, etc.). C'est là une des missions essentielles de l'Etat.

Enfin, c'est d'un véritable plan de rénovation des espaces de stockage des éléments film et du patrimoine cinématographique que le secteur a besoin. Un tel plan pourrait avoir pour fondement les travaux réalisés en novembre 2001 par la société SETEC à propos des espaces de stockage des Archives françaises du film, de la Cinémathèque française et de la BiFi. Le diagnostic posé, notamment sur les conditions désastreuses de stockage des collections de la Cinémathèque française au Fort de Saint Cyr, pourrait être élargi aux cinémathèques de province. Sa mise en œuvre ferait l'objet d'un plan pluriannuel. (*Voir annexe n° 2*).

3. La numérisation des films du dépôt légal.

L'accès au fonds du dépôt légal est, aujourd'hui, quasi impossible pour les personnes habilitées par la loi à consulter ces matériels. La localisation des Archives françaises du film à Bois d'Arcy n'explique qu'en partie cette situation, qui les prive d'une visibilité légitime auprès du public concerné. La culture quasi-exclusive du support film et, de façon plus secondaire, le manque de moyens consacrés à la numérisation du fonds, ont peut-être privé le SAFDL d'une culture de service au public concernant l'accès au dépôt légal. L'état des matériels déposés depuis 1977, et la crainte d'une usure rapide des supports dans la mesure où ils seraient systématiquement consultés sur table, n'ont pas permis au SAFDL d'acquérir une légitimité comparable à celle dont jouissent, notamment dans le monde universitaire et scientifique, la BNF et l'INA, en particulier en ce qui concerne le dépôt légal des télévisions. **À l'avenir, l'accès aux fonds du dépôt légal sur support numérique doit devenir la règle, l'accès sur support film l'exception.**

Alors que les deux autres institutions publiques depositaires du dépôt légal (la BNF et l'INA) privilégient l'accès à leurs fonds audiovisuels sur des supports numériques, il n'est ni cohérent ni logique que les Archives françaises du film se limitent à proposer de façon quasi-exclusive des accès sur support film. Les perspectives d'installation d'une antenne des Archives françaises du film à Tolbiac renforcent cette idée : on voit mal comment, dans un espace quasi-commun situé à la BNF, l'accès aux fonds cinématographiques et audiovisuels de la BNF et de l'INA serait systématiquement proposé sur support numérique aux chercheurs et uniquement sur table pour les fonds des Archives françaises du film. Il n'est ni insultant pour les auteurs, ni déshonorant pour le public concerné, de consulter un film sur un écran d'ordinateur, via un lecteur numérique. Si le support de conservation, la bobine film, est irremplaçable, le support de consultation doit constamment s'adapter à l'évolution des technologies.

Dès lors, la numérisation des fonds déposés au titre du dépôt légal doit devenir une fonction prioritaire des Archives françaises du film : au plan nitrate doit succéder un plan de numérisation des fonds du dépôt légal film.

La mission est consciente de l'ampleur de la tâche et des moyens techniques et financiers qui devront y être consacrés. La numérisation complète du fonds demandera un effort important. L'objectif d'une consultation exclusive sur support numérique des fonds des Archives issus du dépôt légal ne pourra être atteint qu'à long terme, laissant aux consultations sur support film de beaux jours devant elles. **Cependant, comme l'a été le plan nitrate au cours des années 1990, la numérisation du fonds du dépôt légal constitue à nos yeux l'axe majeur de développement des activités des Archives durant les années à venir.** Le rapprochement géographique engagé avec la BNF doit être ainsi le prétexte de cette politique, pour donner aux Archives françaises du film la légitimité publique dont bénéficient déjà la BNF et l'INA en qualité de gestionnaires du dépôt légal.

Le rapprochement géographique du dépôt légal du cinéma avec ceux de la télévision, de la vidéo et de la radio, favorisera nécessairement des synergies, et surtout, le développement d'une culture de service au public qui constituera à terme une avancée décisive en matière de politique patrimoniale.

Enfin, les Archives doivent évidemment conserver leurs missions de conservation et de restauration des œuvres qui leur sont déposées sur des bases volontaires.

4. Les perspectives de rapprochement avec la BNF : que faire à Tolbiac ?

Les discussions engagées en novembre 2002 entre le CNC et la BNF pour installer sur le site de Tolbiac une antenne des Archives françaises du film, constituent pour celles-ci un tournant stratégique majeur. D'abord, en permettant au CNC de satisfaire une très ancienne revendication du personnel des Archives, née en partie de sa rivalité historique avec la Cinémathèque française. Ensuite, en mettant sur pied un guichet unique, dans un même lieu, rendant possible un accès aux fonds d'images animées des Archives françaises du film, de la BNF, de l'INA. Enfin, en rapprochant institutionnellement et géographiquement les trois établissements gestionnaires du dépôt légal.

Le projet de mise à disposition par la BNF d'espaces de consultation destinés aux usagers est parfaitement cohérent avec la gestion par les Archives du dépôt légal. La mission a constaté les doutes de la profession cinématographique sur les objectifs poursuivis par les Archives lorsque doivent être déposés, dans les conditions définies par la loi du 20 juin 1992 relative au dépôt légal, une copie d'exploitation et les matériels commerciaux correspondant. La visibilité qui sera ainsi donnée à la gestion du dépôt légal la rendra certainement plus légitime aux yeux de la profession, comme cela est déjà le cas aux yeux des éditeurs de supports écrits qui déposent à la BNF, et aux yeux des producteurs de programmes audiovisuels qui déposent à l'INA. Permettre l'accès public (aux chercheurs, étudiants et professionnels) des fonds du dépôt légal constitue la contrepartie normale du prélèvement régalien effectué sur le patrimoine des ayants droit.

S'il est logique de permettre au public d'accéder aux fonds du dépôt légal dans les mêmes conditions que les usagers de la BNF et de l'INA, cela ne justifie pas pour autant les velléités de valorisation des collections exprimées par les Archives françaises du film.

En premier lieu, il est clair que les objectifs de valorisation ne concernent pas les fonds du dépôt légal.

En second lieu, les Archives bénéficient de dépôts volontaires, comme la Cinémathèque française et dans des conditions juridiques comparables. Ces dépôts leur donnent la possibilité, en particulier lorsque le film est restauré grâce à des financements publics, de projeter les œuvres. On pourrait donc imaginer que les Archives développent, comme le souhaite ardemment leur personnel, une politique active de valorisation de ces collections, en programmant une ou plusieurs salles de cinéma ou en bénéficiant, le cas échéant, de créneaux de programmation dans les salles de la BNF.

Cette perspective soulève d'importantes interrogations. La mission a pris en compte les enjeux relatifs à la culture interne des Archives françaises du film et à leur position vis-à-vis de la Cinémathèque française. Bâtir le développement des Archives autour d'un axe de valorisation les éloignerait du cœur de leur mission publique.

D'abord parce qu'on ne peut pas parler de « collections des Archives » comme on parle des collections de la Cinémathèque française. Celles-ci sont issues de dépôts récoltés, dans des conditions empiriques mais artistiquement cohérentes, par un ou plusieurs collectionneurs. Les « collections » des Archives proviennent historiquement du désir d'ayants droit ou de détenteurs de matériels cinématographiques, de voir leur patrimoine sauvegardé dans des conditions satisfaisantes, en bénéficiant des moyens de l'Etat pour conserver et restaurer ces matériels. Il n'y a pas de collectionneurs, au sens propre du terme, aux Archives : il y a simplement des moyens offerts généreusement à des personnes privées désireuses de restaurer leur patrimoine. De fait, vouloir valoriser une collection est, pour les Archives, un exercice dont la légitimité est faible.

Ensuite parce que la valorisation de « collections » et la programmation de salles de spectacles ouvertes à un public non sélectionné ne font pas partie des compétences actuelles des Archives françaises du film. Historiquement, l'Etat ne s'est jamais mêlé directement de la programmation de salles de spectacles cinématographiques, ce qui explique cette absence de savoir faire au sein de la sphère publique. C'est *a contrario* le point fort des cinémathèques, le cœur de leur mission. Cela ne justifie certes pas que l'on empêche les Archives françaises du film de recruter ou de former des

programmeurs, ni de communiquer davantage qu'elles ne le font aujourd'hui auprès de la presse et des médias sur les travaux de restauration entrepris.

Il faut néanmoins s'interroger sur les conséquences qu'une évolution de ce type pourrait avoir d'une part sur les relations entre les Archives et les ayants droit des œuvres projetées, et d'autre part sur la position des Archives au sein du CNC, qui deviendrait de fait organisateur de spectacles.

Enfin et surtout, il est illégitime pour l'Etat de vouloir constituer, en réaction aux dysfonctionnements réels de la Cinémathèque française, une cinémathèque nationale « bis » ou concurrente. Au moment où l'Etat est prêt à confier les clés du 51 rue de Bercy à une Cinémathèque française modernisée dans son fonctionnement et dotée de moyens publics démultipliés, la création à quelques centaines de mètres de là d'un pôle de valorisation d'une collection publique serait certainement synonyme de gaspillage et de doublons. En effet, comment l'Etat pourrait-il ensuite sereinement arbitrer les besoins respectifs de la Cinémathèque française et ceux nés de la programmation de films par les Archives ? Comment serait-il en mesure de permettre à la fois le développement culturel de la Cinémathèque dans ses nouveaux locaux, et celui d'un projet directement concurrent sur l'autre rive de la Seine ?

L'Etat devrait éviter aujourd'hui de mettre en place des mécanismes qui le conduiront demain à gaspiller ses moyens. Et à rendre plus confuse sa politique patrimoniale. C'est la raison pour laquelle la cohérence et la simplicité poussent la mission à recommander une répartition étanche des missions entre la rive droite, dédiée au public, et la rive gauche, dédiée à la recherche et à l'étude.

Cela ne doit évidemment pas empêcher les Archives d'envisager une participation à des événements ponctuels, type festivals de films restaurés ou autres, ainsi qu'une collaboration active dans le cadre de programmations culturelles organisées en partenariat avec la BNF.

Les premières concertations entre les Archives françaises du film et la BNF laissent entrevoir des couloirs de programmation, à partir des collections propres aux AFF, à raison d'une quarantaine de séances annuelles dans l'enceinte de Tolbiac. Il sera dès lors logique que les Archives françaises du film et la BNF

entreprennent un travail de communication autour de ces programmations.

5. L'enrichissement des collections

Les collections de la Cinémathèque française et de la BiFi proviennent historiquement de dépôts volontaires. Si ce mode d'enrichissement reste aujourd'hui, semble-t-il, majoritaire à la Cinémathèque, la BiFi n'accepte plus de dépôts et privilégie achats et dons. Les perspectives de rapprochement géographique de la Cinémathèque et de la BiFi, l'ouverture à Bercy d'un musée du cinéma, le développement d'un projet culturel impliquent une politique d'enrichissement des collections financièrement plus vigoureuse et juridiquement mieux assurée.

Le CNC a cherché au printemps dernier à clarifier la situation en associant la BiFi et la Cinémathèque à des opérations d'achat d'objets ou de collections sur des crédits de l'Etat, pour mettre ensuite ces mêmes acquisitions à la disposition des deux associations. Pour mettre sur pied un mécanisme respectueux des règles de la comptabilité publique, dépourvu de risque de gestion de fait et artistiquement efficace, les règles suivantes devraient être respectées.

En premier lieu, comme l'a analysé au printemps dernier Christine Le Bihan-Graf, maître des requêtes au Conseil d'Etat et conseillère juridique du directeur général du CNC, le CNC peut acquérir pour le compte de l'Etat des œuvres pour compléter les collections de la Cinémathèque et de la BiFi, sur des crédits du ministère de la culture. C'est un agent du CNC, spécialement mandaté à cet effet, qui doit procéder à l'achat en salle des ventes : il peut éventuellement être accompagné d'un expert de la Cinémathèque et de la BiFi. Une commission consultative, qui pourrait bien sûr comporter des représentants de la Cinémathèque et de la BiFi, rendrait un avis au directeur général du CNC préalablement à toute acquisition.

À l'inverse, une procédure par laquelle les deux associations seraient dotées de crédits fléchés du CNC pour procéder à des acquisitions, le CNC décidant de l'opportunité de l'acquisition et de son montant maximal, constituerait probablement une gestion de fait, par la DPC et par les associations, des deniers de l'Etat.

En revanche, l'utilisation par les deux associations d'une subvention globale du CNC, en fonctionnement et en investissement,

pour enrichir sous leur propre contrôle leurs collections, serait plus satisfaisante au regard des règles de la comptabilité publique, mais elle serait synonyme d'un dessaisissement de l'Etat du contrôle de ces acquisitions. Dans ce cas, la propriété des matériels ainsi acquis reviendrait clairement aux associations.

D'un point de vue budgétaire, les deux pistes sont possibles :

- achat par le CNC sur des crédits de l'Etat, après avis d'une commission d'experts puis dépôt des matériels dans les associations ;
- achat par la Cinémathèque et la BiFi, pour leur compte propre et selon des procédures autonomes par rapport à celles en vigueur au CNC, à partir d'une dotation globale ne faisant pas apparaître une individualisation des crédits destinés aux acquisitions.

En clair, si l'Etat souhaite contrôler les achats, il doit les réaliser lui-même selon ses propres procédures, sans que les décisions ne relèvent des associations. S'il souhaite que la politique d'enrichissement des collections de la Cinémathèque et de la BiFi relève de la compétence des associations, il doit se désengager des procédures d'achat et laisser les associations conduire leur propre politique, à partir d'un budget global, sans évidemment prétendre à un statut public pour les collections ainsi constituées.

Dans un cadre budgétaire rénové entre l'Etat, la Cinémathèque et la BiFi, la seconde solution constituerait vraisemblablement une source de responsabilisation et de professionnalisation des associations dans la conduite de leur politique d'acquisition. Elle serait sans doute, dans un premier temps, peu rassurante pour le CNC, qui verrait lui échapper une compétence qu'il tient pour légitime. En tout état de cause, pour être efficace et respectueux du droit, il faut absolument éviter de mélanger les deux procédures : si l'Etat souhaite intervenir, il doit le faire complètement. S'il souhaite laisser les associations conduire leur politique d'acquisition, il doit se retirer des procédures d'achats.

6. Quelle place pour les Archives françaises du film au sein du CNC ?

La position des Archives françaises du film est particulière au sein du CNC : de naissance plus récente, le SAFDL puis les Archives ont développé des compétences industrielles, alors que les services du CNC ont des fonctions typiquement administratives. Les cultures d'entreprise

sont également très différentes entre Bois d'Arcy et la rue de Lübeck. Est tout aussi particulier le lien consanguin qui unit la direction du patrimoine cinématographique et les Archives.

D'un strict point de vue institutionnel, les perspectives d'évolution des missions des Archives impliquent que de nouveaux schémas soient mis en place.

L'évolution des relations entre le CNC et les Archives a fait l'objet de réflexions internes au cours de l'année 2002, à partir notamment de l'application, par les Archives, du nouveau code des marchés publics. Si l'application du nouveau code ne change pas fondamentalement les critères d'appréciation des seuils applicables, qui continuent à être appréciés au niveau de l'établissement public et non de chacun de ses services, il est clair que les besoins des Archives, dont les marchés diffèrent certainement de ceux couramment gérés par les services généraux du CNC, impliquent des procédures internes particulières.

La solution la plus radicale pour attribuer aux Archives françaises du film une plus grande autonomie, en leur assurant une maîtrise complète de leurs procédures d'achats, consisterait à transformer le service en un établissement public. La taille d'un futur établissement de ce type - moins de cent agents - nous semble être un élément suffisant pour écarter cette perspective, même si des précédents existent. Plus modestement, le CNC pourrait réfléchir à une globalisation des crédits ordonnancés par les Archives (crédits des budgets dits « A » et « N ») pour permettre une autonomie budgétaire plus grande. Les travaux conduits aujourd'hui au sein du ministère sur l'application de la loi organique du 1^{er} août 2001 relative aux lois de finances pourraient intégrer ce point. Une procédure interne d'achats plus souple et permettant une plus grande réactivité du service à ses besoins pourrait continuer d'être explorée, de concert avec le contrôleur d'Etat. Enfin, la procédure budgétaire interne permettant au service de bénéficier des recettes tirées des conventions de restauration pourrait être confortée.

Il faut surtout réfléchir à l'articulation des missions et des fonctions respectives de la direction du patrimoine cinématographique et des Archives françaises du film. Traditionnellement, le responsable des Archives est également le directeur du patrimoine cinématographique. Aujourd'hui, les personnels de la DPC et des Archives se confondent, à deux exceptions près.

Ils devraient à l'avenir être dissociés. L'identification, dans un seul et même service, d'un régulateur - la DPC - et d'un opérateur - les Archives - n'est pas satisfaisante, car elle contraint naturellement la DPC à privilégier les intérêts des Archives françaises du film par rapport à ceux défendus par des institutions considérées comme concurrentes, ou, s'agissant de la Cinémathèque française, comme historiquement rivales.

Pour garantir une tutelle adulte et responsable des institutions privées subventionnées majoritairement par l'Etat, la DPC ne devrait plus être identifiée aux Archives.

Reviendrait à la DPC la conduite d'une politique, et les arbitrages entre les souhaits et les aspirations des différentes institutions en présence. Et aux Archives la gestion du dépôt légal du film et la restauration des matériels. Dans un premier temps, il est nécessaire, aux yeux de la mission, que le patron des Archives ne soit plus, en même temps, directeur du patrimoine cinématographique. Dans un second temps, il est souhaitable qu'un nouvel organigramme soit défini pour séparer les deux structures.

L'évolution en ce sens de l'organigramme du CNC devra tenir compte des effectifs actuels de la DPC, très réduits par rapport à ceux des Archives, et qu'il faudrait donc faire croître, et de l'articulation qui devra être imaginée entre la DPC et la direction de l'action culturelle et territoriale (DACT) pour la conduite de la politique du patrimoine : l'éducation à l'image, la formation, les enjeux territoriaux y ont en effet toute leur place.

Pour la mission, la clarté et la légitimité de l'action de l'Etat reposent sur sa capacité à déterminer une politique, à donner des orientations, à rendre des arbitrages. La position de l'Etat s'affaiblit lorsqu'il cherche à concurrencer et à doubler d'autres structures. La légitimité des Archives françaises du film ne s'arrête pas avec la fin du plan nitré : c'est autour du dépôt légal du film que se forgera, demain, cette légitimité, grâce en particulier à l'existence de nouvelles relations avec la BNF et l'INA.

Pour la DPC, les perspectives sont différentes : coordonner l'action des structures publiques et privées, notamment pour ce qui touche à l'enrichissement des collections, accompagner le développement concerté de Bercy et de l'antenne de Tolbiac, exercer des

arbitrages. Si l'existence des structures n'est pas en cause, leur évolution est aujourd'hui nécessaire.

II. Un pôle privé transparent et responsable : les conditions d'une installation de la Cinémathèque française à Bercy.

Le ministre de la culture et de la communication a annoncé en septembre 2002 que la Cinémathèque française s'installerait à Bercy. Un beau slogan : une institution pour un bâtiment ! Mais il faudrait pour cela que la Cinémathèque française soit en mesure de s'y installer, et pour cela qu'elle modernise sa structure interne.

Au risque de choquer certains de nos interlocuteurs, nous dirons que cette institution historique n'a jamais développé de véritable culture d'entreprise, et qu'elle en est restée à un mode de gouvernement pour le moins archaïque. Il serait également essentiel qu'elle prenne toute la mesure des nouvelles données économiques, culturelles, techniques et juridiques, qui conditionnent son environnement et son champ d'action, si elle désire jouer un rôle moteur dans le paysage cinéphile du XXI^e siècle.

Sa structure devrait reposer sur deux piliers essentiels :

- d'une part, un mode de fonctionnement permettant à l'Etat de conserver une visibilité totale sur l'emploi des crédits publics, grâce à une gestion rigoureuse et un mode de contrôle préservant son autonomie et la responsabilité de ses dirigeants ;
- d'autre part, un périmètre d'activités permettant de développer le projet culturel de l'établissement, en regroupant dans un même ensemble des fonctions et des missions naturellement complémentaires.

Il est clair que c'est bien une association de droit privé, conforme à la loi du 1^{er} juillet 1901, qui doit prendre place dans le bâtiment. L'hypothèse de la cohabitation entre un établissement public et une association (la Cinémathèque française), envisagée jusqu'à l'été 2000, a suscité des réticences telles qu'elle est aujourd'hui abandonnée. Sans remettre en question son fondement historique d'association de déposants qui constitue l'une des garanties de sa pérennité, il est souhaitable qu'à l'instar des grands musées ou des grandes institutions

culturelles, la Cinémathèque française se dote de structures de parrainage (regroupant des cinéastes, des artistes, des professionnels du cinéma et des mécènes), d'un véritable conseil scientifique (regroupant chercheurs, historiens du cinéma et de l'art, techniciens hautement qualifiés, etc.), et enfin d'un comité financier au sein duquel l'Etat jouerait pleinement son rôle.

1. Une évolution statutaire souhaitable

Il nous semble que la Cinémathèque française actuelle n'est pas en mesure de déménager *pro forma* dans les locaux du 51 rue de Bercy. Ses statuts, son mode de gestion, sa culture interne, le caractère particulier des relations qu'elle entretient avec l'Etat ne lui permettent pas de développer un projet digne des ambitions placées actuellement dans le 51 rue de Bercy, et d'assurer la gestion d'une masse de crédits publics qui sera, dès l'ouverture du bâtiment, sensiblement plus élevée que celle confiée aujourd'hui à cette association.

Pour la mission, l'Etat et les associés actuels de la Cinémathèque ne peuvent pas faire l'économie, avant l'installation à Bercy, d'une réflexion approfondie sur les statuts actuels de l'association. C'est bel et bien de garanties dont l'Etat a aujourd'hui besoin : garanties de la définition d'un projet culturel permettant le développement de l'établissement, garanties d'une gestion transparente, garantie permettant au principal financeur d'exercer son contrôle sur les décisions stratégiques. Pour la mission, il s'agit de créer les conditions réelles pour que l'Etat et la Cinémathèque française deviennent enfin des partenaires loyaux au service d'un projet ambitieux. Cela n'a rien à voir avec une quelconque volonté tentaculaire de faire main basse sur les collections de l'association.

A. L'élargissement des membres de l'association

L'évolution statutaire de la Cinémathèque française pourrait ainsi reposer sur deux principes majeurs : le maintien du système du dépôt volontaire, qui caractérise l'histoire de l'institution et qui lui permet d'utiliser ses collections pour nourrir sa programmation ; la responsabilité d'une seule et même équipe sur l'ensemble du fonctionnement de l'institution.

Le passage à Bercy implique un changement de format de la Cinémathèque française : changement de format budgétaire, changement de culture interne, élargissement de ses missions de service public. La richesse du projet de Bercy et le potentiel de développement qu'il implique pour l'institution, nécessite un élargissement du champ de recrutement de ses membres. Programmant quatre salles de projection, un musée, des espaces d'expositions temporaires, une grande bibliothèque médiathèque, la Cinémathèque a besoin de compétences nouvelles dans le domaine muséographique, dans le domaine scientifique, dans le domaine éducatif. Les déposants ne peuvent à eux seuls incarner ce développement. Il faudrait donc enrichir les compétences actuellement présentes au sein du conseil d'administration de l'association, en les complétant par le recrutement de nouveaux membres, de personnalités qualifiées siégeant *ès qualité*. Parallèlement, la Cinémathèque n'autorise pas les adhésions directes, représentant par exemple son public, ou toute personne physique intéressée par ses missions : il faut procéder à ces ouvertures.

Trois catégories de membres pourraient donc, à terme, constituer l'association :

- celui des déposants, tel qu'il existe déjà, mais avec un mécanisme sélectif et efficace de filtrage des dépôts ;
- celui des membres actifs, adhérents directs de l'association,
- celui des personnalités qualifiées désignées d'un commun accord par l'Etat et les déposants.

On verrait dès lors se constituer trois collèges au sein de l'assemblée générale : le collège des déposants, celui des membres actifs, qui désigneraient chacun des représentants au conseil d'administration, et les personnalités qualifiées siégeant à l'assemblée générale et au conseil d'administration.

Le conseil d'administration regrouperait donc les représentants des deux premiers collèges et les personnalités qualifiées. Le président de l'association pourrait être élu parmi ces personnalités qualifiées. Un bureau regrouperait classiquement, le président, le trésorier et le secrétaire de l'association. L'efficacité du conseil d'administration repose sur deux éléments : sa stabilité et le nombre restreint de ses membres. Il est donc recommandé que son effectif total ne dépasse pas, après la réforme, son effectif actuel et qu'il soit renouvelé dans sa totalité selon

un rythme permettant le développement d'un véritable projet artistique : trois ans semble une durée acceptable de mandat.

B. Une tutelle adulte

Le champ d'intervention de l'Etat serait défini de façon précise, au travers de plusieurs instruments : un commissaire du gouvernement, un comité financier, une convention pluriannuelle. La légitimité de cette intervention, compte tenu des équilibres actuels du budget de l'association et de son budget futur, n'est pas à démontrer.

Le schéma institutionnel proposé *supra* repose en particulier sur le retrait de l'Etat de l'assemblée générale et du conseil d'administration de l'association. Comme il n'est pas envisageable de donner à l'Etat, dans les organes statutaires de l'association, un rôle proportionnel à son apport financier, c'est un autre schéma qu'il faut envisager.

Comme dans les entreprises publiques, un **commissaire du gouvernement** pourrait être désigné auprès de la Cinémathèque et investi du pouvoir de suspendre pendant une durée déterminée, en cas de conflit grave, les décisions du conseil d'administration aux réunions duquel il assisterait. Il serait également investi du pouvoir d'approuver la nomination des cadres dirigeants de l'association et certaines procédures internes, comme son règlement budgétaire et comptable. Le commissaire du gouvernement pourrait être le directeur général du CNC.

Un **comité financier**, composé à parité de représentants de l'Etat et de représentants de l'association, se verrait investi du pouvoir de valider toutes les décisions à caractère financier (budget et comptes notamment), avant leur soumission au conseil d'administration. Le contrôle économique et financier de l'Etat pourrait être dans un premier temps exercé conformément aux dispositions du décret de 1935, en tenant compte à l'avenir de l'évolution inéluctable de la fonction de contrôle financier imposée par la loi organique du 1^{er} août 2001.

Enfin, au-delà de la gestion quotidienne de l'institution, c'est dans un cadre conventionnel pluriannuel que doivent se développer les relations entre l'Etat et la Cinémathèque. Les deux partenaires doivent être en mesure, dans ce cadre pluriannuel, de s'engager autour d'objectifs et de moyens. Ils doivent aussi mettre en œuvre les procédures permettant de contrôler et d'évaluer l'exécution du contrat ainsi défini.

L'exigence d'une convention entre le financeur public et l'association qu'il finance relève du bon sens. Elle provient aussi d'obligations juridiques précises : en effet, la loi relative aux droits des citoyens dans leurs relations avec l'administration du 12 avril 2000 impose à l'Etat, dans son article 10, de conclure une convention avec toute association dont le montant annuel des subventions reçues dépasse le seuil de 23 000 euros. Cette convention doit préciser l'objet, le montant et les conditions d'utilisation de la subvention attribuée. Le budget, les comptes et les conventions liant l'Etat aux associations subventionnées sont communicables aux tiers. La circulaire du Premier ministre du 24 décembre 2002 a réaffirmé ces principes, en indiquant aux services de l'Etat les procédures à suivre. Par ailleurs, s'agissant des modes de gestion de l'Etat, la loi organique du 1^{er} août 2001 relative aux lois de finances va vraisemblablement imposer la généralisation de « conventions de gestion » entre les services fonctionnels et les services opérationnels des administrations, autour d'objectifs déterminés par les lois de finances et de moyens globaux alloués aux services pour assurer la réalisation de ces objectifs.

C'est dans cet esprit que doivent se construire les relations futures entre l'Etat et la Cinémathèque française. Une convention pluriannuelle, dont le terme pourrait être calqué sur la durée du mandat des administrateurs de l'association, déterminerait les objectifs de service public assignés à l'association par l'Etat. Elle comporterait, dans la mesure où les dispositions des lois de finances le permettraient, des engagements pluriannuels portant sur les moyens publics alloués par l'Etat à l'institution. Elle préciserait les indicateurs que l'association devrait mettre en place pour mesurer la réalisation des objectifs assignés. De nature expérimentale lors du premier exercice, elle serait soumise à une clause d'évaluation et de renégociation lors de son expiration. Approuvée par l'Etat via la signature du directeur général du CNC, elle serait bien sûr soumise à l'approbation du conseil d'administration de l'association.

C. Vers une reconnaissance d'utilité publique ?

La Cinémathèque française n'est pas une association reconnue d'utilité publique, ce qui peut paraître surprenant dans la mesure où l'utilité publique et la mission publique de l'association semblent

évidentes. L'audit réalisé par le cabinet KPMG a montré que les statuts actuels de la Cinémathèque correspondaient aux statuts types des associations reconnues d'utilité publique. Elle n'a cependant jamais été reconnue d'utilité publique. Si une telle reconnaissance présente incontestablement des avantages, notamment pour d'éventuels donateurs ou mécènes, elle semble difficile, dans la mesure où la jurisprudence du Conseil d'Etat n'admet qu'une association soit reconnue d'utilité publique, alors qu'elle tire de subventions l'essentiel de ses ressources, qu'à condition que ces subventions ne constituent pas des subventions de fonctionnement mais une contrepartie de services rendus. Dans le cas de la Cinémathèque française, ce critère n'est manifestement pas rempli. Il n'est certes pas difficile de trouver, parmi des associations qui ont été reconnues d'utilité publique, des exceptions à ce principe. Il n'en reste pas moins que l'équilibre actuel du financement de la Cinémathèque ne faciliterait pas une éventuelle reconnaissance d'utilité publique. De plus, le contrôle de l'Etat sur les associations reconnues d'utilité publique s'exerce de façon très étendue : en particulier, les libéralités sont soumises à une autorisation de l'Etat pour pouvoir être acceptées.

De même, la transformation de la Cinémathèque française en une fondation reconnue d'utilité publique n'est pas recommandée. Aux termes de l'article 18 de la loi du 23 juillet 1987, une fondation est l'acte juridique par lequel une ou plusieurs personnes physiques ou morales, décident d'affecter irrévocablement des biens, droits ou ressources à la réalisation d'une œuvre d'intérêt général et à but non lucratif. La Cinémathèque fonde historiquement son activité sur des dépôts volontaires et révocables à tout moment. Seule une évolution radicale de ce fondement historique rendrait envisageable la création d'une fondation, qui ne pourrait être assise que sur une affectation irrévocable de matériels cinématographiques.

D. L'élargissement aux collectivités locales du « tour de table » de la Cinémathèque française

L'histoire de la Cinémathèque française se résume en un tête-à-tête souvent orageux avec l'Etat. Il est temps de dépasser ce face à face en créant les conditions d'un élargissement du tour de table de l'association. La mission a constaté la qualité des relations qu'entretiennent la Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière avec

les collectivités publiques qui les financent : commune, département, région, Etat.

Sans vouloir transposer tels quels ces modèles à la Cinémathèque française, **la mission estime que l'installation à Bercy pourrait être l'occasion de proposer à la Ville de Paris et à la Région Ile-de-France de participer aux activités de la Cinémathèque française.** Cette perspective aurait les avantages suivants : outre l'aspect financier, secondaire aux yeux de la mission, elle permettrait l'implication de collectivités qui ont développé une politique culturelle active dans le secteur cinématographique. Elle ancrerait également les missions d'éducation à l'image que la Cinémathèque française développe depuis une dizaine d'année, avec des moyens trop faibles et trop précaires, et qui intéressent fortement à la fois la Ville et la Région. **Enfin, une implication de la région Ile-de-France permettrait la création, autour de la Cinémathèque, d'un pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, qui n'existe pas aujourd'hui.**

Il resterait à résoudre la question de la présence de la Ville et de la Région au sein des organes statutaires de l'association. Une telle présence devra être rendu compatible avec le schéma proposé *supra*, qui suppose le retrait de l'Etat du CA et la présence d'un commissaire du gouvernement. Dans un schéma idéal, qu'il ne nous semble pas possible d'atteindre à court terme, c'est bien une association « fermée » qui serait la plus à même d'accueillir ces deux nouveaux membres, comme c'est le cas à l'Institut Lumière et à la Cinémathèque de Toulouse.

E. Une organisation interne professionnelle

Ce schéma institutionnel ne dispensera pas la Cinémathèque française de se doter d'une organisation interne et d'un système de gestion professionnel. Le rapport réalisé par KPMG (décembre 2002) contient des propositions qu'il appartient à la Cinémathèque et à l'Etat de discuter et de mettre en œuvre. La mission ne peut que reprendre à son compte ces propositions, en soulignant la nécessité impérieuse de mettre en place un système de contrôle de gestion permettant à l'association et à l'Etat de connaître de façon précise l'état d'exécution du budget. **Il importe donc que le binôme constitué par le directeur artistique et le directeur financier de l'association soit d'une**

qualité telle qu'il ne permette la constitution d'aucun circuit parallèle de décision budgétaire. C'est d'une culture d'entreprise que la Cinémathèque française a besoin : autonomie des chefs de service, responsables d'un budget global annuel, contrôle de gestion permettant de vérifier le respect des enveloppes et l'efficacité de la structure, culture de la responsabilité et des résultats.

2. Un rapprochement indispensable avec la BiFi.

A. La fin d'une parenthèse historique

Créée en 1992, la BiFi a réussi en dix ans d'existence à trouver sa propre légitimité dans le concert des institutions publiques ou parapubliques œuvrant à la collecte, à la conservation, à la restauration et à la valorisation du patrimoine cinématographique. Les moyens publics qu'elle a su mobiliser - et qui n'auraient peut-être pas été utilisés avec la même efficacité s'ils avaient été gérés directement par la Cinémathèque française - ont effectivement permis la transformation d'un fonds en une collection. Cette institution a su acquérir une réelle compétence dans le domaine du patrimoine cinématographique, permettant au public de consulter des fonds qui n'étaient pas traités auparavant.

La BiFi a également résolu les problèmes juridiques liés à l'exploitation des documents traités. Enfin, elle a procédé à la numérisation de ses fonds, permettant une consultation en ligne de ses archives. La BiFi est donc en état de marche, et ses perspectives de développement sont riches en termes de formation aux métiers de conservation et de valorisation des fonds, de mise au point de procédures de traitement documentaire et d'acquisition de nouveaux documents.

Est-il nécessaire de rappeler que la BiFi devait, dès son origine, s'installer au cœur du Palais de Tokyo dans un environnement où figuraient également la Cinémathèque française et son musée du cinéma, ainsi que la FEMIS ? La Bibliothèque du film n'a donc pas pour vocation de demeurer autonome, ni sur le plan de son fonctionnement ni sur celui de son emplacement géographique.

La Cinémathèque française a longtemps considéré comme une injustice le fait que ses fonds d'archives « non-film » soient légués à une

autre institution en charge de les mettre à jour, de les cataloguer et de les valoriser auprès du public. L'installation d'une grande institution à Bercy pourrait constituer la fin d'une parenthèse historique, et l'annonce d'un rapprochement entre deux associations dont les missions sont étroitement liées et complémentaires.

Il est donc temps aujourd'hui de faire profiter le projet de Bercy de l'expérience accumulée par la Bibliothèque du film. La mission est en effet convaincue que les cinémathèques ont tout à gagner - comme c'est le cas pour la Cinémathèque de Toulouse et l'institut Lumière à Lyon - de la présence dans leurs murs d'une bibliothèque et d'une médiathèque destinées à la fois à un public spécifique d'étudiants et de chercheurs et à un public plus large qui fréquentera également les salles de projection, les expositions, le musée.

Outre la logique consistant à regrouper des éléments parfois séparés de façon arbitraire (par exemple, les appareils d'un côté et leurs notices explicatives de l'autre), il est probable que l'isolement de la BiFi dans ses locaux actuels déboucherait sur une marginalisation progressive face à une Cinémathèque rénovée dans son fonctionnement et projetée dans ses nouvelles missions. Pour poursuivre le développement de ses missions, la BiFi devrait envisager de rejoindre Bercy.

Le développement futur du projet implique que la parenthèse se referme et que les collections de la Cinémathèque française et celles placées depuis 10 ans sous la responsabilité de la Bibliothèque du film participent d'une seule politique de valorisation.

B. Vers un rapprochement entre les deux associations

La fusion des deux associations actuelles n'est en aucun cas, pour la mission, la condition préalable de leur rapprochement. Les statuts actuels de la Cinémathèque française ne sont pas compatibles avec ceux de la BiFi, association « fermée ». La rigueur de la gestion de la BiFi n'est pas soluble dans l'organisation plus empirique de la Cinémathèque. La culture des personnels semble, de même, relativement éloignée.

Il n'en reste pas moins que la cohabitation des structures dans un seul et même espace devra déboucher, à terme, sur le rapprochement

organique des deux associations. Il serait à ce titre absurde de raisonner comme si on devait fusionner telles quelles les deux associations.

C'est bel et bien une Cinémathèque rénovée, modernisée dans ses statuts et dans son fonctionnement interne, qui sera amenée à fusionner avec la BiFi. Dans l'intervalle, le rapprochement des deux associations, qui implique nécessairement une réflexion sur la convergence de leurs missions et la situation des personnels respectifs, devra être conduit avec minutie, sous l'impulsion de la Direction du patrimoine cinématographique et de l'association de préfiguration.

Pour la mission, il s'agit bien, avant toute velléité de développement de l'activité de Bercy, d'installer les deux associations dans le même bâtiment, d'organiser leur rapprochement, **puis** de développer l'ensemble en accroissant ses effectifs. Les travaux de coordination conduits jusqu'à aujourd'hui sous l'égide du G.I.P. montrent que le bâtiment peut naturellement accueillir les deux associations dans leurs effectifs actuels. Certes, il faudra d'emblée créer les emplois nécessaires au fonctionnement du bâtiment (maintenance, accueil, gardiennage, etc.). Mais prévoir une très forte croissance des effectifs, pour développer dès l'ouverture les missions actuelles et futures (éducation à l'image) des deux associations, comme a pu le faire le GIP, nous paraît peu réaliste. La mission préconise de n'accroître les effectifs qu'une fois les deux structures installées puis fusionnées, après le temps de rodage indispensable pour asseoir la légitimité du projet auprès de son public.

III. Le 51 rue de Bercy : nouveau projet, nouvelles compétences, nouvelles organisations.

1. Un enjeu historique

L'installation de la Cinémathèque française à Bercy constitue un enjeu historique pour cette institution. Il s'agit pour elle d'un véritable saut qualitatif. C'est en effet l'opportunité de bâtir et de développer un outil culturel moderne, disposant de moyens importants et d'une

infrastructure lui permettant de déployer toutes ses missions à l'intérieur d'un bâtiment à même d'accueillir un large public.

L'ancien « American Center », qui abritera la future Cinémathèque française, se situe dans le 12^e arrondissement de Paris, dans un quartier en pleine rénovation urbaine, de plain pied avec le parc de Bercy, à l'intérieur d'une Zone d'Aménagement Concerté (ZAC de Bercy). Construit par l'architecte Frank O. Gehry, le bâtiment a été achevé et inauguré en 1993, puis fermé au public en février 1996. Il s'inscrit totalement dans le paysage parisien, tout près de l'UGC Cité Ciné Bercy (le premier multiplexe de France en termes de fréquentation), en face de la Bibliothèque François Mitterrand (bientôt accessible grâce à la passerelle qui reliera les deux rives de la Seine), et du nouveau complexe de salles MK 2 (14 écrans). Enfin, on se rendra facilement en métro rue de Bercy grâce au Météor (ligne 14) qui relie en quelques minutes le centre de Paris à l'Est de la ville.

Le bâtiment offre une surface utile de 14 254 mètres carrés, répartis sur plusieurs niveaux. Il permettra d'abriter en son sein :

- un espace d'accueil et des espaces commerciaux,
- quatre salles de projection pouvant accueillir en tout 800 spectateurs (la plus grande sera dotée de 435 fauteuils),
- un musée du cinéma (1100 m²)
- des salles d'exposition temporaire (750 m²),
- une bibliothèque/médiathèque comportant plusieurs dizaines de postes de consultation,
- des espaces dédiés aux activités éducatives (avec ateliers),
- un bar/restaurant,
- une librairie multimédia,
- des bureaux pour les personnels.

L'animation et la gestion d'un tel équipement supposent des compétences, une organisation et une rigueur professionnelles, gages de la réussite d'un tel projet. Il s'agit de remplir toutes les missions d'un musée moderne du cinéma, depuis la programmation (démultipliée sur quatre salles), les expositions temporaires et les visites d'un musée du cinéma, la consultation des archives de la Bibliothèque du film, l'animation (autour d'un pôle éducatif), l'accueil des publics et les services. Ce bâtiment a une âme, et il revient à ceux qui y travailleront de la faire vivre et de la partager avec le public le plus large possible.

2. Des missions développées, de caractère public

A. Une programmation démultipliée

Le fait de programmer simultanément quatre salles de cinéma, au lieu de deux actuellement (Chaillot et la salle des grands boulevards), modifie de manière conséquente les perspectives de programmation de la future Cinémathèque française. Il n'est pas du ressort de la mission de faire des propositions en ce sens, sinon de souligner une fois encore qu'il s'agit d'un saut qualitatif.

Ces quatre salles, qui seront de tailles différentes, permettront de programmer **tout le cinéma** : depuis les films du répertoire appartenant aux collections de la Cinémathèque, les vastes rétrospectives ou monographies consacrées à des auteurs ou à des cinématographies, jusqu'au cinéma documentaire, en passant par l'avant-garde esthétique ou formaliste, les expériences sur support vidéo ou numérique, le cinéma contemporain, etc. Dotées d'un équipement technique sophistiqué et performant (incluant dans l'une d'elles la projection numérique), ces salles serviront de référence tant en termes de programmation qu'en termes de conditions techniques, permettant ainsi de fidéliser un large public.

Il sera également possible d'envisager des projections en plein air, durant les mois d'été, dans les jardins de Bercy.

B. Un musée du cinéma et un espace d'expositions temporaires

Les projets anciennement conçus prévoyaient d'installer de façon pérenne un musée du cinéma à Bercy, disposant d'une surface totale de 1600 mètres carrés. Ce musée avait pour ambition de « raconter » et de « scénographier » toute l'histoire du cinéma : depuis le pré-cinéma (Emile Reynaud, Muybridge, Marey, Edison, les frères Lumière, Méliès), jusqu'au cinéma contemporain, en incluant l'image numérique. En résumé, il s'agissait d'inscrire le cinéma dans toutes ses histoires, toutes ses inventions, toutes ses aventures et tous ses mythes, à l'intérieur d'un espace contraint (réparti sur plusieurs niveaux) et limité. Cela entraînait nécessairement un *effet de zapping* concernant l'histoire du cinéma, dont chaque période historique ou chaque courant esthétique, sans parler de chaque continent, avait à souffrir. Quelle que soit sa rigueur intellectuelle

et la quantité de travail qu'il a nécessité, ce projet de musée ne nous paraît guère concevable dans un espace aussi réduit. Il faudrait, pour le mener à bien, disposer d'une surface trois ou quatre fois supérieure.

Il nous semble aussi que le fait d'installer un musée permanent du cinéma constituerait à terme un obstacle à une politique de renouvellement des publics. On peut considérer, d'un strict point de vue intellectuel, que l'histoire du cinéma ne se raconte pas en une seule fois, mais puisse faire l'objet de plusieurs « séquences » se déployant dans l'espace et dans le temps. Sous cet angle-là, Bercy offre de réelles opportunités qu'il faut saisir, à condition d'imaginer un découpage plus vivant et plus dynamique des espaces consacrés à la muséographie, jouant sur deux entités complémentaires.

Aussi la mission recommande-t-elle de retenir une autre hypothèse, qui répartirait les surfaces d'exposition en deux volumes distincts, autonomes mais pouvant être réunis :

- **un musée du cinéma, sur une surface de 1150 mètres carrés**, permettant de valoriser auprès du public les plus belles pièces des collections de la Cinémathèque française (aussi bien les costumes, que les machines ou les éléments de décors, ainsi que les documents dits « non-film » gérés par la BiFi), avec possibilité d'en modifier le parcours afin de mettre en valeur tel ou tel moment de l'histoire du cinéma, en fonction des programmations futures de la Cinémathèque française ; de même, un espace pourrait être réservé aux acquisitions récentes, comme cela se pratique dans différents musées ;

- **un espace réservé à des expositions temporaires de 750 mètres carrés**, surface suffisante pour accueillir des expositions thématiques ouvertes au grand public. Rappelons que la très belle exposition consacrée à Étienne-Jules Marey, organisée à l'Espace Electra en 2000, bénéficiait d'une surface de 450 mètres carrés. Il en fut de même en 2002 pour l'exposition consacrée à Georges Méliès, organisée au même endroit.

L'usage simultané de ces deux espaces complémentaires (un musée destiné à valoriser les collections et un espace d'expositions temporaires ouvert sur des problématiques les plus diverses) permettra d'inscrire la Cinémathèque française dans un espace-temps dynamique du cinéma. Elle sera à même d'exposer sa fabuleuse collection d'appareils, de rendre hommage à tel ou tel inventeur,

d'exposer les collections uniques rassemblées par Henri Langlois, tout en offrant un espace libre et ouvert à un cinéaste contemporain, un acteur ou un technicien du cinéma, un plasticien ou un photographe, invité à exposer sa propre vision de l'histoire du cinéma.

C. L'éducation à l'image

Le cinéma a fait son entrée dans les écoles, les lycées et collèges, ainsi qu'à l'université. Il est devenu un objet d'études, au même titre que d'autres disciplines artistiques longtemps jugées plus nobles. Du côté du ministère de la culture, via les dispositifs mis en place par le CNC, aussi bien pendant le temps scolaire qu'à travers des actions hors temps scolaire (« Collège au cinéma », « Lycéens au cinéma », ou « Un été au ciné »), comme du côté du ministère de l'éducation nationale, le cinéma fait l'objet de toutes les attentions, afin de permettre aux élèves, sur l'ensemble du territoire, de recevoir une formation aussi bien technique qu'éducative. On peut parler à cet égard d'une véritable évolution, sinon d'une révolution qui mobilise de très nombreux enseignants, pédagogues, animateurs culturels et professionnels du cinéma.

Ce vaste mouvement de développement de l'enseignement artistique et technique a des répercussions importantes quant à la vitalité du cinéma sur tout le territoire. Il nous semble qu'il est partie prenante, sans qu'on puisse l'évaluer de manière précise, du regain de fréquentation des salles, mais aussi de l'incroyable curiosité intellectuelle autour du cinéma (festivals, revues, rencontres, publications, etc.), de l'énorme quantité de courts-métrages produits chaque année et du nombre important et régulier de premiers films réalisés en France.

Le développement des nouvelles techniques d'enregistrement de l'image et du son (grâce aux petites caméras DV), comme celui des supports de lecture des films (le DVD) ont favorisé l'éclosion de ces pratiques d'initiation au cinéma. Depuis une dizaine d'années, la Cinémathèque française a mis en place un service d'éducation au cinéma dont on s'accorde à vanter les mérites. Cette activité sera appelée à se déployer sur une plus grande échelle au sein de Bercy, en bénéficiant de moyens plus conséquents, aussi bien en termes financiers qu'en termes d'espace et de logistique. Il nous semble logique de penser qu'un plus

grand nombre d'enfants et d'adolescents sera en mesure de profiter de cet enseignement scolaire ou parascolaire.

La Cinémathèque française pourrait ainsi :

- se constituer en centre de ressources à même de répondre aux demandes des enseignants et élèves des lycées et collèges de la Ville de Paris comme de la Région Ile-de-France, à qui elle sera en mesure d'offrir des services de documentation pédagogique sur le cinéma ;
- éditer des outils pédagogiques spécifiques sur les films du patrimoine ;
- concevoir des cycles de formation destinés aux enseignants et aux formateurs, en liaison étroite avec la BiFi ;
- mettre au point des ateliers expérimentaux destinés à des classes d'élèves, grâce aux outils techniques dont disposera le site de Bercy ;
- travailler en liaison et en réseau avec des classes à projet culturel dans la Région Ile-de-France.

Il faut donc considérer Bercy comme un véritable outil culturel offert au plus grand nombre, à travers le centre névralgique que constituerait une Cinémathèque dotée de ses archives, de ses collections de films, de son musée, de son savoir-faire en matière de programmation et de valorisation du patrimoine cinématographique.

D. Une bibliothèque médiathèque

Le déménagement de la BiFi à Bercy constitue un élément essentiel d'un grand projet cinématographique. La Bibliothèque du film pourrait bénéficier de moyens accrus et d'une surface suffisante pour y installer ses services. Le budget qu'elle consacre à la location de ses locaux actuels, rue du Faubourg Saint-Antoine (1 million d'euros par an) pourrait être redéployé pour financer des créations d'emplois.

Grâce à la BiFi, le 51 rue de Bercy pourra mettre à la disposition du public des fonds patrimoniaux d'une très grande richesse, facilement consultables grâce à la numérisation qui a été entreprise. La BiFi est en mesure d'apporter des compétences nouvelles pour répondre à la demande des publics concernés, venant aussi bien du monde scolaire et universitaire, que du monde professionnel. Elle est également en mesure de répondre à des demandes à distance, en s'appuyant sur une mise en réseau d'autres institutions patrimoniales (Cinémathèque de Toulouse, Institut Lumière, et autres cinémathèques installées en régions). La BiFi a

donc naturellement vocation à devenir la tête de pont, ou le Pôle de ressources central en matière de patrimoine « non-film ».

La présence de la BiFi à Bercy crée des synergies évidentes avec les autres secteurs d'activités, que ce soit la programmation des quatre salles, l'organisation d'expositions temporaires et le musée des collections de la Cinémathèque française.

Enfin, la BiFi est en mesure de jouer un rôle essentiel dans ce qu'il faut appeler un plan de formation des personnels destinés à la conservation, à la restauration et à la valorisation du patrimoine cinématographique. C'est là un des enjeux majeurs de notre époque, compte tenu de l'évolution des techniques et des pratiques de conservation, de restauration, de documentation (catalogage, indexation, enrichissement des collections, et modes d'accès au public), et des pratiques de valorisation (programmations et organisation d'expositions sur le cinéma).

Grâce aux liens qu'elle a noués avec des institutions européennes dans le cadre du programme européen Archimédia (la Cinémathèque royale de Belgique, la Cinémathèque de Bologne, le Filmmuseum d'Amsterdam), et avec des institutions telles la BNF et les Archives de France, ou encore à partir de l'expérience de réseau national associant la Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière, la BiFi se situe au carrefour de ces nouveaux enjeux qui dessinent le paysage renouvelé de la cinéphilie.

Il est donc urgent d'engager ces plans de formation dont la BiFi serait en quelque sorte l'opérateur, en liaison avec d'autres institutions du patrimoine. Nous pensons aussi que la FEMIS pourrait trouver avantage à s'inscrire dans un tel projet de formation aux métiers du patrimoine cinématographique. Il revient à la direction du patrimoine cinématographique de veiller au développement et à la cohérence de cette mission.

E. Une politique éditoriale

Dans le cadre de sa politique générale, la Cinémathèque française pourra se constituer en pôle d'édition : ouvrages, plaquettes d'expositions, outils pédagogiques, éditions sur d'autres supports tel le DVD. Cette politique se fera en liaison avec la programmation des salles (grandes rétrospectives, monographies), du musée (catalogues des

collections), ainsi que des espaces d'expositions temporaires, sous la responsabilité d'un comité éditorial. Afin de mettre en valeur son expertise, la Cinémathèque française devrait autant que possible envisager sa politique éditoriale en partenariat ou coédition avec des structures professionnelles (éditeurs et diffuseurs), afin d'assurer la plus large diffusion de ses diverses productions.

Cette politique éditoriale pourra s'appuyer sur l'existence d'une librairie du cinéma (ouvrages, vidéo et DVD, CD musiques de films, affiches, etc.) ouverte au public à Bercy.

F. Une politique des publics

Grâce à ces nombreuses activités artistiques, Bercy devrait attirer un public nombreux et exigeant, à la fois concerné par la programmation de films, le musée du cinéma, les expositions temporaires, les activités pédagogiques et la fréquentation des collections de la BiFi. Toutes ces activités, complémentaires et concentrées dans un même bâtiment, supposent non pas un mais des publics. La Cinémathèque française aura à concevoir une politique de communication auprès des publics, en fonction des différentes missions dont elle aura la charge au sein du bâtiment. Accueil, stratégies de fidélisation des publics, cartes d'adhérents, communication régulière, site Internet, partenariat, etc. C'est à cette condition que Bercy deviendra le lieu de rendez-vous indispensable de tous les passionnés du cinéma.

Troisième partie

Un nouveau *modus vivendi* avec les professions du cinéma.

I. La naissance d'une communauté professionnelle

1. Un retard historique

Les professionnels du cinéma ont mis longtemps avant de s'intéresser au patrimoine cinématographique. Les films à produire ou à distribuer, avec les risques inhérents aux métiers de production, de distribution ou d'exploitation, constituent légitimement pour eux des priorités. Depuis deux décennies, avec le développement des chaînes de télévision privées (rappelons que Canal + a été lancé en novembre 1984), du câble et du satellite, et la multiplication des cases de programmation qui en découle, les catalogues de droits ont acquis une valeur patrimoniale.

Au cours de ces dernières années, la concentration des portefeuilles de droits s'est accentuée, à tel point qu'aujourd'hui l'essentiel du patrimoine se voit concentré aux mains de cinq ou six détenteurs de catalogues : Vivendi Universal (StudioCanal et Universal), TF 1, Gaumont, Pathé, MK2, et quelques entités de taille plus réduite.

Cet intérêt de la part des grandes sociétés détentrices de droits pour ce qui touche au patrimoine cinématographique est trop récent pour qu'il existe en France une véritable **communauté professionnelle** réunie autour de ces questions. Certes, des sociétés telles que Gaumont et Pathé, nées avec le cinématographe, ont à cœur de sauvegarder leur patrimoine cinématographique et de le valoriser. À l'occasion du centenaire du cinéma, Gaumont et Pathé ont été à l'origine de manifestations d'envergure pour célébrer la naissance à peu près simultanée de ces deux sociétés. Par ailleurs, Gaumont et Pathé possèdent leur propre cinémathèque qui gère aussi bien les droits des films de fiction détenus par ces deux sociétés, qu'un important patrimoine d'archives documentaires (les actualités Pathé et Gaumont).

Mais la plupart des sociétés de production françaises sont trop récentes, souvent trop fragiles sur un plan économique et de taille trop réduite pour être en mesure de gérer de manière dynamique leurs portefeuilles de droits en se préoccupant de la sauvegarde et de la restauration des films qu'elles détiennent. Un grand nombre de ces sociétés ont été contraintes de céder les droits des films qu'elles détenaient à des entités économiques plus importantes, qui elles-mêmes les cédaient à leur tour à des sociétés d'achats de droits.

La spéculation purement financière sur les catalogues et leur concentration aux mains des télévisions ne sont pas toujours synonymes d'un réel intérêt pour les films et leur sauvegarde.

2. Logique d'inventaire et transparence juridique

Afin de favoriser l'existence d'une réelle communauté professionnelle, il est nécessaire de renforcer la logique d'inventaire des collections existantes, en respectant de la manière la plus stricte la nature des droits patrimoniaux des œuvres. Le temps du secret est désormais révolu, du fait même qu'il existe un marché du film de patrimoine, et que ce marché est en plein essor. La transparence juridique est la condition même pour que ce marché continue de se développer. Car il fut un temps où il était possible qu'un collectionneur privé détienne des copies de films sans en avoir les droits d'exploitation. Les cinémathèques elles-mêmes ont longtemps résisté, et résistent encore trop souvent à mettre en œuvre une politique d'inventaire de leurs propres collections, entretenant le doute quant à la nature juridique des films dont elles possèdent des copies. Il a été possible, grâce à cette culture "sauvage", de sauver de nombreux films de l'oubli, voire de la disparition physique, sans se soucier des droits de ces mêmes films. Mais de nos jours, ce goût du secret est incompatible avec la nécessité d'établir les inventaires publics des collections existantes. Cela relève d'une mission à laquelle les cinémathèques comme les Archives françaises du film doivent consacrer tous leurs efforts, en parfaite harmonie.

Ce travail d'inventaire doit aussi être effectué par les sociétés de droits, qui ont tout intérêt à mieux connaître les films de leurs catalogues. Car c'est à partir de cette connaissance qu'une politique du patrimoine est possible et efficace. De même, les laboratoires où sont entreposées des centaines de milliers de boîtes de pellicule doivent contribuer à

l'établissement d'inventaires, condition première d'une véritable politique de sauvegarde des films. L'usage veut qu'un producteur de films laisse en dépôt le matériel de tirage des copies (négatifs, interpositifs), sans se soucier des frais de stockage que cela induit. Les professionnels du cinéma trouvent logique que les laboratoires financent eux-mêmes le stockage des différents matériels entreposés et conservés. Or les laboratoires sont aujourd'hui censés investir dans la construction de nouveaux bâtiments adaptés aux normes de sécurité en vigueur, afin de pouvoir conserver les stocks de bobines dont ils ont la charge et la surveillance. Cela représente pour certains d'entre eux des millions de boîtes de films. Il est paradoxal de constater que le fait de stocker et de sauvegarder le matériel de tirage des films ne relève pas d'un acte économique ou d'une transaction quelconque, mais d'un service gratuit et considéré comme normal de la part des industries techniques dont on sait qu'elles traversent de réelles difficultés. Cela n'est pas de nature à favoriser l'émergence d'une communauté professionnelle autour de ces questions du patrimoine.

3. Un intérêt renouvelé pour les films du patrimoine

En 2002, les ressorties en salles de *Playtime* de Jacques Tati et du *Dictateur* de Charles Chaplin ont été des faits marquants de l'actualité cinématographique française. Le succès de ces deux événements prouve l'existence d'un réel intérêt du public, mais également de la presse, de la radio et de la télévision, pour des œuvres du patrimoine, lorsque celles-ci bénéficient d'un travail de réédition de qualité. La restauration de ces deux films, leur présentation respective dans les festivals de Cannes et Berlin, le travail d'édition et de promotion permettant de les exposer dans un nombre significatif de salles à Paris comme en province (ce qui suppose un assez grand nombre de copies), ont été de sérieux atouts. On constate que la ressortie en salles a pour effet de valoriser toute la chaîne d'exploitation de ces films : télévision, vidéo et DVD, ventes à l'étranger. De manière subsidiaire, elle favorise également toute une série d'événements parallèles (édition d'ouvrages, numéros spéciaux de revues ou de magazines, éditions musicales, etc.), qui concourent de manière très efficace à une meilleure connaissance de l'histoire du cinéma. La sortie en salles constitue donc un élément essentiel de la valorisation de ces films du répertoire.

Mais les rééditions de *Playtime* et du *Dictateur* constituent malheureusement des exemples trop rares. Le plus souvent, les films classiques réédités ne bénéficient pas de moyens suffisants pouvant leur assurer un succès commercial. Les sociétés de distribution indépendantes spécialisées dans le film du patrimoine ou du répertoire sont peu nombreuses et la plupart de taille réduite. Elles ne gèrent en général que le seul mandat de distribution des films en salles, sans pouvoir amortir leurs risques financiers sur des droits annexes (télévision et vidéo). L'accès aux salles est également un réel problème, et la programmation de films du répertoire se réduit trop souvent à quelques salles du quartier Latin, et à des programmations dans le circuit des salles classées "Art et Essai" de certaines villes en province.

Il faut mentionner ici le rôle efficace et incitatif de l'AFCAE (Association Française des cinémas Art et Essai), dont le Groupe Répertoire soutient de manière sélective un certain nombre d'initiatives exemplaires - telles les ressorties récentes des films de Pier Paolo Pasolini et de Jacques Tati. Ce travail mérite d'être fortement encouragé, soutenu.

Un système d'aide à la distribution des films du répertoire a été mis en place en 2001 par le CNC à travers une commission du patrimoine. Cette commission, qui se réunit quatre fois par an, était dotée d'un budget de 454 000 euros en 2002, destiné à venir en aide à des sociétés de distribution, à la condition que celles-ci respectent certaines règles :

- il n'est possible de présenter des films qu'à la condition que leurs visas d'exploitation aient plus de vingt ans et que ces films n'aient pas fait l'objet d'une exploitation commerciale depuis dix ans ;
- la Commission finance le tirage de deux copies au maximum, à condition que le distributeur s'engage lui-même à en financer deux ;
- elle attribue une enveloppe de 30 000 F au titre d'une aide à la promotion, à condition que le distributeur en finance la même somme ;
- un distributeur n'est autorisé à présenter que 5 films par an au maximum, plus une rétrospective.

Cette commission du patrimoine a entériné récemment le principe de pouvoir accorder des aides au programme, permettant ainsi aux distributeurs de travailler sur des logiques de programmation annuelles, à condition toutefois de respecter les points cités plus haut.

On n'insistera jamais assez sur l'importance du travail de réédition en salles des films du répertoire, tel qu'il est mis en œuvre par quelques distributeurs indépendants. C'est en effet l'occasion pour de nouvelles générations de spectateurs de découvrir de grands classiques sur grand écran. Ce travail est aujourd'hui plus difficile, plus aléatoire et plus risqué, du fait du développement de nombreuses chaînes de télévision thématiques, qui programment sur le câble un très grand nombre de films classiques. Cette concurrence s'exerce au détriment des distributeurs. On constate également que les cases "ciné-club" ont pratiquement disparu des grilles de programmation des chaînes hertziennes généralistes, y compris celles du service public (exception faite de France 3 le dimanche soir, et de Arte dont l'audience se développe grâce à ses différentes cases consacrées au cinéma).

Il n'en reste pas moins que la diminution du nombre de films diffusés par les chaînes hertziennes a entraîné une marginalisation du cinéma classique, y compris le plus récent, celui des années 70 et 80 : les films de Truffaut et de Sautet, pour ne citer que deux exemples, ne sont plus programmés en "prime time". On ne peut pas considérer que le développement des chaînes thématiques compense cette diminution. Les chaînes généralistes publiques devraient utiliser totalement les capacités de diffusion des films que leur procure la loi, contribuant ainsi à faire découvrir ou redécouvrir davantage de films classiques.

Les chaînes thématiques du câble occupent de fait un créneau laissé entièrement libre par les chaînes généralistes. Afin d'atténuer la concurrence qui s'exerce au détriment des distributeurs indépendants, il est non seulement souhaitable mais envisageable de créer des synergies, pour peu que le travail de réédition des films soit entrepris dans la concertation. Grâce à la promotion et aux comptes rendus de presse qui redonnent aux films leur notoriété, la ressortie des films en salles crée un effet "vitrine" qui est profitable aux films télédiffusés. Il peut donc y avoir une communauté d'intérêts entre distributeurs indépendants et programmeurs de chaînes, même si, répétons-le, les premiers prennent des risques économiques autrement plus significatifs. La concertation est susceptible de favoriser des synergies éditoriales.

De même, le développement du DVD, qui met à la portée du plus grand nombre une grande quantité de films récents ou anciens sur un support de qualité, constitue un nouvel élément de concurrence avec la

salle de cinéma. Le marché du DVD est en pleine éclosion, et l'on peut prévoir que le nombre de films ainsi édités ira grandissant d'année en année. Même si la part de films classiques (sans parler des chefs-d'œuvre du cinéma muet) ne représente qu'un faible pourcentage des films édités en DVD, on constate que le DVD participe d'une nouvelle culture ou d'une nouvelle cinéphilie, à travers les échanges et les locations de films, qui contribue à rendre plus vivantes les questions du patrimoine.

4. Pour un rendez-vous du film du patrimoine

Afin de favoriser l'émergence d'une communauté professionnelle autour des questions du patrimoine (aussi bien la conservation et la restauration que la valorisation des films à travers leur distribution en salles, leur programmation télévisuelle, les festivals ou l'édition vidéo), la mission préconise la création d'un **rendez-vous annuel qui prendrait la forme d'un festival du film restauré, doublé d'un forum réunissant les professionnels concernés**. Cette manifestation devrait associer la Cinémathèque française et les Archives françaises du film, ainsi que l'Institut Lumière et la Cinémathèque de Toulouse.

De nombreux interlocuteurs rencontrés dans le cadre de notre mission nous ont fait remarquer que ce rendez-vous constituait une réelle nécessité. Ce festival et ce forum aideraient à inscrire davantage les questions du patrimoine dans l'actualité cinématographique, aussi bien sous l'angle de la restauration des films, de leur sauvegarde, que de leur réédition sous diverses formes : salles, télévisions, vidéo. L'organisation d'événements autour de la projection de films restaurés, les débats qui seraient suscités sur les questions de la restauration numérique, les problèmes liés à la réédition commerciale des films anciens, en salles et sur divers supports, tout cela contribuerait à dépoussiérer la notion de patrimoine cinématographique, dont on s'aperçoit qu'elle recouvre des enjeux techniques, culturels et économiques passionnants, qui dépassent le cercle restreint des spécialistes.

II. De nouvelles incitations à imaginer.

À l'exception des matériels détenus, au titre du dépôt légal, par les Archives françaises du film, le patrimoine cinématographique est essentiellement, aujourd'hui, affaire de propriété privée. Cette situation,

parfaitement légitime, implique que, comme pour tout patrimoine privé, la conservation et la restauration des matériels et leur financement demeure essentiellement une affaire privée.

La mission n'entend évidemment pas contester la légitimité publique à intervenir, en légiférant, en réglementant ou en finançant des dispositifs concourant à la préservation, à la restauration, à la valorisation des éléments film ou non-film du patrimoine cinématographique. Elle considère cependant que cette intervention publique doit demeurer subsidiaire et s'accompagner, lorsqu'elle est acceptée par les ayants droit, de droits d'exploitation non commerciaux permettant la valorisation dans des circuits spécifiques du patrimoine restauré.

La nécessité d'une intervention publique n'en est pas moins évidente. D'abord parce que le stock de films du patrimoine susceptibles d'être restaurés croît avec le temps, et que le vieillissement des supports n'est parfois pas linéaire. Ainsi, les films couleur des années 60 et 70 vieillissent et leurs supports de conservation sont menacés : il n'existe ainsi qu'une seule copie en bon état en France de *La Boum* (réalisé par Claude Pinoteau en 1980), conservée par la Cinémathèque de Toulouse, alors que le film est souvent diffusé à la télévision. De même, la préservation des supports acétate du syndrome du vinaigre nécessite une action publique.

Ensuite parce que les techniques de restauration sont onéreuses, surtout si on souhaite obtenir des ayants droit des restaurations « de bobine à bobine » utilisant les outils numériques. Il est légitime pour un ayant droit de souhaiter une restauration du master vidéo destinée à alimenter des ressources commerciales (diffusion TV, DVD) et ne débouchant pas sur un support film restauré. Il est tout aussi légitime pour la puissance publique de souhaiter que le patrimoine cinématographique soit restauré, grâce aux techniques les plus complètes, sous sa forme film : elle doit donc participer au coût de telles restaurations.

Enfin parce que la restauration d'œuvres cinématographiques est une des rares activités relevant de la préservation du patrimoine culturel qui ne bénéficie pas, contrairement par exemple au patrimoine architectural, de mécanismes de soutien. Alors que le cinéma constitue l'exemple typique d'une activité culturelle soutenue par l'Etat, il est frappant de constater que la préservation du patrimoine qu'il génère ne bénéficie pas de tels mécanismes.

Les orientations que la mission souhaite proposer partent de deux constats : constats des limites atteintes par le système des conventions gérées par les Archives françaises du film, constat de la nécessaire recherche de nouveaux mécanismes incitatifs, plus neutres, envers les ayants droit et les opérateurs de restauration.

III. Rationaliser les interventions directes.

Les outils d'intervention publique étatique existent : financement des Archives françaises du film, conventions de restauration, subventions à la Cinémathèque française, à la BiFi, à la Cinémathèque de Toulouse et à l'Institut Lumière de Lyon, soutien au réseau de la FCAFF (cinémathèques en régions). Les collectivités locales sont également impliquées dans le soutien aux institutions patrimoniales et le seront vraisemblablement davantage à l'avenir.

Le système actuel est cependant perfectible, tant en ce qui concerne l'adéquation entre institutions et missions que pour ce qui touche aux modes de financement des politiques publiques correspondantes.

Qui peut, en France, restaurer du matériel cinématographique ? Tout détenteur privé peut, évidemment, le faire sur ses propres deniers. Il peut également passer des conventions de restauration avec les archives françaises du film, par lesquelles l'Etat finance la restauration des matériels, dans les limites qu'elles définissent. L'Etat se voit alors verser un pourcentage de la recette d'exploitation future du matériel restauré. Il acquiert également un droit de valorisation du matériel restauré (à l'intérieur d'un périmètre fixé par la convention de restauration). En théorie, le système fonctionne comme une avance sur des recettes futures éventuelles, puisque le détenteur du matériel n'est pas tenu de l'exploiter après sa restauration. En pratique, c'est d'une subvention qu'il s'agit : le « taux de retour » effectif des recettes reversées au CNC est faible, de l'ordre de 3 %, pour une charge de gestion administrative lourde pour les ayants droit comme pour les services du CNC. En interne, la recette n'est pas affectée au budget des Archives françaises du film. Par ailleurs, la restauration n'est pas toujours systématiquement réalisée par les Archives, mais peut être sous-traitée par des laboratoires privés sélectionnés conformément au code des marchés publics : les conditions économiques dans lesquelles les archives

parviennent à acheter ces prestations déterminent la rentabilité de l'exercice ou, au moins, le niveau de crédits publics finalement engagés.

Le système actuel est marqué par une certaine confusion et un amalgame des missions, au sein de la Direction du patrimoine cinématographique et des archives. La DCP/AFF est à la fois prescripteur, financeur et opérateur de la politique nationale de restauration. Par ailleurs, les conventions présentent des inconvénients majeurs :

- D'abord, le système apparaît comme peu transparent puisqu'il n'existe pas un modèle de convention mais deux (une convention type et une convention particulière).

- En second lieu, le système ne permet pas à l'Etat d'élaborer les axes d'une politique de restauration du patrimoine, puisque c'est dans la plupart des cas l'ayant droit qui est à l'origine de la convention, dont il peut dans les faits imposer les termes à l'Etat, notamment au niveau de la restauration (photochimique ou numérique, restauration des masters vidéo ou du matériel film, etc.). L'Etat n'est évidemment pas en mesure d'imposer, pour des raisons d'intérêt public, à un ayant droit de faire procéder, par l'intermédiaire des archives, à une restauration : soumettre une politique publique de restauration au système actuel des conventions conduit à risquer de ne pas restaurer des éléments irremplaçables du patrimoine cinématographique.

- En troisième lieu, les Archives ont une faible capacité de suivi quant aux éventuelles recettes d'exploitation des films restaurés. La démarche de l'Etat n'est en effet pas commerciale et l'optimisation du taux de retour n'est pas recherchée.

À première vue, le système peut sembler comparable à l'Avance sur recettes. Dans les faits, il conduit à financer à fonds perdus des opérations de restauration sans permettre à l'Etat de déterminer une politique publique.

Dès lors, la mission a établi deux diagnostics :

- **il est nécessaire de séparer ce qui relève de la détermination d'une politique publique de ce qui relève du travail technique, physique, de restauration des matériels.**

- **Il faut travailler sur de nouveaux mécanismes de financement de l'activité de restauration, en se référant, par souci de simplicité, à des dispositifs déjà existants.**

Il a été recommandé *supra* d'éloigner fonctionnellement la Direction du patrimoine cinématographique des Archives françaises du film. Si la DPC dispose du pouvoir d'élaboration d'une politique publique, les Archives n'en sont, s'agissant de matériels détenus par des personnes privées et nécessitant une restauration, qu'un des opérateurs, en concurrence avec d'autres (les laboratoires privés). Il est donc déterminant que la DPC se comporte comme un prescripteur de normes applicables à l'ensemble du secteur et les Archives, pour leur mission de restauration, comme un opérateur autonome disposant d'outils d'analyse efficaces des coûts permettant en particulier d'éviter les subventions croisées, agissant dans un univers concurrentiel. C'est à cette condition qu'une certaine neutralité du dispositif peut apparaître, les Archives françaises du film jouant dans celui-ci le rôle d'un opérateur comme un autre.

Dans le cadre d'une telle évolution, il est nécessaire également de porter une attention particulière aux détenteurs de patrimoine que sont les cinémathèques, institutions de droit privé subventionnées gérant une collection issue la plupart du temps de dépôts volontaires. Il est clair en premier lieu, et ceci est particulièrement vrai pour la Cinémathèque française, que leur politique de restauration doit être guidée par une logique de programmation, avant d'être de servir les intérêts des déposants. En ce sens, la Cinémathèque française doit être en mesure de faire écran entre les déposants et le processus de restauration. En second lieu, les cinémathèques ne sont pas faites pour être directement des opérateurs de restauration. Enfin, un mécanisme incitateur généraliste doit tenir compte des spécificités de ces institutions, en préservant, voire en développant, leur patrimoine valorisable.

IV. Imaginer de nouveaux modes de financement.

Un nouveau schéma de financement des activités de restauration devrait avoir deux objectifs :

- mobiliser davantage la profession sur les questions du patrimoine ;
- préserver un certain équilibre entre exploitation commerciale, dans les circuits habituels (nouvelle exploitation en salles, cession de droits audiovisuels, édition vidéo et DVD), des films du patrimoine,

et exploitation non commerciale de ces films à l'intérieur du réseau des cinémathèques ;

- permettre davantage de restaurations numériques complètes, de bobine à bobine.

La mission n'a pas eu le temps d'aller jusqu'au bout de l'expertise pour proposer un système clé en main. Elle présente deux orientations qu'elle estime possibles.

1. Le recours au compte de soutien

Le compte de soutien à l'industrie cinématographique matérialise en France le lien financier entre la profession et la puissance publique. La mission constate que le champ des interventions du compte de soutien, qui n'a cessé de s'étendre depuis sa création, ne couvre pas la conservation et la restauration du patrimoine cinématographique. Celles-ci ont pourtant un coût certain et peuvent générer des recettes d'exploitation en salles, ou plus essentiellement aujourd'hui à travers des rééditions vidéo (via le DVD). Il est même paradoxal de constater que la sauvegarde et la restauration demeurent les seuls maillons de la vie d'un film ne faisant pas l'objet d'un soutien sélectif ou automatique, alors que toutes les autres "séquences" de la vie d'un film en sont bénéficiaires (écriture du scénario et développement, production, distribution, exploitation, diffusion culturelle).

Il apparaît donc légitime aux yeux de la mission d'envisager une utilisation du compte de soutien pour financer une politique de restauration. Le CNC pourrait donc mener une réflexion pour concevoir, en dépenses, un mécanisme fondé sur des aides automatiques et des aides sélectives aux ayants droit désireux de restaurer leur patrimoine pour l'exploiter et, en recettes, une taxation sur l'exploitation des films du patrimoine, quel que soit le support. Pourrait également être explorée la piste consistant à imposer aux chaînes thématiques spécialisées dans la diffusion de films du patrimoine ou du répertoire, une obligation de restauration, au lieu de l'obligation de production à laquelle elles sont soumises.

Si le compte de soutien devait être mobilisé pour la restauration des films du patrimoine, il faudrait veiller à ce que la définition des films

du patrimoine soutenus soit compatible avec le champ couvert par les autres mécanismes du compte de soutien déjà en place.

2. Un mécanisme d'incitation fiscale

Si le recours au compte de soutien ne s'avérait pas possible, un autre type d'incitation pourrait être exploré. Il s'agirait de s'inspirer du mécanisme prévu par l'article 238 bis 0-A du code général des impôts, permettant aux entreprises assujetties à l'IS de bénéficier d'une réduction d'impôt lorsqu'elles acquièrent un bien culturel présentant le caractère de trésor national, sous réserve d'une approbation de l'opération par le ministre de la culture et par le ministre chargé du budget. Un dispositif d'une nature comparable pourrait ainsi être imaginé : une commission pilotée par la Direction du patrimoine cinématographique du CNC et impliquant les cinémathèques et la BiFi, pourrait proposer au ministre de la culture de classer tel ou tel film « trésor national ». Ce classement ouvrirait le droit à déduction fiscale, sous réserve d'une seconde approbation des ministres de la culture et du budget, dans la limite d'un plafond annuel et/ou d'un pourcentage du budget de restauration. Par ailleurs, le classement donnerait lieu à une convention entre le CNC et les ayants droit bénéficiaires de l'avantage fiscal permettant l'exploitation non-commerciale des matériels restaurés. L'ayant droit serait libre du choix du restaurateur du matériel.

V. Des relations plus claires avec les Cinémathèques.

Pour les structures non commerciales que sont les cinémathèques, l'acte de dépôt volontaire constitue le fondement du droit de valorisation du matériel déposé. À la Cinémathèque française comme dans les autres cinémathèques, le dépôt entraîne la possibilité de représenter l'œuvre en public, et constitue donc en principe un transfert de droits d'exploitation du matériel déposé dans la ou les salles de la structure où il est. Tout se passe comme si l'ayant droit ou le détenteur de matériel échangeait de meilleures conditions de conservation et des possibilités de restauration contre un droit de valorisation à caractère culturel et strictement non commercial.

Là est la clé de l'existence des cinémathèques. C'est également sur ce principe que les Archives françaises du film ont constitué un fonds, en signant avec les déposants des conventions de dépôt, de sauvegarde et de restauration. En échange de conditions de conservation satisfaisantes et gratuites, et de la possibilité d'une restauration du matériel aux frais de l'Etat, le déposant abandonne au CNC un droit de consultation par des chercheurs ou des professionnels de l'audiovisuel du matériel déposé, et un droit d'exploitation non-commerciale du film dans les salles du 51 rue de Bercy¹, un droit de prêt du document dans le cadre du règlement de la FIAF, un droit d'exploitation dans les établissements à vocation culturelle ou éducative, en France et à l'étranger, de type « centres culturels français ».

Dans une cinémathèque, l'objectif que poursuit un déposant est un objectif de conservation et de valorisation. Aux archives françaises du film, c'est plus souvent la conservation et la possibilité de restauration qui sont recherchées. Il n'en reste pas moins que les termes de l'échange sont comparables.

1. Un droit d'exploitation aujourd'hui mouvant

La pureté de ce dispositif est aujourd'hui entamée. Si les cinémathèques tirent évidemment toujours leur légitimité de dépôts volontaires, l'aspect non commercial de leur activité est parfois moins évident, lorsqu'elles sont amenées à verser des sommes aux ayants droit des films qu'elles programment. Même en échappant aux tarifs commerciaux des distributeurs, elles se retrouvent dans la position d'exploitantes commerciales de leurs salles. Il peut arriver aujourd'hui qu'un déposant exige des droits de location en échange d'une autorisation de projection de ses films dans le cadre d'une cinémathèque ayant bénéficié de ce dépôt. Dans la mesure où ce phénomène n'est pas toujours avoué, la mission n'est pas allée jusqu'à le quantifier. Il a cependant été évoqué par de nombreux interlocuteurs, de sorte que l'on peut aujourd'hui penser qu'il est assez fréquent. Malgré son prestige international, il semble que la Cinémathèque française ne soit pas à l'abri d'un tel phénomène, ce que confirme l'augmentation régulière de ses dépenses liées à la location de films qu'elle programme.

¹ Cette possibilité résulte d'une formulation présente dans l'actuelle convention-type des Archives. Elle sera évidemment amenée à évoluer.

La spécificité des cinémathèques est désormais amenée à évoluer : spécificité symbolique et historique d'abord, qui les distingue des circuits commerciaux (notamment concernant la billetterie), notamment des salles classées « art et essai » ; spécificité économique également : en effet, comment justifier l'engagement des collectivités publiques pour des structures qui, comme des exploitants ordinaires, achètent des droits pour diffuser des films ? Alors qu'il existe des mécanismes de soutien aux salles commerciales, comment pourrait-on concilier ces mécanismes avec un système plus classique de subventions dès lors qu'il y aurait, dans les deux cas, achats de droits d'exploitation ? En clair, les subventions publiques versées aux cinémathèques sont-elles destinées à payer des droits de location de films ?

Considérant que cette évolution ne doit pas être inéluctable, la mission est favorable à une préservation des acquis historiques des cinémathèques et au respect du principe de gratuité du dépôt. Elle est cependant consciente du fait que les relations entre cinémathèques et ayants droit relèvent essentiellement de la sphère contractuelle. C'est donc bien un mode de relations qu'il faut préserver et enrichir, plus qu'une norme qu'il faut imposer.

Deux orientations peuvent dès lors être formulées.

2. Une clarification nécessaire des droits respectifs issus de l'acte de dépôt

Dans l'idéal, le dépôt volontaire doit être considéré comme un acte gratuit, générateur naturellement de droits d'exploitation non commerciale. En déposant un film dans une cinémathèque ou aux archives, les détenteurs de matériels et les ayants droit bénéficient de crédits publics pour assurer la conservation de leurs matériels dans de bonnes conditions, tout en bénéficiant, comme c'est le cas en particulier à la Cinémathèque française, de la possibilité de retirer à tout moment leur matériel. Cet échange peut être considéré, aux yeux de la mission, comme équitable. C'est la raison pour laquelle l'exigence d'un paiement de droits par les cinémathèques, donc sur des crédits publics, n'a pas de légitimité.

C'est d'une véritable extraterritorialité commerciale dont doivent jouir les cinémathèques, à partir du moment où les films qu'elles programment sont bien les films qui leur sont déposés. Il est évident qu'un film programmé dans le cadre d'une avant-première par exemple, n'a pas vocation à faire l'objet d'une exploitation gratuite, sauf si les ayants droit le souhaitent expressément. Dans les autres cas, le principe de la gratuité devrait être général et ne pas faire l'objet d'autorisations expresses, au coup par coup, de diffusion.

3. Des possibilités élargies de circulation des œuvres entre les institutions non commerciales.

Cette extraterritorialité commerciale ne devrait pas être conçue à l'échelon de chaque cinémathèque. Les échanges de copies sont évidemment aujourd'hui largement pratiqués, soit dans le cadre d'une diffusion culturelle entre cinémathèques, soit entre cinémathèques et divers festivals ou manifestations du même genre. Ils se fondent cependant le plus souvent sur les relations personnelles que peuvent entretenir les responsables de services ou les programmeurs des cinémathèques, ou à tout le moins sur les connaissances partielles qu'ils peuvent avoir des collections détenues ailleurs. La constitution, sous l'impulsion de la Direction du patrimoine cinématographique du CNC, d'un inventaire et d'un catalogue des collections des cinémathèques est une des conditions de cette mutualisation des ressources. La généralisation, dans les conventions de dépôts, de la possibilité de prêts entre cinémathèques devrait être la règle et non plus l'exception.

À un niveau national, la DPC pourrait explorer avec la FCAFF les pistes permettant, dans le respect des spécificités et des projets artistiques de chacun, une circulation plus fluide des copies entre des structures partageant les mêmes relations avec la profession et des objectifs culturels semblables. Le nombre de ces structures doit être évidemment limité et pourrait correspondre à ce que l'on pourrait appeler des **Pôles de ressources Image**, comme il en existe déjà quelques-uns sur tout le territoire national. Ces Pôles de ressources Image devront répondre à différents critères de qualité pour pouvoir bénéficier de cette extraterritorialité culturelle (quotas minimum de séances, de films muets, de films en noir et blanc, en VO, et, pourquoi pas, obligation d'un jumelage avec une cinémathèque étrangère, par

exemple européenne). À un niveau international, les travaux de la FIAF pourraient faciliter ces échanges.

Le patrimoine cinématographique ne relève exclusivement ni de la sphère privée, ni des collectivités publiques et des structures qu'elles subventionnent. Le désintérêt de la profession pour son patrimoine n'est plus aujourd'hui une fatalité. L'exclusivité publique, directe via les Archives françaises du film, ou indirecte via les cinémathèques subventionnées, n'est également pas absolue. 35 ans après la création des Archives françaises du film, près de 15 ans après le lancement du plan nitrate, ce sont de nouveaux équilibres entre acteurs publics et acteurs privés qu'il faut définir. D'un côté, des acteurs privés trouvant un intérêt commercial à la préservation et à la restauration des œuvres qu'ils possèdent. De l'autre, des structures subventionnées offrant un service de conservation et accomplissant une mission de valorisation du patrimoine cinématographique. Entre ces deux ensembles, un élément régulateur : la direction du patrimoine cinématographique. Et des règles claires, fondées sur des échanges équitables entre financeurs publics et financeurs privés.

Conclusion

Nous pensons qu'il est temps de *faire bouger les lignes*. Qu'il est temps de tracer de nouvelles perspectives, temps de dessiner de nouveaux territoires de réflexion et d'action. Afin de faire en sorte que chacun puisse s'y inscrire, et contribue à "dépoussiérer" un secteur d'activités longtemps considérées comme inutiles, voire archaïques. Faire en sorte que, de manière vivante, le patrimoine cinématographique soit l'affaire de tous et nous y engage.

C'est le cinéma lui-même qui nous y invite.

Nous avons tracé dans ce rapport quelques lignes de forces qui redessinent de manière équitable, complémentaire et autant que possible harmonieuse le paysage cinématographique en France sous l'angle du patrimoine. Aux personnes concernées de juger ou de jauger ces lignes de forces, de tester leur validité pratique et organisatrice.

Cela inscrit et met en jeu l'Etat dans ses relations contractuelles avec de nombreuses institutions publiques et privées. Il doit, nous semble-t-il, se donner les moyens d'assurer de manière plus constante son rôle de tutelle. Ce rôle revient à une Direction du patrimoine cinématographique aux pouvoirs et compétences renforcés. Car l'Etat est le garant du bon fonctionnement des différents rouages économiques et institutionnels et veille à l'accomplissement des missions dévolues à chacun.

Quant aux institutions, elles ont à assurer leur développement dans un cadre économique et administratif défini dans la concertation avec l'Etat et les collectivités locales. Elles ont à accomplir diverses missions, complémentaires et non plus concurrentes ou rivales, dont nous avons tenté de définir dans ce rapport le périmètre.

Il nous semble décisif qu'une culture du contrat et de la convention se mette en place, garante des intérêts de chacun. Car, entre l'Etat et ces diverses institutions, il doit y avoir une même exigence de rigueur, fondée sur la réciprocité et la confiance. Il est dans la nature de l'Etat d'être exigeant, car il est l'expression de la volonté commune. Quant aux institutions, publiques et privées, elles doivent pouvoir

attendre de l'Etat qu'il les soutienne sans défaillir et accompagne leur développement. C'est la condition indispensable pour *faire bouger les lignes*.

Nous ne l'avons sans doute pas assez dit dans notre rapport : les questions qui y sont soulevées concernent le territoire dans son entier, bien au-delà de Paris ou de la "scène parisienne". Penser le patrimoine cinématographique en France, du point de vue institutionnel, c'est nécessairement penser en termes de décentralisation et de déconcentration. Cette cartographie du patrimoine cinématographique passe par Toulouse, Lyon, Paris, Grenoble, Brest, Marseille, Nice, Porto-Vecchio, Nancy, Rouen, Clermont-Ferrand, et tant d'autres villes et régions de France. Les collectivités locales ont un rôle à jouer, et ce rôle sera sans doute appelé à croître.

Nous l'avons dit : le patrimoine cinématographique mobilise, davantage qu'hier, toutes les professions du cinéma. Tant mieux. Il y va de l'essor d'un marché du film de répertoire, et de sa vitalité culturelle et commerciale. Il revient à la puissance publique d'établir les règles de bon fonctionnement d'une économie mixte, entre secteur privé et secteur public.

Enfin, le 51 rue de Bercy figure évidemment au cœur de ce rapport. Il en constitue en quelque sorte l'enjeu essentiel et visible.

La question est en effet décisive : la Cinémathèque française sera-t-elle en mesure, dans deux ans, de s'y installer et d'accueillir son public ? Sera-t-elle en mesure de se déployer à l'intérieur d'un bâtiment digne de sa grandeur et de sa notoriété ? Elle seule connaît la réponse. Et c'est à elle de nous la donner, dès qu'elle sera en mesure de le faire.

Ce qui nous paraît sûr, c'est que cette Cinémathèque française refondée qui s'installera à Bercy sera celle du XXI^e siècle ou ne sera pas. N'étant pas prophètes, nous ne sommes pas en mesure de dire s'il existera encore des salles de cinéma dans vingt ou cinquante ans. Donc si les films seront encore projetés sur le support pellicule. D'aucuns pensent que le support électronique ou digital est appelé à devenir dominant, voire exclusif. Est-ce que la projection sur un écran continuera d'exister ? Nul n'est en mesure de répondre aujourd'hui. Mais ces questions ou ces interrogations, disons même ces angoisses, sont au cœur de la réflexion qu'il est nécessaire de mener concernant la sauvegarde et la conservation des films, et le rôle historique des

cinémathèques. Que faut-il conserver, et sur quel support ? La réponse ne peut être que provisoire : le support film offre des garanties de conservation qui rendent nécessaires - et pour longtemps encore - la conservation et la restauration des matériels d'origine (films nitrates et sur support triacétate, appelé « *safety* »). Quant au support numérique, s'il est synonyme d'une innovation indiscutable permettant une valorisation de nature à relancer l'offre commerciale en matière de patrimoine cinématographique (chaînes thématiques, DVD), il ne constitue pas, nous semble-t-il, un support de conservation suffisamment fiable à long terme, du fait de la rapide obsolescence des fichiers numériques. Cela ne concerne évidemment pas les films entièrement conçus et diffusés sur numérique, qui existent déjà (dont le dernier *Star Wars* de George Lucas constitue un exemple).

Les cinémathèques, qui sont nées pour sauver à un moment historique un art menacé (le cinéma muet), doivent s'interroger sur leur mission future dans un paysage mouvementé. Elles savent, parce qu'elles sont au premier rang, que de nouvelles générations de cinéphiles sont nées et vont naître, en n'ayant sans doute jamais eu l'occasion de voir sur grand écran les chefs-d'œuvre du muet (de Griffith à Murnau, en passant par Lang et Gance), mais à la télévision, ou en vidéo, au mieux sur DVD, c'est-à-dire sur support électronique.

Parce qu'elle entretient depuis sa création une histoire d'amour, riche et mouvementée, avec le cinéma (des origines à nos jours), parce qu'elle constitue un élément incontournable de la cinéphilie et de la culture, parce qu'elle s'est naturellement constituée comme lieu de transmission de la passion du cinéma, la Cinémathèque française à Bercy sera en mesure de nous faire basculer dans un nouveau siècle, ouvrant ainsi, et en premier lieu pour elle-même, de nouveaux horizons.

C'est le pari qu'elle doit prendre, et que nous attendons d'elle.

ANNEXE N° 1

Historique du projet du Palais de Tokyo

- En **1984**, Jack LANG, alors ministre de la Culture, donna une conférence de presse à l'intérieur du Palais de Tokyo, annonçant que le site sera dorénavant consacré aux arts de l'image (cinéma et photo), avec l'installation du Centre National de la Photographie (CNP), la Cinémathèque Française et la FEMIS (héritière de l'IDHEC, et créée en 1984).

- En **1987**, M. François LÉOTARD, qui succède à J. LANG, confirme le projet de création d'un Palais de l'Image. Un concours d'architecture est lancé pour transformer le bâtiment. Début 1988, Franck HAMMOUTÈNE est désigné comme lauréat du concours.

- En **1989**, un arrêté du Ministre de la Culture attribue à titre de dotation le Palais de Tokyo au CNC, afin de devenir une Maison de l'Image et du Son, lieu de rencontres, d'expositions et de diffusion de la culture cinématographique. Il est alors prévu d'installer la Cinémathèque française et la FEMIS, une bibliothèque et une vidéothèque, ainsi que divers organismes publics ou professionnels ayant vocation à promouvoir, dans l'intérêt général, la culture cinématographique.

Le 3 octobre 1989, l'AMIS est créée, mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo en maison de l'Image et du Son. Elle a pour objet de conduire une mission d'étude et de préparation avec les futurs locataires du site, afin de déterminer les programmes d'action, d'évaluer les moyens nécessaires, de participer à la préparation, la direction et la coordination des travaux à entreprendre, et à mener une étude juridique pour proposer la structure juridique la plus appropriée pour gérer le bâtiment. Jack GAJOS est nommé directeur général de l'AMIS, lors de l'Assemblée générale constitutive du 3 octobre 1989, et Dominique WALLON, alors directeur général du CNC en est le président.

- En **1990**, les activités de l'AMIS démarrent. Le ministère de la Culture et de la Communication confirme la réinstallation des espaces d'exposition du Centre National de la Photographie, de la Mission du Patrimoine et de la Cinémathèque française au Palais de l'Image, ainsi que le maintien des locaux de la FEMIS. Christian ODDOS est le nouveau directeur général de l'AMIS, Jack GAJOS ayant été nommé Délégué général de la FEMIS. Le budget affecté au projet (travaux et installation) est de 180 MF.

- En **1991**, le Palais de Tokyo fait l'objet d'une procédure de classement au titre des Monuments historiques. En conséquence, Pierre LARGE, Architecte des Bâtiments Civils et Palais nationaux est associé à Franck HAMMOUTÈNE pour mener à bien la restauration extérieure des façades et toitures.

En mai sont mis au point un échéancier et un budget permettant de traiter les fonds destinés à la future BiFi, née de la fusion des archives de la Cinémathèque française et de la bibliothèque de l'IDHEC.

En décembre, lancement des travaux de restauration des façades du Palais de Tokyo. Durant cette même année 1991, les activités de préfiguration se développent, à raison de projections régulières dans la salle de cinéma du Palais de Tokyo. C'est là que se tient le 1^{er} Festival International du film restauré CinéMémoire, dont l'AMIS assure la gestion administrative et financière.

Le 18 décembre, ouverture d'une exposition consacrée à Paul GRIMAULT.

- En **1992**, un arbitrage est rendu courant janvier, répartissant les différentes fonctions du futur bâtiment et les espaces attribués aux futures institutions. En mars, le ministère de la Culture et de la Communication valide le schéma budgétaire relatif à cet arbitrage. En septembre est signé le contrat de maîtrise d'œuvre de F. HAMMOUTÈNE. En novembre, remise de l'APS. 1992 est aussi l'année de création de la BiFi, spécialisée dans le domaine du cinéma et de la création audiovisuelle, ouverte aux chercheurs, historiens, professionnels, étudiants spécialisés. Le nom du futur bâtiment n'est toujours pas arrêté, et demeure provisoirement « Palais des arts de l'image ». Les activités de préfiguration se développent, avec la deuxième édition de CinéMémoire, la programmation régulière de la Cinémathèque française, ainsi que diverses expositions photographiques du Centre National de la Photographie.

- En **1993**, l'APS présenté par l'architecte est approuvé par le CNC. Les équipes travaillent à l'élaboration de l'APD. La BiFi est constituée en structure autonome sous forme d'une association privée loi de 1901, dont Marc VERNET est le Délégué général. L'ouverture du Palais de Tokyo au public est prévue pour l'automne 1996. En juin, Jacques TOUBON, ministre de la Culture et de la Francophonie, visite le Palais et confirme son accord pour y implanter le Palais des arts de l'image, ainsi que l'enveloppe financière affectée à cette opération. Le budget total de l'opération s'établit à 270 MF.

Les affectataires doivent quitter le Palais de Tokyo au 1^{er} juillet 1993, date d'ouverture des travaux. En novembre, la FEMIS, devant impérativement se reloger afin de poursuivre ses activités pédagogiques, rejoint les anciens studios Pathé, rue Francœur. L'AMIS se recentre sur le dossier architectural avec une équipe réduite.

- **1994** : Les travaux de démolition commencent en mai. Il est prévu un retard de sept mois dans le calendrier initialement prévu, à la suite de l'étude des modifications demandées par le nouveau Cabinet du ministre de la Culture. Ouverture au public : fin de l'automne 1996.

L'enveloppe globale de l'opération est arrêtée à 301 MF. L'AMIS poursuit ses travaux d'études, prévoyant une fréquentation par zone, par fonction et par local dans le futur Palais du cinéma qui fixe la limite supérieure à 3200 personnes présentes simultanément dans le bâtiment. Réflexions sur les systèmes et les équipements informatiques et audiovisuels, sur l'acoustique, les mobiliers, les espaces d'accueil, etc. Dominique PAÏNI, Directeur de la Cinémathèque française rédige un projet de musée permanent du cinéma.

L'AMIS et les responsables des institutions partenaires rédigent différentes versions successives des statuts d'un Groupement d'Intérêt Public (G.I.P.).

- **1995** : La première tranche de travaux de démolition, programmée en janvier, est retardée à cause des hésitations de la Ville de Paris, qui est propriétaire du terrain.

La Cinémathèque française résiste à l'idée de quitter la salle historique du Palais de Chaillot, qu'il est prévu d'attribuer à la Fondation du Patrimoine. Le CNC cherche un compromis acceptable par la Cinémathèque et la Fondation du Patrimoine (autour d'une programmation combinée, de manière alternative, par les deux institutions).

Deux systèmes de gestion sont envisagés : soit un G.I.P. (d'une durée de dix ans, ce qui constitue un réel handicap), soit la régie directe par l'Etat, ce qui pose problème dans la mesure où les institutions locataires sont de droit privé, et soucieuses de leur autonomie. L'AMIS voit ses activités réduites au minimum. Suite à un conflit avec le CNC, elle est dissoute pour être remplacée par l'Association de préfiguration du Palais du cinéma, créée en mars 1996.

- **1996** : Mise en place de la nouvelle structure de préfiguration du Palais du cinéma, qui s'installe rue Hamelin. Elle est présidée par Michel BASSI, et Xavier NORTH en est le Délégué général. Un audit du projet de réaménagement du Palais de Tokyo est confié à Serge GOLDBERG. Il en ressort une redéfinition du projet, sous forme de deux rapports qui sont soumis le 15 septembre au ministre de la Culture. Un nouveau schéma est adopté au mois de novembre.

- **1997** : Le projet de réaménagement du Palais de Tokyo se poursuit, aussi bien du côté matériel (les travaux de gros œuvre sont en cours) que du point de vue juridique et administratif. Poursuite des études concernant l'exploitation du bâtiment, les perspectives de fréquentation et les modalités de fonctionnement des institutions qui y seront affectées. En avril, un budget prévisionnel du Palais du cinéma est estimé à 100 M F. Au cours du deuxième semestre, la tutelle décide de réexaminer l'ensemble des opérations prévues sur la Colline de Chaillot. Par ailleurs, il faut offrir à la Cinémathèque une salle de projection, suite à l'incendie de l'aile "Paris" du Palais de Chaillot.

- **1998** : Au mois de janvier, Catherine TRAUTMANN, ministre de la Culture, décide l'arrêt du chantier et le gel du projet. Michel BASSI démissionne de la présidence de l'Association de préfiguration. En février, un communiqué de C. TRAUTMANN confirme l'abandon du projet de réaménagement du Palais de Tokyo en Palais du cinéma, confirme la création du projet sous une autre appellation et dans un autre lieu. Le communiqué prévoit également de renforcer la vocation culturelle du projet et la mise en place d'un Conseil du patrimoine intégrant les institutions concernées : Cinémathèque française, BiFi, FEMIS, Cinémathèque de Toulouse et Institut Lumière, aux côtés de personnalités qualifiées.

De mars à juin, le CNC et la Mission des Grands Travaux (EPMOTC) sont à la recherche d'un nouveau site.

Le 30 juin Catherine TRAUTMANN annonce à l'occasion de la Fête du cinéma sa décision d'acquérir le Centre Culturel Américain construit par Frank GEHRY, situé

51 rue de Bercy, afin d'y loger la Maison du Cinéma. Un comité de pilotage se met en place, associant les équipes du CNC, de la Cinémathèque française, de la BiFi, du Service des archives du film du CNC, de l'EPMOTC et de l'association Maison du Cinéma.

Marc NICOLAS est nommé Directeur général adjoint du CNC, chargé du patrimoine, et directeur du projet. Alain AUCLAIRE, Président de la FEMIS, est élu Président de l'Association lors du CA du 8 décembre 1998.

- **1999** : En janvier le comité de pilotage travaille sur les hypothèses de répartition des espaces au sein du nouveau bâtiment. En février le ministère de la Culture et de la Communication acquiert le bâtiment pour la somme de 154,13 MF. Parallèlement, le CNC réfléchit à la forme juridique que prendra la structure de gestion de la Maison du Cinéma. L'architecte Dominique BRARD est choisi par un jury pour être le maître d'œuvre du réaménagement du bâtiment de Bercy.

En septembre, signature de la convention de mandat de maîtrise d'ouvrage relative à l'aménagement de la Maison du Cinéma entre l'Etat, le CNC et l'EPMOTC, parallèlement à une demande de financement. En novembre, la Loi de finances présentée par le ministère de la Culture et de la Communication prévoit une enveloppe de 160 M F pour l'aménagement du bâtiment et la réalisation du musée Henri Langlois.

- **2000** : Hypothèse de création d'un Etablissement Public « Maison du cinéma » regroupant la BiFi et le SAF, la Cinémathèque française gardant son statut d'association loi 1901. Le marché de maîtrise d'œuvre est signé en début d'année, Le 29 mars, D. BRARD et l'EPMOTC présentent aux futurs utilisateurs le projet d'implantation de chaque unité au sein du bâtiment. Parallèlement, la procédure de sélection de l'équipe d'architectes-muséographes se met en place en vue du projet de construction du musée du cinéma. Le 12 juillet, l'Agence A&D est choisie comme maître d'œuvre du projet. Le « groupe de travail Musée », animé par Antoine de BAECQUE, présente les grandes lignes ou le scénario d'un projet autour de trois moments de l'histoire du cinéma, approuvé par la Commission d'orientation du musée. La Mission travaille sur les hypothèses de montée en charge des activités culturelles et de gestion des moyens et des collections, ainsi que sur le mode de coordination culturelle entre l'Etablissement Public et la Cinémathèque française. Elle met également en place un calendrier des actions et prévoit les mesures de recrutement afin de préparer le programme d'ouverture de la future Maison du cinéma. Une structure de communication du projet se met en place, avec une bande-annonce sur Internet et occupation d'un stand d'information sous le label Maison du cinéma au Festival de Cannes. Le 19 mai, le projet d'ensemble est présenté à Catherine TASCA.

Le projet de créer un Etablissement Public suscite l'inquiétude de la Cinémathèque française et le départ de son directeur, puis de son président. Le projet est alors abandonné au profit d'une formule plus souple, déjà étudiée auparavant : celle d'un Groupement d'Intérêt Public. Le sigle « Maison du cinéma » est abandonné, chaque institution gardant sa dénomination propre. Le G.I.P. animé par une équipe remaniée se met en place, à travers divers groupes de travail réunissant des représentants de la Cinémathèque française, de la BiFi et du SAF.

Au total, depuis 1984 et jusqu'à la création du G.I.P. pour le cinéma début 2002, les subventions de l'Etat à l'AMIS se sont élevées à 8 millions d'euros. Les sommes mandatées par l'EPMOCT pour le projet Palais de Tokyo se sont élevées à 3,2 millions d'euros.

ANNEXE N°2

L'étude de programmation des espaces de stockage des collections de la Cinémathèque française, de la BiFi, et des Archives françaises du film.

L'étude réalisée fin 2001 et début 2002 par la société SETEC consistait, à partir de l'analyse de l'existant, à programmer les besoins en réserves et en espaces de stockage des trois institutions (Cinémathèque, BiFi, Archives françaises du film) membres du G.I.P. pour le cinéma.

Les chiffrages réalisés par la SETEC reposent sur l'hypothèse de l'installation des trois institutions à Bercy sous l'égide du G.I.P. créé en 2002. Ils visent quatre objectifs :

- *« offrir une capacité de stockage et des conservation aux collections de la Cinémathèque française, de la BiFi et du SAFDL (...), pour un horizon de vingt ans ;*
- *créer un outil répondant aux normes édictées en matière de conservation ;*
- *offrir aux personnels et aux utilisateurs du/des futurs équipements les meilleures conditions de confort pour l'exercice de leur activité ;*
- *proposer un équipement qui s'inscrive dans le dispositif existant, en continuité des magasins qui seront conservés, pour un fonctionnement harmonieux de l'ensemble ».*

Compte tenu de l'évolution du projet souhaitée par la mission, les résultats de l'étude doivent donc être retravaillés, notamment pour ce qui concerne le développement des Archives françaises du film. De même, l'étude partait d'une hypothèse de séparation des réserves de la Cinémathèque française et de la BiFi. Cette hypothèse devra être modifiée si la préconisation par la mission d'un rapprochement entre la Cinémathèque française et la BiFi est suivie d'effets.

Les résultats de l'étude concernant le **réaménagement des bâtiments actuels** des Archives françaises du film et de la Cinémathèque française peuvent être largement repris. L'estimation des travaux s'élève à 6,5 M d'euros en hypothèse basse. Il est préconisé l'abandon de nombreux bâtiments occupés par la CF à Saint Cyr.

La construction de bâtiments destinés aux **réserves de films** (essentiellement Archives et marginalement Cinémathèque) est chiffrée à 12,8 M d'euros.

L'étude préconise par ailleurs la construction de **réserves muséographiques** (appareils et costumes de la Cinémathèque), pour un coût de 11,6 M d'euros.

Enfin, la construction d'une **réserve d'archives** (BiFi) est chiffrée à 5,4 M d'euros.

Le rapprochement entre les deux associations devra conduire à un nouveau chiffrage de ces deux derniers éléments.

Au total, le programme est chiffré à 36,25 M d'euros, pour un total de surfaces à construire de 10 904 m².

Remerciements

Cette mission s'est déroulée de septembre à décembre 2002. Je n'aurais pu la mener sans la compétence et le concours loyal et amical de Denis Berthomier, conseiller référendaire à la Cour des comptes, qui m'a accompagné tout au long de ce travail. Qu'il en soit ici remercié.

Plusieurs réunions ont eu lieu avec Marie-Claude Arbaudie, ainsi qu'avec Christophe Dalstein, au cabinet du ministre de la culture et de la communication. Nous les remercions sincèrement de l'attention qu'ils ont manifestée tout au long de cette mission.

Celui-ci s'est largement appuyé sur les différents services du CNC, dont ceux de la direction du patrimoine cinématographique. Nous tenons à remercier tout particulièrement David Kessler, Monique Barbaroux et Boris Todorovitch de leur totale disponibilité et de leurs conseils.

De même, Nelly Fesseau et l'équipe du Groupement d'Intérêt Public pour le cinéma (G.I.P.) ont mis à notre disposition leurs dossiers et fait profiter de leur expérience relative au 51 rue de Bercy.

Pour mener à bien cette mission, nous avons rencontré près d'une centaine de personnes, travaillant aux Archives françaises du film, à la Cinémathèque française, à la Bibliothèque du film, dans différents établissements publics tels l'INA et la BNF, dans des cinémathèques ou institutions en région, ainsi que de nombreux professionnels concernés par les questions du patrimoine cinématographique. Qu'ils en soient ici sincèrement remerciés.

Le temps qui nous était imparti ne nous a pas permis d'élargir notre réflexion aux sujets européens et internationaux : la position de la France sur les normes de conservation et de restauration du patrimoine et les questions de coopération avec les cinémathèques des pays francophones n'ont, en particulier, pas pu être approfondies.

Liste des personnes rencontrées

CNC

David Kessler
 Monique Barbaroux
 Boris Todorovitch
 Kim Pham
 Thierry Peyrard
 Norbert Divoy
 Gérard Pardessus
 Stéphanie Guyard
 Estelle Baïche et Arianne Nouvet
 Agnès Tricot
 Représentants syndicaux du CNC/Archives françaises du film
 (CGT, CFDT, FO, FSU)

Archives françaises du film

Michelle Aubert
 Les chefs de services des Archives françaises du film :
 Jean-Louis Cot
 Éric Le Roy
 Christian Comte
 Daniel Rosais
 Jacques Flandrin-Thoniel
 Muriel Lecarpentier

Groupe d'intérêt public pour le cinéma (G.I.P.)

Nelly Fesseau
 Laurence Descubes
 Sophie Cazes
 Vanessa Nony
 Nathalie Le Maire
 François Wolf

Cinémathèque française

Jean Charles Tacchella
 Patrick Bensard
 Pierre Gras
 Claudine Kaufmann
 Nathalie Bourgeois
 Marianne de Fleury
 Agnès Wildenstein
 Jean-François Rauger
 Laurent Mannoni
 Bernard Benoliel
 Vincente Dirche-Clergeau

Conseil d'administration de la Cinémathèque française

Martine Offroy
 Danièle Heymann
 Margaret Menegoz
 Janine Langlois-Glandier
 Janine Bertrand
 Laurence Braunberger
 Jacques Fieschi
 Serge Bromberg
 Bruno Blanckaert
 Laurent Heynemann
 Alain Sussfeld
 Humbert Balsan
 Michel Schmidt
 Thierry Rolland

BiFi

Bernard Latarjet
 Marc Vernet
 Joël Daire

EMOC

Jean-Claude Dumont
 Daniel Sancho

Cinémathèque de Toulouse

Daniel Toscan du Plantier
 Pierre Cadars
 Jean-Paul Gorce
 Claire Surian

Thierry Frémaux (Institut Lumière, Lyon)
 José Baldizzone (Institut Jean Vigo, Perpignan)
 Jean-Pierre Mattei (Cinémathèque de Corse)
 Michel Warren (Cinémathèque de Grenoble)
 Chantal Le Sauze (Cinémathèque de Bretagne)
 Béatrice de Pastre (Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris)
 Agnès Deleforge (Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie)
 Jean A. Gili (Cinémathèque Universitaire, AFRHC, Commission scientifique des Archives
 françaises du film)
 Serge Necker (Conservatoire régional de l'Image, Nancy)

INA

Emmanuel Hoog
 Jean-Michel Rodes
 Michel Raynal
 Jean-François Debarnot

Bibliothèque nationale de France

Jean-Noël Jeanneney
 Agnès Saal
 Jacqueline Sanson
 Isabelle Giannattasio
 Noëlle Giret

Etienne Achille (Région Ile-de-France)
 Dominique Alduy (*Le Monde*)
 Alain Auclair (Femis)
 Alain Bergala (critique, réalisateur, enseignant)
 Vincent Paul Boncour (Carlotta Films)
 Hélène Cerutti (Musée des arts premiers)
 Gabrielle Claës (Cinémathèque royale de Belgique)
 Commission Répertoire de l'AFCAE (sous la responsabilité de Jacques Fretel)
 Costa-Gavras
 Catherine Démier (Cour des comptes)
 Bruno Despat (Laboratoires Neyrac)
 Alain Donzel (DRAC Ile-de-France)
 Bertrand Dormoy et Olivier Chiavassa (Eclair)
 Michel Gomez (ARP)
 Régine Hatchondo (Ville de Paris)
 Gilles Jacob (Festival de Cannes)
 Didier Jovenet et Romain Leray (Ciné Costum')
 Marin Karmitz (MK 2)
 Christine Le Bihan-Graf (Conseil d'Etat)
 François Loubeau (Le Cinéma s'expose)
 Jean-Pierre Neyrac (Laboratoires Neyrac)
 Marc Nicolas (Femis)
 Dominique Païni (Centre Pompidou)
 Claude-Éric Poiroux (Europa Cinémas)
 Jean Saint-Geours (ancien Président de la Cinémathèque)
 Nicolas Seydoux (Gaumont)
 Simon Simsi (Acacias Cinéaudience)
 M. Texier (Direction de l'architecture et du patrimoine)

SOMMAIRE

Lettre de mission du 6 septembre 2002

Introduction	2
<u>Première partie : Un paysage éclaté marqué par des divisions historiques.</u>	7
I. À l'origine, des initiatives privées et des interventions publiques tardives	7
1. Une institution pionnière : la Cinémathèque française	7
2. Le Service des archives du film du CNC	9
3. La BiFi (Bibliothèque du film)	10
4. La Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Lumière à Lyon	10
5. Des cinémathèques en régions	12
II. Des tentatives manquées de rationalisation	15
1. Les avatars du projet de Palais de Tokyo	15
2. Le 51 rue de Bercy : renoncements et tâtonnements	16
3. De nouveaux schémas institutionnels à imaginer	17
<u>Deuxième partie : Une politique fondée sur un pôle public et un pôle privé, aux missions distinctes et aux relations transparentes.</u>	18
I. Les conditions de développement des Archives françaises du film	18
1. La fin du plan nitrate implique la définition de nouveaux axes de développement pour la DCP et pour les Archives françaises du film.	19
2. Les missions de la Direction du patrimoine cinématographique	19
3. La numérisation des films du dépôt légal.	21
4. Les perspectives de rapprochement avec la BNF : que faire à Tolbiac ?	23
5. L'enrichissement des collections	26
6. Quelle place pour les Archives françaises du film au sein du CNC ?	27
II. Un pôle privé transparent et responsable : les conditions d'une installation de la Cinémathèque française à Bercy	30
1. Une évolution statutaire souhaitable	31
A. <i>L'élargissement des membres de l'association</i>	31
B. <i>Une tutelle adulte</i>	33
C. <i>Vers une reconnaissance d'utilité publique ?</i>	34
D. <i>L'élargissement du « tour de table » de la Cinémathèque française</i>	35
E. <i>Une organisation interne professionnelle</i>	36
2. Un rapprochement indispensable avec la BiFi.	37
A. <i>La fin d'une parenthèse historique</i>	37
B. <i>Vers un rapprochement entre les deux associations</i>	38

III . Le 51 rue de Bercy : nouveau projet, nouvelles compétences, nouvelles organisations.	39
1. Un enjeu historique	39
2. Des missions développées, de caractère public	41
<i>A. Une programmation démultipliée</i>	41
<i>B. Un musée du cinéma et un espace d'expositions temporaires</i>	41
<i>C. L'éducation à l'image</i>	43
<i>D. Une bibliothèque médiathèque</i>	44
<i>E. Une politique éditoriale</i>	45
<i>F. Une politique des publics</i>	46
Troisième partie : Un nouveau <i>modus vivendi</i> avec les professions du cinéma.	47
I. La naissance d'une communauté professionnelle	47
1. Un retard historique	47
2. Logique d'inventaire et transparence juridique	48
3. Un intérêt renouvelé pour les films du patrimoine	49
4. Pour un rendez-vous du film du patrimoine	52
II. De nouvelles incitations à imaginer	52
III. Rationaliser les interventions directes	54
IV. Imaginer de nouveaux modes de financement	56
1. Le recours au compte de soutien	57
2. Un mécanisme d'incitation fiscale	58
V. Des relations plus claires avec les Cinémathèques	58
1. Un droit d'exploitation aujourd'hui mouvant	59
2. Une clarification nécessaire des droits respectifs issus de l'acte de dépôt	60
3. Des possibilités élargies de circulation des œuvres entre les institutions non commerciales.	61
Conclusion	63
Annexe n° 1 : Historique du projet du Palais de Tokyo	66
Annexe n° 2 : L'étude de programmation des espaces de stockage des collections de la Cinémathèque française, de la BiFi et des Archives françaises du film	71
Remerciements	72
Liste des personnes rencontrées	73