



HAL
open science

Le palais de Tokyo, 1984-2002 : l'échec du Palais de l'Image

Eugénie Cottet

► **To cite this version:**

Eugénie Cottet. Le palais de Tokyo, 1984-2002 : l'échec du Palais de l'Image. Histoire. 2019. dumas-02464323

HAL Id: dumas-02464323

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02464323v1>

Submitted on 3 Feb 2020

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

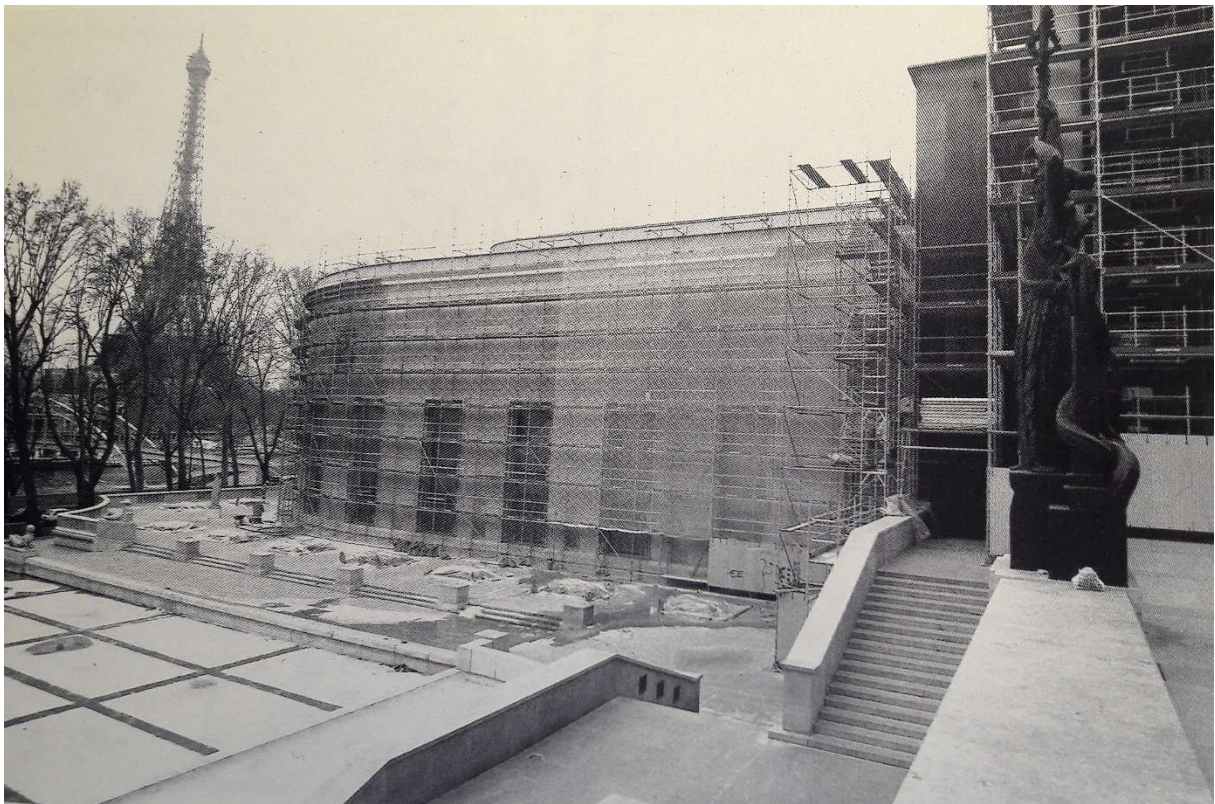
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – UFR d’histoire/Ecole d’histoire de la Sorbonne

Master 2 Histoire du patrimoine et des musées

Centre d’histoire sociale du XXe siècle

Le palais de Tokyo, 1984-2002 : l’échec du Palais de l’Image



Mémoire de Master 2 recherche préparé sous la direction de Pascale GOETSCHÉL

Présenté par Eugénie COTTET

JUN 2019

Année universitaire 2018-2019

Image de couverture extraite de la revue *Plan* (Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo), premier trimestre 1992, p. 3.

Début de la phase de restauration des façades.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – UFR d’histoire/Ecole d’histoire de la Sorbonne

Master 2 Histoire du patrimoine et des musées

Centre d’histoire sociale du XXe siècle

Le palais de Tokyo, 1984-2002 : l’échec du Palais de l’Image

Mémoire de Master 2 recherche préparé sous la direction de Pascale GOETSCHHEL

Présenté par Eugénie COTTET

JUIN 2019

Année universitaire 2018-2019

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais en premier lieu remercier les personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire de recherche.

La personne que je tiens à remercier avant tout est bien évidemment ma directrice de recherche, Pascale Goetschel, professeure d'histoire contemporaine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour m'avoir accompagnée et soutenue pendant les deux ans qu'a duré mon travail de recherche. Sans ses conseils avisés, aussi bien d'analyse théorique que de méthodologie, ce mémoire sur le palais de Tokyo n'aurait pas vu le jour.

Pour leurs interventions lors des cours d'accompagnement aux méthodes de la recherche du mercredi matin, je remercie également Julie Verlaine, maîtresse de conférence, et Fabien Théofilakis, maître de conférence, tous deux en histoire contemporaine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ces rendez-vous réguliers ont rythmé mon année de Master 2 et m'ont aidée à élaborer les outils de réflexion nécessaires à la recherche universitaire.

Je remercie ensuite les personnes qui m'ont accordé de leur temps pour discuter de ce projet avorté que fut le Palais de l'Image au cours d'entretiens extrêmement enrichissants. Il s'agit de messieurs Alain Auclaire, Christian Oddos, Dominique Wallon, Dominique Païni et Jack Lang. Je profite de cette occasion pour remercier également Laurent Martin, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sans qui je n'aurais pu contacter l'ancien ministre de la Culture.

Je remercie enfin tous les archivistes, documentalistes et bibliothécaires des Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine de Charenton-le-Pont, de la Cinémathèque française, des Archives de la Ville de Paris, et de l'Institut national d'Histoire de l'Art, sans le travail de qui ma recherche aurait été impossible.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	
SOMMAIRE	
TABLE DES SIGLES ET ACRONYMES UTILISES	
INTRODUCTION	
PARTIE I : Le palais de Tokyo des premières années Lang au tournant des années 1990 : le Palais des Arts de l’Image	
Chapitre 1 – Le « nouveau Palais de Tokyo », un projet langien ?	
1. Créer un lieu vivant pour la recherche et l’innovation	
2. Occuper un bâtiment et planifier des opérations : les obstacles à la fluidité du projet ..	
Chapitre 2 – Situation audiovisuelle et patrimonialisation du cinéma : le positionnement de la France	
1. Être à la hauteur de son image	
2. Le temps des musées du cinéma : comment se démarquer des autres ?	
Chapitre 3 – Les institutions du cinéma au cœur du Palais de l’Image	
1. Une école pour le cinéma : de l’IDHEC à la FEMIS	
2. L’ombre de Langlois sur la Cinémathèque	
PARTIE II : Les années 1990, de nouvelles impulsions et de nouveaux défis : vers le Palais du Cinéma	
Chapitre 4 – Une administration mise en difficulté	
1. L’association de préfiguration, son rôle et ses enjeux : 1989-1996	
2. Des obstacles hérités des années 1980 et une nouvelle crise à la FEMIS	
Chapitre 5 – Un monument en restructuration permanente	
1. Transformer un espace vide en un espace utile.....	
2. Le Palais de l’Image au palais de Tokyo : la création d’une personnalité architecturale	
Chapitre 6 – Faire vivre les espaces par l’image	
1. Des manifestations multiples et variées	

2. Les cas Ciné-Mémoire et Paul Grimault

EPILOGUE : De l'abandon du cinéma à la création contemporaine, 1998-2002 : le nouveau « nouveau Palais de Tokyo

1. Le devenir Palais du Cinéma de Tokyo à Bercy

2. Le palais de Tokyo « rendu » aux arts contemporains ?

CONCLUSION

ANNEXES

ETAT DES SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ANNEXES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIERES

TABLE DES SIGLES ET ACRONYMES UTILISES

ABF : Architecte des bâtiments de France

AFCAE : Association française des cinémas d'art et d'essai

AMIS : Association de préfiguration pour la maison de l'image et du son

AMMI : American museum of moving image

AN : Archives nationales

APD : Avant-projet détaillé

APS : Avant-projet sommaire

ARC : Animation, Recherche, Confrontation

ARP : Association des auteurs, réalisateurs, producteurs

ATP : Arts et Traditions populaires (Musée des)

BFI : British film Institute

BNF : Bibliothèque nationale de France

BiFi : Bibliothèque du film

CIAT : Comité interministériel permanent pour les problèmes d'action régionale et d'aménagement du territoire

CNC : Centre national de la Cinématographie

CNP : Centre national de la Photographie

DAP : Délégation aux arts plastiques

DMF : Direction des musées de France

DP : Direction du patrimoine

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

EPMOTC : Etablissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels

FEMIS : Fondation européenne des métiers de l'image et du son

FNAC : Fonds national d'art contemporain

FNCF : Fédération nationale des cinémas français

FIAF : Fédération internationale des archives du film

FRAC : Fonds régional d'art contemporain

FR3 : France Régions 3

IDHEC : Institut des hautes études cinématographiques

IMEC : Institut Mémoires de l'édition contemporaine

INA : Institut national de l'audiovisuel

INIS : Institut national de l'image et du son

MAM-VP : Musée d'art moderne de la Ville de Paris

MAP : Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

MIGT : Mission interministérielle des grands travaux

MNAM : Musée national d'art moderne

MoMA : Museum of modern art

MOMI: Museum of moving image

MPP : Mission du patrimoine photographique

NFA : National film archive

NFT : National film theatre

SAF : Service des archives du film

SOFICA : Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel

SNT : Service national des travaux

UFFEJ : Union française du film pour l'enfance et la jeunesse

VP : Ville de Paris (archives de la)

INTRODUCTION

INTRODUCTION

« Un succès a toujours beaucoup de pères, un échec est orphelin. »¹

La grande hache de l'Histoire tranche presque toujours en faveur des vainqueurs et des succès durables, et relègue souvent l'éphémère – et a fortiori l'éphémère inabouti – aux oubliettes². Ce qui ne s'installe pas sur la durée a ainsi peu de chance de trouver sa place dans les livres. Force est donc de constater que, si le palais de Tokyo, à Paris, jouit aujourd'hui d'une réputation internationale dans le domaine de la création contemporaine, peu nombreux sont ceux qui se souviennent qu'il a été brièvement possible de s'y rendre pour des expositions de photographies modernes ou anciennes et des conférences sur le cinéma, dans ce qui préfigurait le Palais de l'Image. Pendant quatorze ans, la structure monumentale héritée de l'architecture classique de l'entre-deux-guerres, avec ses colonnades et ses bas-reliefs, a abrité tout un petit monde chargé de créer une institution innovante autour des thèmes de l'image fixe et animée. Un petit monde qu'il s'agit ici de mettre en lumière.

Construit dans les années 1930 pour l'Exposition internationale des Arts et Techniques de la Vie moderne de 1937, le Palais des Musées d'Art moderne – aile Est et aile Ouest – est le fruit du travail d'un quatuor d'architectes, Dondel, Aubert, Viard et Dastugue, dont l'Histoire n'a pas retenu le nom face aux références que sont devenus certains de leurs contemporains – Mallet-Stevens et Le Corbusier, pour ne nommer qu'eux. Contrairement à beaucoup de pavillons disparus aussitôt l'Exposition terminée, le palais de l'avenue du Président-Wilson au pied de la colline de Chaillot (16^{ème} arrondissement) est conçu pour être permanent et rassembler dans un même lieu les collections nationales du musée du Luxembourg consacrées aux artistes français vivants et celles du Jeu de Paume dévolues aux artistes étrangers, le tout selon un programme muséographique conçu par Louis Hautecœur³.

Le projet initial, faute d'argent, doit cependant être revu à la baisse. Le terrain de la Manutention Militaire sur lequel doit être construit l'édifice est vendu à la Ville de Paris qui acquiert du même coup le droit d'en occuper la moitié. Le palais a donc double vocation : son aile Est accueille le musée de la Ville, son aile Ouest, le musée de l'Etat. C'est ensuite le langage

¹ MARTIN, Laurent. *Jack Lang : une vie entre culture et politique*. Paris : Ed. Complexe, 2008, p. 264.

² PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoël, 1975, p. 17 : « une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache ».

³ Hautecœur était alors conservateur du musée du Luxembourg et son programme novateur misait beaucoup sur la pénétration d'une lumière naturelle zénithale et latérale au cœur du palais. C'est ainsi que se justifient les grands volumes du palais, ses immenses fenêtres sur les façades nord, sud et est, et ses verrières.

courant, s'appuyant sur la position géographique du monument le long de l'ancien quai de Tokyo, qui le baptise du nom que l'on connaît aujourd'hui⁴.

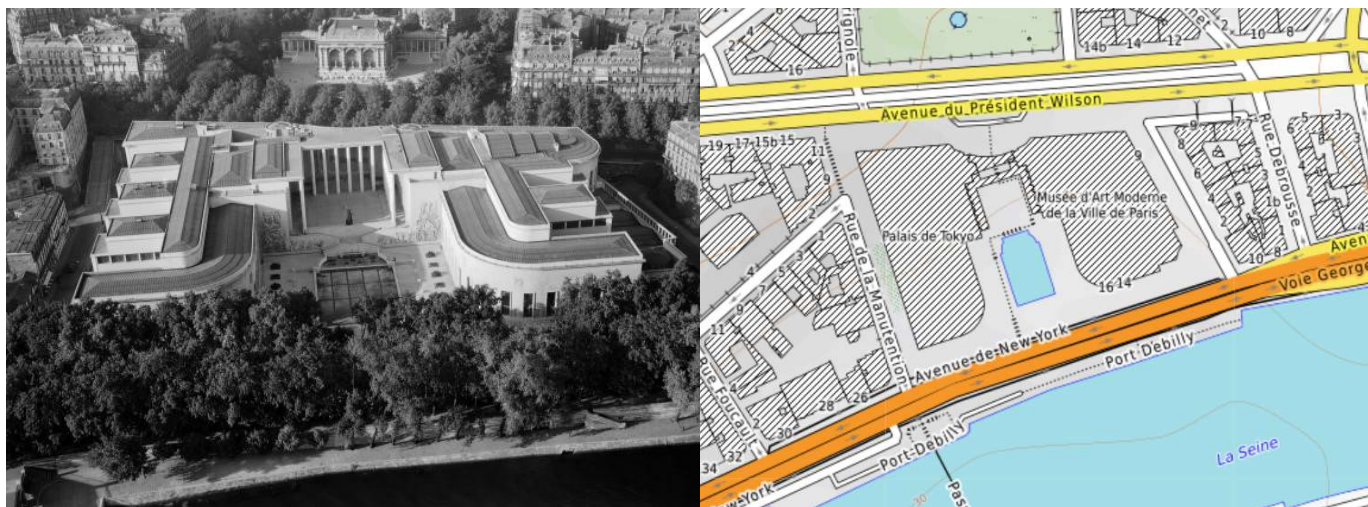


Figure 1. Gauche : photographie datée de 1951 de Roger Henrard conservée au Musée Carnavalet (Paris) sous le numéro d'inventaire PH344-6553. Droite : fond de carte du logiciel Framacarte qui situe le Palais de Tokyo au milieu des rues qui l'entourent. N'apparaissent pas le Palais de Chaillot à l'ouest et le pont de l'Alma à l'est.

Passé une quarantaine d'années et diverses péripéties, les collections du Musée national d'Art moderne (MNAM) de l'aile Ouest quittent le 16^{ème} arrondissement parisien pour le 4^{ème} : c'est la création du Centre Georges-Pompidou, ouvert en 1977, et auquel on se réfère également de façon courante par sa position géographique, Beaubourg. Ce sont ici les prémices de ce sujet d'étude, le départ des collections ayant un lourd impact sur le devenir du palais de Tokyo. Leur déménagement s'échelonne du milieu des années 1970 au milieu des années 1980, quand les pouvoirs publics, en la personne du ministre de la Culture, décident finalement de donner une nouvelle affectation au palais de Tokyo. Cette affectation nouvelle est le prisme à travers lequel se définit l'objet de cette étude : le Palais de l'Image au palais de Tokyo.

C'est en 1984 que Jack Lang, alors ministre de la Culture de François Mitterrand depuis l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, émet l'idée d'installer au désormais vidé palais de l'avenue du Président-Wilson un « Palais de l'Image » qui regrouperait en un même lieu le Centre national de la Photographie (CNP) – déjà présent –, une école de cinéma, la Cinémathèque française – encore logée au palais de Chaillot – et une bibliothèque-médiathèque encore à imaginer⁵. Au cours des années 1980 et 1990, les ministres se succèdent au

⁴ Pendant la guerre, le nom du quai change et il devient « quai » puis « avenue de New-York », mais le nom du palais reste, en particulier pour l'aile appartenant à l'Etat.

⁵ Archives nationales (AN) : série 1995 0031/8 : Direction des Musées de France (1976-1992). Lettre de Jack Lang à Hubert Landais, directeur des Musées de France, datée du 07/12/1984. Le ministre de la Culture paraît justifier une action en ce sens par le succès que connaît le Centre national de la Photographie installé dans les locaux depuis moins d'un an et le départ prochain de collections qui y étaient en dépôt vers d'autres institutions.

gouvernement, le projet de Lang connaît des évolutions, les travaux avancent sous la houlette de l'architecte Franck Hammoutène, et, finalement, la ministre de la Culture et de la Communication de l'époque, Catherine Trautmann, prononce en 1998 l'arrêt du Palais de l'Image, devenu Palais du Cinéma, au palais de Tokyo. Le projet, sous une forme réduite à la Cinémathèque et à la Bibliothèque du Film (BiFi), déménage à Bercy dans le bâtiment moderne de Franck Gehry pendant qu'à Tokyo se dessine déjà une nouvelle orientation : un centre – pensé temporaire – pour les arts contemporains.

La fin assez abrupte du Palais du Cinéma et l'abandon d'un lieu en chantier appellent à considérer la reconversion du palais de Tokyo en Site de création contemporaine, ce que certains ont appelé son « retour » aux arts plastiques, après la parenthèse audiovisuelle que fut le Palais de l'Image. C'est pour cette raison que cette étude s'attache à poursuivre la réflexion après l'arrêt du projet lancé par Lang jusqu'à l'ouverture en 2002 du palais de Tokyo actuel⁶.

Ainsi, de 1984 à 2002, on assiste à la maturation puis au rejet d'un projet censé donner une cohérence et des objectifs au monument qu'est le palais de Tokyo, pour le construire hors de la mémoire des collections du MNAM. Entre palais réel et palais rêvé, l'objet « palais de Tokyo » concentre en lui seul les enjeux et les mentalités de la France culturelle de cette fin de XXe siècle.

A la croisée des champs de recherche

Dans cette entreprise, nous nous trouvons à la croisée de plusieurs champs de recherche, qu'englobe la perspective plus générale de l'histoire culturelle héritée des travaux de Pascal Ory – qui la définit comme une « histoire sociale des représentations »⁷. L'objet d'étude circonscrit qu'est le palais permet alors à l'historien d'élargir sa recherche pour comprendre ce que révèle le palais de Tokyo de la société parisienne, et plus largement de la société française de l'époque, travaillée en réseaux d'acteurs à différentes échelles – du ministère de la Culture aux visiteurs du palais, en passant par les architectes voire les habitants du quartier. Le bâtiment de 1937 servirait donc de point d'entrée à l'analyse des processus d'appropriation des établissements culturels et musées par une politique culturelle incarnée par différents acteurs, et à l'étude de l'affirmation d'une identité à la fois culturelle et architecturale. Le tout en se servant d'outils comme les réseaux d'acteurs déjà mentionnés, la chaîne de production culturelle et le principe de construction médiatique, très important ici.

⁶ Le palais a connu des travaux d'agrandissement qui se sont terminés en 2012, mais l'esprit du projet est resté le même : c'est justement son succès qui a changé l'éphémère en durée indéterminée.

⁷ ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2011, p. 13.

En histoire culturelle, l'historien tente également de considérer le public comme un agent, un partenaire actif, impliqué dans la diffusion et le renouvellement de la culture. Il s'agit de dépasser la notion du public, ou de l'opinion publique, comme notion abstraite. Or, il est important pour ce sujet de comprendre quel a été le public du palais de Tokyo, ses pratiques, ses perceptions, si le public attendu fut le même que le public effectif, et si la présence et les préférences d'un certain public a influencé la construction de l'identité du bâtiment. De façon générale, il s'agit de savoir si le Palais de l'Image au palais de Tokyo a été bien accueilli, par qui et comment cela s'explique. On touche ici presque à l'histoire des sensibilités.

Dans cette perspective d'histoire culturelle des agents, plusieurs cercles d'acteurs se sont constitués, qui parfois se croisent et parfois s'opposent. Le principal a évidemment pour centre le ministre de la Culture à l'initiative du projet de Palais de l'Image : Jack Lang. Près de lui gravitent d'autres figures, tout aussi importantes car ce sont elles qui mettent en œuvre le projet et participent directement à la réflexion et à la prise de décision.

Parmi ces figures, on trouve Christian Oddos, directeur général de l'Association de préfiguration pour la transformation du palais de Tokyo en Maison de l'Image et du Son (AMIS) de 1990 à 1996 ; Jack Gajos, délégué général de l'un des principaux affectataires, la Fondation européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS) et un temps directeur général de l'association de préfiguration avant Christian Oddos ; Christian Phéline, directeur général adjoint du Centre national de la Cinématographie (CNC) de 1989 à 1991, centre qui a reçu la tutelle du palais à la fin des années 1980 ; Dominique Wallon, directeur général du CNC de 1989 à 1995 et président de l'AMIS sur toute sa durée d'existence ; ou encore Franck Hammoutène, l'architecte lauréat du concours d'architecture de 1987. De manière plus secondaire, car plus indépendant, Robert Delpire, directeur du Centre national de la Photographie de 1982 à 1996, a son importance.

Un cercle « Cinémathèque » croisant le premier se dessine également. On y trouve Costa-Gavras, président de 1982 à 1987 ; Jean Rouch, son successeur jusqu'en 1991 où il est remplacé par Jean Saint-Geours ; mais aussi Dominique Païni, directeur de la Cinémathèque de 1991 à 2000, et très impliqué dans les projets de musée du cinéma et du festival Ciné-Mémoire ; et Anatole Dauman, producteur de cinéma et membre du Conseil d'administration de la Cinémathèque. Il ne serait pas absurde d'y ajouter Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque et décédé en 1977 mais dont le fantôme hante les couloirs de l'association de façon presque palpable.

Dans un cercle opposé, on peut ajouter Catherine Trautmann, ministre de la Culture qui prononce l'abandon du projet ; Catherine Tasca, ministre qui hérite du nouveau projet lié à l'art

contemporain ; David Caméo, conseiller technique des deux ministres ; Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, le duo de directeur à la tête du Site de création contemporaine ; et Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, les deux architectes sur le projet. Ceci n'est bien sûr pas une liste exhaustive mais donne une idée du rôle général des principaux acteurs, et leurs associations.

L'étude du palais de Tokyo durant ces années pose ensuite la question de l'histoire des lieux, à la fois histoire architecturale héritée des années d'entre-deux-guerres et histoire urbaine d'un quartier parisien propice à l'établissement de musées et paradoxalement vide d'animation et de lieux de restauration. Les différentes dynamiques, de concentration ou de dissémination, doivent être mises au jour, de même que la perception de cet ensemble par les différents acteurs, en particulier au sein du ministère de la Culture.

L'édifice ne va en outre cesser d'être l'objet de restructurations intérieures voulues par les différentes occupations du lieu et qui vont connaître leur apogée à la fin des années 1990, avant que le grand chantier destiné à la dernière version du centre des images ne soit abandonné pour être repris un peu plus tard par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, dans l'optique d'en faire le palais de Tokyo actuel. Cette histoire des lieux est également liée à des questions de mémoire car l'Exposition de 1937 et l'architecture des années 1930 font partie d'un passé symbolique convoqué en permanence, et de différentes façons, pour tenter la réhabilitation du monument tout au long de la chronologie étudiée.

Un autre domaine important dans lequel se positionne cette étude est celui de l'histoire des musées et des politiques culturelles, en particulier sous l'ère Lang, le ministre étant l'initiateur du projet de Palais de l'Image.

Avec l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981 et l'augmentation du budget dédié à la culture qui a suivi, la période semble propice aux innovations culturelles et aux grands projets – et pour d'autres bâtiments que le palais de Tokyo, elle le sera de manière spectaculaire. Il est donc intéressant de replacer l'ancien Musée national d'Art moderne dans ce contexte politique et muséal qui a une certaine influence sur les prises de décision internes aux institutions occupantes, mais aussi sur celles du ministère de la Culture, qui a la tutelle sur le bâtiment, à travers le CNC.

On ne peut également envisager le palais de Tokyo sans l'aborder sous l'angle de la patrimonialisation progressive du cinéma dans les années 1980-1990, qui est à la fois un des fers de lance de Jack Lang et une tendance généralisée à l'international. On s'intéresse donc ici à la façon dont un Etat prend en compte un objet et le légitime, ou pas, à travers ses politiques culturelles successives.

Quant au musée, sa vocation balance entre un instrument politique destiné à convaincre les masses et un lieu d'instruction et de partage, deux notions que l'on retrouve en étudiant le Palais de l'Image.

Enfin, il apparaît pertinent de convoquer également l'histoire des arts, qui est au cœur du conflit sur l'identité culturelle du palais de Tokyo : doit-il être dédié à l'art moderne ou bien aux images, qu'elles soient fixes ou mouvantes ? Bien qu'il ait été décidé de faire du lieu un temple de l'audiovisuel, l'échec du projet pourrait prouver qu'en fin de compte, ce n'était peut-être pas une évidence. De même, l'exclusion de la télévision et de la radio du projet peuvent poser question quant à sa cohérence et à travers la comparaison avec des projets similaires à l'étranger. Ce champ est également convoqué dans la conception d'un projet muséographique apte à transmettre la diversité, l'esthétique et l'histoire du cinéma et de la photographie.

Approches historiographiques

Il n'existe pas de monographie à proprement parler sur le palais de Tokyo, outre deux publications dont l'une n'appartient pas au domaine de la recherche. Il s'agit d'un mémoire de Master 1 écrit par l'étudiante Paula Aisemberg sur l'histoire du MNAM au palais de Tokyo jusqu'aux années 1960, et du magazine *PALAIS* publié à l'occasion de l'ouverture du Site de création contemporaine agrandi⁸. Le palais de Tokyo, monument classique d'architectes aujourd'hui insignifiants, n'a pas donné cours à d'importants travaux. Les ouvrages cités ici sont parmi les seuls à s'y être consacrés. Ils retracent l'histoire du lieu en mettant l'accent sur les grandes étapes et les acteurs principaux. Si le mémoire de recherche est problématisé, la période est antérieure à celle étudiée ici. Quant au magazine – de plus de 200 pages tout de même – il met au jour un parcours chronologique illustré par des documents d'archives et montrant l'originalité du nouveau palais de Tokyo destiné aux arts contemporains. Semé d'interviews et de citations, c'est une véritable mine d'informations.

Enfin, sans être véritablement une monographie du palais puisque consacré à l'ensemble Musée de l'Etat/Musée de la Ville, et pour comprendre l'origine du bâtiment qui nous

⁸ AISEMBERG, Paula. « Le Musée national d'art moderne au palais de Tokyo : un bâtiment, une collection, des expositions (1934 - 1960) », mémoire sous la direction d'Antoine Prost. Panthéon-Sorbonne Université, 1990, 190 p. ; LOISY, Jean de (dir.), *PALAIS 15 numéro spécial : L 'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

préoccupe, sa construction et ses premières fonctions, le catalogue publié pour le cinquantenaire de l'Exposition internationale de 1937 a été très utile⁹.

En revanche, si le bâtiment en lui-même intéresse peu, les collections du Musée national d'Art moderne ont été beaucoup étudiées. Les collections ne font pas partie de cette étude à proprement parler, mais les ouvrages sur le Centre Pompidou – puisque les ouvrages qui étudient ces collections sont très souvent ceux qui, du même coup, étudient la création de Beaubourg – permettent de comprendre le bouleversement, réel ou fantasmé, qu'a été la création du Centre, et a contrario ce qu'un bâtiment comme le monumental palais de Tokyo pouvait avoir de démodé en comparaison. C'est en ce sens que sont utiles des ouvrages tels que ceux de Catherine Lawless sur le MNAM, bien qu'il soit un peu daté, et de Jesús Pedro Lorente sur les musées d'art moderne et contemporain¹⁰.

Les aspects de ce sujet d'étude qui ont une historiographie féconde sont ceux liés à l'histoire des musées – en particulier les publications de Dominique Poulot qui permettent de situer l'évolution du palais de Tokyo dans un contexte muséal – et aux politiques culturelles sous Jack Lang – et notamment la très complète biographie de l'ancien ministre de la Culture par Laurent Martin¹¹. Dans sa biographie, Laurent Martin retrace véritablement un parcours individuel ancré dans son temps et donne des clefs de lectures nécessaires du personnage qu'est Jack Lang pour comprendre son implication dans le projet du palais de Tokyo. Quant aux deux ouvrages de Claude Mollard, *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand, 1981-2002 : cinquante histoires édifiantes* et *Le cinquième pouvoir : la culture et l'Etat de Malraux à Lang*, ils éclairent l'historien sur les rapports entre la gauche et la culture, entre les personnalités de gauche et la culture¹².

De même, la consultation des ouvrages d'Eric Le Roy et de Laurent Mannoni sur les cinémathèques et la Cinémathèque française en particulier ont apporté une contribution importante à cette étude en ce qu'ils abordent l'évolution de la considération du cinéma par les

⁹ *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (13 mai-30 août 1987). Paris : Institut français d'architecture/Paris-musées, 1987.

¹⁰ LAWLESS, Catherine. *Musée national d'art moderne, historique et mode d'emploi*. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1986 ; LORENTE, Jesús Pedro et al. *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris : L'Harmattan, 2010.

¹¹ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Éd. La Découverte, 2005 ; POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Publics et Musées* 2, 1992 (n° 1) : p. 125-48 ; MARTIN, Laurent. *Jack Lang : une vie entre culture et politique*. Paris : Ed. Complexe, 2008.

¹² MOLLARD, Claude. *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand, 1981-2002 : cinquante histoires édifiantes*. Paris : Presses universitaires de France, 2015 ; MOLLARD, Claude. *Le cinquième pouvoir : la culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : A. Colin, 1999.

pouvoirs publics et le rôle essentiel des cinémathèques, et notamment celle d'Henri Langlois, dans la conservation et la programmation des films anciens, et illustrent donc l'importance essentielle de la Cinémathèque pour le projet de Palais de l'Image/Palais du Cinéma¹³. A la lecture des ouvrages ou articles portant sur les difficultés et les avantages de la création d'un musée du cinéma en France à cette époque, de nouveaux éléments sont apparus lorsqu'il a fallu traiter les aléas du projet scientifique et culturel d'un Palais de l'Image.

Dans le champ des politiques culturelles, il semblerait alors que cette étude s'inscrive d'une part dans la filiation de Laurent Martin à travers l'approche de la personne de Jack Lang, sa trajectoire individuelle et le temps dans lequel il s'inscrit, et surtout son rôle en tant que ministre de la Culture mais aussi symbole de ce rôle. Là où cette étude se détache de l'œuvre de Laurent Martin est dans son approche de l'histoire politique et culturelle de la France à travers une administration et un « grand homme ».

D'autre part, et notamment d'un point de vue méthodologique, l'ouvrage de Pascal Ory sur le Palais de Chaillot est un excellent point de départ pour qui cherche à faire l'étude d'un lieu. Bien entendu, l'objet même de son étude n'est pas sans lien avec le palais de Tokyo, les deux monuments se trouvant dans le même arrondissement parisien et le Palais de Chaillot ayant longtemps abrité la Cinémathèque française¹⁴. Nous revendiquons donc également la filiation de Pascal Ory dans le regard porté sur un lieu et la façon dont ce lieu peut être l'espace où se rencontrent des représentations propres à une société, des tensions. Le palais de Tokyo illustre par exemple un certain rapport au temps : le passé – 1937 – mis au service du futur – un lieu des nouvelles techniques et technologies résolument orienté vers les années 2000.

Il apparaît alors que les études sur le palais de Tokyo sont faites sous deux approches principales : l'approche architecturale et l'approche via les politiques du cinéma ou plus généralement de la culture, mais que les deux approches ont rarement été mises en parallèles ou rapprochées de l'idée d'identité d'un bâtiment culturel, de sa vocation. La relation entre le bâtiment, son identité et le projet du Palais de l'Image reste un angle mort de l'histoire du palais de Tokyo. De même, les occupants du Palais, et notamment la Cinémathèque française ont été étudiés mais leur lien au palais de Tokyo n'apparaît que sur quelques paragraphes – ce qui s'explique par l'échec du projet de Jack Lang : ces institutions n'ont été que de passage au numéro 13 de l'avenue du Président-Wilson, et ce passage, peu glorieux car gâché par les

¹³ LE ROY, Eric. *Cinémathèques et archives du film*. Paris : Armand Colin, 2013 ; MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris : Gallimard, 2006.

¹⁴ ORY, Pascal. *Le palais de Chaillot*. Paris : Aristeas/Actes Sud, 2006.

longues années de travaux, les changements d’avis, de programmes, et les polémiques, fait du palais de Tokyo un lieu que l’on n’étudie pas. On pourrait même aller plus loin en ajoutant que lorsque le palais de Tokyo est étudié avant les années 1980, il l’est toujours à travers les collections du MNAM, ce qui peut sembler logique mais aboutit au fait que, si les chercheurs ont suivi les collections à Beaubourg, ils ont délaissé le lieu qui les avait abrités pendant près de quarante ans. Il semble donc y avoir un grand vide autour du palais de Tokyo, ce qui a rendu assez lent le rassemblement des informations car elles étaient éparpillées dans des ouvrages très différents.

Il semblerait donc que si de nombreux ouvrages traitent de thématiques liées à ce sujet sur le palais de Tokyo de 1984 à 2002, aucun ne s’intéresse d’aussi près à ce bâtiment parisien pourtant emblématique et à l’histoire troublée. On pourrait donc parler d’une bibliographie de « contexte », que ce soit du côté politique, muséologique, cinématographique ou même topographique, pour comprendre dans quelles mouvances s’inscrit le palais de Tokyo – à la fois dans des thématiques de continuité et de rupture – et ce que cela implique au niveau des facilités ou des difficultés rencontrées pour la construction de son identité. Nous n’étudions pas un projet muséographique en soi mais son adéquation ou non avec son environnement, les processus de réflexion engagés et notamment la part de conditionnel inhérente à tout projet en cours d’élaboration.

Tout se passe comme si la perspective d’histoire culturelle choisie ici apportait quelque chose de nouveau au sujet à travers l’étude d’un échec et une focalisation sur les acteurs en jeu et les représentations que cela implique.

Le travail des sources

Les sources utiles à ces recherches ont été trouvées principalement dans les archives du ministère de la Culture, dont dépendait le palais de Tokyo, aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, mais également dans la presse de l’époque, et notamment le journal *Le Monde* qui a suivi de près l’évolution des projets de l’ancien MNAM. Ainsi, les sources du ministère évoquent plutôt un projet rêvé qui connaît de nombreux à-coups dans sa réalisation, et la presse donne à voir à la fois les attentes qu’excitent le projet et l’image en miroir que renvoie le palais de Tokyo.

Les archives de Pierrefitte-sur-Seine contiennent en effet les documents administratifs relatifs à différents aspects du projet Tokyo. Le Service national des Travaux (SNT) a produit de nombreux documents sur les travaux qui se sont succédés dans l’édifice, ainsi que sur le

projet architectural de Franck Hammoutène pour le Palais de l'Image. C'est également au sein des archives du ministère que l'on trouve beaucoup de documents concernant ce Palais de l'Image, son élaboration progressive et les correspondances avec les institutions occupantes. Les archives du CNC permettent de comprendre comment s'inscrit le projet dans la politique audiovisuelle du ministère et celles du CNP montrent comment les activités photographiques ont pu continuer dans les années 1980 et 1990.

Malheureusement, certains des documents les plus récents, qui concernent en partie la transformation de l'édifice en centre de création contemporaine ne sont accessibles que par dérogation, demandes auxquelles nous n'avons pas reçu de réponse de la part des Archives nationales – même après relance. De même, des maquettes des différentes étapes des travaux existent au centre des Archives nationales de Fontainebleau mais ces fonds ne sont pas accessibles pour raison de travaux.

Les archives de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP), également produites par le ministère de la Culture, et celles de la Ville de Paris ont complété cet état des sources déjà conséquent en fournissant des précisions sur les aspects urbains et architecturaux du projet, mais aussi muséographiques – à la MAP. Mais pour ce qui est de la vie plus récente du palais de Tokyo et de sa transformation en Site de création contemporaine entre 1998 et 2002, il existe plusieurs interviews des architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Lasserre en charge du projet, que ce soit dans des magazines d'architecture ou sur leur propre site internet¹⁵.

L'échec du Palais de l'Image au palais de Tokyo a rendu la consultation des archives laborieuse. Avant les années 1980, ses archives sont celles du MNAM, et dès 1976, on peut retrouver des mentions du palais dans les fonds des différentes institutions ayant occupé les lieux – le SNT, le CNP, le CNC. Le flou qui entoure le projet et les difficultés rencontrées par les acteurs ont rendu la tâche difficile car la confusion qui régnait, les changements constants des détails du projet ou le remplacement de certains acteurs se reflètent dans la composition et l'organisation des archives.

Il n'existe évidemment pas de dossier entièrement dévolu au palais de Tokyo puisque ses occupations ont varié, mais les documents concernant le Palais de l'Image sont souvent disséminés dans des dossiers différents au milieu d'autres projets et ne sont pas forcément labellisés comme tels. Certains aspects comme l'organisation des expositions de l'AMIS

¹⁵ CASCARO, David. *Le Musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. Texte et interview réalisés en 2006 en vue d'une édition, publiés en partie dans LOISY, Jean de (dir.). *PALAIS 15 numéro spécial : L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

apparaissent très peu tandis que d'autres, et notamment les travaux, sont surtraités, ce qui a quelque peu orienté l'interprétation du mémoire. C'est pour cette raison que le tableau récapitulatif des activités ayant eu lieu au palais (figure 16) peut sembler lacunaire : il a été construit à partir de mentions parfois confuses dans les sources et de catalogues disponibles dans les diverses bibliothèques de la Ville de Paris. Il semblerait en effet que la programmation culturelle n'ait pas été une priorité des producteurs d'archives, qui se sont plutôt focalisés sur les problèmes à régler avec les Affaires financières du CNC, les retards des travaux et les problèmes d'entente entre les affectataires.

Le choix des études de cas a également été orienté par les sources : le festival Ciné-Mémoire, et dans une moindre mesure, l'exposition Paul Grimault et la Salle 1937. Tous ces éléments, parce qu'ils ont marqué fortement l'évolution du projet, apparaissent plus que les autres dans les sources et ont donc paru importants à traiter. De même, éléments clefs du projet de départ de Jack Lang, la Cinémathèque et la FEMIS ont donné lieu à des études approfondies que justifiait l'abondance des sources.

Il a été en outre possible de consulter d'abondantes sources imprimées, parmi lesquelles les catalogues d'exposition déjà mentionnés qui illustrent la diversité des manifestations culturelles ayant eu lieu au palais de Tokyo et de nombreux articles issus de la presse d'opinion et de revues spécialisées, en particulier sur le sujet du Palais du Cinéma, et qui nous renseignent sur la réception du projet dans les milieux intellectuels et artistiques principalement. La réception des expositions et de l'avancement du projet par un public plus large, et notamment régional, est malheureusement un point aveugle de cette étude, n'ayant pas à disposition de livre d'or et très peu d'enquêtes statistiques réalisées par le ministère de la Culture.

Cinq entretiens ont été réalisés dans le cadre de ce mémoire de recherche : le premier avec Alain Auclair, ancien directeur général adjoint du Centre national de la Cinématographie ; le deuxième en compagnie du même Alain Auclair et de Christian Oddos, ancien directeur de l'association de préfiguration du palais ; le troisième fut un cours entretien téléphonique avec l'ancien président du CNC, Dominique Wallon ; le quatrième, une conversation avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française ; et enfin, le dernier fut un entretien de trente minutes avec Jack Lang lui-même. D'autres demandes avaient été faites, notamment à Catherine Trautmann, ministre de la Culture qui a prononcé l'arrêt du projet au palais de Tokyo, Costa-Gravas pour son implication à la fois dans le projet et à la Cinémathèque, et à Franck Hammoutène, l'architecte lauréat du concours organisé dans le cadre du projet. Ces demandes n'ont malheureusement pas abouti.

Enfin, les sources audiovisuelles de l'Inathèque constituées de journaux télévisés et d'émissions de radio, notamment une émission de *France Culture* sur « Le nouveau palais de Tokyo », en 1988, longue de cinquante minutes et qui s'intéresse à la cohabitation des institutions nouvellement installées en présence de quelques-uns de leurs représentants : Philippe d'Hugues, administrateur du palais, Jean-Claude Carrière, président de la FEMIS, Arlette Grimault, de la Mission du Patrimoine photographique (MPP), et Catherine Sentis du CNP¹⁶. Les années 1990 sont assez peu couvertes par ce genre de sources, ce qui est en soi révélateur car le devenir du palais paraît de plus en plus incertain à mesure que les années passent et donc mal adapté à des formats tels que la radio et la télévision.

Les fonds de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), créé par Jack Lang, contiennent des échanges de lettres entre François Mitterrand et son ministre de la Culture qui montrent la tiédeur du premier envers ce projet dédié à l'audiovisuel dans un ancien musée national. Malheureusement, même en contactant l'Institut François Mitterrand, il n'a pas été possible d'obtenir les autorisations des ayant-droits de l'ancien Président de la République nécessaires pour consulter ces courriers. Les informations en ce sens proviennent donc des ouvrages de Laurent Martin et Claude Mollard, qui ont eu accès à ces fonds et les ont cités pour appuyer certains de leurs propos.

De ces sources ont été tirées plusieurs catégories essentielles dans l'étude d'un lieu culturel : les acteurs – architectes, directeurs des institutions occupantes, hommes politiques –, les travaux – qui n'ont cessé de modifier l'organisation interne et la disposition des lieux –, le projet scientifique et culturel qu'est le Palais de l'Image sous ses différents noms et ses variantes, la vie de l'établissement à travers les différentes manifestations culturelles qui s'y sont déroulées, les aspects financiers des opérations et enfin l'inscription du lieu dans une topographie particulière.

Enjeux et problématiques

C'est à partir de ces catégories que ce que se sont dessinés les principaux axes de recherche de ce mémoire. Il s'agira donc d'étudier de façon approfondie à la fois l'aspect bâtementaire et urbain du palais de Tokyo déjà évoqué ; l'occupation des lieux, principalement par le Centre national de la Photographie, la FEMIS, la Cinémathèque française et la Mission du Patrimoine photographique ; le projet du Palais de l'Image ; et enfin de brèves études

¹⁶ *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

comparatives avec ce qui a pu se faire ailleurs en termes d'institutions dédiées à l'image et les enjeux de concurrence entre le palais, la Ville de Paris et la Cinémathèque.

Ces hypothèses plurielles en soutiennent une générale, qui forme la problématique de ce mémoire : comment, à travers l'exemple du Palais de Tokyo, voit-on se constituer l'identité d'un bâtiment culturel, et avec quelles difficultés ? Autrement dit, on veut ici s'interroger sur la vocation d'une institution culturelle à travers le destin d'un monument historique controversé. Cette étude de cas reflète les difficultés que rencontrent les occupants d'un lieu, mais aussi les politiques culturelles qui le concernent, dans l'appropriation d'une identité stable et pérenne.

Pour argumenter ces propos, un plan chrono-thématique montrant les différentes étapes et les tournants importants s'est imposé. Cette étude se propose donc d'aborder en premier lieu le palais de Tokyo de 1984 au tournant des années 1990 qui voit se constituer l'AMIS de Christian Oddos. Ces années constituent les origines du projet et son inscription dans une situation politique et culturelle française et internationale. En second lieu, il s'agit de se pencher sur les années 1990 et leur succession de problèmes politico-administratifs et architecturaux, mais aussi leurs réussites à travers notamment la programmation culturelle. Enfin, dans un dernier chapitre/épilogue sera étudiée la transformation du Palais du Cinéma en Site de création contemporaine.

PREMIERE PARTIE

**Le palais de Tokyo des premières années Lang au tournant des années 1990 : le Palais
des Arts de l'Image**

PARTIE I : Le palais de Tokyo des premières années Lang au tournant des années 1990 : le Palais des Arts de l'Image

Les premières années sont difficiles pour le projet de Jack Lang, ses débuts, tâtonnants, et parfois peu encourageants. L'ambition ne manquait pourtant pas pour faire de ce palais vétuste des années 1930 le nouveau temple de l'audiovisuel capable de rivaliser avec ses concurrents outre-Manche et outre-Atlantique. Les crédits avaient été alloués, et l'élan ministériel renforcé et confirmé par des mesures qui se succèdent pour faire véritablement accéder le cinéma à sa place de Septième Art. Mais les décisions prises pour la réalisation du Palais de l'Image peinent à se concrétiser et ce n'est qu'en 1990, soit six ans après avoir été lancé par le ministre de la Culture, que le projet bénéficie d'une nouvelle impulsion avec la création de l'Association de préfiguration pour Maison de l'Image et du Son (AMIS), dirigée par Christian Oddos.

Ces premières années traversées par les définitions et redéfinitions du projet, les concours d'architecture et les crises à la Cinémathèque sont néanmoins très importantes pour comprendre les principaux enjeux qui président à l'élaboration du Palais de l'Image – un nom qui ne fait d'ailleurs pas l'unanimité et dont les fluctuations illustrent bien la fragilité de l'identité du palais de l'avenue du Président-Wilson – et très marquées par la personnalité du ministre dont c'est l'initiative. Le projet de réunir la Fondation européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), le Centre national de la Photographie (CNP) et la Cinémathèque française, et de les lier à travers une grande bibliothèque-vidéothèque peut en effet s'inscrire dans l'idéologie langienne de valorisation de la culture et plus largement dans le processus de patrimonialisation du cinéma à l'œuvre dans les années 1980, et qui se poursuit dans les années 1990.

Ces années sont également l'occasion d'étudier l'implantation architecturale du projet dans le palais, très laborieuse à ses débuts et qui prend réellement forme dans la décennie suivante lorsqu'est mis en place le gros œuvre du projet Hammoutène, lauréat du concours lancé en 1987. C'est enfin là que commencent les pourparlers avec la Cinémathèque française, dont la réticence à se déplacer au palais de Tokyo a lourdement pesé sur le bon fonctionnement du Palais de l'Image. De la genèse du projet aux institutions du cinéma, qui en sont le cœur et l'âme, en passant par la situation audiovisuelle en France et la concurrence internationale dans le domaine de la muséographie cinématographique, cette première partie livre les clefs de lecture qui permettent de comprendre l'échec des ambitions ministérielles amorcées en 1984.

Chapitre 1 : Le « nouveau Palais de Tokyo », un projet langien ?

Ce chapitre liminaire se concentre notamment sur ce qui fait les spécificités du projet du palais de Tokyo et ce qui commence à en définir l'image auprès du public. Le Palais de l'Image se veut en effet comme étant le lieu unique et novateur dédié à la recherche, à l'apprentissage et à la découverte dans le domaine de l'audiovisuel, en particulier celui du cinéma, et celui de la photographie. C'est ce projet scientifique et culturel que Lang demande à définir et à mettre en place, en s'appuyant sur le Centre national de la Cinématographie (CNC) et les résultats du rapport Bredin de 1981 sur la situation audiovisuelle en France. A la manière des nouveaux centres culturels qui se créent à la même époque – et l'on pense notamment au Centre Pompidou – c'est la transversalité et la multiplicité des activités qui doivent faire le succès du nouveau palais de Tokyo.

Mais ce qui rend également ce projet si particulier c'est son installation dans un bâtiment historique – au sens où il appartient à une époque bien définie, les années 1930 et le Front Populaire – ce qui ne va pas sans poser de nombreux problèmes, d'autant plus que l'édifice n'est pas vide quand le Palais de l'Image commence à prendre forme. Les délais du calendrier et les aléas des travaux font donc entièrement partie – bien malgré eux – de l'identité nouvelle du palais de Tokyo.

1) Créer un lieu vivant pour la recherche et l'innovation

Une fois vidé de sa fonction de Musée national d'Art moderne au profit du tout nouveau Centre Georges-Pompidou de la place Beaubourg, le palais de Tokyo ne se destine pas à redevenir un simple centre d'expositions. Le projet esquissé en 1984 par Jack Lang a de plus hautes ambitions. Il s'agit non seulement de donner à voir des expositions de photographies inédites mises en place par le CNP de Robert Delpire et la Mission du Patrimoine photographique (MPP) de Pierre Bonhomme, mais aussi de créer un espace pour la recherche, l'innovation et l'apprentissage dans le domaine de l'audiovisuel. Ces nouvelles fonctions prennent la forme de la FEMIS, d'autant plus innovante qu'elle prend la succession de l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques (IDHEC) et compte s'en démarquer, et de la future médiathèque-bibliothèque, mais aussi centre d'archives, censée centraliser les fonds de toutes les institutions présentes avenue du Président-Wilson.

Le palais de Tokyo est ainsi envisagé comme le centre de la création audiovisuelle en train de se faire et le lieu de référence de chercheurs à la disposition desquels se trouvent des collections uniques au monde.

Pour concrétiser ce projet à la définition ambitieuse, le ministère de la Culture et le ministère des Finances – via le CNC duquel le palais de Tokyo dépend directement à partir de mars 1988 – allouent à l’opération, en 1985, des crédits de 180 millions de francs¹.

Ce futur grand palais de l’image fixe et animée compte, pour son succès, outre sa valeur inédite et originale, sur les publics qui le fréquentent déjà, mais de façon séparée, sur les différents affectataires, et sur le soutien du monde professionnel, qui ne peut pas manquer d’y trouver son intérêt : « cette opération très bien reçue dans l’opinion, et en particulier parmi les jeunes (public de la Cinémathèque et du Centre de la Photographie, étudiants de l’Institut du Cinéma), serait sans nul doute très bien reçue également par les milieux professionnels du cinéma et de l’audiovisuel », écrit le directeur du CNC². Formation, monstration et recherche utilisées comme armes de séduction.

Qu’est-ce que le Palais de l’Image ? Une médiathèque exceptionnelle

La médiathèque en projet, qui fait l’objet de plusieurs rapports dont un très détaillé en 1988, est, en particulier grâce aux fonds de la Cinémathèque et de l’école de cinéma, la vitrine de l’identité nouvelle du palais de Tokyo. S’étalant sur plus de 2 400 m² dans le projet de 1988, cette médiathèque vise à accueillir en majorité des fonds relatifs au cinéma, ce qui fait sens si l’on considère les deux principaux propriétaires de ces fonds. Mais leur focalisation sur ce domaine ne les empêche pas de montrer une grande variété : cinéma français comme cinéma étranger sont représentés, des débuts du médium jusqu’au temps présent et sous des points de vue divers tels qu’« esthétique, technique, historique, juridique, économique et sociologique »³. Les supports en sont également variés puisque ces fonds comportent des objets (des maquettes, des costumes, des éléments de décor etc.) comme des imprimés (des périodiques, des ouvrages, des scénarios, des travaux universitaires etc.), des manuscrits (des partitions), de l’iconographie (des photographies, des affiches) ou encore des archives audiovisuelles disponibles dans une vidéothèque dédiée (à accès cependant restreint par rapport au reste de la médiathèque). Si le cinéma reste le champ central de recherches, la médiathèque dispose – sur papier – de fonds consacrés aux relations entre photographie et cinéma, et aux

¹ Archives nationales (AN) : série 1989 0353/7 : Cabinet et services rattachés au ministre de la Culture (1986-1988). Note de Jérôme Clément (directeur général du CNC) au ministre de la Culture, François Léotard, datée du 04/04/1986, qui fait un récapitulatif du projet Tokyo tout en incitant le ministre à venir visiter les lieux pour y apporter son soutien. Si la somme allouée est bien de 180 millions de francs, la somme espérée atteignait les 230 millions.

² *Ibidem*.

³ AN : série 1996 0030/56 : Centre national de la Cinématographie française (1962-1994). Rapport du 05/12/1988 de Noëlle Giret (Cinémathèque française) et Marion Cres (IDHEC/FEMIS) sur le « Centre de recherche et de documentation sur le cinéma ».

autres domaines de l'audiovisuel (vidéo, radio, télévision, nouvelles technologies), quoique ces derniers soient en moindre nombre car déjà bien représentés au Centre de documentation de l'INA⁴. A titre indicatif, les fonds combinés de la Cinémathèque et de la FEMIS comptent 25 000 ouvrages, 2 300 titres périodiques, 2 050 000 photographies, 17 000 scénarios et 400 costumes et accessoires – ces derniers étant accessible en consultation à la médiathèque sous forme de copies⁵. Ces chiffres étaient vrais en décembre 1989 mais les deux institutions augmentent régulièrement leurs collections respectives, que ce soit à travers des achats, des dons, ou autre moyen d'acquisition.

Grâce à un accès gratuit pendant des horaires larges, et sans inscription obligatoire, les concepteurs de la médiathèque espèrent attirer un public varié, composé de curieux comme de chercheurs acharnés. Michel Melot, choisi par la Cinémathèque pour étudier la question, l'écrit : « il s'agit bien de servir ces deux publics au Palais de Tokyo qui doit être un instrument de recherche à la fois de niveau international et largement ouvert au public »⁶. Pour séduire encore plus le public informé, la médiathèque se propose d'accueillir conférences et séminaires, et de publier des ouvrages. C'est donc bel et bien un établissement de haute qualité dans le domaine de l'audiovisuel que s'apprête à devenir le palais de Tokyo, répondant en cela aux souhaits émis par Jack Lang dès son arrivée au ministère de la rue de Valois.

C'est aussi un lieu qui permet la rencontre des publics et des activités

C'est également un lieu vivant et proche de l'actualité du patrimoine cinématographique qui est envisagé, car ce sont des rencontres entre étudiants, chercheurs, journalistes, curieux et professionnels que naît l'énergie créatrice du futur palais de Tokyo. Avant-premières, rétrospectives, colloques, manifestations festivières, et bien évidemment expositions (sur 3 800 m² environ) et projections cinématographiques, doivent prendre place avenue du Président-Wilson. La présence d'autres associations plus petites en plus des principaux affectataires, comme le projet Périphéria de Jean-Luc Godard, « véritable IRCAM de l'audiovisuel » (centre de recherches sur les images et les sons), l'Agence Jules-Vernes, qui promeut la production d'émissions scientifiques, ou le Centre Simone de Beauvoir qui

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Michel Melot au ministre de la Culture et de la Communication sur l'organisation et la gestion d'une médiathèque publique au Palais de Tokyo, daté du 31/01/1988.

s'intéresse à l'histoire des femmes à travers la vidéo, doivent encore accentuer le dynamisme de l'institution grâce à leurs événements ponctuels et leurs activités régulières⁷.

Et pour en faire un espace convivial, centre culturel à l'image d'un Centre Pompidou, il va de soi que le projet inclut des espaces d'accueil, de restauration et de librairie.

Cette forme même d'interrelations entre différents aspects de l'image, de décroisement entre les disciplines et de dynamisme synergique est elle aussi vue comme une nouveauté. Jean Digne, chargé d'étudier le projet du palais de Tokyo, ne s'y trompe pas : « Il s'agit [...] avant tout d'inventer un espace, non de (re)produire une formule existant par ailleurs »⁸. Le palais de Tokyo s'inscrit donc bien comme un endroit unique au monde et défiant toute concurrence, notamment face au Museum of Modern Art (MoMA) à New-York. Pour ses concepteurs, plus qu'un énième projet audiovisuel et cinématographique, c'est une révolution.

Recette d'un projet réussi : la coordination des équipes ?

Mais pour mener à bien un tel projet, il ne suffit pas d'avoir des idées et des subventions. Il faut un travail de fond, mené par des équipes motivées qui ont une idée claire de ce qu'elles sont en train d'entreprendre. Or, il semblerait que de telles équipes aient manqué au palais de Tokyo pendant les premières années du projet, ce qui a, entre autres choses, empêché les différentes institutions présentes d'avoir une véritable vue d'ensemble du Palais de l'Image.

Quand se crée enfin l'association de préfiguration (l'AMIS) qui donne un nouvel élan au projet, en 1989, Jack Gajos, son directeur de la première heure avant Christian Oddos⁹, met en garde le ministre de la Culture contre ce qui ne serait qu'une « simple addition d'affectataires »¹⁰. L'espace ne peut être véritablement performant que si toutes les institutions – la FEMIS, le CNP, et la Cinémathèque française en premier lieu – travaillent au sein d'une

⁷ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Jack Gajos présenté à Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, le 03/05/1989 et intitulé « L'Espace Lumière. Pour un aménagement du Palais de Tokyo ». Gajos souhaite aussi y accueillir, entre autres, l'Association des réalisateurs-producteurs, l'Institut multi-média, le Carrefour des festivals et la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes.

⁸ AN : série 1996 0030/56. Note de Jean Digne datée d'octobre 1989 et intitulée « Palais de Tokyo, suggestions ».

⁹ Christian Oddos est nommé à ce poste par le président de l'association, Dominique Wallon, le 1^{er} mars 1990, pour remplacer Jack Gajos qui ne parvenait pas à cumuler cette fonction avec son poste actuel, à savoir délégué-général de la FEMIS, auquel allait sa préférence (source : Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/0011 : dossier Restauration d'édifices de Paris. Procès-verbal du conseil d'administration du 20/12/1990).

¹⁰ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Jack Gajos présenté à Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, le 03/05/1989 et intitulé « L'Espace Lumière. Pour un aménagement du Palais de Tokyo ».

synergie réelle et d'échanges réciproques, et oublient les querelles d'espace et d'ego. Autrement dit, le projet ne peut se concrétiser que si *tous* les affectataires travaillent à sa réalisation :

C'est alors qu'une logique nouvelle se fait jour : il n'y a pas d'affectataires du lieu ou d'une partie du lieu, il n'y a pas de baronnies campées dans un espace dont il faut défendre les marches, il doit y avoir une direction unique, des espaces réservés et des espaces ouverts. Tout est donc à reprendre en termes de coordination et non de cohabitation.¹¹

Le projet de Lang n'a donc pas vocation à créer un centre d'accueil pour l'audiovisuel mais une institution totalisante et harmonieuse qu'un nom unique viendrait couronner. D'abord Palais des Arts de l'Image, raccourci en Palais de l'Image ou Maison de l'Image/Maison de l'Image et du Son – le terme « Palais » ne paraissant pas assez accueillant et trop élitiste –, le palais de Tokyo se voit ensuite attribué des noms plus évocateurs du milieu du cinéma comme « Espace Lumière » ou « Centre Renoir » sans que toutefois ni l'un ni l'autre ne s'impose vraiment¹². Cette incapacité du bâtiment à se défaire de son nom de 1937 est révélatrice des difficultés qu'ont eu les acteurs du projet à définir une identité stable dans l'association du palais et de l'image.

Avant l'apparition de l'AMIS au tournant des années 1990, c'est Philippe d'Hugues qui est en charge de la coordination du palais de Tokyo en tant qu'administrateur. Le projet est encore en phase de définition, les négociations pour la venue de la Cinémathèques sont en cours et s'annoncent compliquées, et sa tâche n'est pas simple. Chacune des institutions cherche à gagner le plus de surface possible sans vraiment se soucier de ses voisins et la FEMIS mène une existence presque autonome entre ses travaux et la rentrée scolaire de la promotion de 1986 – la première promotion officielle de la FEMIS¹³.

Le projet architectural de Franck Hammoutène, lauréat du concours lancé en 1987, doit être remanié de nombreuses fois pour satisfaire au maximum d'exigences. Il fait suite à deux autres séries de travaux lancées en 1986 et 1988 consacrés à la FEMIS et à la Cinémathèque. Tout se passe alors comme si le projet ne cessait de se morceler, à travers la gestion des

¹¹ *Ibidem*.

¹² AN : série 2014 4769/5 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Jack Gajos à Jack Lang datée du 02/05/1989 (cf. Annexe n° 1).

¹³ AN : série 20144 769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note d'Alain Auclair (directeur général adjoint du CNC) au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2).

affectataires, leurs projets individuels, les travaux qui se succèdent, empêchant ainsi le projet novateur qu'est le Palais de l'Image de réellement se concrétiser.

Le parti-pris de l'image cinématographique

On l'a donc vu, c'est l'image cinématographique qui semble dominer le projet. Le CNC, bien implanté au palais et bénéficiant de la programmation de qualité de Robert Delpire, n'en souffre pas tellement¹⁴. Mais un lieu innovant comme ce que prétend être le palais de Tokyo peut-il vraiment se passer de l'image qui envahit de plus en plus la vie quotidienne des Français, à savoir l'image télévisuelle ?

Sans rentrer dans la polémique de la concurrence entre cinéma et télévision – qui ferait se vider les salles de projection – on constate que cette question a interrogé les concepteurs du projet. Alain Auclair, très impliqué depuis les hauteurs du CNC, compare le projet français de Palais de l'Image aux projets étrangers qui, eux, excluent la photographie mais intègrent la télévision, et souligne que films et fictions de télévisions sont très proches. Il demande dès lors que l'inclusion de la télévision « dans l'une des sections du projet » soit au moins posée, même si elle ne trouve pas de solution sur le moment¹⁵. Quant à Jack Gajos, dans son rapport au ministre de la Culture daté du 3 mai 1989, il demande s'il est « logique de penser que "le projet de musée de la Radio et de la Télévision" doit être ailleurs »¹⁶.

L'INA travaillant sur un tel projet, il apparaît alors problématique d'empiéter sur ce terrain, sachant que l'Institut collabore par ailleurs avec le Palais de l'Image. Ces questions n'ont pas occupé trop longtemps ni Jack Gajos, ni Alain Auclair ou Christian Phéline, directeur général adjoint du CNC, mais il reste important de montrer que c'est véritablement l'image sous toutes ses formes modernes qui est prise en compte dans la conception du projet¹⁷.

Exclure la télévision a aussi son importance dans l'élaboration de « [l']identité forte » du palais de Tokyo puisque cela le différencie de ses concurrents internationaux mais montre également un parti-pris, celui du cinéma et plus précisément du patrimoine

¹⁴ Dans une lettre sur le rapport Gajos de mai 1989, Delpire note tout de même que la place accordée au cinéma est trop importante dans le projet global, mais cela n'aura pas de conséquences par la suite (source : AN : série 1996 0030/56. Note sur le rapport Gajos datée de janvier 1990).

¹⁵ AN : série 2014 4769/2 : Note d'Alain Auclair (directeur général adjoint du CNC) au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2).

¹⁶ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Jack Gajos présenté à Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, le 03/05/1989 et intitulé « L'Espace Lumière. Pour un aménagement du Palais de Tokyo ».

¹⁷ Un rapport avait été remis par l'architecte Jean-François Sérès sur le sujet en avril 1987, mais il n'y a pas eu de suites (source : AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Bellynck, chef de la division des constructions publiques, à M. Simoneau, de la Direction du Patrimoine, datée du 13/04/1989).

cinématographique¹⁸. De façon plus prosaïque, il est vrai, il apparaît également que le projet étant dès l'origine ambitieux, l'espace aurait manqué pour tout y mettre.

Comment lier un bâtiment et un projet culturel

Cette identité nouvelle du palais de Tokyo, liée aux mondes de la recherche et de l'innovation dans les domaines de l'image fixe et animée, qui s'appuie sur d'importantes collections, des événements pédagogiques et culturels et des équipements de haut niveau, sert, dans sa modernité, à mettre en valeur un bâtiment dont les beaux jours sont loin derrière lui.

Construit dans un style monumental classique décrié dans les années 1930, vidé au cours des années 1970 et laissé plus ou moins à l'abandon jusqu'à la reprise en main de Jack Lang, le palais est pourtant une belle représentation de son époque et un témoin architectural de l'Exposition internationale des Arts et Techniques de la Vie moderne de 1937.

Il a été pensé pour laisser entrer la lumière, il est réaménagé pour que l'obscurité règne dans les salles de tournage et de projection. Les paradoxes – ancien/moderne, lumière/obscurité – n'effraient pas les hommes volontaires tels que Jack Gajos. Voici ce qu'il en dit : « Un bâtiment et un projet que rien ne disposait à se rencontrer et qui, dans leur désaveu et leur générosité, doivent se réunir »¹⁹. Que cette rencontre inattendue soit un bon ou un mauvais présage, là n'est pas la question. Ce qu'il est en revanche important de noter est que le Palais de l'Image se dote d'une mission autre que la promotion des activités audiovisuelles : la réhabilitation d'un monument historique délaissé. Cela est d'autant plus nécessaire que la fin du Musée national d'Art moderne dans ses locaux a eu un impact important sur son image, alors que son jumeau, le musée de la Ville, continue d'exister.

Cette dimension, redonner son heure de gloire au palais, apparaît dans les programmes élaborés pour le projet :

L'aile occupée par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris continue à survivre à ses origines, tandis que la désertification de l'aile que le Musée d'art moderne de l'Etat a quittée s'est accentuée au cours des années pour ne nous livrer aujourd'hui qu'un lieu mort et vide. Le défi lancé aux architectes en compétition, comme aux affectataires, est de revitaliser cette

¹⁸ AN : série 2014 4769/2. Lettre de mission de Jack Lang à Jean Digne, alors directeur de l'Institut français de Naples, datée du 13/01/1989.

¹⁹ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Jack Gajos présenté à Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, le 03/05/1989 et intitulé « L'Espace Lumière. Pour un aménagement du Palais de Tokyo ».

construction [...] si son aménagement n'est pas étudié au mépris de sa mémoire architecturale et de l'avenir de sa vocation nouvelle.²⁰

Composer avec ces paradoxes implique cependant de grosses modifications architecturales, qui font traîner en longueur le projet, coûtent cher et sont parfois difficiles à mettre en œuvre car le bâtiment s'inscrit dans un site protégé. La présence du cinéma et des techniques audiovisuelles à Tokyo n'est néanmoins pas présentée comme un paradoxe dans la suite du texte : on l'inscrit tant bien que mal dans la continuité de l'Exposition de 1937 et de son pavillon « Photo-ciné-phono » – qui, évidemment, n'était pas au palais mais dans un autre pavillon. On a donc une double identité qui se dégage ici du projet, à la fois ancré dans l'histoire du bâtiment et orienté vers l'avenir des technologies de l'image en constante évolution.

La place du palais de Tokyo dans la politique culturelle

Comme l'indique l'acronyme de la FEMIS, cet avenir des technologies de l'image se fait dans un cadre international et plus particulièrement européen, par opposition à la force brute que représentent les Etats-Unis. Il s'agit de faire du palais de Tokyo « l'un des foyers les plus actifs de cette Europe de l'Image sans laquelle nous ne saurions préserver demain l'identité de notre culture »²¹. Le bâtiment de l'avenue du Président-Wilson est envisagé comme une place internationale où s'élaboreraient les réflexions et les outils cinématographiques et audiovisuels de l'avenir, comme un endroit-clef dans son domaine.

Toutes ces considérations sur le cinéma et l'audiovisuel ne sortent pas de nulle part²². Elles s'inscrivent dans la politique menée par Lang dès son arrivée au ministère en 1980 et plus généralement dans la politique de la gauche mitterrandienne nouvellement installée. Les années 1980 font l'objet d'un genre de « religion politico-culturelle » avec l'arrivée au pouvoir de la gauche. En effet, sous l'égide de François Mitterrand, cette mouvance politique s'est en partie définie par son attachement à la culture et sa volonté de la rendre accessible à tous mais aussi plus présente dans la société française en général, notamment en créant ou en agrandissant des musées, mais aussi en mettant en place des événements culturels. Le combat de Jack Lang pour que le budget de son ministère arrive à 1% du budget global du gouvernement en est l'illustration parfaite. Il n'y arrive pas du premier coup mais réussit néanmoins à en doubler les

²⁰ AN : série 2014 4769/2. Programme définitif de réaménagement du palais de Tokyo daté du 10/11/1987 et transmis au Directeur du Patrimoine par Michel Boyon, directeur du cabinet du ministre de la Culture.

²¹ AN : série 2014 4769/6 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Communiqué de presse de François Léotard, alors ministre de la Culture, daté de 1986.

²² Nous les étudierons cependant plus dans le détail dans le chapitre suivant.

crédits, passant de 0,45% du budget du gouvernement à 0,75%, puis à 0,85% en 1984²³. Sont également créés le 27 septembre 1983 un Institut de Financement du Cinéma et des Industries culturelles ainsi que le Fonds de Soutien aux Industries Culturelles.²⁴ Les projets de Lang des mêmes années visent en outre à mettre en valeurs des arts et activités culturels longtemps sous-estimés comme le cirque ou la bande-dessinée, mais aussi la photographie. La réhabilitation du palais de Tokyo fait dès lors partie de cette idéologie revendiquée de gauche.

Des échanges de lettres entre Jack Lang et François Mitterrand montrent néanmoins que la préférence de ce dernier tend plutôt vers la Direction des Musées de France, ralentissant les projets dédiés à l'image et à l'audiovisuel²⁵. Le Président aurait eu en effet quelques difficultés à accepter l'idée de transformer un ancien musée d'Etat, le palais de Tokyo, en centre culturel dédié au cinéma et à la photographie – que ce soit du point de vue architectural ou conceptuel²⁶. L'homme du cinéma, c'est bien Lang.

Tout se passe donc comme si, une fois examinées les conditions de création du Palais de l'Image et de sa médiathèque, les deux fers de lance de ce projet dédié à la recherche et à l'innovation étaient la FEMIS, toute jeune école, « élément stimulateur », et la Cinémathèque française, l'institution cinquantenaire qui a déjà depuis longtemps ses lettres de noblesse, en France comme à l'international²⁷. Si ces deux institutions sont particulièrement mises en avant, c'est parce que les années 1980 voient éclore de nombreuses mesures prises pour la préservation et la promotion de ce patrimoine mondial qu'est le cinéma, ce qui fait certes de l'occupation du 13 avenue du Président-Wilson un projet bienvenu, mais aussi soumis à la concurrence internationale, notamment en Angleterre et aux Etats-Unis. Malheureusement, on le verra, l'intégration de la Cinémathèque se fait plus compliquée de prévu et handicape grandement le projet dès ses premières années d'existence.

Mais l'élaboration d'un projet scientifique et culturel ambitieux et son inscription dans un édifice palatial méritent de plus amples détails : après la définition du projet et ses enjeux

²³ ORY, Pascal. « La Politique du ministère de Jack Lang : un premier bilan », *The French Review*, 1984 (n° 1) : p. 77-83.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ MARTIN, Laurent. *Jack Lang : une vie entre culture et politique*. Paris : Ed. Complexe, 2008, p. 255. L'auteur tire ces informations de lettres échangées entre les deux hommes en janvier-février 1985 et trouvées aux archives de l'IMEC, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter, n'ayant pu obtenir l'autorisation des ayants-droit de François Mitterrand. La DMF occupait en effet une partie des locaux du palais de Tokyo et éprouvait des réticences à s'en aller, ce à quoi le Président ne voyait pas vraiment d'inconvénient.

²⁶ Entretien réalisé par moi-même avec Jack Lang, le 3 mai 2019.

²⁷ Jean Rouch, président de la Cinémathèque, dans *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusé le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

politiques et patrimoniaux, voici l'application concrète du projet « Palais de l'Image » au palais de Tokyo.

2) Occuper un bâtiment et planifier des opérations : les obstacles à la fluidité du projet

Si, parce qu'apparemment vidé des collections du Musée national d'Art moderne, le palais de Tokyo semble prêt à accueillir ses nouvelles fonctions, il n'en est rien. Entre l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 et la déclaration de Lang de 1984, le palais a eu une vie, certes discrète, mais suffisamment pour occuper une partie de ses locaux. A la fois réserve géante, centre d'expositions temporaires, musée d'Art et d'Essai, et potentiel emplacement de l'Ecole du Louvre, l'édifice des années 1930 a une identité assez floue durant cette période de transition²⁸.

Les archives des années 1986 à 1988 montrent qu'en 1987, les réserves du Fonds national d'Art contemporain (FNAC) présentes depuis 1938 au palais, les réserves des Musées de France – soit celles qui contiennent des œuvres du Louvre, à cause des travaux du Grand Louvre, et les œuvres des futurs musée d'Orsay et musée Picasso, en cours de réalisation – ainsi que le Service de Restauration des Musées classés et contrôlés, sont encore au Palais de Tokyo²⁹. En 1987, le projet du Palais de l'Image est pourtant déjà, de façon assez fragile il est vrai, sur les rails depuis trois ans.

Les occupations du palais

Il y a donc à cette époque trois affectataires principaux au 13 de l'avenue du Président-Wilson : la Délégation aux Arts Plastiques – qui comprend le CNP, le FNAC et la Mission du patrimoine photographique –, la Direction des Musées de France – avec ses réserves diverses et ses ateliers de restauration – et enfin le CNC en la présence de la FEMIS, chacun ayant des objectifs et des moyens différents. Un des principaux problèmes qui se pose alors est celui de la répartition des espaces et des charges, ces dernières étant supposées être proportionnelles aux premiers. Un autre problème majeur est la question des chantiers de réaménagement liés au projet audiovisuel dans un bâtiment qui abrite des œuvres d'art en réserve. Les risques qu'ils posent pour les collections de tableaux – vols, incendies, dégradations dues à la poussière qui pénètre partout, risques d'inondation etc. – obligent à prendre des mesures de protection

²⁸ AN: série 1995 0031/8 : Culture, Direction des Musées de France (1976-1992). Note sur l'aménagement de l'Ecole du Louvre au palais de Tokyo, par Serge Menil, architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, datée du 01/06/1978.

²⁹ AN : série 1995 0031/8. Nous faisons ici référence à un relevé de décisions daté du 07/04/1987 rédigé par Michel Boyon, du ministère de la Culture, qui prévoit la libération de ces réserves pour l'année 1988.

élevées, coûteuses à la fois en argent et en temps³⁰. La nomination de Philippe d'Hugues comme administrateur du bâtiment en 1986 pour coordonner les utilisateurs n'est pas non plus acceptée de façon unanime, ces derniers préférant garder une certaine autonomie³¹. Cette autonomie, si elle permet aux institutions occupantes d'avoir plus de liberté dans leurs actions, met parfois des freins au projet puisque, on l'a vu, seule la coordination des affectataires peut faire avancer le projet commun.

De même, certaines des œuvres des collections du MNAM sont restées dans les réserves car leurs donateurs refusaient de les voir partir pour Beaubourg. Toutes ces réserves d'œuvres ou ateliers divers occupent des milliers de mètres carrés qui ne peuvent donc pas être mis au service du Palais de l'Image et bloquent non seulement sa réalisation matérielle, mais aussi la vision que peuvent en avoir ses concepteurs.

Des expositions sont organisées de façon régulière, afin de faire voir au public ces œuvres autrement non accessibles et de préfigurer les futurs musées parisiens en création, mais l'on reste bien éloigné du domaine de l'audiovisuel qui paraît loin de trouver sa place sur les lieux. Il en est de même avec le musée d'Art et d'Essais, installé à Tokyo depuis 1978 et qui reste en activité jusqu'à la mi-année 1986. Entre 1984 et 1988, on peut donc visiter au Palais de Tokyo des expositions d'art moderne, d'art classique, des expositions aussi différentes que *L'Art du Vannier* ou *Edmond About écrivain et critique d'art : 1828-1885* organisées par le musée d'Art et d'Essai, ou encore des expositions présentées par le CNP, installé depuis 1984³².

L'un des problèmes qui se pose est alors l'évacuation des réserves et des services de restauration de la Direction des Musées de France (DMF). En janvier 1987, lors de l'établissement des surfaces utiles par usager présent à Tokyo, la DMF occupe encore 1 600 m² soit 30% des surfaces utiles, tandis que la FEMIS n'en occupe que 1 200 m², soit 15% des surfaces et donc moitié moins que le service national des musées. Outre ces mètres carrés, la DMF a du personnel, certes peu nombreux, sur les lieux, et ne semble pas pressée d'y renoncer³³. Pour compléter cet inventaire, si l'on sait que la Délégation aux Arts Plastiques

³⁰ AN : série 1995 0031/8. Lettre recommandée de Pierre Large, architecte du palais de Tokyo, datée du 13/01/1986, au Conservateur en chef du palais de Tokyo, dans laquelle il se plaint des problèmes causés par les « allées et venues non contrôlées » : tableau et fournitures de chantier volés et début d'incendie notamment.

³¹ AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Belynck, chef de la division des constructions publiques, à M. Simoneau de la Direction du Patrimoine, datée du 13/04/1989.

³² *L'Art du vannier*. Paris, Musée d'Art et d'Essai (29 novembre 1984-fin avril 1985). Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984 ; LACAMBRE Geneviève ; LOSTE, Sébastien. *Edmond About écrivain et critique d'art : 1828-1885*. Paris, Musée d'Art et d'Essai (à partir du 24 mai 1985). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

³³ AN : série 1995 0031/8. Dans un relevé de décision pour l'année 1987, daté du 24/12/1986, la DMF maintient au sein du palais de Tokyo un chauffagiste et deux ouvriers à plein temps.

(DAP) occupe quant à elle 4 400 m², on peut certes parler d'un « Palais de l'Image », mais d'un « Palais de l'Image » plutôt dédié à l'image fixe, ancienne comme contemporaine³⁴. Cela est d'autant plus vrai que la Cinémathèque française, du fait de ses divisions internes et des travaux restant à effectuer avenue du Président-Wilson, n'est pas encore installée dans ses locaux. La FEMIS inaugurée en novembre 1986 ne représente donc encore qu'une petite partie des lieux dévolus au futur Palais des Arts de l'Image et est appelée à s'étendre.

Cette impression de grande « réserve » au palais de Tokyo est d'autant plus forte que le Louvre, qui, du fait des travaux doit entreposer ailleurs ses réserves de peintures grand format (celles de l'Aile Est Cour Carrée), appelle le déménagement ainsi effectué « l'opération tiroir palais de Tokyo », ce qui montre bien le peu de considération que certains milieux ont pour l'édifice³⁵. Et si, cité dans un article de *La Croix* par Jean-Luc Marcia, Philippe d'Hugues déclare que « le Palais de Tokyo n'a pas la vocation d'être un simple garage », la confusion semble parfois possible³⁶.

Cela est aussi problématique d'un point de vue administratif car cette succession d'occupants autonomes du palais ne rend pas sa gestion très claire et, entre le départ de la DMF et l'arrivée de Philippe d'Hugues, on a un vide administratif de plusieurs mois qui bloque le projet³⁷.

Faire partir les « indésirables »

De manière plus générale, en 1987, soit quelques mois après l'inauguration de la FEMIS, l'administrateur du palais de Tokyo obéissait toujours à un programme général d'aménagement et de déménagement du bâtiment qu'il restait à mettre en œuvre. L'évacuation totale des lieux est prévue pour l'année 1988 – « totale » n'étant toujours pas le terme exact à employer, le discret et éphémère Institut des Hautes Etudes en Arts plastiques de Pontus Hultén s'installant au palais de 1988 à 1990. Il faut cependant savoir que dès 1985, cette évacuation était prévue pour le mois de mars 1986 afin de pouvoir commencer les chantiers au printemps, sauf en ce qui concernait la réserve dite du « rideau de fer » du Louvre (au sous-sol du palais) ne pouvant partir avant le début de l'année 1988, et deux enclaves du rez-de-chaussée haut

³⁴ AN : série 1995 0031/8. Note sur la répartition des charges de fonctionnement du palais de Tokyo pour l'exercice 1987, datée du 13/01/1987.

³⁵ AN : série : 1995 0031/8. Lettre d'Emile-Joseph Biasini, président de l'Établissement public du Grand Louvre, au directeur des Musées de France, datée du 12/12/1984.

³⁶ MARCIA, Jean-Luc. « Animer les desseins du Palais de l'Image », *La Croix*, 17 mars 1988.

³⁷ AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Belynyck, chef de la division des constructions publiques, à M. Simoneau de la Direction du Patrimoine, datée du 13/04/1989).

consacrées aux tableaux du Louvre et du futur musée d'Orsay³⁸. On parle même pour l'année 1987 d'une « année transitoire » puisque consacrée aux différents chantiers et déménagements plutôt qu'à la réalisation du projet, ce qui fait de l'inauguration de la FEMIS le point de départ d'un projet mis sur pause aussitôt après³⁹. Les mots de Jack Gajos sont révélateurs de l'état du palais en 1989 : il sort de « quinze belles années de gravas »⁴⁰. Et ceux de Jérôme Clément ne le sont pas moins : « Le palais est en effet devenu peu à peu une resserre d'œuvres d'art, stockées dans des conditions parfois peu satisfaisantes, en attendant des affectations ultérieures. [Il faudrait] créer un actif courant d'animation culturelle dans un site remarquable, actuellement mal utilisé »⁴¹.

Un tableau effectué en 1984 par Jean-François Sérès, architecte au palais de Tokyo, résume la situation telle qu'elle était envisagée à l'époque, au début du projet :

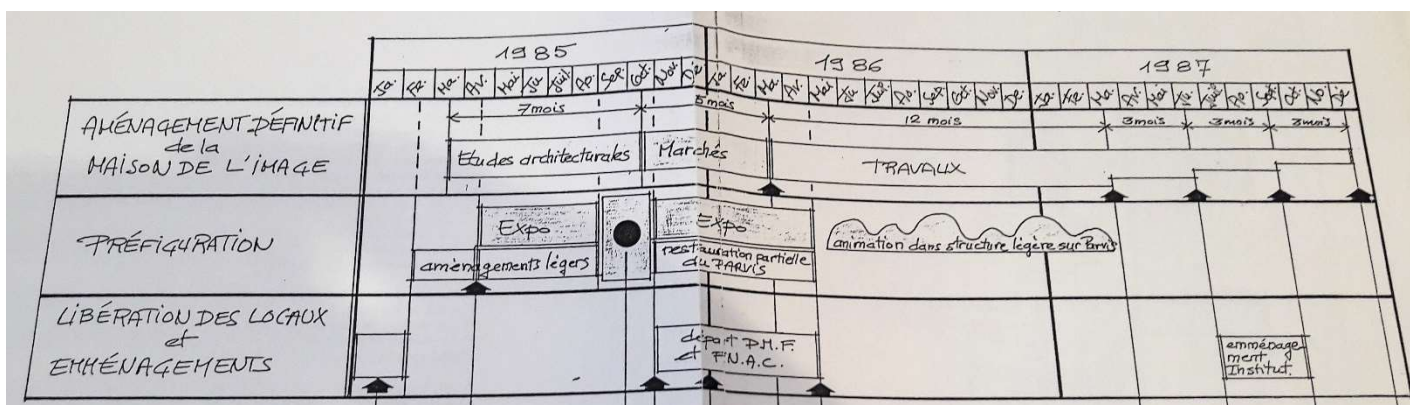


Figure 2. AN : série 1995 0031/8. Pièce jointe à la note de Jean Gründler, chargé de mission auprès du ministre de la Culture, au directeur du cabinet du ministre et datée du 30/01/1985. De droite à gauche, les flèches et le point représentent : 1. Libération des locaux nécessaires à la préfiguration ; 2. Ouverture des activités de préfiguration ; 3. Présentation publique de la Maison de l'Image ; 4. Fin des expositions DMF ; 5. Fin de toutes les activités DMF et FNAC ; 6. Début des travaux ; 7. Libération totale des locaux du Palais ; 8. Ouverture des salles de projection ; 9. Locaux mis à disposition de l'Institut ; 10. Fin des travaux.

Il apparaît donc que c'est durant l'année 1986 que toutes les activités qui ne concernent pas le Palais de l'Image doivent partir du palais, à l'exception des réserves du Louvre et du

³⁸ AN : série 1995 0031/8. Lettre de Jean Gründler, chargé de mission auprès du directeur de cabinet du ministère de la Culture, datée du 30/01/1985.

³⁹ AN : série 1995 0031/8. Compte-rendu de réunion entre le palais de Tokyo, la DMF et la DAGEC (Direction de l'administration générale et de l'environnement culturel) daté du 14/01/1987.

⁴⁰ AN : série 2005 0582/435 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1949-1995). Note de Jack Gajos à Dominique Wallon datée du 09/08/1989.

⁴¹ AN : série 1989 0353/7 : Note de Jérôme Clément (directeur général du CNC) au ministre de la Culture, François Léotard, datée du 04/04/1986.

FNAC. Jean-François Sérís donne donc deux ans au projet pour se réaliser : un bilan très optimiste qui ne prend pas en compte les réticences de la DMF à quitter les lieux et la lourdeur des travaux à réaliser au palais. Il envisage même des expositions de préfiguration de la Maison de l'Image dès le mois d'avril 1985 alors qu'aucune structure commune aux affectataires n'a encore été créée. Il semblerait donc que le projet n'ait pas été étudié de façon très approfondie à ses débuts, ni envisagé de façon à prendre en compte toutes les difficultés qui émergent déjà.

Un calendrier qui s'étire

Les retards ne cessent d'ailleurs de s'accumuler sur le projet, et, d'une année sur l'autre, l'ouverture est remise à plus tard encore. Dans un tableau manuscrit daté d'avril 1986 qui planifiait les délais du concours d'architecture et de sa réalisation, on trouvait une date de fin de chantier au mois de février 1988 au plus tard – le projet a déjà un an de retard par rapport aux prévisions de Jean-François Sérís⁴².

En 1989, en prenant comme référence le mois de février 1990, car le ministre doit rendre ses décisions en janvier de la même année, le maître d'ouvrage en charge des travaux de réaménagement au nom de la Direction du Patrimoine (DP), André-Marie Besse, prévoit l'ouverture générale du bâtiment au public entre les mois de mars et de novembre 1994, le délai étant important car de nombreux équipements sont à installer du fait de la nouvelle vocation audiovisuelle du palais. Son « calendrier relativement tendu » – il est optimiste – se découpe comme suit : les études et la signature des marchés de février 1990 à septembre ou octobre 1991, il n'envisage pas moins de huit mois car c'est ce qu'exige un travail précis et de qualité, ce qui mène à l'ouverture du chantier entre septembre et octobre 1991 et sa réception générale entre septembre 1993 et avril 1994 – si une première tranche des travaux n'est pas déjà reçue fin 1992, début 1993⁴³.

André-Michel Besse a bien conscience que les aléas du projet risquent de modifier ces délais, mais il estime qu'il a besoin d'un calendrier de référence, qui manquait jusqu'à présent. En trois ans et demi, les choses ont donc beaucoup évoluées, mais il reste de nombreuses incertitudes encore.

Quant à Christian Oddos, lorsqu'il prend la direction de l'AMIS en 1990, il envisage ce calendrier : après une période de préfiguration de deux ans, de 1990 à début 1992, pendant laquelle les 20 000 m² du palais seront utilisés par les affectataires, les lieux fermeront en 1992

⁴² AN : série 2014 4769/2. Tableau manuscrit et anonyme daté d'avril 1986.

⁴³ AN : série 2014 4769/2. Lettre d'André-Michel Besse, maître d'ouvrage à la DP, au directeur du CNC et datée du 17/10/1989, sur le calendrier prévisionnel du palais de Tokyo.

pour rouvrir en 1995 agrandis de 5000 m², pour le centenaire du cinéma⁴⁴. Arrivé 1994, l'ouverture est cependant prévue pour l'automne 1996 après une nouvelle fermeture pour travaux à partir de 1995⁴⁵. Enfin, en 1996, après le départ de la FEMIS et la transformation du Palais de l'Image en Palais du Cinéma, l'ouverture est retardée à 1999⁴⁶. Dans les faits, le palais ferme à l'été 1993 et ne rouvre plus avant 2002 sous la forme du Site de création contemporaine. Les péripéties sont nombreuses qui rythment l'élaboration du projet.

Un palais à transformer

« Une structure commune claire appuyée sur une architecture forte est la meilleure garantie que puissent se développer des activités autonomes mais complémentaires par chacun des utilisateurs », voici ce que déclare Alain Auclair dans une note récapitulative de 1989 et voilà sans doute ce qui a motivé le CNC et la DP à lancer un concours d'architecture global en 1986, alors qu'une partie des travaux avait déjà été effectuée par des architectes différents qui ne s'étaient pas concertés⁴⁷.

Le lauréat de ce deuxième concours organisé pour le palais de Tokyo est désigné en mars 1988 parmi les trois candidats restants en lice : Jean-Paul Philippon, Jean Nouvel et Franck Hammoutène. Si ce dernier l'emporte à la majorité, il semblerait pourtant que le choix ne fasse pas l'unanimité. Le jury de neuf personnes à l'origine de la décision lui octroie en effet, après trois heures de débat, six voix contre trois pour Nouvel et trois abstentions. André-Michel Besse, membre du jury, fait part de ses inquiétudes au ministre : le projet Hammoutène dépasse de 15,5 millions de francs l'enveloppe allouée de 70 millions – et la Commission technique estime en réalité que le coût risque de dépasser le budget de plus de 20 millions – car il touche beaucoup aux structures du bâtiment, ce qui entraîne nécessairement des dépenses élevées du fait des difficultés que l'architecte ne peut pas manquer de rencontrer. Le maître d'ouvrage pense également que ce projet « favorise le cloisonnement des activités et empêche la synergie souhaitée dans cette réalisation », ce qui, on l'a vu, est l'un des points-clefs du futur Palais de l'Image, de même qu'il « transforme profondément l'esprit de l'édifice », un aspect historique d'importance déjà évoqué. Il conclut : « L'introduction au cœur [du palais] et sur toute sa

⁴⁴ AN : série 2005 0582/435 : Note de Christian Oddos datée du 01/06/1990 et qui présente la préfiguration du Palais de l'Image.

⁴⁵ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/0011. Rapport moral de 1993 daté du 10/06/1994.

⁴⁶ AN : série 2014 4769/4 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Article de Marie-Claude Arbaudie de provenance inconnue daté du 23/10/1996.

⁴⁷ AN : série 2014 4769/2. Note d'Alain Auclair (directeur général adjoint du CNC) au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2).

longueur, d'une machinerie, ingénieuse mais étrangère à l'esprit du lieu, représente un parti que ne justifient totalement, ni des raisons techniques ni des raisons esthétiques »⁴⁸. La correspondance et l'adéquation entre projet scientifique et culturel et projet architectural semblent dès lors difficiles à mettre en œuvre.

Mais le ministre passe outre ces problèmes et confirme le choix du jury. En 1987, on envisage alors le futur Palais de l'Image sous cette forme et selon cette répartition :

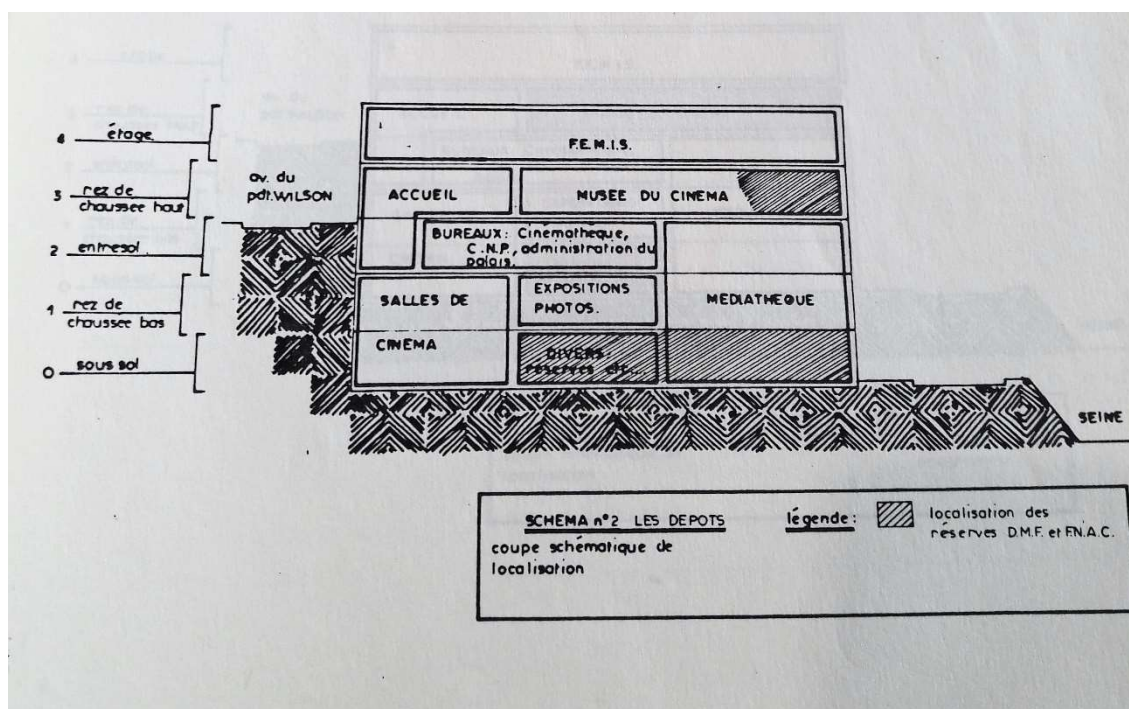


Figure 3. AN : série 2014 4769/2. Analyse générale des problèmes techniques de l'ordonnancement, 1987.

Cette image montre à la fois les différents niveaux qui existent au palais de Tokyo, la différence de niveau qui a posé tant de problèmes aux architectes de 1937 entre l'avenue du Président-Wilson et le quai de New-York et a obligé à l'aménagement d'entresols, et la répartition des différentes institutions envisagée en 1987. On note ainsi la présence de la DMF et du FNAC, qui empiètent que les espaces dédiés à l'image, notamment au niveau de la médiathèque et du musée du cinéma. Transparaît aussi dans ce document la place réduite accordée à la photographie comparée aux institutions cinématographiques et autres salles de projection. Cela n'est pas encore dit clairement dans les communications administratives internes, mais la photographie s'affirme comme entité autonome.

⁴⁸ AN : série 2014 4769/2. Note d'André-Michel Besse pour Jack Lang et datée du 22/03/1988 sur la désignation du lauréat du concours.

Néanmoins, il semblerait que le palais ait réservé diverses surprises à ceux qui ont cherché à le modifier. En effet, au cours des différentes phases de travaux, des éléments datant de la première existence du bâtiment en tant que réceptacle de l'Exposition internationale puis Musée national d'Art moderne ont été mis au jour et immédiatement utilisés pour mettre les projets en cours en valeur. On pense en particulier à une petite salle découverte par hasard lors des travaux engagés par Franck Hammoutène à la fin des années 1980 et que le temps avait fait oublier. Il s'agit d'une salle de projection de 150 places nommée après coup « Salle 1937 » et qui doit son nom au fait qu'elle n'a été utilisée qu'une seule fois, lors de l'inauguration par Léon Blum, puis murée, car ne respectant pas les normes de sécurité de l'époque⁴⁹. La presse s'en empare et s'en sert pour rappeler que le palais de Tokyo est un monument historique qui a connu son heure de gloire, que l'on cherche à retrouver. L'existence de cette salle est d'ailleurs rappelée à intervalles réguliers tout au long des années que dure le projet du Palais de l'Image.

Un projet à financer

On le voit avec les commentaires d'André-Michel Besse sur le surcoût du projet Hammoutène, l'argent est une question assez problématique au palais de Tokyo car les travaux coûtent chers et retardent le paiement des factures⁵⁰. En outre, comme il a été dit précédemment, le budget alloué au réaménagement du palais de Tokyo en 1985 est plus bas que celui qu'avaient espéré les instigateurs du projet : d'une enveloppée souhaitée de 210 à 230 millions de francs, ils passent à une opération dont le coût est fixé à 180 millions, perdant près de 50 millions de francs avec la décision du ministère, ce qui rend le budget des travaux de préfiguration assez serré⁵¹. La valeur du franc a beau être actualisée tous les ans, pour limiter les pertes dans les ressources disponibles, le fait est qu'à la fin de l'année 1989 le projet ne fonctionne plus qu'avec 46,3 millions de francs (valeur juin 1989)⁵².

Ce ne sont en outre pas de simples travaux de réaménagement qu'il faut mettre en œuvre mais une véritable réhabilitation du bâtiment, dont les installations sont vétustes et les

⁴⁹ AN : série 2014 4769/4. RAYNARD, Christine. « Quand le Palais de Tokyo se déshabille pour le cinéma », *Forum TP*, février 1946.

⁵⁰ AN : série 1995 0031/8. Une note de Philippe d'Hugues datée du 31/07/1987 évoque ce sujet : l'administrateur admet qu'il a un retard de six mois sur le paiement de ses factures et que la situation ne va pas en s'arrangeant.

⁵¹ AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Bellynck, Chef de la Division des Constructions Publiques, à Mr. Simoneau, sous-secrétaire auprès du directeur du Patrimoine, datée du 13/04/1989.

⁵² AN : série 2014 4769/2. Enveloppe financière globale et actualisée commencée en 1987 et mise à jour en 1989. En 1985, le projet ne demandait pas encore trop de ressources par rapport aux années ultérieures et 5 millions de francs sont dépensés sur les 180 millions (valeur juin 85) ; en 1986, les changements de valeur de la monnaie française font que l'année commence avec une enveloppe de 179 millions de francs et se termine avec 134 millions (valeur juin 1986) ; en 1987, il s'agit de 138,3 millions de francs à 121,1 millions (valeur août 1987) ; en 1988, de 123,8 millions de francs on passe à 113,8 millions (valeur juin), ce qui donne au début de l'année 1989 une enveloppe de 117,23 millions de francs.

conditions de sécurité loin d'être optimales. L'électricité, en particulier, pose problème, et doit être refaite entièrement⁵³. Destiné à accueillir du public, le palais de Tokyo ne peut se passer de tels travaux – et de telles dépenses.

S'il n'y avait que les travaux qui ralentissaient le Palais de l'Image, le projet aurait peut-être avancé plus vite, mais sa définition même occupe Jack Gajos, le CNC et les missionnés du ministère de la Culture pendant de nombreuses années. La situation est telle que Béatrice Bellynck constate en 1989 :

A ce jour [...] la tendance générale semble davantage tendre à remettre en cause le programme général sur certains de ses aspects plutôt que de le développer dans le détail. [...] L'avancement technique du dossier est bloqué.⁵⁴

Définition du projet et travaux de réaménagement ne cessent de s'entrecroiser, ce qui ne fait qu'allonger les délais. Cela pose des problèmes administratifs. En effet, si le programme culturel change, le programme fonctionnel change en conséquence et les coûts également. De manière très concrète en 1989, cela change les règles mêmes du concours d'architecture qui avait pourtant déjà trouvé un lauréat, et le seul moyen pour le Palais de l'Image de conserver son architecte est de faire signer au ministre un « passer outre » qui le rend responsable direct de l'opération, sans l'intermédiaire des différentes commissions consultées auparavant⁵⁵.

Plusieurs raisons expliquent ces tergiversations de définition : les mouvements au sein même du palais de Tokyo, déjà évoqués, qui libèrent de la place au compte-goutte ; les redéfinitions mêmes du projet scientifique et culturel – y aura-t-il un musée du cinéma ? quelle place accorder à la photographie ? à la vidéo ? aux expositions en général ? ; les batailles d'ego entre les différentes institutions qui veulent toutes se tailler la part du lion ; et les problèmes avec la Cinémathèque française. Ce « nouveau palais de Tokyo » qui se dessine dans les années 1980 paraît donc bien entrer dans le système langien de la mise en valeur du cinéma et des

⁵³ AN : série 1995 0031/8. Lettre de Michel Hoog, conservateur du musée de l'Orangerie, chargé du palais de Tokyo, au directeur des Musées de France, datée du 10/12/1984.

⁵⁴ AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Bellynck, chef de la division des constructions publiques, à M. Simoneau de la Direction du Patrimoine, datée du 13/04/1989).

⁵⁵ AN : série 2014 4769/2. Note de Béatrice Bellynck, chef de la division des constructions publiques, à M. Simoneau de la Direction du Patrimoine, datée du 13/04/1989).

grands projets – même si le Palais de l'Image ne fait pas partie des « Grands Travaux » à proprement parler⁵⁶.

⁵⁶ Il s'agit d'ailleurs d'un des regrets de Jack Lang, comme il me l'a confié lors de notre entretien du 3 mai 2019 : ne pas donner au palais de Tokyo l'importance et les moyens des autres « Grands Travaux » fut une « très grande erreur ».

Chapitre 2 : Situation audiovisuelle et patrimonialisation du cinéma : le positionnement de la France

Dans les années 1980, le cinéma arrive à un moment charnière de son histoire, qu'illustrent les efforts mis dans la réalisation du Palais de l'Image au palais de Tokyo. Face à la concurrence de la télévision, qui envahit de plus en plus les foyers, la fréquentation en salles baisse de façon inquiétante, et ce particulièrement en Europe. La France est évidemment touchée par ce phénomène et cherche à mettre en place des mesures pour le contrer, ou tout du moins, le limiter.

C'est également le temps d'un intérêt croissant pour les questions de conservation du patrimoine cinématographique. Autrement dit, on voit apparaître, en France, mais aussi à l'étranger, des processus de patrimonialisation et de légitimation du cinéma sous diverses formes, et notamment celle des musées. Les discours sur le cinéma laissent alors entrevoir en France la vision idéalisée d'une nation dotée d'une mission cinématographique, de l'industrie cinématographique, qui s'inscrit en partie contre le cinéma américain, et que symbolise le projet du Palais de l'Image.

1) Être à la hauteur de son image

A la fois « art » et « industrie », le cinéma a du mal à trouver sa place dans le paysage français, même s'il est officiellement dépendant du ministère de la Culture à travers le Centre national de la Cinématographie¹. Durant les années 1980, il doit constamment se réajuster et réévaluer sa position : il a à la fois besoin d'être considéré comme une industrie car il doit générer des recettes, mais doit aussi être pris « sérieusement » par le monde de la culture et de l'art que le terme « industrie » rebute. Cela est d'autant plus important que le cinéma est un art du XXe siècle qui interroge sa société et en offre un reflet parfois sévère. Dominique Wallon en a bien conscience dans les années 1990 lorsqu'il écrit que le palais de Tokyo doit « redonner au cinéma [...] sa place comme un élément majeur de la culture contemporaine »².

Mise en situation du cinéma et de l'audiovisuel

Mais avant les années 1980, si le cinéma était encadré, il ne l'était pas de façon trop prononcée. C'est véritablement ses difficultés en tant qu'industrie qui ont donné l'impulsion à de nouvelles réglementations. Comme l'écrit Patrick Vivancos dans son ouvrage sur les

¹ Archives nationales (AN) : série 1989 0353/7 : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre (1986-1988). Dossier daté de 1986 intitulé : « L'Administration du cinéma et de l'audiovisuel – perspectives pour le CNC. »

² AN : série 1996 0030/36 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1962-1994). Note de Dominique Wallon au ministre de la Culture datée du 09/04/1993 et qui porte sur trois mesures à prendre pour le cinéma dans les années qui suivent.

politiques de cinéma en Europe, c'est « cette absence de rentabilité [qui] a entraîné le début de la *politique de soutien* au cinéma » en Europe. Il attribue cette conséquence économique à différents facteurs : la banalisation de la télévision dans les foyers et ses programmes cinématographiques qui éloignent le public des salles, la prolifération des activités de loisirs qui fait du cinéma un divertissement parmi d'autres, mais aussi l'inflation des coûts et ce que l'on pourrait appeler une certaine « nationalisation » du cinéma, dans le sens où chaque pays est à présent producteur de son propre cinéma et cherche moins à importer celui des autres pays³.

La place accordée au cinéma dans les réflexions et les mesures ministérielles est certes importante mais elle s'inscrit aussi dans une tendance du ministère de la Culture à multiplier les réglementations et les systèmes d'aides des autres industries culturelles telles que l'audiovisuel, la musique ou le livre, comme l'instauration du prix unique du livre ou des quotas radiophoniques ou télévisuels⁴. Cela est notamment possible avec l'augmentation du budget du ministère, dont nous avons déjà parlé. Entre 1981 et 1983, le budget augmente de plus de 130%. La croissance qui se poursuit dans les années 1980 et 1990 est moins impressionnante mais elle traduit bien l'importance donnée aux missions du ministère de la Culture⁵.

Celui-ci, devenu ministère de la Culture et de la Communication en 1986, se voit en outre attribuer la gestion du secteur audiovisuel français, et donc de la télévision : « le Ministre devient l'interlocuteur naturel et privilégié de l'ensemble de la profession cinématographique et audiovisuelle. [...] Il a sous sa responsabilité deux administrations longtemps concurrentes et conflictuelles »⁶. C'est ce conflit qu'il s'agit de dépasser en créant la FEMIS, qui associe formation cinématographique et audiovisuelle, et en l'installant au palais de Tokyo, alors envisagé comme le futur « Palais de l'Image et du Son », auprès de la Cinémathèque française.

La présence de Lang, qui incarne véritablement la culture dans les années 1980, au ministère est également un élément décisif de l'élaboration des réglementations autour du cinéma. Alain Auclair raconte qu'une de ses premières prises de position à son arrivée fut de réunir « l'Etat-Major » du CNC pour discuter des grands axes à donner à la politique du cinéma,

³ VIVANCOS, Patrick. *Cinéma et Europe : réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 12-13.

⁴ GREFFE, Xavier et PFLIEGER Sylvie. *La politique culturelle en France*. Paris : La Documentation française, 2015, p. 22.

⁵ GREFFE, Xavier et PFLIEGER Sylvie. *La politique culturelle en France*. Paris : La Documentation française, 2015, p. 75.

⁶ AN : série 1989 0353/7. Dossier daté de 1986 : « L'Administration du cinéma et de l'audiovisuel – perspectives pour le CNC. »

pour aider la création cinématographique française, restaurer la Cinémathèque et refonder l'IDHEC⁷. Le projet lui tient à cœur depuis longtemps. C'est lui qui accentue la dimension culturelle du cinéma⁸.

L'impact de la « mission Bredin » sur le projet Tokyo

Le début des années 1980, avant même l'addition de la Communication aux compétences de la Culture, est également marqué par un engagement du gouvernement dans le domaine de l'audiovisuel, comme en témoigne la Commission d'orientation et de réflexion sur les problèmes de l'audiovisuel, lancée en juillet 1981, et confiée à Pierre Moinot, président de chambre à la Cour des comptes, en vue d'un projet de loi. Sont concernés par cette Commission le cinéma et la télévision et notamment la concurrence qu'il peut y avoir entre les deux médiums.

Plus précisément encore, une mission particulière est attribuée à Jean-Denis Bredin, avocat à la cour, et dédiée au cinéma. Cette mission, lancée le 1er septembre 1981, vise à réformer le monde du cinéma français pour que – et cet objectif est indiqué de façon assez claire par Jack Lang – la France occupe une place de premier plan à l'international, et ce notamment face aux États-Unis⁹. Des mesures sont d'ailleurs appliquées au cours de cette même année dans l'optique de contrôler la diffusion des films à la télévision : un quota de 60% de films en langue française devra être respecté et la part des films en provenance de l'Amérique du Nord, importante depuis les accords Blum-Byrnes de 1946, réduite.

Le rapport Bredin, issu de la mission et rendu public le 9 novembre 1981, met en évidence cet impérialisme du film américain. Il fait également état d'une augmentation du budget dédié au cinéma pour l'année 1982 : de 18,9 millions de francs, il passe à 62,6 millions, soit une augmentation de 331%. L'accent est aussi mis sur la rénovation des structures du CNC, notamment à un niveau administratif, la création d'un ensemble, d'un lieu de rencontre entre professionnels, chercheurs et amateurs qui préfigure le projet du Palais de l'Image, et une réforme de l'enseignement. Une certaine ouverture à l'international est également envisagée. La réforme est présentée au public le 1er avril 1982¹⁰. Ce rapport Bredin, régulièrement cité par

⁷ Entretien réalisé par moi-même avec Alain Auclair, ancien directeur adjoint du CNC, le 29 novembre 2018.

⁸ VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 103.

⁹ LA BARDONNIE, Mathilde. « M. Jack Lang a défini les orientations de la "Mission Bredin" », *Le Monde*, 5 août 1981. Selon la journaliste, Jack Lang, en annonçant ses différentes commissions et missions lors d'une conférence de presse tenue le lundi 3 août 1981, aurait aussi évoqué l'ennemi intérieur en parlant du « pillage du cinéma par la télévision ».

¹⁰ [Sans auteur] « L'effort collectif », *Le Monde*, 10 novembre 1981.

les concepteurs du projet Tokyo, est une véritable impulsion – tout du moins réglementaire – pour le secteur cinématographique.

Le Centre de la Cinématographie en mission

Le CNC, ouvert progressivement à l'audiovisuel depuis 1969, va donc :

devoir faire preuve de capacité d'adaptation. [...] Une mutation tant administrative qu'économique et culturelle vient interpeler ses missions, ses structures, et à travers elles la conception et la pratique que l'Etat a eu jusqu'à présent de ses rapports avec la profession cinématographique et audiovisuelle.¹¹

C'est donc une véritablement révolution qui s'opère dans les années 1980 et pendant laquelle l'administration va devoir faire preuve de souplesse, pour réglementer à la fois le cinéma et la télévision : chronologie des médias, comptes de soutien, aides à la création. En 1986, le CNC apporte 1,4 million de francs aux deux secteurs et met en service les Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel (SOFICA, créées par la loi du 11 juillet 1985) qui appellent aux investissements privés pour financer la production. En 1987, il met en œuvre un compte de soutien audiovisuel représentant 5,5% des recettes des télévisions et réinjecté dans l'industrie des programmes à raison de 35% pour le cinéma et de 65% pour l'audiovisuel¹². Les télévisions ont d'autres contraintes pour pallier la baisse de fréquentation des salles de cinéma : 3% de leur chiffre d'affaire doit être investi chaque année dans la production cinématographique ; et les heures de diffusion des films sont très réglementées¹³. On assiste aussi à la création de mesures comme les « Collèges au cinéma » ou les « Lycéens au cinéma ». Le CNC doit ainsi veiller à l'équilibre des secteurs, tâche d'autant plus complexe que le secteur audiovisuel se réfère aussi au Service juridique et technique de l'Information, concurrent du CNC.

Toutes ces mesures en faveur du cinéma sont effet nécessaires car, non seulement en France mais aussi dans le reste de l'Europe, la désertification des salles de cinéma est préoccupante. Le bilan de l'activité cinématographique de l'année 1985 illustre bien ces inquiétudes. On y constate une diminution de 8,3% du nombre de spectateurs (soit un total de

¹¹ AN : série 1989 0353/7. Dossier daté de 1986 : « L'Administration du cinéma et de l'audiovisuel – perspectives pour le CNC. »

¹² AN : série 1989 0353/7. Synthèse du Conseil des ministres du 06/05/1987 qui portait sur un projet de communication du ministère de la Culture et de la Communication sur le cinéma.

¹³ VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 105.

172 millions) et une baisse des recettes de 2,8%. Même si sur 151 films produits en France cette année-là, 101 étaient d'origine intégralement française, la mauvaise qualité de la production et les échecs commerciaux des films français « attendus » ont fait baisser de 17,6% la fréquentation de la production nationale au profit principalement des films américains, et cela a également eu une influence sur les chiffres de l'exportation, qui a baissé de 15 à 20%¹⁴.

La raison de ces chiffres est à trouver dans la banalisation du film face aux nouveaux modes de diffusion que sont la vidéo ou les chaînes privées de télévision, mais également dans le ralentissement général de la consommation, notamment chez les jeunes, en 1985. La fréquentation des salles continue cependant à jouer un rôle dans l'amortissement économique des films, même si la part de la vidéo augmente d'année en année. La situation française n'est pas la seule à être préoccupante, et, le CNC s'en félicite, pour fragile qu'elle soit, elle reste tout de même meilleure que dans la plupart des pays d'Europe :

La France est le pays d'Europe ayant le mieux résisté à la crise qui a frappé l'ensemble de nos voisins : la fréquentation des salles de cinéma a diminué d'environ 10% en Allemagne pour se situer aux alentours de 100 millions de spectateurs. Pour ce qui concerne le Royaume-Uni, même si le nombre de spectateurs a fortement progressé en 1985, il continue de se situer à un niveau extrêmement bas, environ 70 millions d'entrées.

Quant à l'Italie, même si les résultats ne sont pas encore disponibles au moment où le CNC fait son bilan, une baisse de 6 à 7% est attendue. Enfin, les Etats-Unis eux-mêmes connaissent une diminution de spectateurs de l'ordre de 10%¹⁵. D'une manière générale, dans les années 1980, la fréquentation des salles diminue d'un tiers en France : d'une moyenne d'environ 180 millions de spectateurs par an, on passe à une moyenne d'environ 120 millions à la fin des années 1980¹⁶.

Pour remédier à cela, en plus des réglementations précédentes concernant la télévision, le secteur cinématographique met en place des mesures pour inciter le public à retourner dans les salles. La Fédération nationale des Cinémas français (FNCF) propose en effet la création des « classes cinéma » qui doit « réapprendre [aux jeunes] à voir les films en salle » et non plus

¹⁴ AN : série 1989 0353/7. Bilan du CNC du 27/03/1986 sur l'activité cinématographique de l'année 1985. Le bilan met également au jour les débuts de l'année 1986, qui, si elle avait pourtant bien commencé, connaît un ralentissement certain aux mois de février et mars.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 103.

« hors des lieux pour lesquels les films ont été conçus », soit la télévision et les vidéocassettes¹⁷. Il s'agit de revenir aux origines du médium, au spectacle cinématographique. Cette offre destinée aux collégiens et aux lycéens leur permettrait de voir un certain nombre de films – une cinquantaine environ – dit « classiques », importants pour l'histoire du cinéma, au cours de leur scolarité. Cette mesure satisfait un bon nombre d'institutions : le ministère de la Culture car les classes permettent la diffusion du patrimoine cinématographique dans des conditions les plus adaptées au visionnage de films, le ministère de l'Éducation nationale car elles répondent au projet de loi sur les enseignements artistiques, la Cinémathèque française car elles décentralisent la promotion de l'histoire du cinéma et enfin la Fédération elle-même car elles forment « le public de demain » et du même coup accroissent la fréquentation des salles¹⁸.

La Fête du cinéma est également une création phare de ces années-là. Créée en 1985 par la même FNCF et le ministère de la Culture, elle vise à convier les publics à se rendre dans les salles de cinéma et à partager un intérêt nouveau pour le patrimoine cinématographique. Elle fonctionne avec un système de « passeport » : le spectateur achète un billet plein tarif dédié lors de sa première séance dans le cadre de la Fête et ne paie ensuite pour le reste des séances auxquelles il se rend qu'un franc symbolique.

Célébrée à Paris et en province, elle mobilise les publics à travers divers concours où l'on peut remporter des voyages à Disney World aux États-Unis comme des laissez-passer d'un an dans les salles Pathé, mais aussi les acteurs, qui sont invités à assister à des projections dans la capitale et en région¹⁹. Le Fête est également l'occasion d'assister à des avant-premières mises en valeur par de grandes campagnes de presse. La participation des personnalités du cinéma n'est pas qu'un vœu pieux des différentes administrations ; les acteurs, réalisateurs et autres scénaristes s'impliquent réellement dans la Fête, montrant ainsi leur soutien aux mesures en faveur de l'industrie et du patrimoine cinématographique.

Les organisateurs de la Fête de l'année 1986 réussissent à recueillir des témoignages brefs d'artistes qui dévoilent ce qu'est, pour eux, la Fête du Cinéma : « que Dalle* [*... Béatrice] » pour Francis Huster, un « enchantement » pour Robert Hossein, la « Fête des Sens » pour Henri Alekan, ou encore la « Fête de la Fête » chez Yves Allegret²⁰.

¹⁷ AN : série 1989 0353/7. Note de synthèse de la FNCF datée de mars 1987 sur les « classes cinéma ».

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AN : série 1989 0353/7. Dossier daté du 26/06/1986 sur la Fête du Cinéma de l'année 1986.

²⁰ *Ibidem*.

Cette même fête de 1986 voit se mobiliser 5 000 salles dans toute la France, de midi à minuit. Les moyens sont donc au rendez-vous.

La France, leader du cinéma en Europe ?

Il apparaît que toutes ces mesures et réglementations révèlent, entre autres, une forme de réticence vis-à-vis du cinéma américain qui semble prendre le dessus sur les productions françaises, et plus largement, européennes. Cet état de fait dure depuis les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'ensemble de la profession cinématographique française se mobilise contre les accords Blum-Byrnes de 1946, ce qui entraîne la rédaction des accords de Paris du 16 septembre 1948 faisant passer le quota d'exploitation des films français de 4 à 5 semaines par trimestre²¹. Ces accords, écrit Marc Vernier, « construisent ainsi une image repoussoir du cinéma américain et exacerbent la fibre patriotique ». Et en effet, geste éminemment symbolique, Jack Lang refuse en 1986 de se rendre au festival de Deauville consacré au cinéma américain, et plus particulièrement, hollywoodien, affirmant ainsi un enjeu important de la politique qu'il mène au ministère²².

Forte de son patrimoine et de son administration engagée, la France, dans les discours officiels, se place alors en figure de modèle, voire de guide, dans une logique quelque peu paternaliste, la fondation du bouclier européen contre l'invasion américaine : en France en 1981, sur 235 films étrangers diffusés sur les écrans, plus de la moitié sont américains²³. On le voit par exemple lorsqu'est créé un fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe de l'est ou lorsque l'Etat apporte son soutien financier à des réalisateurs étrangers qui n'ont pas les moyens de produire leur film dans leur pays d'origine²⁴.

Outre les mesures proprement concrètes, cette image que la France veut donner d'elle-même apparaît notamment dans l'exaltation du patrimoine cinématographique français, sa richesse et ses modes de conservation et de diffusion, mais aussi ses mesures défensives, voire offensives. Cette rhétorique est à l'œuvre au sein même de la conception du palais de Tokyo, qui s'inscrit parfaitement dans ce mouvement de défense de la culture française et européenne et qui, de plus, est situé à Paris, capitale culturelle et cosmopolite par excellence :

²¹ VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 100.

²² *Ibidem*, p. 103.

²³ LA BARDONNIE, Mathilde. « M. Jack Lang a défini les orientations de la "Mission Bredin" », *Le Monde*, 5 août 1981.

²⁴ VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 104.

Paris est la capitale de la diversité des cultures offertes par le film : nulle part au monde n'existe comme ici la possibilité de s'enrichir par la vision d'œuvres cinématographiques venant d'orient, d'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud, comme d'Europe occidentale ou d'Amérique du Nord. De telles alternatives sont pourtant déjà trop rares, et elles le deviennent chaque jour plus encore. L'évolution récente du marché ne nous conduit-elle pas inéluctablement vers une culture cinématographique bi-polaire ? La France, leader incontesté du cinéma en Europe, ne doit pas l'accepter.²⁵

Christian Oddos fait ici état d'une mission culturelle que la France doit mener pour la promotion du cinéma mondial, mission qui, en Europe, ne peut être entreprise que par la nation qui a vu naître le cinématographe en 1895 et s'apprête à célébrer son centenaire avec force de manifestations.

Dès lors, il n'est pas étonnant que la France prenne l'initiative d'événements européens organisés dans cette perspective. C'est le cas de la rencontre entre les responsables publics du cinéma et de l'audiovisuel des pays européens de février 1987 – à l'instigation de François Léotard lors du Conseil des Ministres européens de la Culture du 13 novembre 1986 – et qui aboutit à un accord, signé par neuf pays, sur la création d'un Fonds de Soutien Multilatéral à la production cinématographique et audiovisuelle au niveau européen destiné à encourager les coproductions entre les pays signataires²⁶.

Dans le communiqué de presse du 20 février qui annonce la création du Fonds, Léotard se réjouit : « L'Europe a franchi un grand pas aujourd'hui [...] L'An I de l'Europe des images peut réellement commencer »²⁷. Un an avant l'Année Européenne du Cinéma et de la Télévision lancée par le Conseil de l'Europe, il était important de se positionner d'une manière forte à l'international. Cette même année, en 1987, l'année du 40^{ème} anniversaire du festival de Cannes – autre manifestation importante de la place de la France dans le secteur du film – trois accords pour la diffusion du cinéma francophone sont signés avec la Belgique, la Suisse et le Canada²⁸. Il s'agit en effet d'assurer la diffusion de la production de l'hexagone avant de stimuler le

²⁵ AN : série 1996 0030/56 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1962-1994). Lettre manuscrite de Christian Oddos sur sa première approche du projet Tokyo, non datée mais vraisemblablement écrite entre 1989 et 1990, au moment où il prend ses fonctions de directeur de l'AMIS.

²⁶ AN : série 1989 0353/7. Synthèse du Conseil des ministres du 06/05/1987 qui portait sur un projet de communication du ministère de la Culture et de la Communication sur le cinéma ; et note de Dominique Ambiel datée du 20/01/1987 sur la rencontre entre les responsables publics du cinéma et de l'audiovisuel européens.

²⁷ AN : série 1989 0353/7. Communiqué de presse en date du 20/02/1987, joint à la note de Dominique Ambiel.

²⁸ AN : série 1989 0353/7. Synthèse du Conseil des ministres du 06/05/1987 qui portait sur un projet de communication du ministère de la Culture et de la Communication sur le cinéma.

secteur cinématographique européen, même si les deux peuvent être liés par une sorte de cercle vertueux : si la production européenne se porte bien, celle de la France aussi, et inversement.

Tout se passe comme si la France justifiait son leadership à la fois par sa réussite économique dans le secteur – par rapport à ses voisins – et son appropriation du médium cinéma en rappelant avoir été son berceau à la fin du XIXe siècle, ce qui lui confère « l'un des patrimoines d'œuvres cinématographiques [...] les plus riches du monde »²⁹.

Dans ce contexte, le palais de Tokyo est conçu comme ayant une véritable mission internationale, européenne à travers la FEMIS, comme un phare dans le monde de la culture et de la profession cinématographique – position accentuée par son ancrage parisien. Il est même imaginé dans un programme que le palais devienne le lieu d'accueil des organismes européens de coopération audiovisuelle dont les années 1980 sont le terreau³⁰. Le palais de Tokyo participe donc de ces actions qui mettent en œuvre le rayonnement culturel de la France à l'international.

La France et son patrimoine

On l'a vu, et le voit avec le projet de l'avenue du Président-Wilson, l'industrie cinématographique n'est pas la seule à être concernée par les changements des années 1980. C'est également le cas du cinéma considéré comme art, comme patrimoine, et plus particulièrement un patrimoine à conserver.

En France, on voit proliférer les salles de cinéma à vocation patrimoniale ou culturelle : la Vidéotheque de la Ville de Paris, l'Auditorium du musée du Louvre, la Vidéotheque de la Villette, les salles de l'Institut du Monde Arabe etc. La conservation des films est assurée par le Service des Archives du Film (SAF) créé au sein du CNC en 1969. Logé à la Batterie de Bois-d'Arcy, en banlieue parisienne, le SAF contient au milieu des années 1980 : 700 000 bobines de films, dont environ 200 000 de films sur support nitrate facilement inflammables et donc stockés dans des cellules climatisées, ce qui représente 85 000 titres. Mais 600 000 bobines supplémentaires en provenance des laboratoires de restauration attendent d'y entrer et le SAF se retrouve saturé. Grâce aux subventions du ministère de la Culture et du Compte de Soutien (12,5 millions de francs en 1986), il est prévu de développer les activités du SAF : créer

²⁹ AN : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Jack Lang à Christian Bourgeois, du CNC, datée du 13/03/89, dans laquelle il lui confie une mission sur l'état du cinéma et de l'audiovisuel en France.

³⁰ AN : série 2014 4769/5 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels Rapport de Christian Phéline daté de janvier 1990 et intitulé : « Le nouveau Palais de Tokyo. Proposition pour un arbitrage. Rapport au Ministre ».

de nouvelles cellules pour les films sur support nitrate, réhabiliter les locaux quelque peu vétustes de la Batterie, et surtout créer de nouveaux locaux de stockage au Fort de Saint-Cyr³¹.

Mais cette politique ambitieuse n'est pas la seule à être mise en place. En effet, la situation n'est pas idéale dans le secteur de la sauvegarde du patrimoine cinématographique, malgré les efforts engagés par le ministère depuis le début des années 1980 : la documentation est trop nombreuse pour être stockée, les films sur support chimique se dégradent rapidement, rien n'est véritablement catalogué, les moyens humains et matériels manquent et de trop nombreuses institutions se partagent le travail, complexifiant encore la situation qu'il faudrait harmoniser pour plus d'efficacité (il s'agit principalement de l'INA, de la Cinémathèque française et des Archives du Film).

C'est pourquoi Jack Lang confie à Christian Bourgeois la mission d'analyse de la situation du cinéma et de l'audiovisuel en France pour établir ensuite un programme d'action « digne de la richesse du patrimoine français ». Il ajoute : « Votre mission vous permettra par ailleurs de procéder à un examen complet du projet de création d'une maison de l'image au Palais de Tokyo, actuellement en cours de réalisation et qui doit à l'évidence occuper une place essentielle dans le futur dispositif »³². Encore une fois, le palais est au cœur des réflexions et une illustration parfaite de ce moment de l'histoire du cinéma, instrument idéal des politiques du ministère sur le sujet.

Pour mener à bien toutes ces réformes structurantes, le CNC envoie des missions aux Etats-Unis voir comment le pays traite la question du patrimoine cinématographique et quelles conséquences cela peut avoir sur les projets français, et en particulier celui du palais de Tokyo. La mission envoyée en septembre 1989 rapporte les données suivantes sur les institutions de New-York et de Washington : la *Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division* de la Bibliothèque du Congrès (à Washington, fondée en 1912), la section cinéma du MoMA (à New-York, fondée en 1935-1936 quelques années après la création du musée), le Museum of Broadcasting (à New-York, fondé en 1976), l'American Museum of Moving Image ou AMMI (à New-York, fondé en 1988) et l'Anthology Film Archive (à New-York). Elle note également l'existence des Film and Télévision Archive de l'Université de Los Angeles (UCLA), la George Eastman Collection à Rochester et le Broadcasting Museum à Chicago.

³¹ AN : série 1989 0353/7. Note du directeur général du CNC au ministre de la Culture et de la Communication, datée du 27/03/1986.

³² AN : série 2014 4769/2. Lettre de Jack Lang à Christian Bourgeois, du CNC, datée du 13/03/89, dans laquelle il lui confie une mission sur l'état du cinéma et de l'audiovisuel en France.

Il en ressort que ces institutions sont très différentes. La Bibliothèque du Congrès, par exemple, conserve 80 000 films mais sa capacité réduite d'accueil fait que leur consultation individuelle est réservée aux chercheurs et aux spécialistes. Le MoMA, quant à lui, pourtant musée, n'a pas misé sur la muséographie pour son département des films : il se concentre surtout sur la diffusion thématique, avec par exemple tous les ans un festival de films français, et voudrait agrandir sa collection de 10 000 films en faisant construire des espaces de stockage en Pennsylvanie sur le modèle de ceux de Bois-d'Arcy en France. A l'AMMI en revanche, on ne conserve pas de films – même si l'on en diffuse ; les anciens studios Astoria accueillent des expositions temporaires d'objets et de documents sur 15 000 m².

Contrairement au SAF français, la plupart de ces institutions diffusent elles-mêmes leur collection. La mission note en outre que, si le National Film Preservation Act de 1988 a marqué une certaine évolution dans la protection de certains films contre les altérations, d'énormes progrès restent à faire – l'Act ne protège que 25 films « significatifs » par an³³. Toutes ces informations sont consciencieusement notées par les missionnés de Jack Lang qui comparent la situation américaine à la situation française : le palais de Tokyo serait donc l'organe de diffusion du SAF, mais aussi l'espace muséographique dédié au cinéma, cumulant ainsi diverses fonctions des institutions outre-Atlantique et se distinguant avec la présence de la FEMIS et du CNP, les Américains préférant mêler la télévision au cinéma plutôt que la photographie.

Ainsi, comme le souligne Patrick Vivancos, le cinéma

devient, à travers son entrée dans le territoire de l'Etat, partie intégrante du patrimoine culturel. Le cinéma est *sérieux*. [...] Il a perdu son rôle social mais gagné sa respectabilité. Il a surtout perdu son indépendance face au pouvoir politique mais gagné sa crédibilité artistique.³⁴

C'est donc un véritable moment charnière pour le cinéma, qui gagne une certaine légitimité que les cinémathèques avaient encore du mal à conquérir autrement que chez les cinéphiles. Au milieu de cela, c'est l'identité même du palais de Tokyo qui se construit, entre dépassement du clivage cinéma/audiovisuel, remplissage des salles, et symbole européen de la promotion du patrimoine cinématographique.

³³ AN : série 1996 0030/56. Rapport du 03/10/1989 du CNC sur la conservation et la diffusion du patrimoine audiovisuel à New-York et à Washington.

³⁴ VIVANCOS, Patrick. *Cinéma et Europe : réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 20.

2) Le temps des musées du cinéma : comment se démarquer des autres ?

Ces musées, qui fleurissent dans les années 1980, s'inscrivent dans une réflexion muséographique menée dans le cadre des processus de patrimonialisation du cinéma vus précédemment. Ils ne naissent pas dans les années qui nous intéressent – pour Langlois, cinémathèques et musées sont une seule et même chose et il a lui-même constitué son musée au sein de son association, ouvert officiellement en 1972, mais commencé bien avant – mais c'est véritablement à la fin des années 1970 et dans les années 1980-1990 qu'ils sont pensés autrement, en lien avec les tendances de la muséographie de l'époque, immersive et inspirée des parcs d'attraction.

En Allemagne, par exemple, le premier musée consacré au cinéma ouvre à Munich au début des années 1960, et il faut attendre les années 1980-1990 pour que, presque coup sur coup, apparaissent d'autres musées : celui de Potsdam en 1981 (plutôt orienté vers la cinématographie allemande), celui de Francfort en 1984 (qui a un parcours partant du pré-cinéma à l'impact d'Hollywood sur l'histoire du cinéma) et enfin celui de Düsseldorf en 1993³⁵.

Le cinéma exposé : où ? quand ? comment ?

L'histoire des musées du cinéma a en effet évolué, de son origine dans les musées d'art et de science aux grands complexes à la fois ludiques et éducatifs, en passant par la vision presque mystique du film, et surtout de tous les artefacts qui l'entourent, des collectionneurs acharnés à la Langlois³⁶. C'est donc à partir de la fin des années 1970 que la muséographie du cinéma s'oriente de plus en plus vers le divertissement didactique de masse qui livre à son public une histoire plus exhaustive, très appuyée sur des éléments de contextualisation, que ne pouvaient le faire les choix arbitraires et très personnels de Langlois.

Le nouvel enjeu du musée du cinéma est apparent aux yeux des concepteurs du projet Tokyo : le public est prêt à accueillir de telles institutions. Christian Phéline écrit ainsi dans son rapport que « la question d'une muséographie du cinéma est à l'ordre du jour », et cet aspect, pensé de façon vague en 1984 au moment de la définition initiale du Palais de l'Image, prend de plus en plus de matière dans les programmations successives du projet³⁷. Il lie cette prise de conscience au succès qu'a connu auprès du grand public l'exposition temporaire *Cités-Cinés*,

³⁵ TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 46.

³⁶ *Ibidem*, p. 30. Dans son article, Alison Trope qualifie ces endroits inspirés de l'œuvre de Langlois de « cabinets de curiosités cinématographiques » (*cinematic cabinets of curiosity*).

³⁷ AN : série 2014 4769/5. Rapport de Christian Phéline daté de janvier 1990 et intitulé : « Le nouveau Palais de Tokyo. Proposition pour un arbitrage. Rapport au Ministre ».

présentée à Paris, Gand et Montréal entre 1987 et 1990, mais aussi les musées du cinéma de Londres et de New-York, sur lesquels nous reviendrons. Pour Eric Le Roy, auteur de *Cinémathèques et archives du film*, cette exposition dédiée à la représentation de la ville dans les fictions cinématographiques, et visitée par 1 300 000 personnes, « a incontestablement marqué un tournant dans l’approche de la scénographie » :

Pour la première fois à cette échelle, une exposition est devenue spectacle et immergeait les spectateurs au-delà de l’écran dans un monde à la frontière de la fiction. Au milieu de décors inspirés par des films de fiction et remontés à la façon d’une ville, 17 salles de cinéma s’ouvraient les unes aux autres et nous projetaient dans l’imaginaire des réalisateurs. [...] L’utilisation du casque à infrarouge dans une telle exposition était alors une première mondiale.³⁸

L’utilisation novatrice des nouvelles technologies et des techniques de muséographie d’immersion semble donc convenir au goût du grand public cinéphile.

Ces constatations poussent les concepteurs du projet Tokyo à étudier plus précisément les différentes muséographies que l’on trouve en Europe et aux États-Unis. Dans ce domaine, le palais de Tokyo n’est en effet pas spécifiquement en avance : il accompagne ce mouvement de création muséale mais ne le précède pas. En étudiant ce qui se fait déjà, il a donc la possibilité d’innover. Ce musée du Palais de l’Image, déjà prévu par Lang en 1984, et rêvé par Dominique Païni dans la décennie qui suit, ne verra cependant jamais le jour avenue du Président-Wilson.

Christian Phéline, directeur-adjoint du CNC, relève alors plusieurs orientations muséographiques dans les musées du cinéma : ceux centrés sur l’histoire des techniques (comme les musées de Prague et de Francfort) et ceux, utilisant cette approche, mais la combinant avec un effet spectaculaire de mise en scène des films et des studios de cinéma, activant ainsi un imaginaire presque poétique, et en tout cas pittoresque, du cinéma. Ces parcours souvent chronologiques ne lui conviennent pas. Il a une autre ambition pour le palais de Tokyo :

Le réaménagement du Palais de Tokyo offre, de manière unique, et le lieu et le moment permettant de donner forme concrète à une nécessité culturelle à laquelle ne répondent véritablement, ni en France ni à

³⁸ LE ROY, Eric. *Cinémathèques et archives du film*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 182-183.

l'étranger, aucune des institutions ou initiatives prenant le cinéma pour objet.³⁹

Cette « nécessité culturelle » est celle de présenter le cinéma comme un art de synthèse représentatif de la modernité et de ses bouleversements. Plus qu'une narration linéaire qui mettrait l'accent sur quelques points clefs de l'histoire du cinéma et de ses artefacts, le Palais de l'Image se doit de présenter un musée qui entre véritablement en résonance avec la société contemporaine. Christian Phéline rappelle également qu'il s'agit de se différencier du projet de François Barré à la Grande Arche de la Défense intitulé « Cité de l'image » et qui destine plus de 8 000 m² d'exposition au grand public à travers deux grands pôles : la « ville du cinéma » et le « temps des images ». Même si le concept paraît assez différent du projet du Palais de l'Image dans sa totalité, le nom reste très proche et le palais de Tokyo doit travailler sa différence.

La comparaison internationale

Deux modèles de musées ressortent particulièrement dans les analyses de Christian Phéline et d'autres chargés de mission anonymes du CNC : l'American Museum of Moving Image de New-York et le Museum of Moving Image (MOMI) de Londres, ce dernier plus particulièrement. Qu'ils soient positifs ou négatifs, les enseignements tirés de ces études interrogent le projet du palais de Tokyo et l'aident à se trouver une identité qui le différencierait des autres.

Au MOMI par exemple, la multiplication des films au format vidéo dérange : on l'a bien compris, ce qui intéresse le CNC et les autres institutions du cinéma en France c'est de montrer les films dans leur support et format d'origine. Mais cela ne veut pas pour autant dire que la vidéo doit être absente du musée. Au contraire, cinéma, télévision et vidéo sont liés à cette époque, et il serait contre-productif pour un musée qui se veut représentatif de la société et de la modernité d'oublier ces deux derniers médiums comme s'ils n'existaient pas. Cette idée vient cependant ébranler les fondations mêmes du palais de l'Image, selon ce chargé de mission :

Le concept « d'image animée » (« moving image »), à la base des expériences de l'AMMI (New-York) et du MOMI (Londres) paraît à cet égard moins artificiel et plus fécond que celui « d'image » (au sens photo/cinéma) sur lequel s'est fondé le projet original de Tokyo.⁴⁰

³⁹ AN : série 2014 4769/5. Rapport de Christian Phéline daté de janvier 1990 et intitulé : « Le nouveau Palais de Tokyo. Proposition pour un arbitrage. Rapport au Ministre ».

⁴⁰ AN : série 1996 0030/56. Rapport du 03/10/1989 du CNC sur la conservation et la diffusion du patrimoine audiovisuel à New-York et à Washington.

Et en effet, l'image mouvante plus que l'image semble être le fil conducteur du projet du palais de Tokyo, le CNP et la Mission du Patrimoine photographique apparaissant souvent comme ajoutés artificiellement – le CNP parce qu'il occupait les lieux avant la décision de Lang et qu'il bénéficiait déjà d'un public fidèle, la Mission pour accentuer la part photographique du projet et parce que le ministère lui cherchait un local. Le chargé de mission remet donc en doute la « synergie culturelle » que pourrait apporter l'association du cinéma et de la photographie comparée à celle qui découle plus naturellement de la seule présence de l'image animée. Il met aussi en garde les concepteurs du musée contre une certaine facilité dans la narration didactique qui peut être mise en œuvre, centrée sur l'anecdotique et le fétichisme des objets – on sent ici l'ombre de Langlois qui plane sur ces réflexions – mais aussi contre ce que le spectaculaire peut avoir de kitsch, image qui ne doit pas coller au palais de Tokyo, dont le projet se veut sérieux pour le milieu de la recherche et des professionnels.

Il est ici important de revenir plus en détail sur ce qui inspire ces réflexions : les musées de New-York et surtout de Londres. Ces deux musées se sont en effet donnés pour mission d'éduquer leur public sur l'impact de l'image animée sur la société, et non pas seulement du cinéma. AMMI et MOMI proposent, pour atteindre leur objectif, visites guidées, accueil de groupes scolaires, ateliers pour les enfants (autour des marionnettes et des lanternes magiques, par exemple, à Londres) et pour étudiants plus âgés et adultes intéressés (le Film Studies Program à New-York).

Ces deux institutions livrent ainsi un parcours informé par les débats contemporains sur les médias et l'image et utilisent, entre autres, leur muséographie (le contexte, les objets) à des fins pédagogiques. On est ici très proche de la fonction traditionnelle du musée. Le programme du curateur Richard Koszarski à l'AMMI est centré notamment sur les activités *behind the scenes* du cinéma, les coulisses, si l'on veut, mais aussi sur Hollywood – qui finance en partie le musée. Réécrire toute l'histoire du cinéma étant impossible, il choisit de se consacrer aux objets techniques du cinéma et à la documentation du marketing et de la production que les films entraînent⁴¹. La question du patrimoine et de sa mise en valeur telle qu'elle apparaît dans le projet du palais de Tokyo disparaît au profit de l'actualité des enjeux du cinéma.

⁴¹ TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 47-50.

Le cas du Museum of Moving Image de Londres

Quant au MOMI, concurrent le plus direct du futur musée du palais de Tokyo car le plus proche géographiquement et lui aussi intégré dans un complexe cinématographique plus vaste, le British Film Institute (BFI), il fascine tout autant qu'il provoque le rejet.

Créé en 1933, le BFI est d'abord destiné à promouvoir le rôle des films dans l'éducation et la vie culturelle, avant de se généraliser à la promotion de l'art du film, à l'administration des National Film Archive (NFA) et à la diffusion à travers le National Film Theatre (NFT) et son réseau régional⁴². L'idée d'un musée dépendant de l'Institut apparaît pour la première fois en 1979 sous la plume du contrôleur financier du NFT, Leslie Hardcastle. Cet ambitieux projet – le plus ambitieux du BFI en termes d'échelle et d'engagement financier – avait pour objectif d'élargir le public du BFI, encore trop réduit aux lecteurs érudits du magazine *Sight and Sound* (dépendant lui aussi de l'Institut) qui fréquentent également le NFT⁴³. Le projet est annoncé au London Film Festival en 1981 – on est proche de la chronologie du palais de Tokyo.

Anthony Smith, nouveau directeur du BFI fait appel au mécénat privé et obtient 950 000 livres du philanthrope Paul Getty Jr. et une somme équivalente du magnat chinois des transports maritimes Y. K. Pau, mais en 1987 le projet n'a toujours pas assez d'argent – il finira par coûter 10 millions de livres. Il lance également un appel aux collectionneurs et autres enthousiastes pour récolter objets et documentations, ce qui rencontre un grand succès⁴⁴.

Incarné par deux hommes, Hardcastle et David Francis, ancien conservateur des NFA, le musée ouvre finalement en 1988 et conquiert immédiatement et en masse son public, reçoit plusieurs prix, dont le grand prix du tout récent concours Tourmusé en 1992⁴⁵. Mais après des débuts brillants, qui correspondent d'ailleurs au point culminant du succès du BFI – et les deux faits sont certainement liés – le nombre de visiteurs commence à baisser alors que les coûts de maintenance et de conservation restent exorbitants. Le musée ferme finalement ses portes en août 1999⁴⁶.

⁴² NOWELL-SMITH, Geoffrey ; DUPIN, Christophe (eds.). *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*. Manchester : Manchester University Press, 2012, p. 1.

⁴³ *Ibidem*, p. 252.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 258-260 ; HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 24.

⁴⁵ HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 21.

⁴⁶ NOWELL-SMITH, Geoffrey ; DUPIN, Christophe (eds.). *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*. Manchester : Manchester University Press, 2012, p. 270.

Suivant un parcours chronologique qui partait du pré-cinéma des ombres chinoises jusqu'aux images du XXe siècle, tout en mettant l'accent sur certains tournants majeurs de l'histoire du cinéma et de la télévision, le MOMI apparaît cependant un peu déséquilibré.

L'accent est en effet mis sur les premières années du cinéma et ne couvre que très superficiellement les années les plus récentes, qui intéressaient moins Hardcastle et Francis, héritiers en cela de Langlois⁴⁷. Hardcastle voulait faire de l'entrée dans ce musée une véritable expérience de découverte appuyée sur « plus de mille extraits de films et d'émissions de télévision », mais aussi des objets remis dans leur contexte social et historique et le travail vivant des techniciens du cinéma qui travaillent « au vu de tous les visiteurs, de même que les projectionnistes opèrent dans une cabine de verre au fond de la salle de cinéma »⁴⁸. S'il accorde une grande place au passé, le musée se veut aussi un questionnement pédagogique sur le futur de la culture visuelle et des évolutions technologiques, accessible à tous les visiteurs, quel que soit leur âge ou leur niveau de connaissance sur le sujet.

Mais ce qui fait réellement sa particularité et illustre son choix de muséographie est l'emploi d'acteurs en costumes destinés à servir de guides dans les différentes époques représentées dans le musée « pour offrir une interprétation à la première personne de l'image animée » pendant l'ère victorienne, l'époque édouardienne, Hollywood entre 1928 et 1939, l'URSS dans les années 1920 et le cinéma britannique autour de 1939⁴⁹. Hardcastle n'a pas peur de dire que le MOMI « figure parmi les dix premières attractions payantes de Londres »⁵⁰.

Cette muséographie, de même que celle de l'AMMI, répond ainsi au double besoin d'à la fois éduquer et divertir le visiteur, et l'équilibre entre les deux n'est parfois pas facile à trouver. Cette approche immersive – chaque musée reconnaît que le visiteur doit avoir l'impression « d'y être » – voisine de celle des parcs d'attraction n'est, on l'a vu, pas démentie par les fondateurs du MOMI, qui avouent s'en être inspirés et qualifient même leur musée de « machine à remonter le temps » (*time machine*)⁵¹. La directrice de l'AMMI, Rochelle Slovin, est plus réticente à l'admettre car l'influence sur le musée en est moins perceptible, mais c'est

⁴⁷ TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 49.

⁴⁸ HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 24.

⁴⁹ TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 47. Traduction personnelle.

⁵⁰ HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 21.

⁵¹ TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 52. Traduction personnelle.

une position qu'elle s'est vu adopter à la demande de son conseil d'administration, en majorité composé de magnats de l'industrie du divertissement, qui voulaient attirer le public le plus large possible.

Dès lors, il est possible de dire que ces deux musées privilégient une approche totalisante de l'image animée, présente sous toutes ses formes et dans tous les contextes, historique, social, économique et même technique et artistique et qui la présente au visiteur de façon inédite, influencée par l'économie du divertissement⁵².

Quel musée du cinéma pour le Palais de l'Image ?

Mais cette approche n'est pas celle du projet Tokyo. En France, en effet, la patrimonialisation du cinéma vise à son anoblissement, il fait partie du patrimoine qui fait la fierté de la France, il entre dans le domaine de la recherche universitaire. Bref, toutes les mesures et les discours étudiés précédemment montrent que c'est une affaire sérieuse.

Pour Dominique Païni, directeur de la Cinémathèque dans les années 1990 et l'homme du musée du cinéma au palais de Tokyo, l'entrée au musée d'un objet dans une institution qui se réclame du, et est reconnue comme appartenant au, domaine de l'art fait de cet objet un objet d'art : « l'institution contamine l'objet [...] Parce que cela relève de la fondation de cinémathèques, l'avenir du cinéma réside encore dans l'*anoblissement* muséal »⁵³. Présenter l'art qu'est le cinéma à travers des muséographies qui s'apparentent au divertissement, qui subissent même un effet de « disneylandisation », ne correspond pas à sa vision du musée du cinéma ni même à l'identité en construction du projet de Palais de l'Image.

En 1991, il lui est demandé par Dominique Wallon, ainsi qu'à l'architecte Alain Guiheux, de réfléchir à une muséographie cinématographique – malgré les rapports du CNC, la vidéo et la télévision ne trouveront jamais leur place au palais de Tokyo et plus les années passent plus le Palais de l'Image se dirige vers un Palais du Cinéma⁵⁴. Pour ce faire, il leur rappelle que l'étude des musées existants, étrangers comme français et en particulier le Musée Henri Langlois de Chaillot, est nécessaire, de même que celle des ressources à la fois film et non film de la Cinémathèque et des Archives du Film, et du projet général du Palais de l'Image. Sans trop s'appesantir sur le sujet – car les réflexions les plus poussées s'étendent plus loin dans

⁵² *Ibidem*, p. 54-55.

⁵³ HABIB, André, MARIE, Michel (éds.). *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013. Entretien avec Dominique Païni, p. 18.

⁵⁴ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/0011. Lettre de Dominique Wallon à Dominique Païni et Alain Guiheux datée du 04/03/1991.

les années 1990 – il semble important de préciser ici l'orientation générale du musée du cinéma du Païni et Guiheux :

Les arts conservés et exposés au Palais de Tokyo seront aussi une **HISTOIRE DE L'ŒIL MODERNE** : un œil qui fixe et enregistre les apparences des choses et leur durée.
Au Palais de Tokyo s'installera le premier musée du cinéma qui sera aussi un **MUSEE D'ART** d'un type nouveau : il y sera exposé du **TEMPS** .

Le musée du cinéma sera aussi un **LIEU DE SPECTACLE CINEMATOGRAPHIQUE**. La fête collective et la salle obscure seront inhérentes aux choix muséographiques pour conjuguer amour de l'art et développement du savoir.
Le Musée du cinéma aura des **VISITEURS** qui seront aussi des **SPECTATEURS**. L'acte d'**EXPOSER** ne se distinguera pas de celui de **PROGRAMMER**.

Associant Musée, lieux de spectacle et école , "**TOKYO**" pourrait être la première institution culturelle créatrice d'un **univers inédit** qui mêle les exemples du Festival de Cannes, du Louvre, du MOMA et du VGIK d'Eisenstein.

Figure 4. MAP : série 081/075/16/0011. Rapport de la mission de réflexion et de proposition sur la muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo confiée à A. Guiheux et D. Païni, et daté du 03/06/1991.

La grande idée de Païni, et qu'il explore jusqu'aux années 2000, est de trouver une façon d'exposer le temps et la modernité, le cinéma étant précisément l'art du temps, contrairement à la photographie qui est l'art de l'instant⁵⁵. On l'a vu, cet aspect n'apparaît pas dans les musées précédemment étudiés, qui mettent en scène l'historicité du cinéma plutôt que son esthétique. L'histoire n'est cependant pas absente de la conception du directeur de la Cinémathèque puisque, à nouveau, c'est le retour dans le lieu d'origine du cinéma qui est privilégié : la salle et le rôle du spectateur, voire même la communauté des spectateurs, qui renvoient donc aux salles présentes au sein du palais de Tokyo. Musée, donc, mais musée qui rappelle toujours le mode de pratique originel du cinéma. C'est un projet qui se veut pleinement intégré dans le Palais de l'Image.

Ainsi, le projet du palais de Tokyo trouve parfaitement sa place dans les tendances cinématographiques des années 1980. Il est le reflet d'une situation audiovisuelle et cinématographique française qui, bien que non catastrophique comparée à d'autres, reste suffisamment inquiétante pour que Jack Lang sorte les grands moyens. Cette situation n'est cependant pas spécifique aux années 1980, qui ont donné l'impulsion aux années 1990.

La patrimonialisation du cinéma est en effet un processus long. Le plan nitré, dont l'objectif est de restaurer les films réalisés sur ce support hautement inflammable et instable,

⁵⁵ PAÏNI, Dominique. *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002.

est mis en place par Lang en 1991. En 1993, Gérard Alaux, du Centre de la Cinématographie, reconnaît que si les aspects restauration et conservation sont maîtrisés en ce qui concerne les films, beaucoup de retard a été pris pour les collections non film, et la création de la Bibliothèque-filmothèque (BiFi) du Palais de l'Image doit remédier à cela. Dans cette optique, le palais de Tokyo devient la priorité des deux années à venir⁵⁶.

Le cinéma n'est en outre pas l'apanage de l'unique Jack Lang en ce qui concerne les ministres de la Culture. Dans son allocution sur la politique du cinéma en 1993, Jacques Toubon évoque les travaux importants de réaménagement du palais de Tokyo et l'augmentation de la fréquentation des salles en 1992 et 1993, reconnaissant ainsi l'efficacité des mesures prises dans les années 1980.

⁵⁶ AN : série 1996 0030/36. Note de Gérard Alaux à Dominique Wallon, datée du 14/09/1993.

Chapitre 3 : Les institutions du cinéma au cœur du Palais de l'Image

Si le Centre national de la Photographie de Robert Delpire est une institution prestigieuse qui a su séduire un public depuis son installation au palais en 1984, le cœur du projet du Palais de l'Image reste l'image mouvante cinématographique.

Elle est incarnée à Tokyo par deux institutions majeures dont les enjeux et les rapports au projet sont différents : l'école de cinéma, la FEMIS, et le joyau d'Henri Langlois, la Cinémathèque française. Ce sont elles, et leur intégration parfois problématique dans le projet, qui font l'objet de l'étude de ce chapitre.

1) Une école pour le cinéma : de l'IDHEC à la FEMIS

La Fondation des métiers de l'image et du son (FEMIS) occupe une place importante dans le projet du Palais de l'Image, de ses débuts au départ de l'institution en 1996, non seulement en termes d'espace – car salles de cours et plateaux de tournage prennent de la place –, mais aussi par sa fonction symbolique et culturelle. C'est, en effet, l'école nouvellement créée en France, dédiée à la fois au cinéma mais aussi à la télévision et aux métiers de l'audiovisuel en général : les fameux « métiers de l'image et du son ». C'est donc la partie éducative du projet et celle qui en fait un projet réellement innovant par rapport à ce que l'on peut trouver à l'étranger.

Dirigée par Jack Gajos, son délégué général, et présidée par Jean-Claude Carrière dès sa création, la FEMIS n'est pas née de rien. Elle est déjà en germe dans l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques (IDHEC), un institut consacré exclusivement à la formation aux métiers du cinéma et créé pendant la Seconde Guerre mondiale mais malheureusement sur le déclin depuis quelques années¹. Il est également doté d'une bibliothèque aux fonds importants qu'absorbe la FEMIS en même temps que l'Institut pour leur mise en commun avec ceux de la Cinémathèque, dans l'optique de créer la future médiathèque du Palais de l'Image².

¹ AN : série 1996 0030/56 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1962-1994). Rapport du 05/12/1988 de Noëlle Giret (Cinémathèque française) et Marion Cres (IDHEC/FEMIS) sur le « Centre de recherche et de documentation sur le cinéma ». Le document nous apprend que l'IDHEC a été créé en 1943 par Marcel L'Herbier sous la forme d'une association de la loi 1901 ; Entretien réalisé par moi-même avec Alain Auclair, ancien directeur adjoint du CNC, le 29 novembre 2018.

² *Ibidem*.

Installer une école dans un palais : un coût

L'idée même de la FEMIS vient cependant du rapport Bredin de 1981 – sur lequel nous nous sommes déjà attardés. L'IDHEC est en effet en trop mauvais état pour que l'on songe à simplement le réformer : il faut repartir de zéro, créer du neuf³.

L'idée est belle mais elle est aussi coûteuse, et les ressources du gouvernement ne sont pas limitées. Jack Gajos, à la fois en tant que représentant de la FEMIS, mais aussi comme personnalité impliquée dans le projet plus global du Palais de l'Image, en a bien conscience. Il l'écrit dans un rapport qu'il remet au ministre de la Culture cinq ans après les prémices du projet :

Une enveloppe fermée de crédits de 180 MF a été arrêtée en 1985 avec les Finances. Les travaux de réhabilitation générale du bâtiment et les travaux de la FEMIS et des salles représentent la moitié de cette enveloppe. Le concours d'architecte [de 1987] était lancé sur la base de 90 MF (taxes et honoraires compris). Pour chacun des projets, le pari n'était possible que par un aménagement à minima, sans envergure, et en tout état de cause sans rapport avec le prestige du lieu⁴.

On le voit, les grandes ambitions de Jack Lang ont des limites : l'école ne s'installe pas dans un lieu prêt à l'accueillir ; il faut le rénover, l'adapter à la fréquentation du public et des étudiants et faire en sorte que les autres institutions affectataires aient aussi leur part. Il s'agit de composer avec des conditions qui ne sont pas toujours optimales. Pour deux projets que l'on veut innovants et à la pointe de ce qui se fait de mieux dans ce domaine, la FEMIS et le Palais de l'Image ne démarrent pas sous de bons auspices, et Jack Gajos le déplore.

Plus précisément, dans son rapport de janvier 1990, Christian Phéline, alors directeur général adjoint du Centre national de la cinématographie, indique qu'en 1987 les dépenses de la FEMIS ont atteint 16,612 millions de francs (soit l'équivalent de plus de quatre millions

³ Lors de mon entretien avec Alain Auclaire, il m'a décrit la façon dont il voyait la situation de l'IDHEC à l'époque, depuis le CNC : la direction en était faible, et il n'y avait pas de projet défini. Le président de l'association, Jean Delannoy, lui-même réalisateur et scénariste, n'intervenait jamais. Il fallait redonner vie à l'école. Le fonctionnement en était sclérosé, et Alain Auclaire et Jérôme Clément (au CNC également) ont pensé qu'il valait mieux refonder l'école plutôt que la réformer. C'est Alain Auclaire qui propose Jack Gajos pour mener à bien ce projet, ce que Lang accepte tout de suite. Ce dernier prend la direction d'une mission de préfiguration d'une école supérieure du cinéma : l'ENSMIS.

⁴ AN : série 1996 0030/56. Rapport de Jack Gajos présenté à Jack Lang le 3 mai 1989 : « L'Espace Lumière : pour un aménagement du palais de Tokyo ».

d'euros en 2018⁵). En arrondissant son résultat et en y ajoutant les autres sommes dépensées pour le projet du palais de Tokyo, il reste environ 134 millions de francs du budget initial – ce qui veut dire qu'environ 25% du budget a déjà été dépensé en deux ans, alors que le projet est loin d'être terminé car la plus grande partie des travaux n'a pas encore été effectuée⁶. Et la part de la FEMIS sur ce budget est d'un peu moins de 10%, ce qui n'est pas énorme dans l'absolu mais représente les plus grosses dépenses des premières années du Palais de l'Image.

A quoi donc a servi cet argent ? A son installation au palais de Tokyo, la FEMIS est dotée de locaux en sous-sol, mais surtout et principalement au premier étage. Elle est d'ailleurs la première institution du projet de Lang à voir ses locaux terminés : il s'agit en effet d'y accueillir les élèves de cette toute nouvelle école, qui doivent travailler dans ces structures et y trouver le matériel adapté – les dernières promotions de l'IDHEC vont quant à elles occuper les anciens locaux de l'Institut national d'Audiovisuel (INA) à Bry-sur-Marne⁷. Dans le programme de novembre 1987, la FEMIS occupe 870 m² dont 200 m² sont consacrés au stockage et à la maintenance du matériel – l'espace de stockage peut paraître disproportionné mais il ne faut pas oublier que la FEMIS est une école technique qui demande beaucoup de matériel – le tout sans compter la cafétéria, que les élèves partagent avec le reste du personnel du palais de Tokyo, et ce sur les 11 760 m² utiles⁸.

La FEMIS représente donc un peu moins de 10% du budget pour un peu plus de 7% de la surface, ce qui paraît cohérent – sauf si l'on considère que c'est bel et bien la FEMIS l'occupant principal du palais de Tokyo à cette époque et par conséquent elle qui gère pour le compte du CNC les crédits du fonctionnement du palais⁹. Mais entre ce qui est prévu, ce qui est fait, et ce qui apparaît dans la presse, des différences peuvent apparaître.

Installer une école dans un palais : des espaces

On peut ainsi trouver dans un article du *Film français* que les 44 élèves de la première promotion de la FEMIS, qui commencent leurs études au sous-sol dans des salles sombres qui correspondent bien à la vocation audiovisuelle de l'école – les tournages –, bénéficieront sous peu de 3 300 m², œuvre de l'architecte Jean-Jacques Brunel et d'une salle de cinéma de 180

⁵ Conversion depuis le site de l'INSEE.

⁶ AN : série 1996 0030/56. Christian Phéline : « Rapport au Ministre. Proposition pour un arbitrage », janvier 1990.

⁷ Des locaux apparemment très modestes avec peu de moyens techniques. D'après l'entretien réalisé par moi-même avec Alain Auclair, ancien directeur adjoint du CNC, le 29 novembre 2018.

⁸ AN : série 1996 0030/56. Programme novembre 1987 (CNC).

⁹ AN 1995 0262/3 : Cabinet et services rattachés au ministre de la Culture, Inspection générale de l'administration (1985-1992). Note de Jack Gajos à Dominique Wallon, du 12/09/1989.

places issue du travail de l'architecte Jean-Claude Pourtier¹⁰. Si la salle de cinéma existe vraiment, les 3 300 m² décrits paraissent quelque peu douteux, mais ils témoignent de l'enthousiasme qui accompagne la création de la FEMIS.

Entre décembre 1985 et janvier 1986 ont en effet été lancés deux concours d'architecture parallèles par la Sous-direction des Affaires générales et des Constructions publiques du ministère de la Culture : l'un pour les locaux de cours et de stockage de la FEMIS, l'autre pour les futures salles de cinéma de l'école et de la Cinémathèque. C'est donc Jean-Jacques Brunel qui remporte le concours pour la FEMIS et qui construit les locaux au dernier niveau du palais. Une partie des travaux est effectuée entre avril et octobre 1986, au premier étage, mais le reste ne s'achève qu'en septembre 1987¹¹.

Plus concrètement, en quoi ont donc consistés les travaux dont a fait l'objet la FEMIS entre 1986 et 1990 ?

Les plus gros travaux s'effectuent donc en 1986 pour l'ouverture de la FEMIS et les premières promotions d'élèves, et ce sont des travaux en commun avec les salles pour la Cinémathèque française. Le 7 août 1986, le Préfet écrit au ministre de la Culture que deux demandes de permis pour trois salles de cinéma, en sous-sol pour la Cinémathèque, et au premier étage pour l'Institut national de l'Image et du Son (INIS – ancien nom de la FEMIS sur lequel nous reviendront) ont été faites mais ont reçu un avis défavorable : les rapports du 31 juillet expliquent que ce sont pour des questions de sécurité¹². La demande de permis avait été originellement déposée le 16 janvier 1986, puis des plans modificatifs remis le 21 mai et un nouveau délai avait été établi jusqu'au 21 juillet.

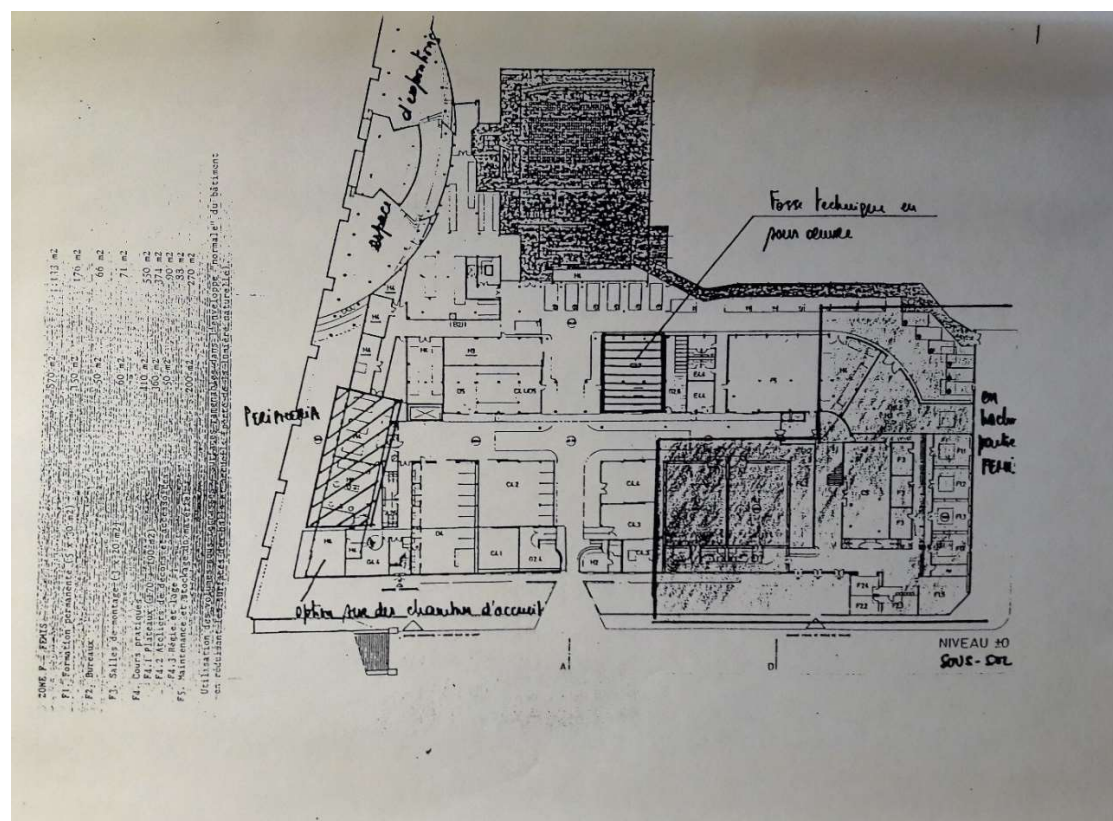
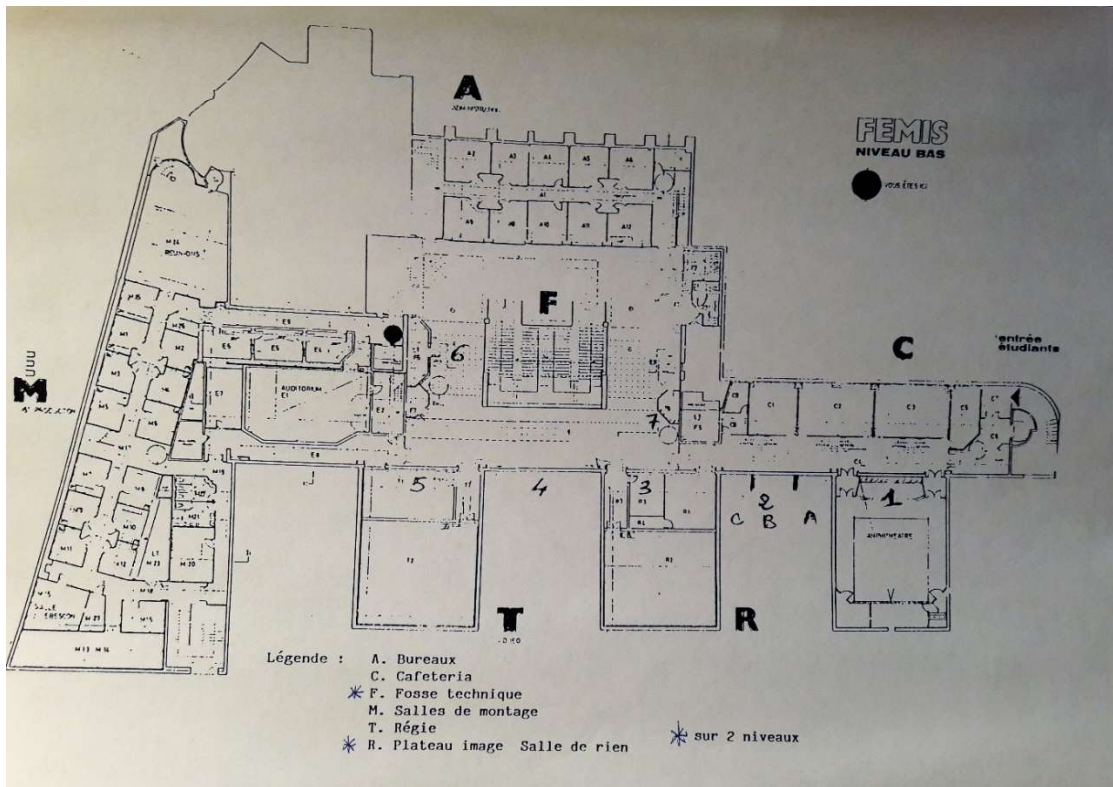
La cohabitation politique de ces années rend les choses compliquées. On apprend en effet dans une lettre de la Préfecture de Paris du 26 mai 1986 que le projet « serait susceptible d'être remis en cause par le nouveau Ministre », à savoir François Léotard¹³.

¹⁰ AN : 1989 0353/7 : Cabinet et services rattachés au ministre de la Culture (1986-1988). Article de presse du 03/04/1987 dans *Le Film français* (n° 2135) par P.R. : « Les Chantiers du palais de Tokyo ».

¹¹ AN : série 1995 0031/8 : Direction des Musées de France (1976-1992). Compte-rendu de réunion sur l'organisation des travaux de la Cinémathèque et de l'institut de formation au regard des besoins exprimés par les musées ayant des réserves ou des locaux au palais de Tokyo, daté du 27 janvier 1986. Une petite partie des archives du musée Picasso et les bureaux administratifs sont en effet encore présents jusqu'en juillet 1986, tandis que l'on craint pour les collections du musée d'Orsay qui se situent sous les futurs locaux de la FEMIS.

¹² Ville de Paris (VP) : série 2460 W 16 dossier 1 : demande de permis de construire reçue le 16/01/1986. Lettre du Préfet commissaire de la République de la région d'Île-de-France au ministre de la Culture, Conservation des Monuments historiques pour la région Île-de-France, datée du 07/08/1986.

¹³ VP : série 2460 W 16 dossier 1. Lettre de la Préfecture de Paris pour soumettre à la signature du préfet une lettre du ministre de la Culture, datée du 26/05/1986.



Figures 5 et 6. AN : 1995 0262/3. Plans de la FEMIS de la fin des années 1980.

Les plans ci-dessus montrent les espaces occupés par la FEMIS durant les années qui nous préoccupent, aux différents niveaux du palais, et notamment ses espaces techniques, très importants pour les étudiants. Sa proximité spatiale avec le projet Périphéria de Jean-Luc

Godard est également à noter : les collaborations entre les deux espaces est souhaitée par le CNC.

Gérer les héritages de la situation foncière et historique de 1937

Le principal problème que posent ces travaux est le suivant : le terrain sur lequel sont bâtis les deux musées de 1937, le palais de Tokyo et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAM-VP), appartient en totalité à la Ville, et l'Etat ne peut donc user à sa guise. Dans une lettre du 30 mai, le Préfet avait pourtant dit au Maire, Jacques Chirac, que les nouveaux plans n'empiétaient ni sur les parties de la Ville ni sur les parties communes – les avis défavorables du Maire étant tombés les 18 février et 5 mai¹⁴. On prend alors le temps – on *perd* alors le temps serait plus exact – de refaire l'historique des terrains, par une lettre du Préfet au ministre de la Culture datée du 30 mai : en 1934, l'achat du terrain à l'Etat par la Ville, en 1938, la remise à une date ultérieure d'une convention sur les questions de propriété, et en 1981 l'ébauche d'une convention qui n'a jamais été signée par les deux partis¹⁵. Le problème étant que même si l'on passe outre l'avis du Maire, la Ville peut contester la décision, étant propriétaire¹⁶.

Les travaux entrepris au palais révèlent également un autre genre de problème : l'impact de l'Histoire sur les modifications souhaitées à Tokyo. Une autre demande de permis de construire est ainsi reçue en avril 1986, et le permis est délivré six mois plus tard, en novembre. Il s'agissait de refaire la couverture du patio au niveau du premier étage, de construire un entresol à usage de bureau, de transformer le premier étage en bureaux et de modifier des façades. Si le permis a pris autant de temps à être délivré, c'est que les plans ont dû être modifiés, et ce jusqu'au mois d'octobre. L'Architecte des Bâtiments de France (ABF), Claude Babadjian, était en effet défavorable au projet de travaux car le palais de Tokyo est situé aux abords d'un Monument historique (la passerelle Debilly¹⁷) et sur un site inscrit à inventaire, et il estimait que la couverture du patio « altérerait la silhouette du Palais de Tokyo »¹⁸. Si cette silhouette caractéristique monumentale encore associée au MNAM témoigne des préoccupations de sauvegarde du patrimoine architectural assez traditionnelles en France, on

¹⁴ VP : série 2460 W 16 dossier 1. Lettre du Préfet au Maire de Paris, datée du 30/05/1986.

¹⁵ VP : série 2460 W 16 dossier 1. Lettre du Préfet au ministre de la Culture, datée du 30/05/1986.

¹⁶ VP : série 2460 W 16 dossier 1. Permis délivré le 04/11/86 pour l'aménagement de trois salles de projection en sous-sol sous le parvis avec planches intermédiaires pour le musée de l'image, demande déposée par Godderidge pour la CF, projet de l'architecte Pourtier.

¹⁷ Pont reliant l'avenue de New York au quai Branly.

¹⁸ VP : série 2474 W 14 dossier 1. Demande de permis de construire reçue le 03/04/1986. Avis du Service départemental de l'Architecture de Paris, daté du 02/06/1986.

pourrait aussi y lire une certaine réticence quant à la transformation du palais en temple de l'audiovisuel. On l'a vu, même auprès de François Mitterrand, l'association des deux entités n'est pas évidente.

Des travaux plus petits sont effectués par la suite et continuent à poser le problème de l'historicité des lieux. La demande de permis de construire pour la « redistribution des circulations horizontales et verticales d'accès à la FEMIS » est reçue par la Préfecture de police de Paris le 22 mars 1988. Elle est cependant refusée le 1^{er} juillet 1988, avant que le permis ne soit enfin délivré le 9 janvier 1989, prenant ainsi en compte la « modification des baies de fenêtre côté rue et de la clôture » des plans modificatifs (reçus le 31 août 1988), suite à l'avis défavorable de l'ABF pour des raisons patrimoniales¹⁹. Ce que reproche l'ABF aux architectes Brunel et Masson, le second étant l'associé du premier, c'est de « porter atteinte à l'ordonnance de l'édifice et au site » – avec l'élargissement à 1,5 m des ouvertures façade sur la rue de la Manutention qui longe l'aile Ouest (se référer au fond de carte de l'introduction)²⁰. Ce sont donc ici uniquement pour des raisons historiques que la demande achoppe : la mairie de Paris – qui avait pourtant posé problème pour les travaux précédents – et la Préfecture de police y étaient favorables.

Ces travaux révèlent deux enjeux qui freinent le projet du Palais de l'Image : la concurrence avec la Ville de Paris et l'historicité du lieu. Le choix du palais de Tokyo pour accueillir le projet était pourtant fondé en partie sur cette historicité puisque, on l'a vu, il s'agissait de redonner son heure de gloire à un bâtiment monumental des années 1930 en totale déshérence. Quant à la Ville de Paris, c'est un problème qui date justement des années 1930 et qui se poursuit dans les années 1990 lors des nouvelles tranches de travaux, et notamment celles entourant la salle 1937. Tout se passe comme si la Ville, qui a ouvert sa propre vidéothèque et qui entretient le musée jumeau du palais de Tokyo, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ne souhaitait pas se voir réaliser le Palais de l'Image. Les raisons de ses blocages ne sont pas très claires dans les sources mais il est possible que le maire, Jacques Chirac, opposant politique notoire de François Mitterrand, y soit pour quelque chose. Il est après tout maire sur presque toute la durée du projet, jusqu'en 1995.

¹⁹ VP : 2460 W 16 dossier 2. Demande de permis de construire reçue le 22/03/1988. Couverture du dossier de demande de permis.

²⁰ VP : 2460 W 16 dossier 2. Lettre du Préfet de la région Île-de-France, Préfet de Paris, au ministre de la Culture, Direction du Patrimoine, Conservation régionale des Monuments Historiques d'Île-de-France, à l'attention de M. Godderidge, architecte, en date du 01/07/1988.

Les origines de la FEMIS : questions politiques

Néanmoins, avant d'adopter le nom qu'on lui connaît et qui fait aujourd'hui son identité, la FEMIS passe par plusieurs appellations, dont l'Institut national de Formation aux Métiers de la Création et de la Production pour l'Image et le Son, un acronyme certes très semblable, mais aussi un nom globalement assez compliqué à retenir. L'INIS était en outre le projet de Jack Lang, la FEMIS sera le projet de Philippe de Villiers.

C'est en effet sous la cohabitation qui marque la fin du premier mandat de Mitterrand qu'est inaugurée la FEMIS, anciennement INIS. C'est donc Philippe de Villiers, Secrétaire d'Etat à la Culture depuis le 20 mars 1986, qui lance « avec éclat » les travaux de l'école au palais de Tokyo à l'été 1986²¹. C'est également sous sa supervision, ou tout du moins sous son mandat, que s'opère l'intégration du vieil IDHEC dans la FEMIS en avril 1986. Les autres membres fondateurs – outre donc le ministère de la Culture et de la Communication – en sont le ministère de l'Education, le Centre national de la cinématographie et l'INA.

Cette volonté d'absorber l'IDHEC émane du fait que l'on considère dans le milieu de la culture audiovisuelle que cette formation est « incomplète et déséquilibrée », et qu'il existe « une grave inadéquation entre le système de formation initiale et les besoins du secteur » ; autrement dit, que l'IDHEC ne prend pas en considération les nouveaux secteurs émergents de l'audiovisuel comme la télévision ou la communication²². L'Institut, qui s'appuie d'ailleurs sur du matériel souvent hors d'âge, a une vision beaucoup trop étroite de l'image – une vision dont le Palais de l'Image lui-même aura du mal à se détacher, réticent qu'il était à intégrer la télévision à son programme.

Le nouveau cursus de la FEMIS doit alors intégrer à la fois des enseignants-chercheurs et des intervenants professionnels – le très utile article du *Film français* nous en apprend plus sur les conférences données le mardi au palais de Tokyo, par des personnalités du monde du cinéma tels qu'Éric Rohmer, Samuel Fuller, Van Keuken, Daniel Toscan du Plantier, ou encore le philosophe Gilles Deleuze, qui viennent tous parler aux élèves de leurs travaux en cours²³. L'entrée à l'école se fait sur concours, et le parcours est établi selon des « contrats individuels

²¹ AN : 1989 0353/7. Article de presse du 03/04/1987 dans *Le Film français* (n° 2135) par P.R. : « Les Chantiers du palais de Tokyo ».

²² AN : 1989 0353/7. Note du 27/03/1986 du directeur général du CNC au ministre de la Culture et de la Communication sur les missions futures de l'INIS.

²³ AN : 1989 0353/7. Article de presse du 03/04/1987 dans *Le Film français* (n° 2135) par P.R. : « Les Chantiers du palais de Tokyo ».

de formation » (soit des parcours personnalisés qui se fondent tout de même sur un tronc commun et des obligations communes, comme celle de réaliser un film en première année).

Les statuts de la FEMIS, qui datent du 10 octobre 1986, précisent que, contrairement à ce que son nom indique, la FEMIS est une association loi 1901, et non une fondation. Ils donnent également des informations sur son rapport à l'IDHEC, qui est donc voué à disparaître :

A compter de la première rentrée universitaire de 1986, [l'école] prend en charge les formations en cours à l'institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), selon un accord de transfert de compétences. Elle prend également en charge les missions précédemment dévolues à l'Institut national de formation aux métiers de la création et de la production pour l'image et le son (INIS), notamment en ce qui concerne la sélection des premières promotions et de l'enseignement²⁴.

Un peu d'IDHEC, d'INIS et de nouveauté composent donc la FEMIS de Philippe de Villiers.

Si l'INIS ne paraît toutefois pas complètement associé à la FEMIS c'est parce que Philippe de Villiers a souhaité donner une orientation plus internationale à la nouvelle école, et plus spécialement européenne, qui mette en valeur le cinéma français²⁵. Les échanges avec les autres pays sont fortement encouragés et les étudiants étrangers les bienvenus. Cet aspect, qui n'avait peut-être pas assez été encouragé par les créateurs de l'INIS, est en totale adéquation avec l'esprit du Palais de l'Image, qui se veut également plateforme d'échanges et de coopération.

L'influence de la cohabitation : jeux de pouvoir et affirmation de l'Etat

Jack Lang à présent dépossédé de l'INIS, la FEMIS est inaugurée par François Léotard en novembre 1986, juste après sa première rentrée officielle. Elle est présentée comme une innovation en Europe qui permet d'associer à la fois le cinéma et la télévision, dans la même école²⁶. Philippe de Villiers l'inscrit dans un phénomène de révolution des emplois qui doit voir en quelques années un quart des métiers appartenir au secteur de la communication et du monde

²⁴ AN : 1989 0353/7. Statuts de la FEMIS, datés du 10/10/1986.

²⁵ Le transfert des actifs, des missions et des biens de l'IDHEC à l'INIS puis à la FEMIS ne s'est pas fait du jour au lendemain. La Fédération du spectacle qui régnait sur l'Institut était composée de gens très dubitatifs quant à ce projet très proche de l'Etat. Christian Oddos raconte dans notre entretien du 11 décembre 2018 que Jack Gajos et lui durent faire trois assemblées générales successives et se battre pendant des mois sur cette affaire.

²⁶ *Journal de Treize Heures* : « Inauguration de la FEMIS ». Diffusée le 20 novembre 1986, TF1, 2 minutes 10.

des écrans en général. Il faut donc former des créateurs d'images tout format pour tous les écrans pour suivre l'avancement de cette révolution. Le Secrétaire d'Etat parle même d'« orienter la pédagogie par rapport au marché de l'emploi ».

Les élections viennent de passer, la cohabitation doit faire ses marques : il s'agit ici de mettre en avant le rôle de l'Etat comme créateur de formations pour les métiers du futur proche, de montrer aux électeurs que l'Etat entend bien répondre à des besoins. François Léotard souligne qu'« il fallait donner à la France les moyens de former les créateurs et les techniciens de demain »²⁷. Le projet global du palais de Tokyo – certes encore tout neuf puisqu'à peine annoncé par Jack Lang au mois de février de la même année, ou peut-être devrait-on dire plutôt : *justement* annoncé par l'ex-ministre de la Culture quelques mois avant de quitter son poste – reste en sourdine. Son heure n'est pas encore arrivée, la droite doit encore se l'approprier.

Les élections législatives ont en effet été remportées par la droite au printemps 1986. L'emblème de la politique conjointe de François Mitterrand et de son ministre de la Culture, Jack Lang, la politique des « Grands Travaux » est quelque peu ralenti sans jamais s'arrêter complètement. Ce dernier ne reste cependant pas inactif durant les deux ans que durent le mandat de Léotard et prépare activement le retour de la gauche, effectif en 1988, peu de temps après l'inauguration anticipée du Palais de l'Image.

De même, Lang ne cesse de rappeler son rôle en se rendant à de nombreuses inaugurations de projets lancés durant son mandat²⁸. Léotard a donc dans ce domaine une marge de manœuvre assez réduite. Cela se vérifie d'autant plus dans le domaine du cinéma, fortement marqué de l'empreinte de Lang. Le contexte des futures élections présidentielles joue aussi beaucoup : la droite, du moins dans le domaine de la culture, évite les décisions trop clivantes qui pourraient entraver l'accès à la présidence en 1988²⁹. Les médias ne s'y trompent pas, lors de l'inauguration au palais de Tokyo en mars 1988 :

Le projet est assez ambitieux, parle suffisamment à l'imagination et s'étale sur des délais de mise en œuvre assez long... pour attiser la rivalité des parrainages politiques en période pré-électorale. Jack Lang s'était assuré le mérite de sa paternité en le portant in extremis sur les fonds baptismaux des médias à la fin de son ministère... quitte à

²⁷ AN : série 2014 4769/6 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Communiqué de presse de François Léotard, alors ministre de la Culture, daté de 1986.

²⁸ MOLLARD, Claude. *Le cinquième pouvoir : la culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : A. Colin, 1999, p. 366.

²⁹ WARESQUIEL, Emmanuel de. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : Larousse – CNRS Editions, 2001, p. 369.

abandonner la responsabilité de son intendance au nouvel occupant de la rue de Valois. François Léotard lui a rendu hier la monnaie de sa pièce en « inaugurant » le palais de Tokyo dans un grand déploiement de presse et de mondanité³⁰.

C'est bien à un véritable jeu politique que se livrent là les deux occupants successifs de la rue de Valois, un jeu pour la paternité de projets dont, finalement les enjeux réels semblent peu importer.

Mais, si l'on laisse de côté cet aspect politique, il semble que le projet du Palais de l'Image commence bel et bien à prendre forme, grâce aux symboles que sont la FEMIS et la Cinémathèque. Cette « forme » que prend le projet n'est cependant pas toujours à son avantage : on parle d'« inauguration précipitée » qui fait le jeu des hommes politiques, et, dans certains cas, l'événement n'est pas loin d'être tourné en ridicule tout en étant comparé à l'inauguration initiale du bâtiment dans les années 1930 : « comme en 1937, la salve d'inaugurations qui honore aujourd'hui le palais de Tokyo tient du miracle, tant les plâtres sont frais »³¹. Autrement dit, à trop inaugurer, on dilue le sens du projet et on perd le public.

Une pédagogie innovante dans la droite ligne des projets du Palais de l'Image

La FEMIS peut alors accueillir jusqu'à 200 étudiants par an (elle accueille au maximum soixante étudiants chaque année et les premiers arrivent en octobre 1986³²), et, dans le cadre de la cohabitation d'institutions qu'est le palais de Tokyo, elle doit être un des partenaires premiers de la Cinémathèque française – l'idée étant que les élèves enrichissent leur culture cinématographique en se rendant aux séances proposées par l'association d'Henri Langlois. Les élèves de la FEMIS sont en outre censés avoir un accès direct aux expositions du palais, aux

³⁰ AN : série 2014 4769/1 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. BOUZET, Ange-Dominique. « Le palais de Tokyo, son et lumières », *Aile droite*, 17 mars 1988.

³¹ AN : série : 2014 4769/1. MARCIA, Jean-Luc. « Animer les desseins du Palais de l'Image », *La Croix*, 17 mars 1988 ; EDELMANN, Frédéric. « Comme en 1937... », *Le Monde*, 17 mars 1988. Le journaliste ne se contente de se moquer gentiment de cette « salve d'inaugurations », il y voit un motif récurrent pour les années à venir : la désignation de Franck Hammoutène comme lauréat du nouveau concours d'architecture entraînera une « inauguration à prévoir d'ici deux ou trois ans », de même que la redécouverte de la fameuse « salle 1937 » qui « devrait être rendue au public dans quelques mois (inauguration à prévoir) ». Dans l'entretien mené en décembre 2018, Christian Oddos m'a fait part de ses propres souvenirs sur la situation : « le calendrier politique n'étant pas le même que le calendrier des travaux, nous avons inauguré le palais de Tokyo en faisant tous les revêtements de peinture de la nouvelle salle [1937] sur du plâtre frais. Quelques années plus tard, le plâtre frais ayant fait son œuvre en séchant, la peinture était dans un état catastrophique, et la première de mes missions au moment d'accueillir la Cinémathèque a été de refaire la totalité des peintures de cette salle de façon à ce qu'elle soit fonctionnelle ».

³² FEMIS. *Je scénarise, tu filmes, il réalise, je déco, tu montes, il sonorise, elle produit, ils FEMISent*. Paris : Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991.

archives de la Cinémathèque et, après sa construction, à la grande bibliothèque-médiathèque supposée réunir les fonds de toutes les institutions présentes au palais.

Comme le rappelle le premier président de la FEMIS, le réalisateur Jean-Claude Carrière : les « étudiants n'auront qu'un escalier à descendre » pour profiter des richesses de la Cinémathèque et de ses comparses³³. Cette collaboration entre école de cinéma et institution du patrimoine cinématographique n'est cependant pas nouvelle, et elle précédait même la formulation du projet du Palais de L'Image : les films réalisés par les étudiants de l'IDHEC étaient déjà montrés dans les salles de la Cinémathèque tous les premiers mardis du mois³⁴. C'est donc aussi dans une certaine continuation que s'inscrit le Palais de l'Image, la nouveauté étant de centraliser dans un même lieu toutes les manifestations cinématographiques et audiovisuelles nouvelles émanant du ministère de la Culture – d'où les appréhensions de la Cinémathèque, organisme privé, sur lesquelles nous reviendrons.

L'enseignement à la FEMIS est décomposé en trois temps, dont la durée varie selon les remaniements du programme : neuf mois de « culture générale » qui permettent aux élèves de choisir leur spécialité, vingt mois que les étudiants passent dans le département de leur spécialité et enfin six à huit mois de stage³⁵. Les sept départements, correspondant aux spécialités, sont alors : écriture de scénario ; réalisation ; images, effets spéciaux ; son ; décoration ; montage ; administration et direction de production. Suivant le découpage proposé, la première promotion doit donc être diplômée vers le mois décembre 1989. Dans l'ensemble, résume Jean-Claude Carrière, ce sont des techniciens plus que des artistes qui sortiront de la FEMIS³⁶.

La couverture de livre présentée ci-dessous fut réalisée par l'artiste Ben, à la demande de Jack Gajos et Christian Oddos. Il s'agissait réellement de créer un livre qui cherche à montrer l'identité – notamment visuelle – de la FEMIS en mettant en valeur la diversité des enseignements proposés et la formation complète qu'elle met en œuvre. Mais si la couverture, bénéficiant du style particulier connu de Ben, parvient à affirmer la créativité – l'invention des verbes, le recours à un artiste connu – et l'efficacité – la sobriété du blanc sur noir, également signature de l'artiste – de l'école, rien ne permet de la relier à un projet global. Gajos et Oddos,

³³ *Antenne 2 Midi* : « Institut du cinéma ». Diffusée le 18 février 1986, *Antenne 2*, 40 minutes.

³⁴ Cinémathèque française : série PCF 94 B 18 : programmes des films réalisés par les étudiants de l'IDHEC et montrés dans la grande salle du palais de Chaillot tous les 1ers mardis de chaque mois (1982-1987).

³⁵ AN : 1989 0353/7. Note du Ministère de la culture et de la Communication sur l'enseignement de la FEMIS (non daté).

³⁶ *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

pourtant les premiers à vanter les mérites du Palais de l'Image semblent ici céder aux difficultés qu'implique la mise en commun des ressources au palais de Tokyo.



Figure 7. Couverture du livre : *Je scénarise, tu filmes, il réalise, je décors, tu montes, il sonorise, elle produit, ils FEMISent*. Paris : Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991. Photographie personnelle.

Une telle école coûtant très cher – il faut énormément de matériel technique sophistiqué – la FEMIS imagine donc divers moyens de faire rentrer de l'argent : l'achat de films réalisés par les élèves, le mécénat (souvent en don ou prêt de matériel), la location du matériel pour les réalisateurs, l'édition et la diffusion d'ouvrages et de films.

Deux ans après les élections et une fois les principaux travaux terminés, c'est donc une FEMIS déjà bien implantée au palais qui participe ensuite à l'exposition d'inauguration du mois de mars 1988 devant se faire en la présence de François Léotard. L'école est encore jeune, le projet du Palais de l'Image aussi, et les deux sont ainsi mis en valeur à la télévision, notamment lors des journaux télévisés, où l'on invite Jean-Claude Carrière pour en faire la promotion et parler de l'exposition d'inauguration³⁷.

Ce n'est pourtant pas de l'inauguration de la FEMIS dont il s'agit, mais bien de celle, partielle, il est vrai, car le palais de Tokyo est encore en travaux, du Palais de l'Image et de la Cinémathèque. L'intervention de Jean-Claude Carrière met l'accent sur deux aspects importants de la présence de la FEMIS à Tokyo : la collaboration FEMIS/Cinémathèque à travers l'exposition dédiée à Jacques Prévert et l'« accord parfait entre les autorités de l'Etat et

³⁷ *Journal de Treize Heures* : « FEMIS au palais de Tokyo ». Diffusée le 16 mars 1988 à 13h22, TF1, 1 minute 20.

la profession toute entière » que consacre la création d'une telle école de cinéma. Si la seconde affirmation peut convaincre – il n'y avait pas de grand attachement à l'IDHEC parmi les professionnels, même si cette apparente mainmise de l'Etat pourrait paraître inquiétante – la première s'est en revanche vue être démentie par le temps : à l'exception de l'exposition Prévert, la collaboration des deux institutions dans ce domaine s'est révélée infructueuse.

2) L'ombre de Langlois sur la Cinémathèque

Autre institution majeure du projet au palais de Tokyo, la Cinémathèque française traverse deux périodes distinctes, entrecoupées par ce qu'on pourrait appeler une « crise », pendant les années qui nous intéressent. Ces périodes peuvent être symbolisées par les tandems qui se trouvèrent à sa tête alors : le duo Costa-Gavras/Bernard Latarget pendant la plus grande partie des années 1980 et le duo Jean Saint-Geours/Dominique Païni à partir des années 1990. Entre les deux se trouve la présidence de Jean Rouch, qui a été agitée notamment par les questions relatives au déménagement de la Cinémathèque à Tokyo et sa participation au projet du Palais de l'Image.

Les origines de la Cinémathèque : un homme, Henri Langlois

Fondée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul-Auguste Harlé, cinéphiles passionnés, la Cinémathèque n'a rien d'une institution d'Etat : c'est avant tout une association (loi 1901) qui tient à conserver son indépendance, tout en étant pourtant largement soutenue par des subventions du gouvernement³⁸. Mais la Cinémathèque, c'est aussi un fonds exceptionnel, qui n'est pas uniquement consacré à l'objet film comme support de programmation :

Langlois entreprit de réunir tous les éléments « autour des films » : livres, revues, manuscrits, maquettes de décors et de costumes, photographies, appareils, costumes, objets ; en résumé : toute trace, tout témoin de l'histoire du cinéma. De même qu'il refusa tout a priori en ce qui concerne la conservation et la programmation des films, il ne privilégia dans sa quête documentaire, aucun genre, aucune école ni aucun cinéma national. Secondé dans ce travail par une équipe efficace, parmi laquelle il convient de citer en premier Lotte H. Eisner, qui fut conservateur du Département Non-film, il put réunir un fonds remarquable³⁹.

³⁸ LE ROY, Eric. *Cinémathèques et archives du film*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 137.

³⁹ AN : série 1996 0030/56. Rapport du 05/12/1988 de Noëlle Giret (Cinémathèque française) et Marion Cres (IDHEC/FEMIS) sur le « Centre de recherche et de documentation sur le cinéma ».

Dès ses origines, la Cinémathèque a donc déjà tout ce qu'il faut pour constituer un musée, véritable temple à l'honneur du cinéma et issu du collectionnisme acharné de son fondateur. Ce musée est officiellement créé par Langlois en 1972, dans les locaux du Palais de Chaillot que la Cinémathèque occupe depuis 1963, grâce à la bonne volonté d'André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles⁴⁰. Langlois n'a cependant rien d'un administrateur ou d'un comptable. Il est certes un passionné et un grand connaisseur de cinéma, mais pour gérer une association aussi complexe que la Cinémathèque, cela ne suffit pas, et le musée du fondateur « devient, au propre comme au figuré, le tombeau du cinéma, avec des flots de poussière et des toiles d'araignées »⁴¹.

La grande « crise » de la Cinémathèque a cependant lieu avant même la création du musée, entre février et mai 1968, quand Henri Langlois est renvoyé de son association et remplacé par Pierre Barbin par le Conseil d'administration et sur les ordres du ministère de Malraux, qui ne soutenait plus la mauvaise gestion de Langlois et son dédain de la conservation dans les règles. Mais, ce que Malraux sous-estime, c'est la puissance du symbole que représente Henri Langlois dans le monde de la cinéphilie, qui se mobilise tant et plus pour le faire revenir : pétitions, boycotts, manifestations, cinéastes refusant la diffusion de leurs films tant que le retour de Langlois ne sera pas prononcé etc. Les émules de Langlois obtiennent finalement la victoire et le parrain du cinéma revient dans sa Cinémathèque le 2 mai 1968⁴².

Ce rappel historique est nécessaire pour ce qui suit. Il montre en effet que Langlois est un homme clivant, à la fois extrêmement mobilisateur et aux méthodes discutées. Son empreinte sur la Cinémathèque est immense, même après sa mort en 1977 : de nombreuses personnes se réclament héritiers intellectuels de Langlois, et Chaillot est devenu le symbole de la résistance contre la mainmise étatique, alors même que les lieux sont vétustes et inadaptés⁴³. Lorsque le projet du palais de Tokyo commence à se concrétiser au milieu des années 1980, la désormais fameuse « Affaire Langlois » est encore très présente dans les esprits – et au Conseil d'administration de la Cinémathèque.

L'intégration de la Cinémathèque dans le projet : une position en retrait

Du point de vue du Palais de l'Image, la Cinémathèque est essentielle. Sur elle reposent en grande partie de nombreuses activités du futur palais : la médiathèque a besoin de ses fonds

⁴⁰ LE ROY, Eric. *Cinémathèques et archives du film*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 147.

⁴¹ MANNONI, Laurent. *Histoire de la cinémathèque française*, Paris : Gallimard, 2006, p. 439.

⁴² BAECQUE, Antoine de. *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris : Hachette littératures, 2005, p. 347-363.

⁴³ Entretien avec Alain Auclair par moi-même du 29 novembre 2018.

pour exister, les salles de projection ont besoin de ses films pour fonctionner et certaines salles d'exposition – celles qui ne sont pas au Centre national de la photographie ni à la Mission du Patrimoine photographique – ont besoin de ses collections non film pour attirer le public.

En outre, comme le rappelle Alain Auclair, le prestige, national comme international, de l'association n'est plus à démontrer. C'est elle qui a donné l'impulsion aux autres cinémathèques d'Europe, et Iris Barry, créatrice du département du film au MoMA de New-York, doit beaucoup à Henri Langlois. En bref, « tout projet sans la Cinémathèque serait d'un contenu et d'un esprit entièrement différent » et, outre que cela ralentirait considérablement le projet d'en trouver un nouvel acteur aussi important, l'image de marque et de qualité que veut donner le Palais de l'Image ne serait pas la même⁴⁴. Mais forcer la main à la Cinémathèque n'apparaît pas comme une solution satisfaisante : on se souvient comme elle peut être mobilisatrice. Auclair met dès lors en garde ses successeurs sur le projet : « toute attitude d'autorité ne manquerait pas de ressouder une solidarité professionnelle aujourd'hui très faible »⁴⁵. Et le projet du Palais de l'Image, déjà quelque peu malmené, pourrait en souffrir.

Alors même que la venue de la Cinémathèque paraît encore incertaine – du moins dans la version optimiste du projet où toutes les activités présentes à Chaillot pourraient se déplacer avenue du Président-Wilson – des travaux sont entrepris pour aménager trois salles de projection en sous-sol et des planches intermédiaires pour le musée du cinéma⁴⁶. Ce projet, celui de l'architecte Jean-Claude Pourtier, est celui qui est révélé au public lors de l'inauguration de 1988 dont nous avons déjà parlé.

Quant au communiqué de presse de la Cinémathèque pour l'exposition d'inauguration *A la rencontre de Jacques Prévert* (du 17 mars au 16 juin 1988), elle ne mentionne même pas le Palais de l'Image, mais elle est présentée comme « un choix de la Cinémathèque Française pour l'ouverture du Palais de Tokyo et un hommage rendu à la complicité des arts »⁴⁷. Il est bien précisé dans le communiqué que l'exposition est produite par la Cinémathèque et la Fondation Maeght, la collaboration de la FEMIS étant indiquée plus bas dans le texte.

⁴⁴ AN : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note d'Alain Auclair du 15/03/1989 qui préfigure l'Association de préfiguration pour la maison de l'image et du son (AMIS).

⁴⁵ AN : série 2014 4769/2. Note d'Alain Auclair (directeur général adjoint du CNC) au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2).

⁴⁶ VP : série 2460 W 16 dossier 1. Dossier pour le permis délivré le 04/11/1986 sur la demande de l'architecte Jean-Paul Godderidge.

⁴⁷ Fonds de la Cinémathèque française (CF) : série PCF 50 B 7. Communiqué de presse pour l'exposition Jacques Prévert.

L'exposition elle-même est censée se poursuivre à Chaillot. On sent déjà que la Cinémathèque revendique une certaine indépendance par rapport au projet de Lang.

De façon assez contradictoire, l'association a aussi des exigences face à ce projet qui ne la convainc pas vraiment. Si le projet de Franck Hammoutène, élu en 1987 lors du concours d'architecture lancé pour le Palais de l'Image, est bien celui qui correspond le mieux à ses attentes comparés aux deux autres en lice, son élément principal, la « lame de lumière » traversant tout le palais ne lui paraît pas essentielle – pour ne pas dire superflue car trop chère et empiétant sur le budget d'autres fonctions importantes. La commission d'architecture de la Cinémathèque sollicitée pour examiner les projets du concours trouve en outre le restaurant trop petit, et les espaces de circulation de la médiathèque mal pensés. La commission déplore également l'absence de « l'espace kiosque comportant [des] informations sur [la] programmation cinématographique commerciale ou sur [les] festivals de cinéma » et le laboratoire photographique demandés⁴⁸. Ce sont des plaintes que l'on trouvait déjà sous la plume de Jean Rouch (président de la Cinémathèque entre 1987 et 1991), qui y ajoutait les problèmes de la librairie et des espaces de stockage des films (trop petits), et de la fameuse salle 1937 qu'il faut absolument préserver⁴⁹. Il semblerait en outre que la Cinémathèque ait monté en parallèle son propre projet de médiathèque alors même que le projet identique du Palais de l'Image avait été réalisé en janvier 1988 par un certain M. Melot, désigné pour la mission par l'association elle-même⁵⁰.

Globalement, la Cinémathèque reste ainsi en retrait du projet Tokyo. Un rapport rédigé par Pierre Tailhardat et qui étudie les conditions d'intégration de la Cinémathèque française au palais de Tokyo le déplore, alors même que la Cinémathèque est censée être « l'utilisateur principal du lieu ». Il ajoute :

La Cinémathèque ne dispose au moment de cette étude d'aucune équipe de projet, d'aucune force de travail uniquement attachée à l'étude des différents aspects du programme et à dire vrai (et sans critique) d'aucun projet sur Tokyo autre que la somme des projets de ceux qui ont consacré de temps personnel à réfléchir au développement de leur activité. N'ayant

⁴⁸ AN : série 2014 4769/24 : Service national des travaux et établissement public de Maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Rapport de la commission d'architecture/commission technique pour le concours de la Cinémathèque, 1987.

⁴⁹ AN série 1989 0353/7. Lettre du 17/11/1987 de Jean Rouch à François Léotard sur le projet Tokyo. Il faisait ici référence au projet de Jean-François Séris, un autre architecte-programmateur du palais de Tokyo.

⁵⁰ AN série 2014 4769/2. Lettre de Béatrice Belynyck du 14/04/1989 à l'attention de M. Simoneau, S/C de M. le Directeur du Patrimoine, S/C de M. le Sous-Directeur des Affaires Générales et des Constructions Publiques, pour des rappels sur l'état d'avancement du palais de Tokyo.

pas d'équipe-projet, la Cinémathèque participe mal et peu à l'aventure architecturale de Tokyo [...]. [...] Les membres du Conseil d'Administration et plus largement encore les personnels de la Cinémathèque sont sous-informés sur le dossier Tokyo à de rares exceptions près. Il n'est pas certain que tous les membres du Conseil aient fait une visite sérieuse des lieux.⁵¹

Ces propos le confirment, ce n'est donc pas une exagération : la Cinémathèque est réticente à s'installer avenue du Président-Wilson, au grand dam des concepteurs du projet du Palais de l'Image, alors même que cela fait plus de deux ans qu'ils travaillent dessus. L'association hésite, fait des déclarations, revient en arrière, nie puis loue l'opportunité que présente Tokyo, n'élabore pas de projet précis pour son intégration, et cela se ressent dans son manque d'investissement qui, non seulement ralentit le projet, mais embourbe la Cinémathèque dans des réflexions sans fin sur sa participation ou non au Palais de l'Image.

Des crises au Conseil d'administration : des retards pour le Palais de l'Image

Ces tergiversations s'expliquent en réalité en grande partie par les luttes d'influences qui existent au sein du Conseil d'administration de la Cinémathèque entre les « héritiers de Langlois » et les partisans du ministère – ou c'est du moins comme cela que la presse le présente, de façon peut-être un peu caricaturale.

Dès le milieu des années 1980, vers 1985-86, Costa-Gavras, alors président, est mis en difficulté au Conseil d'administration de la Cinémathèque, car, placé à ce poste par la volonté de Jack Lang, il voyait le transfert au palais de Tokyo d'un bon œil⁵². Mais ce positionnement lui crée des ennemis et, sous les attaques de quelques grands noms du cinéma, il quitte la Cinémathèque et est remplacé par Jean Rouch, un homme qui a le respect des langloisiens⁵³. Costa-Gavras n'était pourtant pas tellement subversif dans sa prise de position : il ne souhaitait pas que le musée du cinéma Henri Langlois, ni que la principale salle de projection de la Cinémathèque, déménagent à Tokyo, ce qui était réellement le point de conflit avec le projet du

⁵¹ AN : série 1989 0353/7. Lettre du 10/09/1987 de Pierre Tailhardat au délégué général de la Cinémathèque française sur les conditions d'intégration de la Cinémathèque au palais de Tokyo : compte-rendu de sa mission de deux mois. Rapport « Examen des conditions d'intégration de la Cinémathèque Française au Palais de Tokyo ».

⁵² L'ancien ministre de la Culture me l'a confirmé lors de notre entretien du 3 mai 2019 : il tenait beaucoup à la présence du réalisateur d'origine grecque à la Cinémathèque. L'influence du ministère sur le Conseil d'administration, réelle et imaginée, est ainsi d'autant plus forte et a une importante portée symbolique.

⁵³ Entretien réalisé par moi-même avec Alain Auclair, ancien directeur adjoint du CNC (qui était à cette époque le représentant du ministère au Conseil d'administration de la cinémathèque), du 29 novembre 2018 ; et LACAN, Jean-François. « Crise à la Cinémathèque française : Une nouvelle "affaire Langlois" ? », *Le Monde*, 31 janvier 1987, p. 20.

Palais de l'Image, qui aurait bien aimé transférer le musée. C'est véritablement ce déplacement que refuse la ligue langloisienne, incarnée par Anatole Dauman, producteur et ami de Langlois, qui est vécu comme la perte de l'indépendance de la Cinémathèque chèrement défendue par Langlois et la fin des attaches « historiques » de l'association à Chaillot.

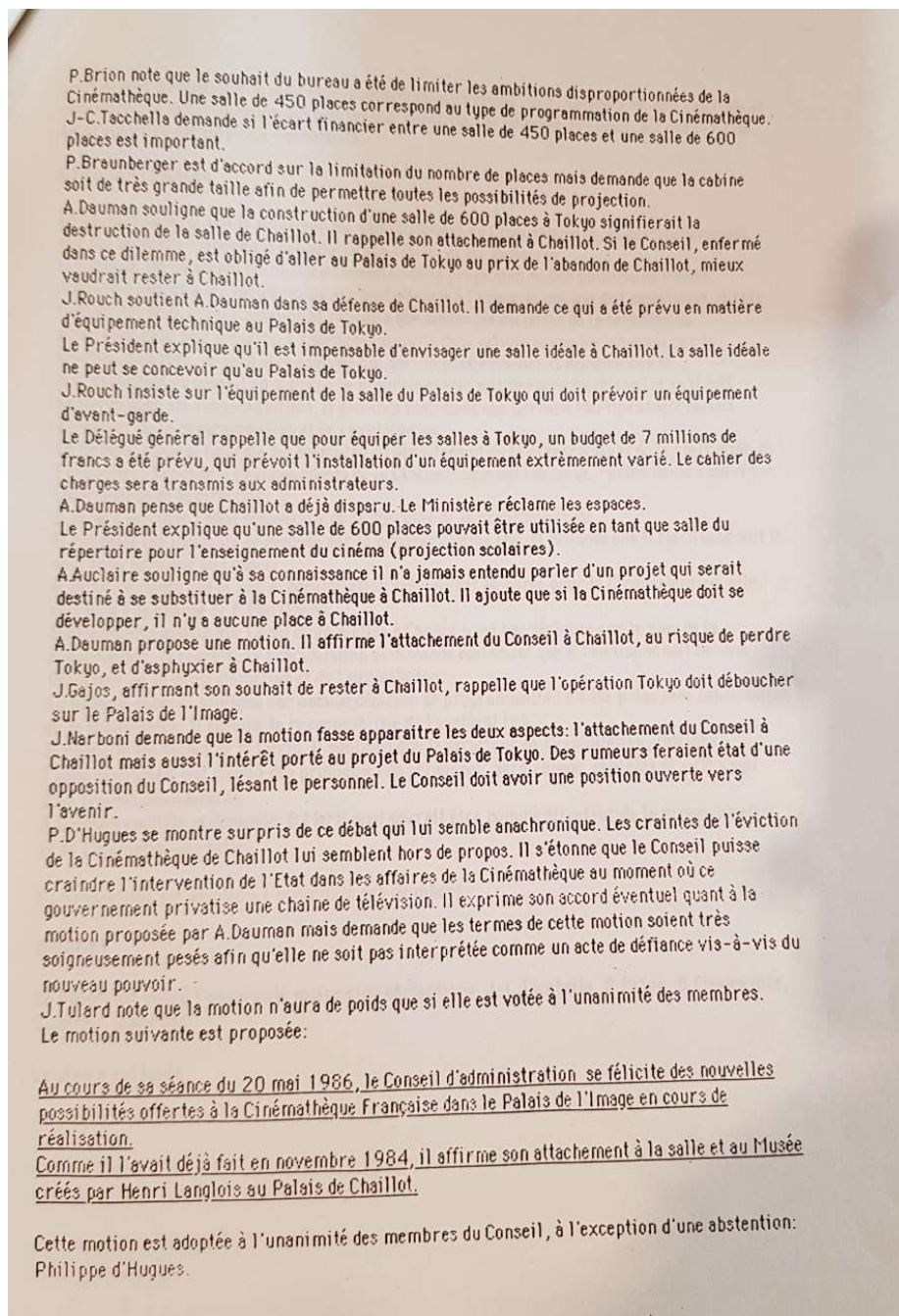


Figure 8. AN : série 1989 0353/7. Extrait du procès-verbal de la réunion du Conseil d'administration de la Cinémathèque du 20 mai 1986.

Cet extrait montre bien les arguments qu'utilisent les différents acteurs du débat et en particulier Anatole Dauman, qui préfère s'« asphyxier » à Chaillot, face à des personnes en faveur du projet Tokyo, tels que Jack Gajos (FEMIS), Alain Auclair (CNC) et Philippe d'Hugues (administrateur général du palais de Tokyo), ou encore Jean Rouch, qui semble tenir

une position partagée entre les deux, à ne vouloir offenser ni les uns, ni les autres. A lire le compte-rendu de la réunion, Anatone Dauman semble se battre contre un grand complot du ministère qui veut récupérer les locaux de Chaillot, et le Conseil finit par adopter une position qui, si elle ne nie pas le projet – la Cinémathèque a besoin du ministère pour survivre –, le contrarie fortement.

Pousser Costa-Gavras à la démission et refuser le Palais de l'Image, c'est donc à la fois renier les droits du ministère sur la Cinémathèque et revendiquer une filiation intellectuelle et historique que ne permet pas le palais de Tokyo et qui constitue pourtant une part importante de l'identité de l'association. Tout se passe alors comme si amputer la Cinémathèque d'une partie de son identité était nécessaire à la construction de l'image du Palais de l'Image au palais de Tokyo : on peut ainsi, en disant les choses de façon schématique, « faire rentrer » l'une dans l'autre, et non pas « étouffer » l'un par la présence écrasante puisqu'éminemment forte et symbolique de la première.

Au ministère, on a bien conscience que ces débats sont causés par des enjeux politiques au sein même de la Cinémathèque. Anatole Dauman, Vice-Président de la Cinémathèque et proche de Langlois, est en effet un adversaire bien connu de Costa-Gavras, contre lequel il s'est opposé lors de sa candidature à la présidence en soutenant son allié Patrick Brion, « l'homme de F.R.3 »⁵⁴. Dans sa note au secrétaire d'Etat du ministère de la Culture et de la Communication, Éric Vinassac déplore ces « luttes d'influences » qui n'ont fait qu'être exacerbées par le projet Tokyo qui donne l'occasion à des prises de position extrêmes. Ce sont donc deux véritables « factions » qui s'affrontent au Conseil d'administration, et c'est pour cela que la succession de Costa-Gavras est une décision très importante⁵⁵. Jean Rouch, peu clivant, apparaît alors comme le candidat idéal.

Le musée Henri Langlois ou l'enjeu symbolique

L'une des façons qu'a trouvé le Conseil d'administration de la Cinémathèque d'empêcher le déménagement du musée Henri Langlois est de le faire classer, ainsi que la grande salle de projection de Chaillot, au titre des Monuments historiques. C'est la mission à laquelle s'emploie Didier Vialatte, avocat à la cour, depuis le mois de février 1987. Ses arguments sont les suivants : il invoque la « raison d'être » de la Cinémathèque, qui doit rester

⁵⁴ AN : série 1989 0353/7. Lettre d'Éric Vinassac au secrétaire d'Etat au ministère de la Culture et de la Communication du 23/09/1986, après ses entretiens avec Anatole Dauman, Costa-Gavras et Patrick Brion.

⁵⁵ *Ibidem*. Il précise que « selon Bernard Latarget, il est essentiel pour la bonne réalisation de ce projet, de réaffirmer à Anatole Dauman que ne seront transférés au Palais de Tokyo que la bibliothèque, les services techniques et les locaux de la Cinémathèque situés avenue Pierre 1er de Serbie ».

dans le lieu choisi par son illustre fondateur, et veut faire de cet ensemble une « œuvre de l'esprit » qui bénéficierait du « statut légal de la propriété littéraire et artistique »⁵⁶. En d'autres termes, une fois classé, on ne pourrait détacher le musée de Chaillot sans en altérer profondément sa signification : on ne pourrait donc *pas* le déplacer, les deux – bâtiment et œuvre – étant indissociables. Tout ceci, bien évidemment, passe outre le fait que Langlois lui-même avait voulu s'installer au palais de Tokyo des années plus tôt⁵⁷.

Pour faire venir la Cinémathèque au palais, le ministre et les acteurs du projet sont prêts à faire des concessions⁵⁸. L'instance de classement de la collection du musée Henri Langlois est ouverte en novembre 1987, mais elle ne satisfait toujours pas Anatole Dauman qui, au nom de son président, écrit au ministre en exercice, alors François Léotard, pour lui rappeler que la demande initiale concernait le musée comme « œuvre » et la salle de projection⁵⁹. La Cinémathèque parvient finalement à obtenir que soit classé « œuvre de l'esprit » le musée Henri Langlois au début des années 1990, ce que réussit à contourner Dominique Païni lors de ses années dans l'institution, car, à l'instar de son prédécesseur Costa-Gavras, il souhaitait s'installer à Tokyo⁶⁰.

Bien évidemment, la presse s'empare des difficultés que traverse la Cinémathèque et les mouvements et débats au sein du Conseil d'administration sont comparés à une « nouvelle affaire Langlois ». L'auteur de l'article qui mentionne *l'Affaire* parle en effet d'une « offensive de l'Etat sur la vieille institution du palais de Chaillot », et, en référence à l'ébullition des intellectuels autour de Langlois à la fin des années 1960, il écrit que « la résistance s'organise immédiatement », Anatole Dauman à la « tête de la fronde ». La Cinémathèque semble ici être entrée en guerre contre l'Etat, et, par voie de conséquence, le projet du palais de Tokyo, qui sert

⁵⁶ AN : série 1989 0353/7. Lettre de Didier Viallatte, avocat à la cour de Paris, au ministre de la Culture, datée du 03/02/1987 (cf. Annexe n° 3).

⁵⁷ MANNONI, Laurent. *Histoire de la cinémathèque française*, Paris : Gallimard, 2006, p. 439. La principale raison pour laquelle Langlois voulait s'installer à Tokyo était qu'il souhaitait que sa Cinémathèque soit l'équivalent d'un département du Film au sein du Musée national d'Art moderne. Et donc d'une institution étatique.

⁵⁸ AN : série 2014 4769/2. Note d'Alain Auclair, directeur général adjoint du CNC, au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2). Il écrit : « Il convient donc de poser à la Cinémathèque les conditions de son installation, à laquelle elle demandera elle-même des contreparties : maintien à Chaillot et classement du musée, crédits de restauration, déblocage de crédits pour créer des postes supplémentaires (programmation et médiathèque) ».

⁵⁹ AN : série 1989 0353/7. Lettre du 24/12/1987 de Jean Rouch (par délégation, le Vice-Président, A. Dauman) au ministre de la Culture.

⁶⁰ Entretien réalisé par moi-même avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française, le 4 mars 2019.

de catalyseur aux revendications et protestations ; de même que vingt ans plus tôt, elle fait « reculer » le ministère⁶¹.

Car c'est bien à cela que sert la mobilisation de la mémoire de l'affaire Langlois : montrer la résistance et le soutien dont fait l'objet la Cinémathèque face à la toute-puissance étatique. Le journaliste conclut justement : « la mémoire de Langlois n'a pas fini de hanter les murs de Chaillot »⁶².

Jean Rouch est ailleurs présenté, assez ironiquement il est vrai, comme le grand conciliateur entre l'Etat et la Cinémathèque, entre l'Etat et les Langloisiens, celui qui réussit à faire accepter un déménagement – qui reste très partiel – à Tokyo⁶³. Le « malaise » que traverse la Cinémathèque n'est toutefois pas pris à la légère : elle doit se renouveler et se détacher de l'aura parfois un peu encombrante de son charismatique fondateur, et ce d'autant plus que depuis l'arrivée de Costa-Gavras, les subventions du ministère n'ont fait qu'augmenter⁶⁴.

Costa-Gavras, quant à lui, se défend des accusations qui lui sont portées : pour lui, l'indépendance de la Cinémathèque n'est pas à remettre en question puisque les représentants du ministère ne sont que trois parmi les vingt-quatre membres du Conseil d'administration – ayant lui-même été placé là par Lang, on peut se demander si ses intentions sont parfaitement honnêtes – de même, les subventions ont permis la restauration de nombreuses œuvres cinématographiques ; il vante l'espace présent au palais de Tokyo et l'opportunité d'une médiathèque telle que celle qui a été prévue par le projet et il nie avoir jamais voulu déplacer le musée Henri Langlois – simplement, au détour d'une phrase, pour ne pas raviver les polémiques et se concentrer sur les aspects positifs du projet⁶⁵.

Déménager la Cinémathèque, c'était, on l'a dit, en quelque sorte lui enlever une part de son identité et la loger à Tokyo avec une identité tronquée – ce qui n'arrange pas les affaires du Palais de l'Image – faisant du palais un prolongement de Chaillot, une annexe, plus qu'un édifice doté de son identité propre, une identité que l'on veut justement forte, bien déterminée et apte à faire face à la concurrence internationale. Avoir ainsi deux symboles forts qui se côtoient et se font concurrence sur la même colline de Chaillot ne transmet donc pas une image très claire ni très positive du projet de Palais de l'Image. Au moment de l'abandon du projet au

⁶¹ LACAN, Jean-François. « Crise à la Cinémathèque française : Une nouvelle "affaire Langlois" ? », *Le Monde*, 31 janvier 1987, p. 20.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ ROUX, Emmanuel de. « Le rêve de Jean Rouch », *Le Monde*, 17 mars 1988, p. 22.

⁶⁴ ROUX, Emmanuel de. « Qui gouverne la Cinémathèque ? », *Le Monde*, 30 mai 1987, p. 1 (suite p. 12).

⁶⁵ COSTA-GAVRAS. « Une crise ? non, une renaissance », *Le Monde*, 26 février 1987, p. 18.

palais de Tokyo, en 1998, il est même des voix pour demander un retour à Chaillot de la Cinémathèque : dix ans après son déménagement, la nouvelle localisation a tellement cristallisé les conflits et les enjeux liés à l'avenir de la Cinémathèque qu'elle n'est toujours pas acceptée.

Il est cependant d'autres personnes à la Cinémathèque qui reconnaissent ouvertement qu'une installation, même partielle, au palais de Tokyo est une opportunité à ne pas manquer, notamment parce que la Cinémathèque est fragile et qu'elle n'est pas au maximum de ses capacités dans les locaux trop étroits et mal agencés du palais de Chaillot. Dans un rapport de 1987, on peut lire que « la Cinémathèque est au rabais. [...] L'extension au palais de Tokyo est une chance inespérée, un espoir fou mais en même temps un défi, une menace d'éclatement »⁶⁶.

Le palais de Tokyo apparaît donc aussi comme l'occasion pour la Cinémathèque de s'affirmer comme une institution à la hauteur de ses ambitions et de la qualité de ses fonds. L'endroit lui-même n'est pas anodin, si l'on oublie la querelle incarnée par Dauman : lieu déjà prestigieux et doté d'un passé important artistiquement puisqu'ancien Musée national d'art moderne, le palais de Tokyo est un endroit immense, déjà identifié à la colline de Chaillot, et qui ne demande qu'à être rempli. Une collaboration active entre les deux sites, Chaillot et Tokyo, donne encore plus de poids à la Cinémathèque dans le domaine du patrimoine cinématographique⁶⁷. L'association avec la FEMIS permet en outre de confirmer l'orientation éducative de la Cinémathèque et les salles d'exposition de prolonger ce qu'amorce – de manière assez anarchique, reflétant bien le caractère particulier de son fondateur éponyme – le musée Henri Langlois. Pour conclure avec les mots de Jack Gajos : « la Cinémathèque doit se régénérer ou être dissoute »⁶⁸.

Ainsi, des premières années Lang au tournant des années 1990, le projet du Palais de l'Image prend forme. Symbole d'une volonté ministérielle de hisser la France à la première place du cinéma en Europe et d'une tendance à faire du cinéma un art considéré à la hauteur des arts plastiques, le projet initié par Jack Lang semble pourtant se perdre en considérations architecturales et politiques, lorsqu'elles ne sont pas interrogations quant au contenu même du projet. Il serait exagéré de dire que le projet n'existe pas ou n'avance pas, mais il est fragile et, plus les années passent, plus il se fragilise.

⁶⁶ AN : série 1989 0353/7. Rapport « La Cinémathèque Française » d'Alain-Dominique Perrin, de décembre 1987. L'auteur blâme également l'ombre de Langlois, qui rend aveugle les acteurs de l'institution : « Lorsqu'elle n'est plus subjuguée par son fondateur, l'institution, confrontée à l'épreuve des faits, révèle ses imperfections [...] on s'épuise en querelles intestines. ».

⁶⁷ AN : série 1989 0353/7. Note de Bernard Latarget au secrétaire d'Etat vers septembre 1986.

⁶⁸ AN : série 2014 4769/5 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Jack Gajos à Jack Lang du 02/05/1989 (cf. Annexe n° 1).

C'est cependant l'entrée dans une nouvelle décennie qui marque un nouveau départ pour le palais de Tokyo mais aussi l'apparition de nouveaux défis. Le projet, dont on sent au travers des textes que la présence de Jack Lang s'en fait de plus en plus distante – manque de temps ? tutelle trop vite remise au CNC ? manque d'intérêt présidentiel ? – doit en outre affronter de nouveaux défis qui rendent sa concrétisation de plus en plus utopique.

DEUXIEME PARTIE

Les années 1990, de nouvelles impulsions et de nouveaux défis : vers le Palais du Cinéma

PARTIE II : Les années 1990, de nouvelles impulsions et de nouveaux défis : vers le Palais du Cinéma

Le début des années 1990 marque un tournant dans l'élaboration du projet Tokyo. C'est en effet entre les années 1989 et 1990 que se met en place l'Association de préfiguration pour la Maison de l'Image et du Son (AMIS) présidée par Dominique Wallon du Centre de la Cinématographie et dirigée brièvement par Jack Gajos, mais surtout par Christian Oddos entre 1990 et 1996. La création de l'AMIS peut se voir comme une tentative de prise en main du projet par le CNC, de coordination des affectataires, mais aussi comme un second élan, un second souffle, dans la définition du projet : c'est avec l'AMIS que s'élaborent réellement les projets de Bibliothèque-Filmothèque (BiFi) et de muséographie du cinéma, c'est elle qui suit de près la poursuite des travaux et met en place une politique de programmation.

C'est également l'association qui doit faire face à de nombreuses difficultés administratives, politiques, institutionnelles et financières et qui voit le projet se resserrer autour du cinéma avec le départ du Centre national de la Photographie de Delpire en 1993 pour l'Hôtel de Rothschild, et de la Mission, la même année, pour l'Hôtel de Sully dans le Marais. Ainsi, après des années 1980 indécises, il s'agit de « lancer le projet de façon irréversible » et de l'amener à terme pour 1995 et le centenaire du cinéma¹.

Cette partie sera donc l'occasion d'étudier les difficultés qu'a eu à affronter l'AMIS, la continuation des projets architecturaux et la période préfiguration des activités du Palais de l'Image orchestrée par l'association.

Chapitre 4 : Une administration mise en difficulté

1) L'association de préfiguration, son rôle et ses enjeux : 1989-1996

Créée entre l'été et l'automne 1989, l'Association ou Mission de préfiguration était en germe dans les écrits d'Alain Auclair du mois de mars 1989 lorsqu'il faisait son bilan sur la situation Tokyo avant de se détacher du projet². Il n'existait en effet jusque-là pas de structure à laquelle soit attribuée la gestion courante du palais, autre que le titre d'« administrateur général » assez vague et non directement ciblé pour le Palais de l'Image, son fonctionnement et la coordination entre ses différentes activités.

¹ Archives nationales (AN) : série 2004 0376/55 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1950-1997). Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4).

² Nous n'avons malheureusement pas trouvé la date exacte de la création de l'AMIS dans les archives consultées.

Or, le projet du palais de Tokyo étant justement de promouvoir une action culturelle commune entre les différents affectataires, il était urgent pour le CNC de mettre en place une telle structure, dotée d'un responsable unique, interlocuteur privilégié de toutes les instances actrices du projet :

Celui-ci doit être simultanément l'interlocuteur du Ministère, tant au niveau du Ministre qu'au niveau des services du Centre National de la Cinématographie, le partenaire des organismes utilisateurs, l'interlocuteur principal de l'architecte maître-d'œuvre, l'animateur du projet auprès des professionnels et des médias ; il doit être chargé de la préfiguration des activités, de l'ouverture au public et de la conduite des opérations communes. La responsabilité requise doit donc s'exercer aux différents niveaux de la conception du projet culturel, de la conception des espaces et de leur aménagement, de la coordination des activités et de la gestion courante.³

Cet homme multitâche, homme « pieuvre » selon ses propres mots, est Christian Oddos, nommé par le CNC en mars 1990 car très familier du monde du cinéma et de l'audiovisuel – il était délégué général de l'Union des Producteurs de Films – et proche de Jack Gajos⁴. C'est lui qui, pendant six ans, prend les rênes de l'opération Tokyo d'une main ferme, au risque parfois de s'attirer l'inimitié des trois affectataires principaux, la FEMIS, la Cinémathèque et le CNP. Cette prise en main nouvelle du projet, qui précède de peu une nouvelle annonce de Jack Lang quant au devenir du bâtiment de l'avenue du Président-Wilson, est reconnue par la presse, qui parle d'un « nouvelle empire » au palais de Tokyo, sortant du sommeil dans lequel le départ des collections pour Beaubourg au milieu des années 1970 l'avait plongé⁵.

La prise en main de multiples missions

Si l'AMIS ne parvient pas à porter le projet jusqu'au bout, elle a néanmoins le mérite de lui donner une certaine cohérence, qui lui manquait dans les années 1980. A travers l'AMIS,

³ AN : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note d'Alain Auclair (directeur général adjoint du CNC) au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989 (cf. Annexe n° 2).

⁴ Entretien avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, réalisé par moi-même le 11 décembre ; AN : série 2004 0376/55. Procès-verbal du Conseil d'Administration du 20/12/1990.

⁵ AN : série 2004 0376/55. Article paru dans le journal *La Croix* du 15/07/1991, écrit par Philippe Royer. Le journaliste écrit : « Voici quatre ans encore, le bâtiment, vidé de ses collections d'art moderne par Beaubourg, semblait même aussi endormi qu'un temple égyptien. [...] Annoncé en pleine cohabitation, le projet a longtemps traîné. Les bonnes raisons n'ont pas manqué pour ajourner l'ouvrage, Bicentenaire et autres grands travaux plus prioritaires, valse-hésitation sur la vocation du Palais de Tokyo : photo ? cinéma ? les deux ? ». Les attermoissements des concepteurs du projet ne sont pas passés inaperçu et l'identité du projet et du lieu peine encore à se dessiner.

Christian Oddos ne se contente pas de proposer des solutions concrètes pour faire avancer le projet, il crée également la revue *Plan* qui « a pour ambition d’accompagner cette démarche en donnant au lecteur, à tout moment, une vision synthétique la plus claire possible des événements artistiques multiples qui seront programmés au cours d’un trimestre »⁶. Il présente donc dans cette revue, de façon trimestrielle, la programmation des différentes institutions qui occupent les lieux tout en consacrant à chaque fois un éditorial aux avancements du projet du Palais de l’Image. De cette façon, le public reste informé des changements ayant lieu au palais et peut se tenir au courant de la multiplicité des activités culturelles qu’on y trouve au début des années 1990.

Dans une lettre à son président, Oddos donne les orientations principales des missions à court et moyen termes de son association telles qu’il les envisage. Il s’agit donc pour l’AMIS de mettre en œuvre une préfiguration du projet au palais de Tokyo jusqu’au début des travaux – prévus en 1993 – qui fermeront les lieux jusqu’à l’ouverture définitive.

Pour cela, l’AMIS doit élaborer une programmation vivante autour de l’audiovisuel et du cinéma (expositions, rencontres et manifestations diverses) tout en veillant au respect des normes sécuritaires et d’accueil du public – les travaux les plus urgents à réaliser – et au fonctionnement technique du palais, et en promouvant l’image du Palais de l’Image auprès à la fois du grand public et des professionnels⁷. La relation avec les professionnels est importante puisqu’elle permet vraiment au projet devenir le cœur de la création et de la recherche dans les domaines du cinéma et de l’audiovisuel, le véritable noyau de la création. Il s’agit de leurs montrer, voire même d’« imposer l’idée que le lieu reste, au-delà de son image publique, leur maison. »⁸ Ce terme de « maison » est par ailleurs intéressant. Il est repris par l’AMIS dans son nom complet mais c’est le mot « palais » que le langage courant retient : habitude prise avec l’appellation de « palais de Tokyo » ou présence en filigrane des hautes et nobles missions que la France se donne dans le domaine cinématographique ? Certainement un peu des deux.

A moyen terme, c’est du projet complet de réaménagement qu’est en charge l’AMIS, en suivant le projet architectural et la répartition des espaces dans le bâtiment, l’installation des équipements et le fonctionnement des opérations en termes à la fois juridique et financiers⁹. Un travail délicat qui consiste donc à prendre en compte non seulement les exigences matérielles

⁶ ODDOS, Christian (dir.). « Editorial », *Plan*, 4^{ème} trimestre 1990, p. 1.

⁷ Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/001. Lettre de Christian Oddos à Dominique Wallon datée du 14/12/1990.

⁸ AN : série 2004 0376/55. Procès-verbal du Conseil d’Administration du 20/12/1990.

⁹ MAP : série 081/075/16/001. Lettre de Christian Oddos à Dominique Wallon datée du 14/12/1990.

du lieu mais aussi celles des institutions occupantes « afin de les intégrer harmonieusement et de manière cohérente à la programmation architecturale »¹⁰.

L'AMIS a donc quatre interlocuteurs principaux, entre lesquels elle doit faire office de liaison : le ministère de la Culture – sous ses différentes dénominations entre 1990 et 1996 – le CNC, le Service national des Travaux (SNT), maître d'ouvrage délégué au ministère de la Culture, et les affectataires. C'est le Centre de la Cinématographie qui procure à l'association le plus clair de ses crédits, qui, à la fin de l'année 1990, s'élèvent à 135 millions de francs. La mission d'Oddos est donc découpée en deux temps : la priorité aux activités de préfiguration de 1990 à 1992, date à laquelle le palais doit fermer pour travaux – selon les premiers calendriers –, puis la priorité à l'aménagement jusqu'en 1995 et l'ouverture pour le centenaire du cinéma d'un bâtiment agrandi de 5 000 m² ¹¹.

Cette ouverture pour le centenaire du cinéma, évoquée dès les années 1980 lorsque l'on pressent que le projet prend du retard, est un élément clef du début des années 1990. Faire coïncider des manifestations qui célèbrent, outre le cinéma, la France comme lieu de naissance du cinéma, et l'ouverture d'un grand Palais des Arts de l'Image donnerait une grande visibilité au palais de Tokyo et au projet qui l'habite et accentuerait sa mission patrimoniale. Le Palais serait ainsi le lieu phare des célébrations et du même coup deviendrait le lieu de référence du cinéma. Ce sont donc les idées que sous-tend une ouverture en 1995, et cette opportunité manquée pèse assez lourdement sur le devenir du projet.

Réécrire le projet avec l'aménagement

L'une des premières initiatives de Christian Oddos à son arrivée sur le projet du palais de Tokyo, après avoir pris connaissance du dossier, est d'organiser une analyse architecturale du palais et de ses espaces par un cabinet d'études qui n'est pas celui de l'architecte lauréat du projet, Franck Hammoutène. Sans se substituer à un projet architectural, cette analyse révèle différents scénarii possibles d'aménagement du palais qui doivent respecter certains critères essentiels : le respect des volumes du bâtiment – et des conséquences qu'ils ont sur l'éclairage du lieu – ainsi que de son apparence extérieure, et des conditions de sécurité indispensables à mettre en place dans un espace destiné à accueillir du public.

Quatre scénarii sont ainsi mis au jour. Le premier n'est qu'un aménagement minimum des espaces en créant des niveaux d'entresol des grands volumes sous plafond, mais même s'il

¹⁰ AN : série 2014 4769/2. Dossier daté du 20/10/1994 sur le Palais du Cinéma.

¹¹ AN : série 2005 0582/435 : Culture, Centre national de la cinématographie française (1949-1995). Note de présentation de l'AMIS par son directeur, datée du 01/06/1990.

est financièrement intéressant, ce scénario n'est pas satisfaisant. Il impose en effet une décision que le directeur de l'AMIS qualifie de « lourde et coûteuse » : le départ de la FEMIS, élément pourtant clef du projet puisque son volet éducatif est très lié au milieu professionnel audiovisuel. Son retrait du projet

priverait, de ce fait, le futur Palais de l'un des maillons de sa complémentarité verticale, élément dynamique tant pour les rapports permanents entretenus avec le monde professionnel de la création, que pour la participation du public des étudiants, très concerné par les autres fonctions du Palais de l'Image.¹²

Le deuxième scénario focalise son intervention sur les espaces situés rue de la Manutention pour relier ce que l'on appelle familièrement les « dents du peigne » du fait de leur apparence vues par avion, entre elles, en plus des créations d'entresols du premier scénario. Le scénario numéro trois, très proche du précédent, propose de créer de plus grands espaces entre les dents du peigne et se partage entre deux options. La première, option « lourde », verrait le départ d'autres institutions, celles dédiées à la photographie, et recentrerait en conséquence le projet sur le cinéma sur 3 000 m². La deuxième, « moins déstabilisante », consiste à réduire les espaces cinématographiques presque au même niveau que ceux de la photographie mais aussi à bloquer toute extension des autres affectataires. On constate donc que, pour un même scénario, les deux options donnent une définition complètement différente du Palais de l'Image définitif.

Enfin, le dernier scénario, le plus restructurant, conserverait les travaux sur les dents du peigne mais en ajouterait au niveau du « Saut-du-loup » avenue du Président-Wilson et pour la création d'un restaurant panoramique quai de New-York.

Ni le départ de la FEMIS, ni le départ du CNP et de la Mission du Patrimoine photographique ne sont véritablement des options satisfaisantes car ils enlèveraient ce qui fait la spécificité, l'identité du projet Tokyo : la « synthèse horizontale » entre cinéma et photographie, et la « synthèse verticale » entre les professionnels et le grand public.

Le scénario qui a les faveurs à la fois de l'AMIS et de Franck Hammoutène est donc le troisième, suivant sa deuxième option : conserver la photographie et en faire l'égale du cinéma en matière d'espaces – ce qui n'a pas toujours été le cas dans le projet. On le voit, toutes les

¹² AN : série 2005 0582/435. Lettre de Christian Oddos au ministre de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux, datée du 25/05/1990 sur la proposition pour un arbitrage permettant la mise en œuvre du projet de transformation du palais de Tokyo en Palais de l'Image.

hésitations et tous les manques des années 1980 autour du projet obligent Christian Oddos à reprendre le temps d'en mettre à plat les bases pour pouvoir enfin commencer les travaux d'aménagement. L'analyse architecturale qui prend place trois ans après les résultats du concours d'architecture révèle bien les défauts d'administration de la décennie précédente. Ces mêmes résultats, en 1990, viennent tout juste d'être approuvés par le ministre de la Culture et de la Communication qui a visité le site un peu plus tôt dans l'année et c'est seulement suite à cette visite que l'AMIS rétablit le « dialogue interrompu » avec Franck Hammoutène, notamment pour lui faire part des changements dans l'orientation du projet et son coût, ce qui ne va pas encore sans retarder les travaux¹³.

La compatibilité du projet et du bâtiment n'est en revanche pas mise en cause puisque les espaces sont utilisés sans nuire à l'historicité du palais. Mais les lieux semblent déjà étroits : certaines options envisagent la sortie de telle ou telle institution et toutes les « activité[s] non essentielle[s] » doivent être exclues de la programmation architecturale, qui comprend les bureaux permettant de faire fonctionner le palais, les salles d'exposition et de projection, la médiathèque, l'école de cinéma, les espaces réservés aux professionnels et les espaces de restauration¹⁴. Ces derniers sont d'autant plus importants que le 16^{ème} arrondissement parisien, et plus particulièrement le quartier de Chaillot, ne sont pas tellement fournis dans ce domaine. Si l'AMIS veut que le public reste au palais, il faut lui procurer de quoi se sustenter.

Bien qu'il ne soit pas architecte de formation, Christian Oddos doit s'adapter et analyser différents documents de programmation fourni par des cabinets d'études spécialisés comme celui de Sophie Besson, le cabinet DA&DU, qui a les faveurs de l'AMIS car il propose un programme qui « traduit fidèlement les orientations architecturales et les principes de fonctionnement retenus à ce jour pour permettre la mise en œuvre du projet »¹⁵.

Les questions de sécurité sont évidemment très présentes, mais le directeur de l'association doit aussi se préoccuper de l'accès du bâtiment aux personnes handicapées, moteur, malentendants et malvoyants et prévoir pour eux des conditions spéciales de visite, qui ajoutent encore au budget des travaux, mais sont indispensables si le projet se veut accessible au plus grand nombre. L'AMIS a donc à gérer toutes sortes de questions, tout en travaillant dans un palais aux conditions climatiques difficiles puisque les verrières le rendent

¹³ AN : série 2004 0376/55. Procès-verbal du Conseil d'administration du 20/12/1990.

¹⁴ AN : série 2005 0582/435. Lettre de Christian Oddos au ministre de la Culture datée du 25/05/1990.

¹⁵ AN : série 2014 4769/38 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Dossier d'analyse du document de la programmation de la Maison de l'Image du cabinet DA&DU, par Christian Oddos et daté du 07/06/1991.

extrêmement chaud en été et terriblement froid en hiver – mais le projet est déjà tellement imposant que sa climatisation a été abandonnée pour des raisons budgétaires pour les salles qui ne sont pas les salles de cinéma ou les locaux de la FEMIS¹⁶.

Donner à voir un palais et un projet

Mais la visibilité du projet ne passe pas par la définition des espaces, qui reste l'apanage de l'administration. C'est pourquoi Christian Oddos prend également en charge la définition d'un logo et d'une ligne graphique pour le palais de Tokyo, pour commencer à lui donner une identité visuelle. L'alliance déjà évoquée entre ancien – le bâtiment – et moderne – les équipements –, qui fait la particularité du Palais de l'Image à Tokyo, est voulu comme élément central de cette image, de même que l'étroite collaboration entre les festivités du centenaire et la future institution – lorsque l'on croyait encore que le palais ouvrirait ses portes en 1995 :

L'image à donner du Palais de Tokyo devra laisser apparaître le mariage des deux principes ci-après : la permanence d'un bâtiment de style néo-classique considéré en 1937 comme d'un « modernisme tempéré », d'un « internationalisme francisé » ; son aménagement en un palais de l'image doté de la plus moderne technologie, permettant la valorisation et l'accès au patrimoine cinématographique audiovisuel et photographique, mais également la présentation de la création récente relevant de ces trois disciplines artistiques. Le logo devra viser directement l'année 1995 et évoquer, sans transition, le Palais de l'Image tel qu'il est prévu.¹⁷

Si cet ambitieux logo ne voit jamais le jour, celui de l'AMIS est en revanche utilisé sur tous les documents officiels liés à la préfiguration et à l'aménagement du Palais de l'Image, et notamment sur la revue *Plan* accessible au public. On y retrouve une vue aérienne stylisée du palais qui laisse apercevoir les fameuses « dents du peigne » caractéristique de l'aile Ouest – et uniquement de celle-ci, la partie de la Ville de Paris étant plus traditionnellement construite – du bâtiment de 1937. Ce n'est alors pas tant le projet que le bâtiment qui est mis en valeur ici, puisque le premier reste encore assez flou dans sa définition : c'est le bâtiment qui donne sa stabilité à l'identité jointe du projet culturel et du monument historique.

¹⁶ AN : série 2014 4769/38. Note de Christian Oddos au ministre de la Culture du 14/05/1991.

¹⁷ AN : série 2005 0582/435. Note du 01/06/1990 de Christian Oddos.



Figure 9. Entête d'un courrier en provenance de l'AMIS.

C'est donc véritablement cette image qui symbolise le projet dans les sources et auprès des lecteurs de *Plan*, une image censée être provisoire puisque destinée uniquement à la préfiguration. L'AMIS est en effet vouée à disparaître à l'ouverture définitive du Palais, pour laisser place à une nouvelle structure juridique de gestion du fonctionnement des lieux, dont elle doit par ailleurs préparer l'arrivée et la constitution¹⁸.

Un des autres enjeux importants de l'AMIS lié à l'image du Palais auprès du grand public et des professionnels est lié au choix du nom. Les documents se partagent en effet entre « Palais de Tokyo », « Palais de l'Image », « Palais des Arts de l'Image » ou encore « Palais du Cinéma » à partir de 1993, mais il est convenu que ce nom trop générique doit changer. Or, pour un projet dont la définition et les aménagements suscitent tant de débats, avoir un nom fort et définitif aurait permis de l'ancrer plus facilement dans l'esprit du public, qui sans repères, ne sait plus quoi penser du projet. Le projet Tokyo est un projet en attente perpétuelle :

Le scénario ? Complexe, revu et corrigée maintes fois, au gré, notamment, du calendrier politique. [...] Le titre ? [...] on parle le plus souvent du « palais du Cinéma », en attendant le nom définitif.¹⁹

Composer une politique de communication adaptée

Ce n'est qu'en juillet 1994 que l'AMIS établit un véritable plan de communication destiné à donner une image cohérente du futur Palais. La question du nom y est longuement abordée, tout d'abord sous la forme d'un obstacle. Le nom « Palais de Tokyo » résonne en effet dans l'esprit du public comme celui d'un pavillon japonais de l'Exposition Universelle de 1937. La date est bonne mais le reste ne correspond pas du tout à la réalité, l'exposition de 1937 étant

¹⁸ AN : série 2014 4769/2. Dossier daté du 20/10/1994 sur le Palais du Cinéma.

¹⁹ MARIN LA MESLEE, Valérie. « Un siècle de cinéma : avant-première. Au Palais de Tokyo. », *Jardin des Modes*, octobre 1994.

internationale et le pavillon japonais ailleurs que sur le pourtant bien nommé, à l'époque, « quai de Tokyo ».

Ce choix du nom doit en outre être le résultat d'un consensus entre les affectataires et l'AMIS et doit évoquer les nouvelles fonctions du lieu, d'où la volonté d'abandonner une simple désignation topographique, qui n'est d'ailleurs plus d'actualité depuis la Seconde Guerre mondiale. Son passé de Musée national d'Art moderne aussi pousse à se différencier de cette époque révolue en évitant le nom de « Tokyo », mais c'est également ce passé historique qui rend plus difficile la tâche d'attribuer un nom au bâtiment, contrairement à un lieu créé de toutes pièces pour le projet. On essaie donc de composer avec ces données, sans beaucoup de succès :

Un consensus pourrait s'établir sur le fait qu'il a déjà un titre non négligeable de PALAIS, et que ce seul nom suffit pour évoquer sa richesse, son histoire, sa solennité et son séduisant anachronisme dans la ville, tel qu'a pu l'évoquer F. HAMMOUTENE. Il n'est ni CENTRE DE..., ni MAISON DE..., il est PALAIS. Palais de l'Image, Palais du Cinéma le désigneraient fonctionnellement. Palais LUMIERE pourrait être le titre qui lui confèrerait une fonction lisible et une dimension populaire, technique et culturelle, ouverte sur le passé et le futur, voire même médiatique...²⁰

Le terme de « Palais » semble être une constante dans les dénominations du lieu mais le nom même de l'AMIS ne reprend pas ce terme puisque, on l'a vu, le « Palais » devient la « Maison », maison en outre déjà évoquée dans le cadre de l'accueil des professionnels. Mais ce n'est pas un nom qui fait l'unanimité, il est fréquemment question de le changer – il n'est gardé que « tant qu'un nom plus médiatique n'a pas été trouvé » écrit Jean-Wilfrid Pré, trésorier de l'AMIS²¹ – et les entretiens réalisés dans le cadre de ce mémoire confirment cette impression de désamour, jusqu'à Dominique Païni, qui qualifie le nom d'« idiot »²². Quant au nom de « Palais Lumière », déjà pensé par Jack Gajos à la fin des années 1980 et venant se superposer aux noms de Palais de l'Image et Palais du Cinéma, il ne vient qu'apporter plus de confusion, d'autant plus que l'Institut Lumière existe déjà à Lyon.

Cette étude sur le nom du palais destiné à accueillir le projet s'inscrit donc dans une politique plus large de communication, car « jamais, [le palais] n'a été pressenti, sauf par les

²⁰ AN : série 2004 0376/55. Dossier sur l'élaboration d'une politique de communication pour le Palais de l'Image, daté de juillet 1994.

²¹ MAP : série 081/075/16/001. Note du 19/01/1993 sur le Conseil d'Administration du 23/09/1992.

²² Entretien réalisé par moi-même avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française, le 4 mars 2019.

publics qui le connaissent, comme un lieu de regroupement d'associations et de coordination de leurs politiques, au service du cinéma », du fait de son passé muséal lié aux arts plastiques, un passé qui donne au public la conviction que le palais est encore un musée, dépositaire d'un patrimoine à exposer²³.

Outre les tensions entre les affectataires, que nous avons déjà évoquées et que nous retrouverons plus bas, l'AMIS doit aussi composer avec les évolutions progressives du projet comme le départ du Centre de la Photographie en 1993 et la création d'une muséographie permanente pour le cinéma – le fameux « musée du cinéma » –, le développement de la BiFi, créée officiellement comme association (loi 1901) le 1^{er} décembre 1992, l'ouverture des restaurants, les technologies qui n'attendent pas le projet pour évoluer, et la venue probable au palais d'un nouveau public qui n'aura pas connu la préfiguration et qu'il faudra donc conquérir par d'autres moyens²⁴. Les travaux, certes menus, qui commencent ne facilitent pas non plus la programmation de préfiguration.

La tâche de l'AMIS dans l'élaboration d'une politique de communication n'est pas simple : il faut en effet composer avec le projet global de Palais de l'Image, mais aussi avec les spécificités de chaque institution et ce qu'elles apportent au projet, ou l'on court le risque de sacrifier leur dynamisme et leur originalité. A l'inverse, trop insister sur les identités distinctes des institutions transformerait le lieu en une simple addition d'affectataires, de « locataires », ce que Jack Gajos et Alain Auclair voulaient déjà éviter car cela signerait la fin d'un projet de Palais de l'Image pérenne.

C'est ainsi que trois axes majeurs de communication sont décidés : un privilégiant les identités propres à chaque institution, le deuxième distinguant les actions intra-muros – qui demandent une collaboration active des institutions – et hors les murs – qui peuvent être entreprises au nom d'une seule institution –, le troisième, thématique, privilégiant les objets indépendamment de leur institution d'origine²⁵. Pour donner des résultats satisfaisants, ces axes complémentaires ne peuvent que fonctionner ensemble, de façon concertée. Le rédacteur de la politique de communication, anonyme mais probablement Fluvine Koudenoupko dont c'était la charge, ne se fait aucune illusion : « deux à trois ans seront [...] probablement nécessaires pour asseoir l'image du Palais. »²⁶

²³ AN : série 2004 0376/55. Dossier sur l'élaboration d'une politique de communication pour le Palais de l'Image, daté de juillet 1994.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

Les efforts à fournir sont d'autant plus difficile qu'entre la fermeture effective pour travaux en juin 1993 et l'ouverture prévue à l'automne 1996 se passent trois ans sans un seul événement au palais. Si le centenaire sensibilise le public sur le cinéma en amont de l'ouverture, la campagne présidentielle de 1995 l'engloutit déjà sous les images médiatiques et la presse le sollicite sur le projet depuis 1988, entraînant une certaine lassitude sur le sujet.

Financer un projet qui dure

Des moyens financiers, en grande partie en provenance du CNC, sont mis en œuvre pour permettre à l'AMIS de faire avancer le projet. En octobre 1990, le budget de l'année s'élève à 5 244 579 francs, dont 4 601 579 francs viennent du Centre de la Cinématographie²⁷. Les mois suivants gonflent quelque peu ces chiffres et le début de l'année 1991 voit encore des augmentations dans le budget, suite à la visite du ministre sur les lieux.

Jack Lang, trouvant l'endroit encore trop délabré, suggère des modifications pour le rendre plus visitable. Il faudrait donc éclairer les façades, les entrées et le grand hall d'accueil et installer une signalétique de base (des affiches à l'extérieur et des flèches à l'intérieur). Ceci coûterait 325 000 francs. Il faudrait aussi rendre le hall d'accueil et la salle Jean Epstein (de 500 places environ) plus accueillants (pour 210 000 francs), améliorer les conditions élémentaires de sécurité (pour 154 000 francs), équiper deux bureaux temporaires pour l'équipe du Festival du Patrimoine installée à Tokyo qui reviendraient ensuite à l'AMIS ou seraient rétrocédés à l'un des affectataires (pour 125 000 francs), et enfin, l'AMIS aimerait récupérer un des deux bureaux de l'association Perspectives du Cinéma français qui avait dû partir en début d'année car elle ne pouvait pas financer son emplacement (pour 50 000 francs), soit une augmentation totale de 864 000 francs, que le CNC pourrait financer à partir des reports (2,7 millions de francs) de la ligne « Palais de Tokyo » de son budget²⁸.

Outre ces opérations, le gonflement des frais de l'AMIS s'explique également par les transferts de charges de la FEMIS ou du CNC à l'association, après sa création²⁹. Néanmoins, les comptes prévisionnels de l'AMIS pour l'année 1991 laissent apparaître un solde positif de 140 893 francs pour la comptabilité centrale, grâce notamment à la politique de mécénat mise en place par Christian Oddos, mais des tensions dans la trésorerie sont prévus – et effectives –

²⁷ AN : série 2005 0582/435. Budget de l'AMIS au 10/10/1990.

²⁸ AN : série 2004 0376/55. Note de Christian Merat, contrôleur d'Etat, à Christian Oddos datée du 13/02/1991.

²⁹ AN : série 2004 0376/55. Comptes prévisionnels de l'AMIS pour l'année 1991, datés du 18/11/1991. Il est question ici de la prise en charge du salaire d'une personne autrefois affiliée à la FEMIS et de l'entretien d'un transformateur électrique auparavant payé par le CNC.

pour la fin de l'année et le début de la suivante, en particulier du fait de l'organisation du premier festival Ciné-Mémoire³⁰.

En 1994, les principaux mécènes sont les suivants : au titre de la Mission pour l'Aménagement du Palais de Tokyo, Agnès B, Canal +, le groupe Générale des Eaux, la Générale d'Images, CBC – Compagnie générale de Bâtiment et de Construction, Thierry Mugler S.N.C et l'imprimerie Montyon ; au titre du CNP, le Crédit commercial de France ; au titre de la Cinémathèque française, la Fondation Gan pour le Cinéma ; au titre de la FEMIS, Kodak-Pathé, Arriflex et Technicinephot, SOFT, AGFA-GERVAERT, la Procirep, la SACD.

Il apparaît cependant que Christian Oddos passe en réalité beaucoup de temps à demander des subventions supplémentaires au CNC, qui rechigne à s'exécuter. Pour l'année 1992, il demande 250 000 francs pour les activités de préfiguration mais se voit rejeter sa demande pour cause de gaspillage³¹. Cela l'amène à se reposer presque entièrement sur les prospects de l'AMIS pour réaliser des expositions³².

Bref, au CNC, Oddos est un peu la bête noire. On le voit particulièrement entre 1991 et 1992, lorsque les comptes du budget d'exploitation 1991 sont faits. Il apparaît en effet au cours de l'année 1992 que le déficit ne cesse de se creuser. Le déficit général de l'AMIS était de 200 000 francs sur les 420 000 autorisés, « 1 bon point » concède Jean-Pierre Calmel, à la sous-direction des affaires financières du CNC. Le déficit de Ciné-Mémoire, de 155 000 francs n'inquiète pas trop par rapport à l'ampleur de l'opération, « une image pieuse ». Mais l'exposition Grimault orchestrée par l'AMIS creuse un trou de 2,56 millions de francs dans sa trésorerie : « C. Oddos perd son image pieuse, son bon point et recule de trois cases »³³. Dans un autre document cette fois consacré à la Bibliothèque de l'Image, Agnès Saal se plaint des « folies » de Christian Oddos (16 360 000 francs) et qualifie ses demandes de budget pour l'année 1993 de « délire ! »³⁴.

³⁰ AN : série 2004 0376/55. Note de Christian Oddos à Dominique Wallon datée du 26/11/1991 sur les comptes prévisionnels de l'AMIS pour l'année 1991.

³¹ AN : série 2004 0376/55. Note de Christian Oddos du 05/12/1991, annotée dans les marges par Agnès Saal, de la sous-direction des affaires financières du CNC. On peut lire des remarques comme : « Est-ce indispensable ? », « Vraiment ? », « c'est beaucoup pour une si petite structure » qui mettent en doute la validité des demandes, mais aussi des remarques plus prosaïques et agacées comme « La barbe ! » quand il s'agit de mesures inévitables comme la mise en conformité des mesures de sécurité.

³² Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018.

³³ AN : série 2004 0376/55. Note manuscrite de Jean-Pierre Calmel à Gérard Alaux du 09/09/1992 sur les déficits prévus et effectifs de l'AMIS.

³⁴ AN : série 2004 0376/55. Lettre de Christian Oddos à Dominique Wallon, du 13/11/1992, annotée par Agnès Saal.

La tâche titanesque de l'AMIS est ainsi rendue d'autant plus difficile que financer ses missions relève du combat permanent.

2) Des obstacles hérités des années 1980 et une nouvelle crise à la FEMIS

L'argent n'est pas la seule cause des problèmes que rencontrent l'AMIS et le CNC dans les années 1990. Les problèmes hérités de la décennie précédente refont surface : la mésentente entre les affectataires, les exigences de la Cinémathèque ou encore les réticences de la Ville de Paris. Ces divers obstacles empêchent l'AMIS de mener à bien ses missions, donnent une image floue du projet et du palais, et retardent encore l'exécution du programme.

Les recadrages du projet sont fréquents car les affectataires doivent se mettre d'accord sur le programme à la fois culturel et architectural, et adapter leurs demandes au lieu et à la coordination nécessaire entre les institutions occupantes. C'est donc à Christian Oddos que revient la tâche de concilier les affectataires.

Un projet pour trois institutions

En 1991, après l'un des premiers recadrages architecturaux, un document fait la synthèse des positions exprimées par les principales institutions occupantes, la Cinémathèque, la FEMIS, le CNP et en second lieu, la Mission du Patrimoine photographique. L'association d'Henri Langlois désire disposer d'un espace « tout cinéma » en rez-de-bassin du palais, ce qui reviendrait à déplacer les espaces photographiques déjà bien installés, et de 600 m² au minimum de bureaux pour pouvoir centraliser son pouvoir administratif – ce qui, considérant la dispersion géographique des bureaux de la Cinémathèque, semble censé. Mais, tandis que les espaces photographiques, conciliants, acceptent une petite réduction de leurs locaux, une telle surface de bureaux ne peut être dégagée par les programmeurs.

La FEMIS de Jack Gajos, qui, on l'a vu, était très attaché au projet, démontre une volonté claire de prise en compte des nouvelles exigences du projet en revoyant à la baisse son implantation, mais il lui manque tout de même 700 m² pour assurer efficacement ses missions, de même que des espaces de stationnement lui sont nécessaires pour avoir des zones de chargement et de déchargement de matériel. Si une telle situation persiste, la FEMIS se verrait dans l'obligation de délocaliser une partie de ses espaces pour un coût de 3 millions de francs par an et, même si le gros de l'école resterait au palais de Tokyo, l'image d'un endroit unique se fissure. Ce n'est pourtant pas une question qui inquiète Christian Oddos, puisqu'il écrit au ministre que décentraliser une partie des locaux de la FEMIS hors du palais de Tokyo « offrirait

à la FEMIS des perspectives de développement qu'elle ne trouvera jamais au sein du futur Palais des Arts de l'Image »³⁵.

Quant au CNP et à la MPP, ils s'estiment satisfaits si sont conservés leurs espaces à l'étage, même au prix des réductions de surfaces qu'implique le nouveau programme. Il ne faut pas exagérer leur bonne volonté : les institutions dédiées à la photographie ont des exigences, elles aussi, notamment de sécurité et de conservation. Les dents de peigne abritant leurs collections précieuses, il est nécessaire d'y installer des dispositifs de sécurité, mais également de trouver des solutions pour filtrer la lumière zénithale des grandes verrières dont les rayons ultra-violets abîment les pièces. Elles manquent également d'espaces d'ateliers et de stockage et il est proposé à nouveau de délocaliser ces espaces vers un endroit accessible facilement par une navette quotidienne. Le projet Tokyo s'effiloche et les implantations externes des affectataires pourraient coûter jusqu'à 10 millions de francs.

La répartition des espaces n'est pas la seule à occuper les affectataires. La période de préfiguration met également au jour des rivalités. Il apparaît en effet que chaque institution, en développant sa politique de communication, identifie le palais de Tokyo à elle-même³⁶. Pour le CNP, cela découle de ses activités régulières depuis 1984 et du succès de ses expositions, qui attirent un public fidèle. A la Cinémathèque, on joue sur la proximité de Chaillot, et Tokyo devient une annexe de l'association ; et pour la FEMIS, le palais de Tokyo, c'est l'école.

De même, il est difficile pour Christian Oddos, qui, à son arrivée crée un comité de programmation commun aux affectataires, de mobiliser ensemble les institutions, chacune « réclam[ant] sa souveraineté », visant des objectifs différents, et attirant son propre public – et non pas un public qui viendrait pour la globalité du lieu. Cela n'est pas arrangé par les billetteries séparées et l'absence d'une librairie dédiée à l'image dans laquelle tous les visiteurs pourraient se retrouver et découvrir le contenu du Palais des Arts de l'Image³⁷.

La gestion de l'AMIS devient alors source de conflit et ne parvient pas à donner l'image d'un lieu homogène. Même si prendre un peu de distance est nécessaire quant aux propos de Christian Oddos lors de notre entretien, l'absence d'une réelle programmation commune démontrée par les catalogues d'expositions et les programmes de chacun des affectataires tend à les confirmer. Il explique que l'une de ses tâches les plus difficiles en tant que directeur de la

³⁵ AN : série 2014 4769/38. Note pour le ministre de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux, par Christian Oddos, sous couvert de Dominique Wallon, datée du 14/05/1991.

³⁶ AN : série 2004 0376/55. Dossier sur la politique de communication du Palais de l'Image, daté de juillet 1994.

³⁷ *Ibidem*.

Mission de Préfiguration fut de concilier les egos des acteurs des institutions principales. Jack Gajos, ancien directeur de cette même Mission avait en effet pris ses habitudes d'occupation dans le palais, notamment parce que la FEMIS a longtemps occupé les espaces les plus grands. Quant à Robert Delpire, son statut de premier occupant et sa production de qualité lui donnait une certaine autorité et légitimité.

Le Comité de programmation de Christian Oddos « explose en vol » à la fin de l'année 1990 quand les deux hommes refusent de se rendre à ses réunions³⁸. Cela laisse toute la responsabilité de la programmation commune à Christian Oddos, qui, selon ses dires, se fait accuser d'abus de pouvoir, et Dominique Wallon, président de l'association, doit alors jouer les arbitres entre Dominique Païni et Jean Saint-Geours de la Cinémathèque, et Jack Gajos et Jean-Claude Carrière de la FEMIS – le CNP pouvant jouir d'une plus grande liberté puisque dépendant du ministère de la Culture directement et non pas du CNC, ce qui rend le statut des affectataires différents et complique la gestion administrative du palais.

Le départ de la photographie : suite logique des choses ?

Le projet est donc instable, menacé de tous les côtés, et, le départ du CNP et de la MPP, même s'il n'affole pas puisque le projet se recentre sur le cinéma, montre bien que la définition du Palais de l'Image dans les années 1980 n'était pas si évidente que cela et que la photographie n'aurait peut-être jamais dû en faire partie. Dans une lettre qui répond aux critiques ayant pu être formulées sur le palais, le conseiller technique du ministre souligne l'importance de la FEMIS pour le projet – la « dynamique patrimoine/formation » – mais écrit sur le Centre de la Photographie :

Certes on peut contester intellectuellement la présence de la photographie aux côtés du cinéma qui sera roi à Tokyo. Mais on peut aussi argumenter sur les parentés de la photo et du cinéma. Et faire observer que la neutralité des espaces permettra de requalifier les espaces photo quasiment du jour au lendemain, si un projet de déplacer ailleurs le CNP se faisait jour. Allons plus loin : si le CNP quittait Tokyo, ces espaces pourraient se transformer instantanément en musée permanent du cinéma.³⁹

³⁸ Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018.

³⁹ AN : série 2004 0376/55. Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4).

On constate donc que l'argument des « parentés » entre la photographie et le cinéma n'est pas réellement envisagé. Ce qu'envisage en revanche très clairement le conseiller technique du ministre de la Culture ici, c'est le départ du CNP et son peu d'impact sur la suite du projet puisque le cinéma est déjà très présent.

Le projet de Lang, qui n'a jamais mentionné ce « musée permanent du cinéma », a donc bien changé, et la Cinémathèque a pris le dessus sur les autres institutions. Comme pour se rassurer, et rassurer son supérieur, le conseiller conclut : « le projet existe vraiment. Il est solide et prometteur »⁴⁰.

Mais Lang lui-même semble abandonner l'idée d'une cohérence entre le cinéma et la photographie au début des années 1990. Dans une interview accordée au *Monde*, il explique, lorsqu'on lui pose la question de la pertinence de maintenir le CNP à Tokyo alors que le musée Henri-Langlois pourrait y trouver une respiration, que « le Centre national de la photographie de Robert Delpire jouit [au Palais de l'Image] du droit du « premier occupant ». Ni Delpire ni nous n'avons jamais été opposés à ce qu'il déménage, encore faudrait-il trouver un lieu à sa mesure. [...] [Le Palais] est déjà trop petit »⁴¹. Sans complètement renier les débuts du projet, le ministre reconnaît ici la fragilité de la position de la photographie au Palais de l'Image : le « droit du premier occupant » n'est pas un argument pour la cohérence du projet.

Le palais de Tokyo a donc une identité flottante entre CNP et Palais de l'Image. Du côté des professionnels aussi, alors que les attentes étaient si grandes et la célébration unanime dans les années 1980, on commence à s'impatienter. Le projet Tokyo devient l'illustration parfaite du manque d'engagement de l'Etat dans le milieu du cinéma : « au-delà des mises en cause du ministère de la culture, des collectivités locales et du CNC, ce sont les relations entre le cinéma et la puissance publique qui paraissent nécessiter une nouvelle définition »⁴². Alors même que le projet de Palais du Cinéma, allégé de la photographie, retrouvait une cohérence, on le désavoue dans la presse. Son nouvel objectif est de « mettre en relation le patrimoine et la création cinématographique » en se tournant à la fois vers le cinéma du passé et le cinéma contemporain, pour préparer le cinéma de demain dans un lieu de convivialité⁴³. La nouvelle

⁴⁰ AN : série 2004 0376/55. Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4).

⁴¹ HEYMANN, Danièle. « Jack Lang répond à nos questions », *Le Monde*, 30 octobre 1992, p. 12.

⁴² FRODON, Jean-Michel. « Les professionnels du cinéma critiquent le manque d'initiative de l'Etat », *Le Monde*, 6 février 1995, p. 20.

⁴³ AN : série 2014 4769/37 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Dossier Palais du Cinéma – mission de préfiguration : le palais du cinéma au palais de Tokyo.

mission de préfiguration essaie d'expliquer pourquoi le projet culturel n'avait pas fonctionné jusqu'à présent :

Prisonnier d'une logique institutionnelle, immobilière ou « territoriale », incapable de surmonter d'inévitables restrictions budgétaires par la force d'entraînement qu'aurait pu avoir l'énoncé d'objectifs clairs, le projet s'est laissé enfermé dans une double contradiction : il n'y avait pas de projet culturel faute d'espace, mais pas suffisamment d'espace parce qu'il n'y avait pas de projet culturel. [...] Cessons de raisonner en termes d'*institutions* (nécessairement jalouses de leur spécificité) ou d'*affectataires* (en imaginant, à tort, qu'un simple syndic de copropriété suffirait à gérer leur coexistence), puisque ce sont des objectifs ou des *missions* qu'il faut au contraire dégager [...] en protégeant [le projet] des enjeux de pouvoir.⁴⁴

Les définitions successives du projet sont ici remises en cause par Xavier North, directeur de cette nouvelle Mission de préfiguration, de même que l'un des principes au fondement de la création du Palais de l'Image : la réunion des affectataires⁴⁵. Ce n'est pas tant leur présence dans le projet qui fait l'objet de critiques mais la façon dont leur présence a été envisagée. Tout se passe comme si le projet avait été établi en fonction des institutions et non pas les institutions « formatées » en fonction du projet. Autrement dit, la transversalité, et non l'individualité, prime – ou doit primer dans le « nouveau » projet.

Du Palais de l'Image au Palais du/de la Cinéma(thèque)

Ce rétrécissement du Palais de l'Image en Palais du Cinéma peut cependant être vu comme une victoire de la Cinémathèque de Dominique Païni, qui n'a jamais caché son désamour du projet de Palais de l'Image et son souhait de transformer le palais de Tokyo intégralement en Cinémathèque, pour y faire des expositions⁴⁶. Dominique Païni arrive en effet à la Cinémathèque comme directeur en octobre 1991, à la suite d'une Assemblée générale du mois de juillet qui installe une nouvelle équipe à la tête de l'association d'Henri Langlois⁴⁷.

⁴⁴ AN : série 2014 4769/32 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Dossier constitué par Xavier North en 1996-1997 pour la mission de préfiguration du Palais du Cinéma.

⁴⁵ La mission de préfiguration du Palais du Cinéma est créée en mars 1996 et Xavier North est nommé pour être son délégué général.

⁴⁶ Entretien réalisé par moi-même avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française, le 4 mars 2019.

⁴⁷ AN : série 2004 0376/55. Dossier destiné à Danièle Heyman pour son article du *Monde* sur le Palais de Tokyo.

Des années plus tard, ce n'est cependant toujours pas une mince affaire de déménager la Cinémathèque au palais de Tokyo, et notamment son musée. D'anciens membres du Conseil d'administration s'en insurgent et appellent à l'action en faisant à nouveau référence à cette fameuse « Affaire Langlois » de 1968 qui avait tant marqué les esprits :

Le comité de défense du musée Henri-Langlois se prépare à agir sur un plan international pour faire échec à nos incorrigibles gribouilles. Il serait paradoxal que le centenaire du cinéma soit marqué par l'anéantissement de l'œuvre d'Henri Langlois et la disparition de son musée.⁴⁸

Une visite d'huissier est organisée par ce même comité pour faire un état des lieux de Chaillot et s'opposer au transfert du musée à Tokyo, qui va contre l'esprit de Langlois – selon les plaignants, qui craignent toujours une mainmise de l'Etat sur les collections si la Cinémathèque s'installe à Tokyo, alors même que le palais de Chaillot est également propriété de l'Etat⁴⁹. On se croirait revenu cinq ans en arrière.

Mais le nouveau directeur général de la Cinémathèque n'entend pas se laisser intimider. Il qualifie dans les médias la Cinémathèque d'une « arène dans laquelle venaient se régler des états d'âme »⁵⁰. Il souhaite faire de l'association un musée du cinéma rajeuni et tout public, fort de ses très riches collections, et déplacé au palais de Tokyo. La priorité pour lui n'est plus de retrouver les films et de les restaurer mais de les exposer, notamment grâce aux progrès du numérique. Pour entreprendre ces programmes, il fallait, selon lui, « nettoyer la Cinémathèque institutionnellement »⁵¹. Il fait renvoyer de nombreuses personnes du Conseil d'administration pour mener à bien ses projets, avec le soutien de Costa-Gavras et Bernard Latarget, qui, on s'en souvient, sont tombés dans les années 1980 à cause des héritiers spirituels de Langlois⁵².

Ses idées de muséographie du cinéma ne convainquant pas le CNC car trop théoriques, Dominique Païni est cependant peu à peu écarté du projet et finit par démissionner en 1997⁵³.

⁴⁸ SENGISSEN, Paule. « Affaire Langlois, deuxième ? », *Télérama* (n° 2334), 5 octobre 1994, p. 50.

⁴⁹ PEIGNE-GIULY, Annick. « Le Comité de défense Henri Langlois en appelle à l'huissier », 19 mai 1995, p. 35. Dans un article du *Film Français* du 12 août 1994, un des membres fondateurs de la Cinémathèque, Henri Alekan, s'insurge : « Ne touchez pas au Musée Henri Langlois ».

⁵⁰ AN : série 2004 0376/55. C. Mn. « Le Palais de Tokyo », *Le Figaroscope*, 22 janvier 1992.

⁵¹ Entretien réalisé par moi-même avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française, le 4 mars 2019.

⁵² BOUZET, Ange-Dominique. « Vers un Palais du Cinéma ? La Cinémathèque ouvre une annexe et espère toujours s'installer au Palais de Tokyo », *Libération*, 7 novembre 1997, p. 36-37.

⁵³ MANNONI, Laurent. *Histoire de la cinémathèque française*, Paris : Gallimard, 2006, p. 468.

Une fois le transfert décidé, la Cinémathèque n'est pas à l'abri des autres vicissitudes du projet. Alors que la transformation en Palais du Cinéma, sous la direction de Xavier North, est en cours, elle court le risque de se trouver sans domicile fixe. Les travaux du palais de Tokyo ont en effet obligé la FEMIS à partir se loger dans les anciens studios Pathé rue Francœur en 1995 mais le projet « n'en finit pas de traîner », la FEMIS décide de ne pas revenir à Tokyo, et le Centre français du Patrimoine est quant à lui prêt à intégrer Chaillot à la place de la Cinémathèque⁵⁴. Il est envisagé de déplacer la Cinémathèque dans des locaux provisoires « en attendant que le Palais de Tokyo soit en état de les accueillir. [Mais c'est une] échéance qui, à force d'être repoussée, inspire des doutes »⁵⁵. Près de dix ans après le lancement du projet, la Cinémathèque a enfin accepté d'y prendre pleinement part, mais le palais n'est pas prêt à la recevoir, et c'est à nouveau l'attente de tous les côtés.

Durant les années 1990, le projet ne convainc plus et n'avance pas. On le voit quand, lorsque le directeur général adjoint du CNC commente le projet de communication sur l'audiovisuel du nouveau ministre de la culture, il suggère de supprimer le projet du palais de Tokyo qui n'a rien « d'accrocheur » ni « d'innovant »⁵⁶.

On remarque par ailleurs ici une tendance qu'ont les nouveaux ministres à vouloir se réappropriier les projets de leurs prédécesseurs, comme cela avait été le cas avec François Léotard en 1988. Même s'il était favorable au projet, Jacques Toubon aussi entend remettre les choses à plat, confirmer l'avancement du réaménagement en annonçant une ouverture prochaine et imprimer sa marque aux programmes en cours. Il confirme la poursuite du projet Tokyo lors d'une conférence de presse donnée dans le cadre du Festival de Cannes en mai 1993, et, au mois de juin, lors d'une visite sur les lieux, fixe la nouvelle enveloppe budgétaire à 294,4 millions de francs dont 18 millions de changements sur les programmes⁵⁷. Les aléas du calendrier politiques ne cessent donc eux aussi de ralentir le projet.

Crise à la FEMIS : les conséquences pour le projet Tokyo

La FEMIS traverse également une crise durant ces années, ce qui ne vient pas au secours du projet ou de son image. Elle devient en effet le centre d'un scandale qui dénonce des irrégularités à son concours d'entrée. Avec seulement une soixantaine d'étudiants admis chaque

⁵⁴ MANNONI, Laurent. *Histoire de la cinémathèque française*, Paris : Gallimard, 2006, p. 469.

⁵⁵ BOUZET, Ange-Dominique. « La Cinémathèque à la rue ? Le palais de Tokyo est en travaux et Chaillot la pousse dehors », *Libération*, 30 septembre 1996, p. 36 ; AN : série 2014 4769/29. Lettre du 20/03/1997 sur le déménagement des collections de la Cinémathèque vers des sites d'accueil temporaires.

⁵⁶ AN : série 1996 0030/36 : Culture, Centre national de la cinématographie (1962-1994). Projet de note au ministre du CNC en vue de sa prochaine communication sur la politique du cinéma, datée du 13/09/1993.

⁵⁷ MAP : série 081/075/16/001. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

année, parfois moins, l'école du cinéma français se vante de la rigueur de sa sélection qui n'amène que les meilleurs aux enseignements de qualités procurés avenue du Président-Wilson.

Le 28 octobre 1993, l'*Evénement du jeudi* publie un dossier qui révèle que des copies aux notes éliminatoires se sont retrouvées au deuxième tour de la sélection, puis, alors qu'elles ont été à nouveau jugées décevantes, au troisième⁵⁸. Les candidats concernés passent pourtant l'oral, dont le jury est présidé par Jack Gajos, et sont admis dans l'école. Il apparaît en outre que certains de ces candidats sont les enfants de personnalités influentes du milieu du cinéma ou de la politique et de la culture en général. Le ministère de la Culture demande que soit menée une enquête pour vérifier ces dires, témoignages des examinateurs.

Mis en cause, Jack Gajos, soutenu par son président Jean-Claude Carrière, rappelle son droit, en tant que délégué général de l'institution, de « repêcher » des étudiants moins académiques que les autres mais tout aussi talentueux et qui entretiennent le niveau d'excellence et d'originalité de la FEMIS. Son unique faute, il en convient, est de ne pas l'avoir inscrit dans le règlement de l'école ni rappelé aux examinateurs régulièrement. Mais l'action de l'Etat, pourtant principal financeur et désapprouvant ces méthodes, est limitée dans ce cas car la FEMIS est une association loi 1901 qui n'est pas reconnue comme un service public et dépend du droit privé⁵⁹.

Certains étudiants et anciens étudiants se mobilisent pourtant pour soutenir Jack Gajos et ses méthodes de repêchage à travers un communiqué de presse⁶⁰. Quant aux candidats refusés, ils forment un comité de défense pour protester⁶¹. Le conseil d'administration de la FEMIS se réunit le mardi 9 novembre pour prendre une décision sur la question. A l'issue de ce conseil, au cours duquel les représentants de l'Etat rappellent les conclusions du rapport du ministère de la Culture – « ni l'égalité des chances des candidats, ni la transparence des procédures n'ont été respectées dans le concours d'admission » – il est décidé qu'un nouvel oral sera organisé, qu'un nouveau règlement du concours sera écrit sous la supervision d'Alain Auclair, et Jack Gajos présente sa démission⁶².

Jack Gajos fut pendant sept ans le visage de la FEMIS et un acteur important du projet du palais de Tokyo. Son départ inquiète, et pour la FEMIS – il était en grande partie responsable

⁵⁸ FRODON, Jean-Michel. « Scandale à la « grande école » du cinéma », *Le Monde*, 30 octobre 1993, p. 26.

⁵⁹ FRODON, Jean-Michel. « L'enquête du ministère de la culture sur un concours d'entrée contesté : la direction de la FEMIS serait désavouée », *Le Monde*, 7/8 novembre 1993, p. 11.

⁶⁰ [sans auteur], « FEMIS : des élèves soutiennent la direction », *Le Monde*, 10 novembre 1993, p. 19.

⁶¹ LEGRIS, Michel. « Un drôle de cinéma », *L'Express*, 11 novembre 1993, p. 52

⁶² FRODON, Jean-Michel. « Démission du délégué général de la FEMIS », *Le Monde*, 11 novembre 1993, p. 14.

du bon fonctionnement de l'école et de sa réputation d'excellence – et pour le palais de Tokyo : il faut que le nouveau délégué général s'inscrive dans la ligne directrice du Palais de l'Image, y adhère, et se coordonne avec les autres affectataires. De même, un coup dur pour l'image de la FEMIS est un coup dur pour l'image du palais de Tokyo, les deux étant étroitement liés.

C'est Christine Juppé-Leblond, familière du milieu de l'éducation et du cinéma mais aussi de la politique, son ancien mari étant le ministre des Affaires étrangères, qui est nommée par Jean-Claude Carrière pour le remplacer, avec l'approbation du ministre de la Culture⁶³. Mais l'histoire ne s'arrête pas là car des membres du personnel de la FEMIS se mettent en grève le 7 décembre 1993 pour protester contre notamment le départ de Gajos, qui entraîne également d'autres départs, mais surtout des modifications probables dans le fonctionnement de la FEMIS et ses qualités

qui étaient principalement liés à la personnalité et à l'action de Jack Gajos. [...] Jack Gajos a démissionné et nous sommes tristes. Tristes parce que la démission est un mot qui ne lui ressemble pas. Et qu'il y a des démissions chevillées dans l'excellence des ministères qui ressemblent à des coups bas. Jack Gajos est parti et la réaction n'a pas eu lieu. A temps. [...] Nous sommes inquiets du sort de l'école. Nous nous demandons que l'esprit que chacun s'accorde à vouloir conserver de l'action de Jack Gajos, si la voie qu'il a ouverte, pourront être prolongées alors même qu'on le désavoue publiquement.⁶⁴

On le voit, le ton est empreint de sentimentalisme et d'indignation : c'est réellement une personnalité qui part de la FEMIS et quitte du même coup un projet qu'il avait aidé à s'établir. Mais il est vrai qu'un mois après la démission, la défense de l'ancien délégué général arrive trop tard, même si son départ effectif est acté le 1^{er} décembre. Est également perceptible la crainte de l'image de la FEMIS suite à un scandale qui mène à une démission. Si elle veut se relever, la FEMIS doit se renouveler – au détriment du Palais de l'Image.

Prévu depuis 1992, le déménagement de la FEMIS ne s'effectue qu'en 1995. D'abord vu comme temporaire, le déménagement devient définitif avec la nouvelle programmation du Palais du Cinéma centrée sur la Cinémathèque. Mais, bien installée rue Francœur, la FEMIS ne voit pas cela comme un handicap : déjà en 1994, la nouvelle déléguée générale de l'école, qui n'avait donc pas connu les débuts du Palais de l'Image, s'attriste que le déplacement ne soit pas

⁶³ FRODON, Jean-Michel. « La crise à la tête de la principale école du cinéma : Christine Juppé-Leblond déléguée générale de la FEMIS », *Le Monde*, 1er décembre 1993, p. 17.

⁶⁴ AN : série 2004 0376/55. Manifeste de la grève du 07/12/1993.

définitif dans ces locaux de 10 000 m² au « passé merveilleux » – les anciens studios Pathé, dans lesquels la vocation cinématographique est évidente⁶⁵.

Il ne sert à rien de se demander si Jack Gajos aurait préféré revenir, mais il est probable que Christine Juppé-Leblond ait voulu se détacher de l’empreinte très forte que son prédécesseur avait laissé sur la FEMIS pour pouvoir mener à bien ses propres projets et créer une école qui ne soit pas hantée par son image comme le fut la Cinémathèque avec Henri Langlois. L’un des moyens de ce détachement, et du renouvellement de l’institution entachée par le scandale du concours, fut donc les nouveaux locaux et le départ définitif de Tokyo.

L’implication de la Ville de Paris ou la réapparition de la situation foncière non réglée

D’autres acteurs semblent vouloir empêcher le projet de Palais de l’Image au palais de Tokyo de se réaliser. L’un d’entre eux est notamment la Ville de Paris, que nous avons déjà rencontré dans la partie précédente. La Ville continue à s’intéresser à l’occupation des sols – qui lui appartiennent depuis 1937.

Elle est également sollicitée pendant l’année 1993 pour étudier les conditions d’implantation d’un restaurant commun entre les deux ailes. Des négociations sont entreprises entre, d’un côté l’AMIS, le CNC, le SNT et le cabinet de Franck Hammoutène, et de l’autre la Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris, le Musée d’Art Moderne de l’aile Est et l’architecte en charge de sa restauration, mais, « pour raisons budgétaires », le projet est abandonné, et le monument de 1937 manque l’occasion de retrouver une certaine unité⁶⁶.

Au vu des problèmes qu’avait posé la Ville dans les années 1980 et l’orientation politique de son maire, Jacques Chirac, opposant ouvert de François Mitterrand, on peut se demander si les raisons budgétaires sont véritablement les seules qui ont arrêté ce projet. A en croire Christian Oddos, non seulement la Ville a refusé la collaboration mais elle a également refusé la construction d’un restaurant destiné à l’aile Ouest à l’endroit prévu – sous le parvis – car le sol lui appartenait, mais la situation reste ambiguë car d’autres documents déclarent que c’est la Ville de Paris qui avait proposé le restaurant pour compenser la perte des espaces autour de la Salle 1937 où elle veut installer un transformateur électrique adapté à son nouveau système de climatisation⁶⁷. Que ce soit l’aile Est ou l’aile Ouest qui propose des projets, c’est toujours la question de la propriété du terrain qui est en cause.

⁶⁵ BIETRY-RIVHIRRE, Éric. « Beaubourg du 7^{ème} art », *Le Figaro*, 7 octobre 1994.

⁶⁶ MAP : série 081/075/16/001. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

⁶⁷ MAP : série 081/075/16/001. Compte-rendu du conseil d’administration ayant eu lieu le 18 mars 1993, daté du 14/06/1993.

Ce « vieux problème » de la propriété du palais de Tokyo dure depuis des années. Il donne lieu à de nombreux courriers et « on s'active mollement depuis 2,3 ans à régulariser la situation foncière », « mollement » car la Ville n'est pas très conciliante : elle demande 10 millions de francs en dédommagement des travaux du palais de Tokyo qui empiètent sur ses terrains, ce qui ajoute à un projet déjà coûteux⁶⁸.

Ainsi, lorsque le palais de Tokyo dépose une demande de permis de construire le 5 août 1994, la situation foncière n'est toujours pas réglée, comme le souligne la Mairie de Paris dans sa lettre du 9 octobre 1994, alors même qu'elle énonce un avis favorable pour le projet et que depuis le début du mois de septembre, un projet de cession de l'assiette foncière du palais de Tokyo de la Ville à l'Etat est à l'étude⁶⁹. La Mairie a cependant quelques conditions pour les travaux : il faut « que soit préservé le caractère spécifique des constructions en cause dans le cadre du style architectural de l'Exposition de 1936-37 », et donc, à nouveau, l'historicité du bâtiment⁷⁰.

Le permis de construire ne peut donc être délivré tant que les questions de propriété ne sont pas réglées, et l'Administrateur Chef du Service administratif du Permis de Construire pour le maire donne un avis défavorable au milieu du mois d'octobre pour cette raison⁷¹. Il apparaît cependant que, l'ABF, la sécurité et le Préfet étant favorables au projet, le permis finit par être délivré sans que la situation soit clarifiée, le 3 mars 1995.

Un an plus tard, la situation n'est toujours pas réglée et la Ville propose des changements par rapport à la convention non signée de 1981 qui répartissait les espaces : elle veut récupérer plus de terrain. L'alternative qu'elle propose est le versement par l'Etat d'une redevance « correspondant à 50% des recettes des entrées enregistrées chaque année » pour l'occupation des espaces⁷². Il va sans dire que la proposition n'est pas satisfaisante pour le palais de Tokyo. La situation avec la Ville de Paris est donc très problématique : plus elle retarde à donner son accord pour les travaux, ou, de l'autre côté, plus l'AMIS et le CNC tardent à élaborer une vraie convention, plus les chantiers prennent du retard – et les entreprises présentes sur les lieux doivent tout de même être payées.

⁶⁸ AN : série 2004 0376/55. Lettre manuscrite de Jean-Pierre Calmel à Agnès Saal datée du 17/04/1992.

⁶⁹ Ville de Paris (VP) : série 2474W 14, dossier 2. Lettre de la Mairie de Paris au Préfet de Paris datée du 09/10/1994 ; note de François Plottin, Attaché principal d'Administration à la Mairie de Paris, à l'attention du Sous-Directeur du permis de construire, datée du 08/09/1994.

⁷⁰ VP : série 2474W 14, dossier 2. Lettre du 06/09/1994 interne à la Mairie de Paris.

⁷¹ VP : série 2474W 14, dossier 2. Lettre du Maire de Paris au Préfet de Paris, datée du 19/10/1994.

⁷² AN : série 2014 4769/7 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre du Secrétaire Général Adjoint du Maire de Paris, Patrick Bouquet, au ministre de la Culture datée du 26/08/1996 (cf. Annexe n° 5).

Il semblerait alors que le retard du projet à se concrétiser au palais de Tokyo le rende non seulement suspect aux yeux de la presse qui n'en voit pas la fin mais qu'il laisse également le temps à de nouveaux problèmes de s'installer et à d'anciens problèmes de se manifester à nouveau. Le départ de la photographie, puis de la FEMIS, les négociations avec la Cinémathèque, tous ces aspects compliquent le travail déjà ardu de l'AMIS dont le travail, outre les difficultés de gestion, est aussi de préfigurer le Palais de l'Image/Palais du Cinéma et de lui donner une certaine visibilité aux yeux du public.

Ces actions durent trois ans et sont pour la plupart entreprises par Christian Oddos et son équipe, mais, avant de s'y consacrer, il est nécessaire de revenir sur l'une des caractéristiques majeures – bien malgré lui – du projet au palais de Tokyo : les interventions sur le bâtiment.

Chapitre 5 : Un monument en restructuration permanente

Le Palais du Cinéma, débarrassé de la photographie et enrichi du musée Henri Langlois, doit pendant un temps s'ouvrir à l'automne 1996. Le maître d'œuvre du projet architectural est Franck Hammoutène, et son maître d'ouvrage le SNT du ministère de la Culture. Intérieur et extérieur subissent des modifications, qu'influencent l'évolution du projet et son statut – non officiel – de monument historique.

Rendre le palais fonctionnel pour le projet n'est cependant pas le seul objectif des modifications entreprises dans les années 1990. Il faut aussi lui donner une personnalité, une identité qui reflète son histoire passée, et future. Ce sont de ces deux aspects que traite le présent chapitre, qui essaie de comprendre et d'analyser la façon dont se répondent le palais et le projet.

1) Transformer un espace vide en un espace utile

Jamais terminé, toujours entre deux programmes de travaux, le projet évolue au cours des années 1990. Les espaces sont répartis de façon plus claire sur le papier et, surtout, les gros travaux d'aménagement commencent réellement.

Nouveaux espaces, nouveau calendrier, nouveaux coûts : chronologie

En janvier 1992, le ministère, le SNT et l'AMIS font une synthèse du programme architectural du Palais des Arts de l'Image, comme il est alors appelé. Les travaux de façades et de toiture sont presque terminés et il faut à présent envisager les espaces intérieurs et l'esplanade, véritable « désert minéral abandonné aux courants d'air »¹. Puisque le palais est inscrit sur un site protégé, les interventions structurelles sont à limiter : la « renaissance » en cours du palais de Tokyo vise à retrouver « l'intégrité architecturale d'origine » et ne doit pas dénaturer le monument².

La surface disponible à restructurer est alors estimée à 17 897 m² et doit être répartie selon les activités de la façon suivante : 2 204 m² pour les espaces d'accueil, 920 m² pour les projections et films, 2 706 m² pour les expositions photographiques, 2 202 m² d'exposition cinématographique, 2 599 m² pour la médiathèque, 1 715 m² pour la FEMIS, 795 m² réservés à l'administration et aux locaux communs, et enfin 1 537 m² pour les locaux techniques et la maintenance.

¹ Archives nationales (AN) : série 2014 4769/27 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Janvier 1992, Palais des Arts de l'Image, synthèse de préprogramme.

² AN : série 2014 4769/27. Janvier 1992, Palais des Arts de l'Image, synthèse de préprogramme.

Avec plus de 2000 m² chacune, les expositions photographiques, les expositions cinématographiques et la médiathèque semblent faire l'objet d'une répartition équitable. La FEMIS semble être la seule institution à être lésée en termes de surface, d'autant plus que les espaces de la société SOFT et du projet Périphéria de Godard sont compris dans les surfaces qui lui sont allouées³.

Néanmoins, il est également vrai que si l'on ajoute les salles de projection à l'occupation de la Cinémathèque, celle-ci occupe plus de 3 000 m², sans compter ses fonds documentaires transférés à la médiathèque, et c'est donc la Cinémathèque qui est avantagée par rapport aux autres occupants, selon le souhait de Dominique Païni.

Après la validation du ministre de la Culture, le projet est mis en route avec un coût d'objectif de 252,2 millions de francs⁴ – il passe à 273,5 millions de francs, sans compter les apports du mécénat et de l'enveloppe destinée aux équipements audiovisuels, au 10 février 1994 au moment où est lancé l'avant-projet détaillé (APD)⁵. Le dossier redevient alors l'un des objectifs prioritaires du CNC pour l'année 1992 et le palais doit ouvrir en 1995⁶. La signature du marché de maîtrise d'œuvre avec Franck Hammoutène intervient à la mi-septembre 1992 et l'avant-projet sommaire (APS) de l'architecte est remis et approuvé par le SNT en novembre⁷.

On envisage alors d'appeler la future institution le Palais Jean Renoir et le nom apparaît sur quelques documents, comme testé par l'administration qui revient finalement le plus souvent au nom usuel de palais de Tokyo ou Palais de l'Image. Le CNC approuve l'APS à la fin du mois de février 1993 et le démarrage des gros travaux est prévu pour l'automne 1993⁸. Le palais avait fermé au public le 1^{er} juillet du fait de la « vétusté du bâtiment et de ses installations [qui] n'a fait que s'accroître et a rendu plus que nécessaire la fermeture au public »

³ SOFT est une société de production de films.

⁴ AN : série 2004 0376/55 : Culture, Centre national de la cinématographie (1950-1997). Lettre datée du 02/04/1992 de Jack Lang à Jean-Paul Godderidge, Jean-Ludovic Silicani et Dominique Wallon.

⁵ AN : série 2014 4769/64 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note du 14/02/1994 : relevé de décisions de la réunion consacrée à l'aménagement du palais de Tokyo du 10 février. Le budget est à nouveau réduit au mois de juin 1994 (AN : série 2014 4769/64. Note de synthèse sur l'aménagement du Palais de l'Image et du Son datée du 22/06/1994). En juillet 1996 (AN : série 2014 4769/32. Palais du Cinéma – Mission de préfiguration : Essai de redéfinition, par Xavier North, juillet 1996), l'enveloppe totale des travaux pour l'aménagement du Palais du Cinéma est estimée à 437 millions de francs.

⁶ AN : série 1996 0030/36 : Culture, Centre national de la cinématographie (1964-1994). Note du 22/04/1992 à l'attention de Dominique Wallon.

⁷ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1992 daté du 09/03/1993.

⁸ MAP : série 081/075/16/0011. Procès-verbal du Conseil d'Administration du 18/03/1993.

à l'été, puisque les pannes d'équipement se faisaient de plus en plus fréquentes et les conditions de sécurité de plus en plus mauvaises⁹.

A la fin du mois de juillet 1993, presque 193 millions de francs (valeur janvier 1992) ont déjà été dépensés sur les travaux (APS indice D)¹⁰ ; et entre le mois d'avril et le mois de juillet 1993, le budget prévisionnel du Palais Jean Renoir/Palais des Arts de l'Image avait déjà augmenté de près de 20 millions de francs¹¹. L'architecte développe ses avant-projets détaillés tout au long de l'année 1993 sans remise en cause du SNT ou du CNC.

Une campagne photographique est même menée par Jacques Lebar à la demande de l'AMIS durant la période 1992-1993 pour garder des traces de l'évolution architecturale du palais de Tokyo. L'année 1993 est également celle où le SNT s'adjoint l'aide du cabinet BL Associés pour l'assister dans la maîtrise d'ouvrage et pour assister la Cinémathèque dans l'élaboration du programme technique issu du projet muséographique, mais aussi l'aide du Cabinet Trouvin Ingénierie pour les normes de sécurité et le cabinet Peutz pour les questions très importantes d'acoustique¹².

Enfin, en 1997, un nouveau calendrier est défini qui voit le début des nouveaux travaux d'aménagement selon le programme de Xavier North et de son équipe au printemps de l'année 1998, leur fin en décembre 1999 et l'ouverture du Palais du Cinéma en juin 2000. Le projet a encore besoin de 280 millions de francs pour arriver à son terme¹³.

Cette longue énumération qui s'étend de 1992 à 2000 révèle que les différents projets passent beaucoup de temps à être remaniés car toujours trop chers et devant s'adapter au départ définitif de la photographie et de la FEMIS – chaque départ demande une nouvelle répartition des espaces. Beaucoup d'argent a déjà été dépensé pour le palais de Tokyo depuis les années 1980 et la première enveloppe de 180 millions de francs n'est plus qu'un lointain souvenir. Plus les années passent et plus l'argent doit être injecté si l'on veut que le projet continue.

La programmation architecturale

Un travail approfondi est effectué sur la programmation architecturale durant les années où le lieu est fermé au public et illustre la collaboration entre l'AMIS, l'architecte en charge du

⁹ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

¹⁰ AN : série 2014 4769/64. Note de Godderidge à la directrice de l'administration générale du SNT datée du 29/07/1993.

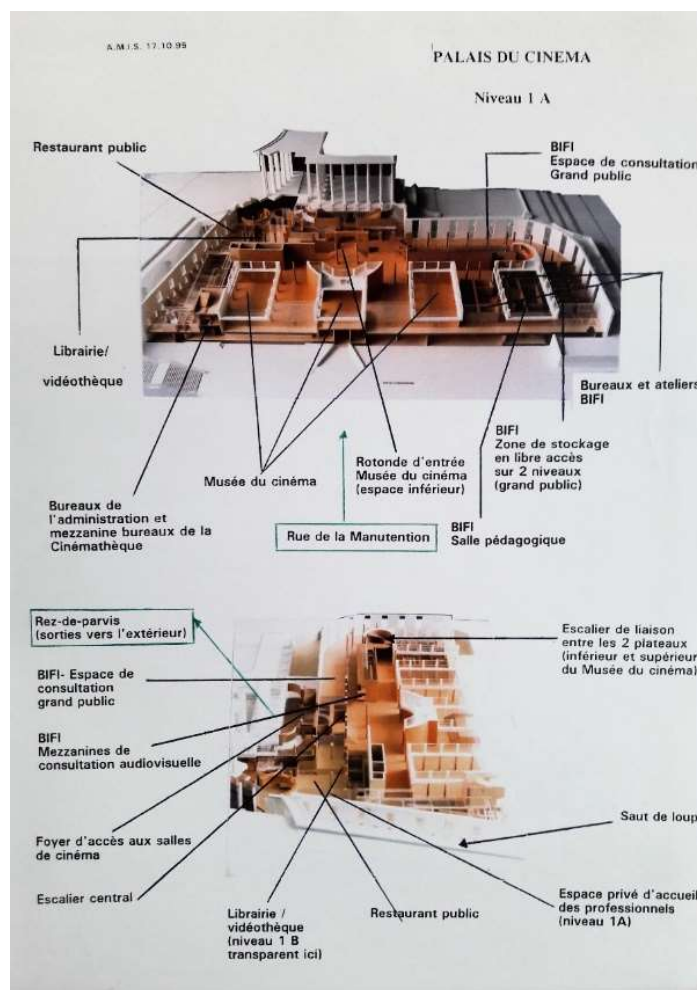
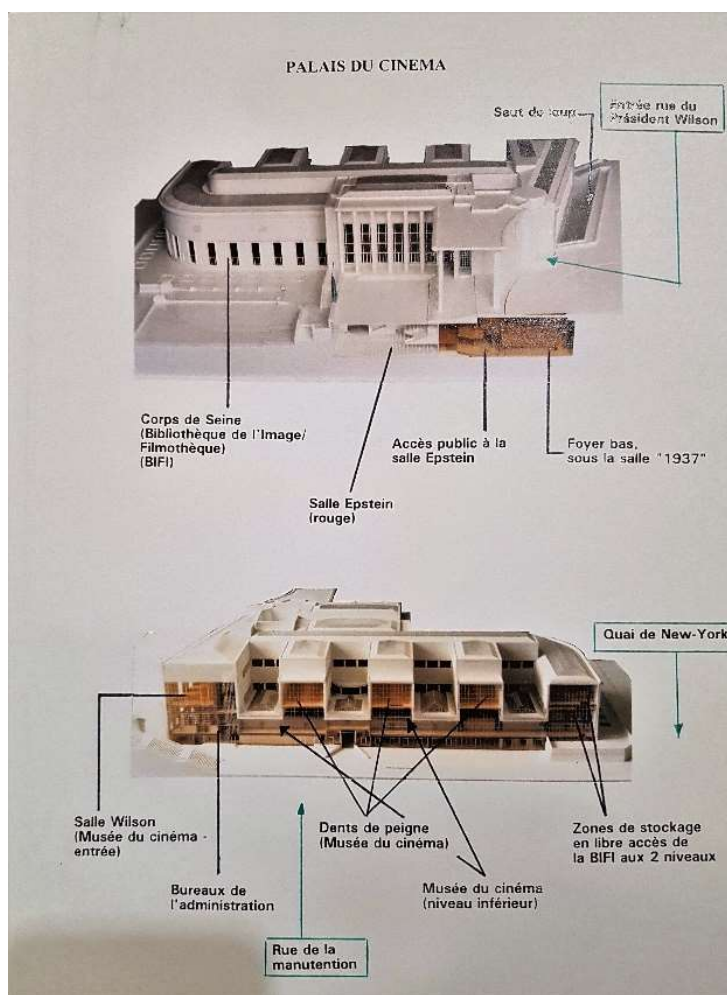
¹¹ AN : série 2014 4769/64. Notes de synthèse du 01/04/1993 et du 01/07/1993.

¹² MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

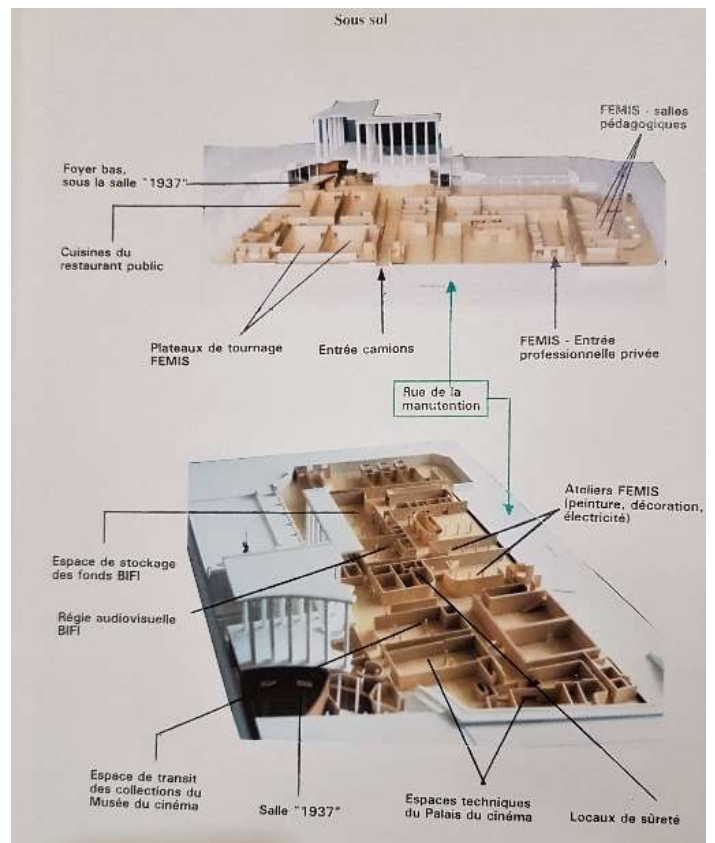
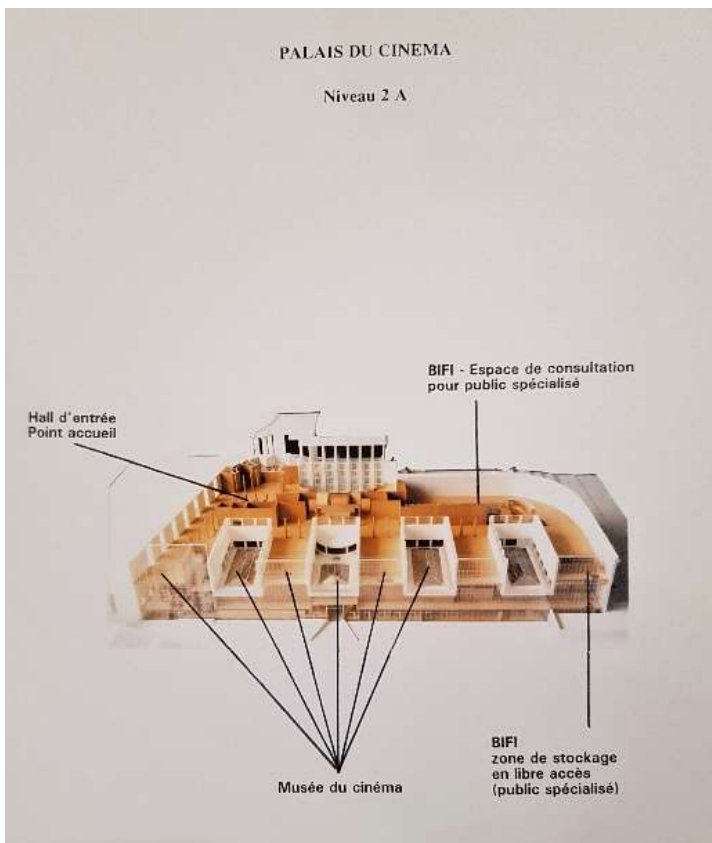
¹³ AN : série 2014 4769/64. Note pour Marc Tessier, directeur général du CNC, de Xavier North, délégué général de la Mission de préfiguration du Palais du Cinéma, datée du 18/07/1997.

projet, Franck Hammoutène, et le Service national des Travaux, qui, en 1995, commande une nouvelle maquette pour le Palais du Cinéma¹⁴.

On y voit, de façon peut-être plus claire que sur les plans ou les listes de répartition de surfaces, qui ont du mal à rendre l'étrange nivelage des lieux, le découpage du palais de Tokyo selon les activités et les institutions du Palais du Cinéma, dès lors que la photographie a quitté les lieux :



¹⁴ AN : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Planches illustrées du projet Hammoutène faites par l'AMIS à partir de la nouvelle maquette commandée par le SNT, pièces jointes à un courrier de Christian Oddos à Jean-Paul Godderidge daté du 23/10/1995.



Figures 10, 11, 12 et 13. AN : série 2014 4769/2. Planches illustrées du projet Hammoutène faites par l'AMIS à partir de la nouvelle maquette commandée par le SNT, pièces jointes à un courrier de Christian Oddos à Jean-Paul Godderidge daté du 23/10/1995.

On y voit donc la place importante de la médiathèque qui se concrétise enfin, sur presque tout le « dos » du peigne, tandis que les salles de cinéma, qui nécessitent l'obscurité, se trouvent dans les sous-sols. Les dents du peigne, séparées en deux niveaux, constituent le musée du cinéma, et s'intègrent parfaitement à la médiathèque : on peut presque voir physiquement la « synergie » évoquée dès les années 1980 entre les différentes fonctions du palais. En réalité, il n'y a que la FEMIS qui paraît isolée du reste, tout en haut, entre les espaces techniques et autres espaces de stockage – on se rappelle que déjà, en 1992, la FEMIS sortait du lot en termes de répartition des espaces. Alors même que le déménagement de l'école n'est pas encore vu comme définitif, la FEMIS semble à l'étroit et peu intégrée dans le projet.

A l'intérieur, Hammoutène est chargé de retrouver l'état originel des volumes monumentaux qui font la particularité et l'identité du palais, remplacer les sols en marbre endommagés, reformer des espaces d'accueil convenables, et surtout réhabiliter à l'identique la fameuse « Salle 1937 » et les espaces « nobles » du cœur du bâtiment : les dents de peigne et la rotonde.

La BiFi, dans le bâtiment du Corps de Seine qui enserme le peigne, pose des difficultés : il faut en effet y construire pas moins de cinq mezzanines, visibles sur les maquettes. Un restaurant de 350 m² et ses cuisines attenantes doivent également trouver leur place, de même que des accès dédiés exclusivement à l'usage des professionnels du cinéma qui bénéficient de 300 m². Les sous-sols doivent devenir des ateliers, des espaces de stockage et de tournage, mais aussi le lieu où l'on trouve l'infrastructure centrale des réseaux techniques. Ainsi, 10 000 m² sont dédiés aux espaces publics. Plusieurs éléments compliquent les travaux : la forte déclivité du terrain, qui oblige à créer différents niveaux d'entresols, et la répartition de la lumière, qui posait déjà problème au temps des expositions de photographie¹⁵.

On l'a évoqué, les façades et les toitures du bâtiment font également l'objet de travaux, confiés à Pierre Large, Architecte en chef des Bâtiments civils et Palais nationaux, qui doit nettoyer les pierres noircies et remplacer les plus endommagées d'entre elles, restaurer également l'encadrement des baies, à l'origine en pierre d'Ecuelle, un matériau qui n'est plus utilisé dans les années 1990 et donc remplacé par la pierre de Souppes, un matériau comparable¹⁶. L'esthétique n'est pas la seule donnée qui pousse aux travaux : les dégradations de façades sont telles que les risques d'infiltration sont importants¹⁷.

C'est d'ailleurs l'un des rares chantiers du palais de Tokyo à être fini dans les temps puisqu'il est achevé en février 1992.

Un lieu qui accueille déjà et doit encore accueillir du public

Après la prise de contact initiale entre l'architecte et la maîtrise d'ouvrage, une étude précise de faisabilité des différentes variantes des programmes d'aménagement, d'analyse architecturale du bâtiment, est demandée au cabinet Crosnier et Besson (ou cabinet DA&DU) par le SNT. Si le document remis à la suite de cette étude à Christian Oddos traduit fidèlement les orientations architecturales et les principes de fonctionnement voulus par l'AMIS et Franck Hammoutène, il en diffère cependant sur un point important : la sécurité. Dans le rendu de Sophie Besson, la capacité d'accueil maximum du palais est de 3 500 personnes, alors que le

¹⁵ Les dents de peigne et l'étage sont éclairés zénithalement ou par une haute lumière tamisée, le Corps de Seine au rez-de-bassin bénéficie d'un éclairage latéral direct sud et ouest à travers de larges baies, et le bâtiment Wilson est ouvert sur le nord et bénéficie donc d'une lumière stable. AN : série 2014 4769/2. Dossier du 20/10/1994 de l'AMIS sur le projet architectural du Palais du Cinéma.

¹⁶ AN : série 2014 4769/2. Dossier du 20/10/1994 de l'AMIS sur le projet architectural du Palais du Cinéma.

¹⁷ MAP : série 1994/003/0006. Dossier de 1989 de la Direction régionale des Affaires culturelles : « Etat sommaire des travaux à effectuer au Palais de Tokyo », par Pierre Large.

programme d'Hammoutène n'en prévoit que 2 800¹⁸. Pour une telle institution, les enjeux sont énormes et de nouvelles études sont donc nécessaires.

En outre, effectuer des travaux dans un lieu pendant qu'il accueille du public, comme c'est le cas entre 1984 et 1993 au palais de Tokyo, entraîne des complications et des aménagements particuliers qui ralentissent l'achèvement du projet. Comme on le verra dans le chapitre suivant, la programmation des années 1990-1993 est très importante puisqu'elle préfigure le Palais de l'Image et donne un aperçu de ce que se destine à accueillir l'avenue du Président-Wilson.

Malgré les bâches et autres échafaudages qui n'arrangent pas la visibilité du palais de Tokyo aux yeux du public parisien, il est donc essentiel de maintenir une activité sur les lieux, du moins jusqu'au second semestre de l'année 1993, date à laquelle le palais ferme pour les gros travaux d'intérieur.

C'est pour une fois un sujet qui met d'accord les principaux affectataires : ils envoient une lettre au ministre pour retarder le début des travaux au mois de novembre 1992, mais cela reste sans effet¹⁹. Les travaux sur les façades commencent donc en décembre 1991²⁰. Des mesures sont néanmoins prises, après une série de concertations entre les affectataires, pour ne pas trop empêcher le bon déroulement des activités : les travaux ne peuvent avoir lieu durant le week-end, ni pendant le Festival de l'Image en Relief du 23 au 29 septembre 1991 ou pendant le Festival Ciné-Mémoire du 4 au 11 octobre 1991. De même, les travaux bruyants doivent cesser à partir de 11h le matin²¹. Enfin, des mesures pour protéger les salles de cinéma déjà construites dans les années 1980 par l'architecte Jean-Claude Pourtier sous le parvis sont prises²².

Ces mesures, essentielles pour le bon déroulement de la préfiguration, obligent à un ralentissement des travaux les plus importants.

¹⁸ AN : série 2014 4769/38 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Dossier daté du 07/06/1991 : « Analyse du document de la programmation de la Maison de l'Image du cabinet DA&DU » par Christian Oddos.

¹⁹ AN : série 2014 4769/25 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre au ministre de la Culture datée du 21/05/1991 et signée par Jack Gajos pour la FEMIS, Pascal Leclercq pour la Cibémathèque, Robert Delpire pour le CNP et Pierre Bonhomme pour la MPP.

²⁰ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1991 daté du 22/09/1992.

²¹ AN : série 2014 4769/25. Note technique datée du 26/06/1991 concernant les décisions à prendre afin de limiter les nuisances.

²² AN : série 2014 4769/28 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Christian Oddos à Jean-Paul Godderidge datée du 14/06/1995.

Un site inscrit dans une topographie particulière

Le SNT perd cependant la maîtrise d'ouvrage en cours de route, puisque, sur décision du ministère, la transformation du palais de Tokyo en Palais de l'Image est confiée en 1996 à la Mission interministérielle des Grandes Opérations d'Architecture et d'Urbanisme²³. Outre des changements de comptabilité, ce transfert n'a pas vraiment d'impact sur l'avancement du chantier mais reconnaît la place du monument – et le rôle qui en découle – au cœur d'une topographie particulière, et plus précisément d'un quartier.

Ce quartier est celui de la Colline de Chaillot – la fameuse « Île des Musées » de Pascal Ory – et plus largement des bords de Seine²⁴. L'emplacement du palais de Tokyo a en effet une incidence sur le projet, son fonctionnement et ses enjeux. La réhabilitation de la gare d'Orsay pour en faire un musée dans les années 1980 et l'édification du musée du Quai Branly à la fin des années 1990 et au début des années 2000 poursuit une tendance à semer des établissements culturels le long de la Seine, ce que l'administration appelle « l'axe Seine dans Paris », qu'il s'agit de redessiner en complétant, à l'ouest, l'ensemble Chaillot-Tour Eiffel par le « tandem Centre International de Conférences-Palais de Tokyo »²⁵.

Tout se passe comme si l'on tentait de placer le palais de Tokyo au cœur d'un projet d'urbanisme parisien. Ce n'est pas anodin. Le CNP a d'ailleurs réalisé une enquête auprès de ses visiteurs en 1995 et, si à cette époque le Centre avait déjà déménagé, les enquêteurs remarquent que le palais de Tokyo bénéficiait d'une position avantageuse dans Paris, notamment en termes de fréquentation et de tourisme :

Le palais de Tokyo était situé dans un de ces lieux privilégiés [qui attirent plus particulièrement la visite des amateurs d'art] où l'habitude

²³ AN : série 2014 4769/64. Lettre de Francine Mariani-Ducray, directrice de l'administration générale au ministère de la Culture, au directeur de la comptabilité publique, datée du 22/11/1996.

²⁴ ORY, Pascal. *Le palais de Chaillot*. Paris : Aristeas/Actes Sud, 2006, p. 110.

²⁵ AN : série 2004 0376/55. Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4). Il poursuit : « Ces équipements se font face et constitueraient avec les deux autres un vrai pôle pour le public – y compris étranger – dans l'Ouest de Paris. Tokyo n'est donc pas un projet isolé sur un bâtiment esseulé dans un quartier abandonné par le public. Il a au contraire toute sa place dans un ensemble à forte fréquentation » avant de conclure sur la création d'un « nouveau quadrilatère à l'Ouest de Paris ». Mais ces créations sont encore à venir, doivent être développées, et, dans les faits, le palais de Tokyo est bel et bien dans un quartier que le public ne fréquente pas assidument ; ANDIA, Béatrice de. *Les Musées parisiens : histoire, architecture et décor*. Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2004, p. 75 : « Le Centre Pompidou, puis le Musée d'Orsay, l'Institut du Monde arabe, le Grand Louvre et enfin le Musée du Quai Branly, s'inscrivent dans cette logique. Disposer les temples de la culture et des civilisations de part et d'autre du fleuve – depuis peu inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco – semble d'ailleurs renforcer les valeurs respectives des musées et du site de la Seine, comme si cette association – encore observable à Berlin et à Londres – était consubstantielle aux villes-capitales. [...] Plus que jamais, le musée apparaît donc comme un élément de revivification du centre et, parfois, d'émancipation des zones périphériques. »

peut-être, attire les visiteurs [de province et de l'étranger] qui ne disposent pas de beaucoup de temps et qui se rendent dans les quartiers de Paris où ils pourront profiter pleinement de leurs quelques heures dans la capitale, en découvrant un éventail conséquent de ce qu'elle propose.²⁶

Si pour le CNP l'endroit est idéal – et les 1 400 m² perdus lors de l'installation rue Berryer n'y sont pas pour rien – pour le milieu cinématographique, les choses sont moins évidentes.

Le quartier du XVI^e arrondissement est ambivalent : peu d'activités ou de lieux de restauration, mais une offre culturelle sur la Colline de Chaillot et ses alentours qui paraît intéressante et témoigne de l'intérêt historique et touristique du quartier. Comme le résume assez bien Franck Hammoutène lors de son intervention sur *France Culture* après son succès au concours d'architecture : le palais de Tokyo est situé dans un lieu « extraordinairement central et curieusement désert »²⁷. En s'installant sur les lieux, le Palais de l'Image fait le pari d'une dynamisation du quartier – qui n'est toujours pas aujourd'hui complètement achevée. Xavier North en rend bien compte lorsqu'il fait état des problèmes que rencontre l'implantation du Palais du Cinéma avenue du Président-Wilson. Il y ajoute également le problème de l'éloignement des autres lieux cinématographiques de la capitale :

La situation géographique du Palais de Tokyo, d'une part, qui pour être sur les bords de la Seine, n'est pas implanté dans les quartiers traditionnels de la cinéphilie (comme peuvent l'être les salles d'art et d'essai du Quartier latin), ni au carrefour de grands axes de circulation, comme l'est par exemple la Vidéotheque de Paris. La relative pénurie des lieux de restauration dans cette partie du XVI^e arrondissement, encore que le développement ou la rénovation d'autres établissements culturels [...] pourrait changer profondément le climat et les ressources offertes par le quartier.²⁸

²⁶ AN : série 2012 0143/30 : Centre national de la photographie (1979-2004). Enquête réalisée en février/avril 1995 sur les habitudes du public du CNP depuis les années 1980 : « Mieux connaître le public du CNP », enquête réalisée par questionnaire auprès des visiteurs/20 entretiens avec des formateurs en photo, par Anne Derycke.

²⁷ *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

²⁸ AN : série 2014 4769/32 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Palais du Cinéma – Mission de préfiguration : Essai de redéfinition, par Xavier North, juillet 1996.

Le succès de l'opération Tokyo est donc particulièrement important parce que le futur Palais du Cinéma ne peut pas compter sur l'attraction du quartier pour remplir ses salles – ou du moins, pas encore : cette attractivité est au conditionnel et le Palais doit faire ses preuves.

2) Le Palais de l'Image au palais de Tokyo : la création d'une personnalité architecturale

Les travaux évoqués précédemment sont utiles à la fois pour la réhabilitation d'un monument vétuste et pour la mise en fonction d'un établissement culturel. Mais ils abordent à peine ce qui peut faire la spécificité du bâtiment et qui lui donne une identité architecturale à la fois liée au projet et au site lui-même. Les trois études qui suivent s'attachent donc à mettre au jour des aspects du projet déjà évoqués, l'historicité du lieu et la salle 1937, et encore peu abordés, l'apport original de Franck Hammoutène.

Les avantages et les inconvénients d'occuper un monument historique

On l'a dit, le palais de Tokyo est un monument historique, dans le sens où il est le témoignage d'une époque, celle de la transition architecturale vers la modernité, des années 1930 et du monumentalisme classique de beaucoup de bâtiments de l'Exposition Internationale de 1937 – et notamment ceux allemand et italien²⁹. C'est ce que rappellent les concepteurs du projet du Palais de l'Image lorsqu'ils veulent redonner du cachet à une construction qui se délabre de plus en plus au fil des années, mais c'est aussi un fait.

C'est ainsi que le conservateur régional des Monuments Historiques d'Île-de-France, Charles Baurély, écrit au directeur de la FEMIS dans un courrier de juillet 1990 transmis également à Dominique Wallon, Agnès Saal, du département des affaires financières du CNC, et Christian Oddos, qu'une mission lui a été confiée par le Directeur du patrimoine³⁰. Il s'agit de repérer dans sa région, l'Île-de-France, les bâtiments civils susceptibles de bénéficier de la protection au titre des Monuments Historiques – ou d'une extension de protection. Comme Charles Baurély en informe Jack Gajos, le palais de Tokyo est candidat à cette protection, grâce à son histoire très liée aux années 1930 et à son architecture classique. Le conservateur demande donc la permission d'envoyer un chargé de mission prendre des photographies du palais pour en constituer le dossier. Gajos s'étant détaché de l'administration du palais au profit de Christian Oddos, il remet la responsabilité du dossier entre les mains de son collègue de

²⁹ Il est également situé dans un site inscrit (loi du 2 mai 1930) et dans un périmètre de protection (loi du 31 décembre 1913).

³⁰ AN : série 2005 0582/435 : Culture, Centre national de la cinématographie (1949-1995). Lettre de Charles Baurély, conservateur régional des Monuments Historiques d'Île-de-France, à Jack Gajos, directeur de la FEMIS, datée du 12/07/1990 et annotée par Jack Gajos.

l'AMIS. C'est une confirmation de l'intérêt historique porté au bâtiment dans les années 1980 par l'équipe du Palais de l'Image.

Mais même si cette protection, ou cette volonté de protéger le site, sert les intérêts historiques du projet – « redonner au Palais de Tokyo l'image d'un bâtiment de 1937 » –, on a déjà vu qu'elle posait problème lors des travaux³¹. Or, de 1984 à 2002, le palais est constamment en travaux – d'où le choix de l'illustration de couverture de ce mémoire –, des simples déménagements aux restructurations complètes. Autre élément important à noter : le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris apparaît comme différencié du palais de Tokyo dans cette première démarche. Si cela ne fait aucun doute administrativement, architecturalement parlant, le bâtiment reste le même, construit en même temps, par les mêmes quatre architectes. Si cela montre que les deux lieux ont bien leur identité propre, cela les place également dans un registre de concurrence.

Une fois n'est pas coutume, le dossier de classement traîne dans l'administration française et après deux réunions, l'une de la Commission Régionale des Monuments Historiques et l'autre de la Commission Supérieure des Monuments Historique (le 1^{er} juillet 1991) cette dernière commission propose le classement du monument dans sa totalité, façades, toitures, intérieurs et Ville de Paris compris. Jean-Pierre Calmel, du service des affaires financières du CNC, suppose, avec raison, que la Ville refusera le classement de l'intérieur de ses locaux, trop contraignant, au profit d'une simple inscription. Le cas est plus délicat pour le palais de Tokyo, qui dépend du ministère de la Culture, celui-là même qui gère ces questions de classement et d'inscription et dont un des représentants a suggéré le classement. Calmel le déplore : « cet événement-là va encore perturber la gestion du dossier travaux »³².

Finalement, Jean-Paul Godderidge, directeur du SNT, a le dernier mot sur le sujet. La mesure de classement des façades et des toitures est engagée par les services de la Direction du Patrimoine au début de l'année 1993 du fait de leur qualité architecturale et du témoignage qu'ils apportent de l'année 1937, ce qui est sans conséquence sur le projet de Franck Hammoutène, qui ne modifie pas l'extérieur et est respectueux du bâtiment. Il n'apparaît pas opportun de classer l'intérieur alors même que le planning des travaux est très tendu et qu'il a déjà été retardé plusieurs fois. En outre, cela rendrait difficile l'adaptation du bâtiment à ses nouvelles fonctions modernes et irait à l'encontre d'une certaine unité de la maîtrise d'œuvre

³¹ *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

³² AN : série 2004 0376/55. Note du 20/01/1992 de Jean-Pierre Calmel à Agnès Saal. Le ton y est un peu sarcastique car Calmel attendait ces réponses depuis longtemps mais que la Commission demeurait injoignable jusqu'au matin même.

nécessaire au bon déroulement du projet puisque les monuments classés tombent sous la responsabilité de l'Architecte en Chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux³³.

Les deux principes retenus par Franck Hammoutène et Christian Oddos pour la transformation du bâtiment sont alors le respect de la morphologie et de la typologie du bâtiment et sa transformation adaptée à sa nouvelle destination (les équipements modernes) : derrière la façade, la modernité³⁴. La dualité ancien/moderne des lieux s'exprime ainsi dans le décalage entre l'appréhension extérieure de 1937 et la technologie cinématographique moderne de l'intérieur. Ce décalage voulu fait partie de l'identité du palais – et du Palais.

Franck Hammoutène et le Palais de l'Image

Dans la presse aussi on s'intéresse aux travaux du palais, et, même si l'on rappelle régulièrement que le chantier ne cesse de prendre du retard, on reconnaît les qualités du lieu et le défi que se sont lancés les pouvoirs publics, et l'architecte, dans sa réhabilitation et l'attribution de sa nouvelle vocation. Dans le *Figaro*, le travail respectueux de Franck Hammoutène est salué :

Harmonisant le passé au présent, le projet architectural de Franck Hammoutène [...] conserve avec respect la ligne fluide et monumentale du bâtiment. [...] Fidèle à l'origine, on s'est servi de pierres de six natures différentes pour lui redonner sa luminosité particulière. [...] Un pari d'ampleur.³⁵

Tandis que dans le *Jardin des Modes*, on loue sa capacité à réactualiser une architecture difficile :

Rien, dans le parcours antérieur du jeune architecte, ne laissait supposer un attachement particulier pour l'architecture « pompier » du Palais de Tokyo. [...] L'architecte se fit explorateur, et à force de relire les plans originaux, retrouvait la logique première du lieu et découvrait en prime un ingénieux système de « double peau » : toutes les salles avaient été, à l'origine, enveloppées de galeries techniques. [...] Il s'agit pour lui d'une « opération patrimoniale », d'un dialogue avec le déjà-là.³⁶

³³ MAP : série 081/075/16/0011. Note de 1993 (date précise illisible) de Jean-Paul Godderidge à Bernard Notari, conseiller technique au cabinet du ministre de la Culture et de la Francophonie.

³⁴ AN : série 2014 4769/6 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Communiqué de presse du ministre de la Culture daté de 1991.

³⁵ BIETRY-RIVHIRRE, Éric. « Beaubourg du 7^{ème} art », *Le Figaro*, 7 octobre 1994.

³⁶ YUM, Di Lou. « Franck Hammoutène construit la nouvelle Cinémathèque », *Jardin des Modes*.

L'architecte a en effet beaucoup communiqué sur son projet entre 1988 et 1995 et notamment sur ce qu'il appelle sa « lame de lumière » qui traverserait tout le palais. Dans son dossier rendu pour le concours de réaménagement du palais de Tokyo, il en parle presque avec lyrisme : « lumière-énergie, lumière image, lumière-information, lumière-communication »³⁷.

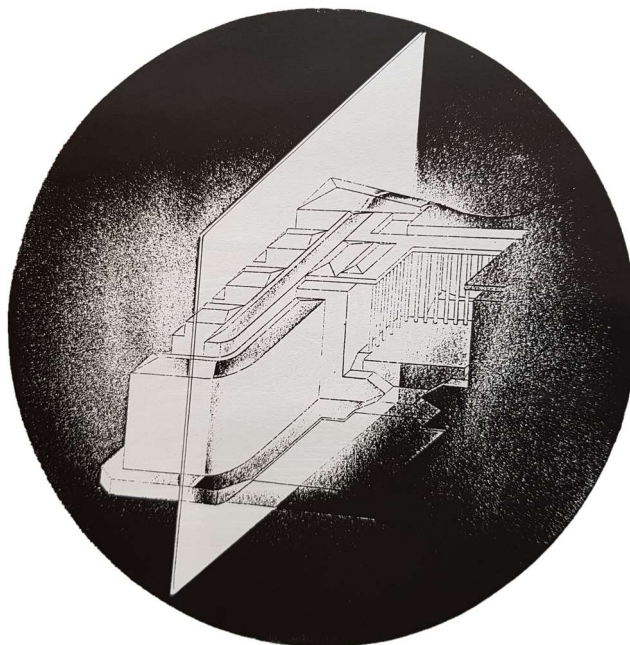


Figure 14. AN : série 2014 4769/24. Dossier de 1988 pour le concours d'architecture du palais de Tokyo. Cette image n'a rien d'un plan d'architecte mais elle vise à représenter de façon lisible le point clef du projet Hammoutène. Tracée blanche sur fond noir, elle mérite ici son nom de « lame de lumière ».

Il veut rendre au palais cet « univers de lumière » que donnent les verrières mais qui n'apparaît pas de l'extérieur. Il veut donc, comme on le voit sur son dessin, « introduire dans le palais une machine, un meuble, qui viendrait s'implanter comme une greffe et le parcourrait dans toute sa longueur, sur les 80 mètres, et toute sa hauteur sur tous les niveaux. [...] Un cœur d'acier et de verre venant s'ancrer au cœur du Palais »³⁸.

Son ambition était de créer un dispositif technique qui desservirait tous les espaces du palais et ferait le lien entre eux, et donc de réactualiser un dispositif qui existait déjà mais n'était pas exploité et se contentait d'empiéter sur les espaces d'exposition. Un projet, selon Christian Oddos, « extrêmement intelligent en terme architectural » qui « respect[ait], dans [sa] conception moderne du palais, ce qui avait été le génie des architectes de 1937 : [...] la

³⁷ AN : série 2014 4769/24 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Dossier de 1988 pour le concours d'architecture du palais de Tokyo.

³⁸ *Les Iles de France* : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988 à 17h, *France Culture*, 50 minutes.

réutilisation modernisée de cette lame »³⁹. Mais aussi, pour Dominique Païni, un projet qui ne convenait pas du tout à son désir d'obscurité⁴⁰. Un projet qui faisait donc débat. Cette insistance sur la lumière qui pénètre les salles du palais renvoie aux critiques qui ont été faites dès les débuts du projet sur la transformation d'un lieu dédié aux arts plastiques en un lieu dédié à la cinématographie et à la photographie, qui requièrent des endroits sombres, que ce soit pour la projection ou la conservation d'œuvres fragiles. On a beau s'en défendre :

Dans le projet actuel – à la différence du précédent – rien n'est prévu qui altère les qualités principales du bâtiment : ses volumes, sa lumière, initialement conçus pour les arts plastiques. On ne peut donc accuser ce projet de rendre aveugle le bâtiment pour le transformer en salles de projection noires.⁴¹

Dominique Païni n'en a jamais fait mystère, et les faits le prouvent – que ce soit sur les plans de Franck Hammoutène ou lors des travaux sur les anciens espaces de la FEMIS au début des années 2000 – il a fallu obscurcir le palais de Tokyo pour qu'il puisse accueillir l'image moderne fixe et animée. Dans le projet muséographique de Païni et Guiheux, auquel le projet global du Palais de l'Image accorde une place importante, « l'occultation des sources lumineuses, lumière du jour, lumière artificielle, éclairage de sécurité (qui doit être mobile) » devient un impératif et « le projet d'occultation des verrières des « dents de peigne », de même que le projet d'occultation des grandes ouvertures de la galerie Wilson sont à maintenir »⁴². On ne peut être plus clair : le palais doit être sombre. Et le projet de Franck Hammoutène ne peut se réaliser. La « lame de lumière » ne sera donc pas la marque de fabrique du Palais de l'Image.

L'utilisation de la Salle 1937 dans la mise en valeur du projet

Un dernier aspect, déjà évoqué plusieurs fois, est donc la fameuse salle 1937, mise en avant et en valeur de tous les côtés, médias et documentation interne, comme le gage d'historicité du palais, et, parfois, son attraction principale, le « clou de cet aménagement », notamment parce conservée à l'identique de son origine en 1937 – d'où son nom⁴³.

³⁹ Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018.

⁴⁰ Entretien réalisé par moi-même avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française, le 4 mars 2019. Il voulait « le moins de lumière possible ».

⁴¹ AN : série 2004 0376/55. Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4).

⁴² MAP : série 081/075/16/0011. Rapport de la mission de réflexion et de proposition sur la muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo confiée à Alain Guiheux et Dominique Païni en mars 1991, et remis en mai de la même année.

⁴³ AN : série 2004 0376/55. Article « Palais de Tokyo, nouvel empire », paru dans le journal *La Croix* du 15/07/1991, écrit par Philippe Royer.

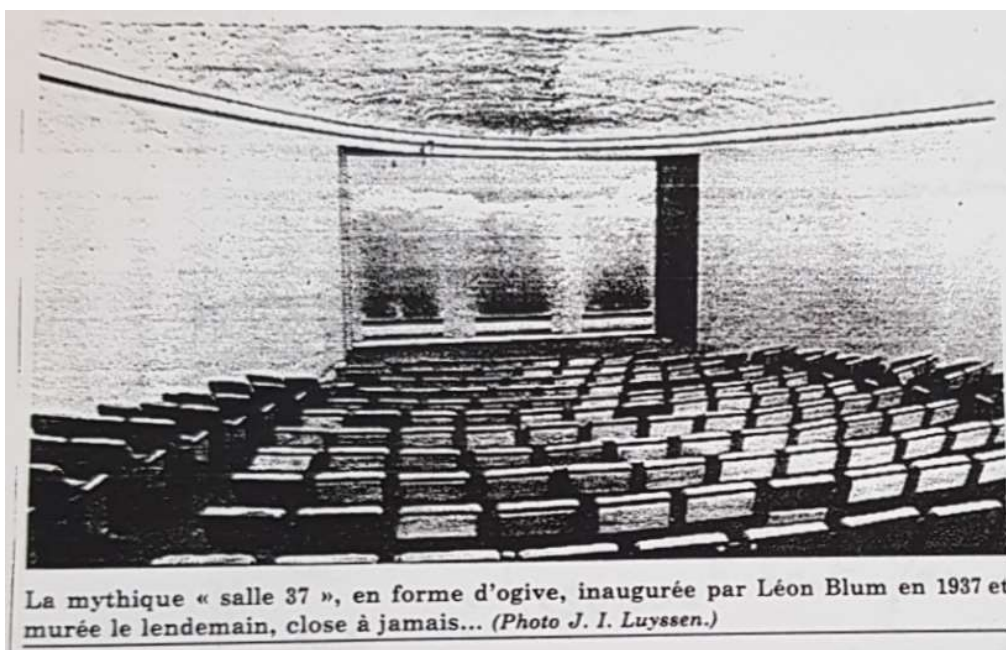


Figure 15. AN : série 2004 0376/55. Article « Palais de Tokyo, nouvel empire », paru dans le journal *La Croix* du 15/07/1991, écrit par Philippe Royer. Salle « mythique », donc, aux fauteuils verts couverts « d'une vénérable couche de de poussière ».

La réhabilitation de cette salle de projection préoccupe beaucoup l'AMIS et le SNT. Une mission est même confiée par le CNC à la Commission Supérieure Technique pour étudier les conditions de restauration, mais aussi de modernisation, de la salle 1937. Elle doit en effet garder son aspect historique, presque telle une unité archéologique à la Georges-Henri Rivière, mais aussi être dotée des équipements de projection modernes digne d'un grand Palais de l'Image/Palais du Cinéma et aux normes contemporaines de sécurité. Ce n'est pourtant pas la salle la plus facile à traiter. La pente n'est pas adaptée, la cabine de projection n'est plus à jour et le confort des spectateurs doit être pris en compte dans le placement des fauteuils. L'acoustique est d'ailleurs un problème préoccupant. L'isolation est très médiocre par rapport à l'extérieur car on peut y entendre le métro et les chariots à roulettes qui circulent sur la terrasse du palais. De même, les matériaux des murs et leur concavité ainsi que celle du plafond font que l'acoustique intérieure n'est pas bonne non plus et que le son est mal réparti⁴⁴.

Sa réhabilitation n'est pas le seul aspect qui préoccupe l'AMIS. Il faut également lui donner une programmation qui reflète son importance et son rôle historique. On décide donc de lui confier les films de la culture classique du cinéma, les films « cultes » si l'on veut, ceux qui « constituent le socle de toute véritable culture cinématographique »⁴⁵, et de faire ainsi

⁴⁴ AN : série : 2014 4769/28. Dossier de la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son daté du 13/08/1993 sur la salle 1937.

⁴⁵ AN : série 2014 4769/32. Palais du Cinéma – Mission de préfiguration : Essai de redéfinition, par Xavier North, juillet 1996.

d'elle le « véritable cœur du musée » Henri-Langlois, dont la mission patrimoniale est évidente⁴⁶.

Si elle n'a aujourd'hui que peu d'importance dans le projet scientifique et culturel de l'actuel palais de Tokyo dédié à l'art contemporain, son rôle et ses enjeux furent une constante du projet du Palais de l'Image de sa redécouverte aux derniers programmes des années 1990. Comme le dit un présentateur des *Actualités régionales* d'Île-de-France alors que les caméras montrent la fameuse salle : « elle n'a vécu que quelques heures mais c'est à partir d'elle que le ministre de la Culture rêve du Palais des Images qui va s'installer là »⁴⁷. Elle devient véritablement la vitrine du projet et une des cautions historiques de son installation à Tokyo, dont il est ainsi révélé qu'il aurait pu être consacré à autre chose que les arts plastiques.

Pour la petite histoire, voici comment Christian Oddos raconte sa découverte, de façon probablement assez romancée – et ce d'autant plus que c'est une histoire qu'il raconte également régulièrement à la presse dans les années 1990 :

Jack Gajos, alors qu'il était directeur du Palais de Tokyo, et comme c'était un fouineur et qu'il adorait le palais, se baladait dans ses espaces à longueur de journée. Pour une raison de que j'ignore, un jour – je pense qu'il y avait dû y avoir un bout de peinture qui s'était décroché – il tombe sur un mur qui lui paraît avoir été ajouté après coup. Comme le palais était inutilisé à l'époque, il n'y avait pas de public. Il a pris un petit marteau, ou je ne sais quoi, et a commencé à casser. Et il est tombé sur la salle 1937.⁴⁸

Ce « hasard » de la redécouverte ajoute à son aura. C'est une véritable fascination qu'entretient cette salle parmi les concepteurs du projet : « on était tous amoureux de cette salle », résume l'ancien directeur de l'AMIS⁴⁹.

De façon plus anecdotique, le palais de Tokyo est le lieu d'une autre découverte, beaucoup moins médiatisée : des vitraux du début du XXe siècle, au-dessus d'un faux plafond

⁴⁶ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport de la mission de réflexion et de proposition sur la muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo confiée à Alain Guiheux et Dominique Païni en mars 1991, et remis en mai de la même année. Le cinéma évoluant, il est prévu de renouveler ces films « cultes » par tiers chaque année.

⁴⁷ *Actualités régionales Île-de-France* : « Ciné-mémoire : Jack Lang rebaptise le palais de Tokyo ». Diffusée le 6 juin 1991, *France 3 Paris Île-de-France*, 2 minutes 30. Interviewé pour l'occasion, le ministre parle d'une « salle merveilleuse ».

⁴⁸ Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018.

⁴⁹ *Ibidem*.

dans les dents de peigne, découverts au début des années 1990⁵⁰. Christian Oddos se voit donc dans l'obligation d'arrêter les travaux quelques semaines, le temps de faire venir un vitrier spécialisé dans la restauration de vitraux pour en faire une déposition, et de contacter le ministère de la Culture pour transmettre la découverte aux services patrimoniaux architecturaux⁵¹.

Peu intéressants pour le cinéma, contrairement à la salle 1937, les vitraux n'ont donc pas fait les choux gras des journaux et des revues. Mais leur absence des discours et récits médiatiques témoigne de la rhétorique à l'œuvre autour du projet, et leur découverte montrent bien que le chantier est loin d'être simple et doit souvent s'interrompre, faisant s'accumuler les retards, l'intérieur du palais étant si alambiqué que les plans en sont refaits en permanence⁵².

Les restructurations du bâtiment sont ainsi facteurs d'interprétations différentes : les difficultés de gestion de l'administration – financières, temporelles –, les difficultés pratiques liées à l'architecture même du monument et enfin la façon dont un projet culturel et un projet architectural peuvent tendre au même but. Mais les travaux, bien qu'imposants, ne constituent pas toute la vie du Palais de l'Image. Les années 1980 voient se poursuivre les expositions photographiques du CNP et de la Mission du patrimoine photographique, et surtout, entre 1990 et 1993, le public entraperçoit ce que les équipes de Christian Oddos conçoivent pour le futur Palais de l'Image.

⁵⁰ HACHACHE, Nora. « Fondations. Consolidation par des micropieux », *Le Moniteur* (n° 4813), 23 février 1996.

⁵¹ Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018.

⁵² HACHACHE, Nora. « Fondations. Consolidation par des micropieux », *Le Moniteur* (n° 4813), 23 février 1996. Jean Flamant, le directeur des travaux de l'entreprise Boutonnat et Charlot, une filiale de Nord France, en témoigne lorsqu'il évoque un « chantier en phases multiples où il est nécessaire de s'adapter immédiatement aux nouvelles situations ».

Chapitre 6 : Faire vivre les espaces par l'image

De nombreuses activités prennent place au palais de Tokyo pendant la période de préfiguration de trois ans et demi (1990-premier semestre 1993) orchestrée par l'AMIS, qui donnent une idée de ce à quoi se destine le Palais dont le nom reste encore à trouver. Publiques, privées et professionnelles, ces diverses manifestations illustrent l'hétérogénéité de la vie culturelle du bâtiment de l'avenue du Président-Wilson. Elles montrent également l'importance, le succès, et l'indépendance des activités photographiques pourtant vouées à disparaître.

Deux manifestations en particulier se détachent des autres, par leurs proportions et l'implication forte de l'AMIS. Il s'agit du festival Ciné-Mémoire, qui mobilise tout le palais et sert de promotion à la fois à la politique patrimoniale cinématographique de Jack Lang et au Palais de l'Image ; et de l'exposition *Paul Grimault*, chère à Christian Oddos et canalisant les enjeux du travail et des difficultés de l'AMIS.

1) Des manifestations multiples et variées

C'est en 1990 que la Cinémathèque s'installe dans la grande salle du palais de Tokyo, lors de la Fête du Cinéma, et qu'elle commence une programmation active sur les lieux¹. Elle vient ainsi compléter le travail des institutions dédiées à la photographie lancé depuis le milieu des années 1980. La coordination entre ces activités revient dès lors à l'AMIS, dont l'une des missions est d'assurer la cohérence scientifique des expositions et autres événements qui annoncent le Palais de l'Image.

Confusion ou affirmation d'une identité créative ?

Au palais, les espaces concernés par la période de préfiguration sont les suivants : la salle Fritz Lang au rez-de-chaussée le long de l'avenue du Président-Wilson, la salle Norman McLaren et la salle Luis Buñuel au rez-de-chaussée également, dans deux des dents de peigne ; en rez-de-bassin, les salles de projection (la salle *Alice Guy* de 99 places, la salle *Jean Grémillon* de 99 places également, et la grande salle *Jean Epstein* de 473 places) et les salles des expositions photographiques dans les dents de peigne.

Le palais est alors ouvert tous les jours sauf le mardi, de 9h45 à 17h, horaires assez conventionnels, et la revue *Plan* élaborée par Christian Oddos et son adjointe Fluvine

¹ Archives nationales (AN) : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Bilan des activités publiques et professionnelles de préfiguration de 1990 à 1992.

Koudenoukpo, diffusée gratuitement, sert à maintenir le contact entre le public et les activités du palais en y présentant les divers programmes des organismes présents, mais aussi grâce à une activité ludique créée par Oddos et Koudenoukpo qui consistait à commencer à la revue par une citation tirée d'un film dont les lecteurs devaient retrouver le titre, le réalisateur et le scénariste, s'ils voulaient gagner des cartes annuelles d'entrée aux manifestations du palais². La préfiguration n'est donc pas seulement le prétexte à l'introduction du Palais de l'Image mais aussi l'occasion de créer des liens avec un public qui doit s'habituer aux activités audiovisuelles de l'ancien Musée national d'Art moderne.

Le tableau suivant donne une vue des activités de préfiguration au palais de Tokyo par année, dans l'ordre chronologique, accompagnée, quand cela a été possible, de l'institution organisatrice – les sigles habituels s'appliquant, avec l'ajout de « MC » pour le ministère de la Culture et « CF » pour la Cinémathèque française.

Constitué à partir des archives du ministère de la Culture, celles de la Cinémathèque française, des numéros de la revue *Plan*, et de la consultation des catalogues d'exposition conservés à la Bibliothèque historique de Paris, ce tableau se veut le plus complet possible. Certaines informations manquaient cependant dans ces documents, et d'autres données, notamment les toutes petites expositions photographiques, ne sont pas présentes pour donner plus de clarté à document déjà chargé.

Ce tableau permet néanmoins de faire une première analyse de la tentative de faire vivre les espaces du palais de Tokyo par l'image.

Figure 16. La vie culturelle dans les espaces du palais de Tokyo : 1990-1993

1990	1991	1992	1993
Mars : <i>Singuliers, pluriels ; Josef Renau ; La Collection Jean Henry</i> (CNP)	10 janvier-3 février : Cycle « Chishu Ryu, 60 ans de cinéma » (CF)	18-30 mars : Rétrospective Prix Jean Vigo (CF)	21-23 janvier : Colloque Actif/Interactif. Les Assises européennes de l'interactivité et de l'édition multimédia (MC)
Mai-août : <i>André Kertesz</i> (MC et Association française de diffusion du patrimoine photographique)	24 janvier-17 mai : <i>Panorama des panoramas</i> (CNP)	Avril/mai/juin : Séminaires et ateliers « Regards sur l'image de science » et « Arts de l'image, images de l'art » (CNRS-Image Média)	31 janvier-31 mars : <i>Martin Chambi, photographe des Andes 1891-1973</i> (CNP/Museum of Ethnology, Rotterdam)

² ODDOS, Christian (dir.). *Plan*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS). Numéros consultés : 1 (4e trimestre 1990), 3, 4, 5, 6, 7, 8 (4e trimestre 1992.). La revue présentait d'abord le programme des films, puis des vidéos, des expositions, et enfin des manifestations.

Juin : Fête du cinéma (MC)	7-22 février : Cycle « Carte Blanche à Peter Brook » (CF)	15 avril-29 juin : <i>Storyboard – 90 ans de dessins pour le cinéma</i> (AMIS/Centre national de la Bande-Dessinée d'Angoulême)	3 février-12 avril : <i>Don McCullin</i> (CNP/Rencontres internationales de la Photographie d'Arles)
7 septembre-5 novembre : <i>En train : 150 ans de photographie des chemins de fer français</i> (MPP)	20 février-13 mai : <i>La Photographie au Bauhaus</i> (MPP)	28 juin-20 septembre : « L'été des Cahiers » pour les 40 ans des <i>Cahiers du Cinéma</i> (CF)	3 février-12 avril : <i>Beyrouth Centre-ville</i> (CNP/Fondation Hairiri)
5-12 octobre : 7 ^{ème} Rencontre internationale de l'Audiovisuel scientifique (CF)	8-9 juin : Week-end autour de Tom Stoppard (CF)	13 juillet-23 août : <i>Regarder la ville dans son reflet : Paris dans les flaques d'eau</i> (MPP)	3 février-12 avril : exposition d'accueil de la donation Daniel Boudinet au palais de Tokyo (MPP)
10 octobre-18 novembre : <i>Lumière Brodée</i> (MC)	23-29 septembre : Festival de l'Image en Relief (AMIS)	17-18 octobre : Salon du livre du cinéma (CF)	30 avril-4 juillet : <i>Emmanuel Sougez : L'Eminence grise</i> (MPP)
6 novembre-1 ^{er} décembre : Spectacle de théâtre : <i>Le Journal d'Alix Cléo Roubaud</i> (MC)	25 septembre-5 novembre : <i>Gary Winogrand ; Des vessies et des lanternes</i> (CNP)	22 octobre-4 janvier (93) : <i>Digital Photography</i> (AMIS/CNP)	25-27 juin : Fête des Réalisateur (A.R.P./CF/FEMIS/AMIS)
7-11 novembre : hommage au court-métrage américain : « Court Circuit » (AMIS/FEMIS)	Terminée le 10 septembre : <i>Go West</i> (CNP)	6-15 novembre : Festival Ciné-Mémoire (CF)	
14 novembre-2 décembre : « L'Ontario et son cinéma – hommage à David Cronenberg » (CF)	27 septembre-6 octobre : 8 ^{èmes} Rencontres internationales de l'audiovisuel scientifique – images et science (CNRS/Agence Jules Verne)	12 novembre-7 décembre : 2 ^{ème} Rencontre internationale d'Art infographique (Art 3000)	
16 novembre-4 février (91) : <i>La photographie japonaise de l'entre-deux-guerres. Du pictorialisme au modernisme</i> (MPP)	4-11 octobre : Festival Ciné-Mémoire (AMIS)	« Tapisseries Cinéma » (FEMIS)	
24 novembre-9 décembre : Spectacle de danse : <i>Nos images et les leur(re)s</i> , Stéphanie Aubin (MC)	12-15 octobre : <i>Plans d'architectes</i> (CF et AMIS)	11 ^{ème} Rencontres internationales pour l'Environnement et la Nature – Festival international du Film et de l'Environnement	
<i>Police Work (Leonard Freed)</i> (CNP)	16 novembre-16 décembre : Rétrospective des dix ans du festival de Pordenone (CF)	<i>Alain Fleischer</i> (CNP)	
<i>Prague 68</i> (CNP)	20 novembre-1 ^{er} mars (1992) : <i>Harcourt oblige</i> (MPP)	Journées du Patrimoine (AMIS et DRAC Île-de-France)	
	21 novembre-23 mars (1992) : <i>Photographie et Sculpture</i> (CNP)		

	18 décembre-16 mars (1992) : <i>Paul Grimault, artisan de l'imaginaire</i> (AMIS)		
	<i>Léonard Missone</i> (CNP)		
	<i>Minamata</i> (CNP)		
	« Trauner » (FEMIS)		

Il ressort de l'étude de ce document que les activités du palais sont très variées, de l'exposition de photographies grand public au colloque spécialisé sur les nouvelles technologies en passant par le festival de cinéma. Tous les publics sont ainsi conviés au palais de Tokyo. Les conséquences de ce fait sont à double tranchant : ou bien cela favorise les échanges, ou bien cela entretient l'incertitude quant au devenir des lieux et crée du même coup des barrières invisibles entre les différents publics.

Les expositions et manifestations sont d'autant plus variées qu'elles n'émanent pas des mêmes volontés, des mêmes institutions. Les expositions photographiques sont les plus nombreuses car elles tendent à se renouveler plus souvent. Mais la Cinémathèque française aussi témoigne d'une importante activité, à travers des programmations thématiques qui complètent le travail qu'elle effectue déjà à Chaillot. Les collaborations sont également fréquentes, mais elles ne reflètent pas la collaboration intense entre les affectataires voulue au Palais de l'Image : il s'agit en général de collaborations avec des institutions externes au palais, ou entre l'AMIS et une institution présente, mais très rarement entre la FEMIS et le CNP, ou la MPP et la Cinémathèque – on note cependant que l'exposition *Go West* sur les artistes américains qui photographient les Indiens au XIXe siècle, organisée par le CNP, bénéficie d'une programmation de la Cinémathèque, mais c'est bien là l'exception qui confirme la règle.

Ministère tutélaire du palais de Tokyo, la rue de Valois a en outre le pouvoir d'imposer ses propres choix, qui ne rentrent pas toujours dans la ligne éditoriale du Palais de l'Image. Christian Oddos raconte comment l'exposition *Lumière brodée* sur des kimonos peints japonais de l'artiste Kubota lui a été imposée par le ministère de la Culture car il ne « savait pas où la mettre » et que le nom « Tokyo » du palais évoquait le Japon³. La justification est un peu faible.

³ Entretien réalisé par moi-même avec Christian Oddos, ancien directeur de l'AMIS, le 11 décembre 2018. Il apparaîtrait même que la venue au palais de Tokyo de l'exposition Kubota viendrait de Jack et Monique Lang en personne, qui appréciaient particulièrement l'artiste.

Pour le directeur général de l'AMIS, qui vient d'arriver, l'exposition pose problème : il s'agit de l'image, certes, mais elle n'est ni photographique ni cinématographique. Pour tenter tant bien que mal de relier l'exposition à la vocation des lieux, Oddos expose les kimonos les uns à côté des autres à la façon d'une gigantesque toile cinématographique et panoramique qui évoquerait la communication entre les arts que se propose d'effectuer le Palais de l'Image. Le résultat, artistiquement plaisant, a néanmoins étiré à son maximum la définition du Palais de l'Image telle que conçue par Lang.

De même, chaque affectataire a ses exigences. L'exposition d'Art 3000, pourtant voulue par Christian Oddos, tend à dévier sur les arts plastiques en plus de l'audiovisuel. En 1990, Jack Gajos insiste pour que le défilé de mode de Thierry Muegler se déroule au palais de Tokyo. Deux ans plus tard, Robert Delpire obtient son exposition de sculptures. On se croirait presque revenu au lieu multifonction du milieu des années 1980.

Ces événements sont toutefois l'occasion de présenter au public le futur Palais de l'Image. Pour l'exposition *Storyboard*, qui connaît un grand succès, Christian Oddos intervient sur *Paris Première* et sur *France Inter* et en profite pour faire connaître la politique artistique du palais de Tokyo et son projet de réaménagement en Palais de l'Image⁴. Bien qu'informée très tardivement de la volonté du ministère de voir le palais de Tokyo associé aux Journées du Patrimoine et malgré l'absence de promotion consécutive à une mauvaise prise en compte de l'événement par la DRAC, l'AMIS organise aussi en 1992 et sur un week-end plusieurs visites guidées du bâtiment, au cours desquelles Christian Oddos peut également exposer aux visiteurs le projet de transformation en « Palais Jean Renoir »⁵.

La fréquentation du futur Palais de l'Image

L'organisation de manifestations rend compte de la volonté des organisateurs, volonté souvent institutionnelle et soumise à des contingences économiques et culturelles. Mais pour avoir une idée, non pas qualitative car ces données n'étaient pas disponibles, mais quantitative des réponses du publics à ces initiatives, il faut se pencher sur les graphiques suivants, qui concernent les visiteurs du palais de Tokyo de 1990 à 1993 et sont fondés sur des bilans de fréquentation établis par l'AMIS conservés dans les archives du ministère de la Culture⁶.

⁴ Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) : série 081/075/16/0011. Rapport moral de 1992, daté du 09/03/1993.

⁵ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral de 1992, daté du 09/03/1993.

⁶ AN : série 2014 4769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels, Transformation du Palais de Tokyo en Palais des Arts de l'Image.

Avant toutes choses, il faut préciser qu'en 1990, la programmation régulière de la Cinémathèque ne se fait qu'entre octobre et décembre, ce qui explique ses chiffres bas de fréquentation. Ensuite, les programmations audiovisuelles hors Cinémathèque sont celles d'associations plus petites dont le séjour au palais de Tokyo est temporaire. Quant aux « autres manifestations », ce sont les événements qui ne sont ni photographiques ni programmation audiovisuelle, soit les colloques, les rencontres ou les festivals. Ainsi, la catégorie « autre programmation audiovisuelle » se comprend en termes de *spectateurs*, celle de « autres manifestations » en termes de *visiteurs*. Il s'agit ici de comprendre quelle catégorie d'activités attire le plus de personnes au palais de Tokyo.

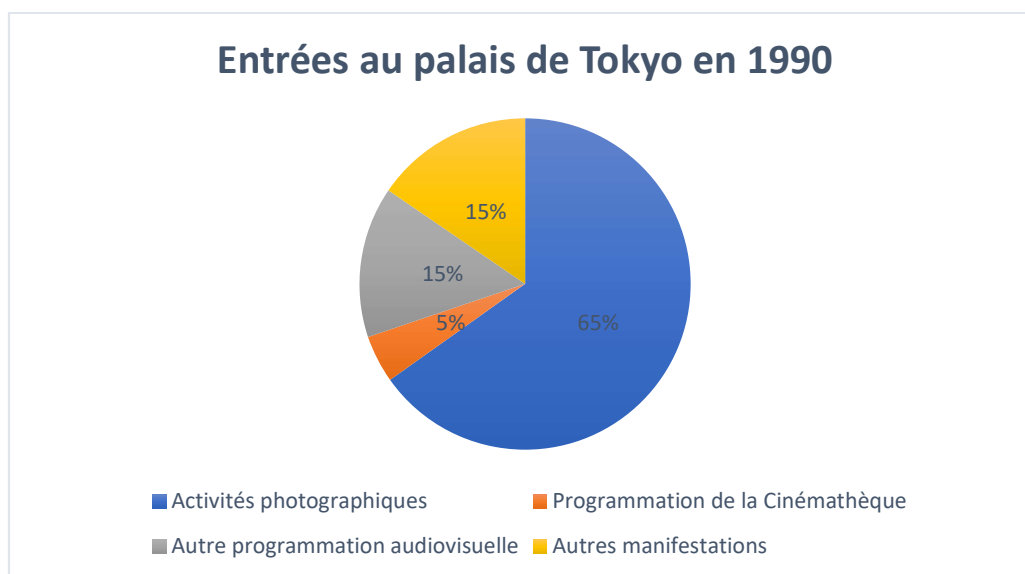


Figure 17.

Les événements compris en 1990 dans la catégorie « autre programmation audiovisuelle » sont : la Fête du Cinéma, la programmation de la FEMIS – qui n'a pas sa catégorie à part car ce n'est pas sa fonction principale –, celle de l'Animathèque spécialisée dans les films d'animation (depuis le mois d'octobre), les séances de Union Française du Film pour l'Enfance et la Jeunesse (UFFEJ), de la Semaine du court-métrage américain et du Centre Simone de Beauvoir – sont donc comprises ici séances régulières et manifestations exceptionnelles. Pour les « autres manifestations », il s'agit de deux spectacles vivants autour de l'image, l'un de théâtre et l'un de danse, et l'exposition *Lumière Brodée* commandée par le ministère de la Culture pour l'AMIS⁷.

⁷ AN : série 2014 4769/2. AMIS : fréquentation des activités pour l'année 1990.

En 1990, sans réelle surprise, ce sont les expositions photographiques qui ont le plus de succès : la Cinémathèque est nouvellement installée, l'AMIS également et le CNP et la MPP bénéficient de l'avantage du premier occupant.

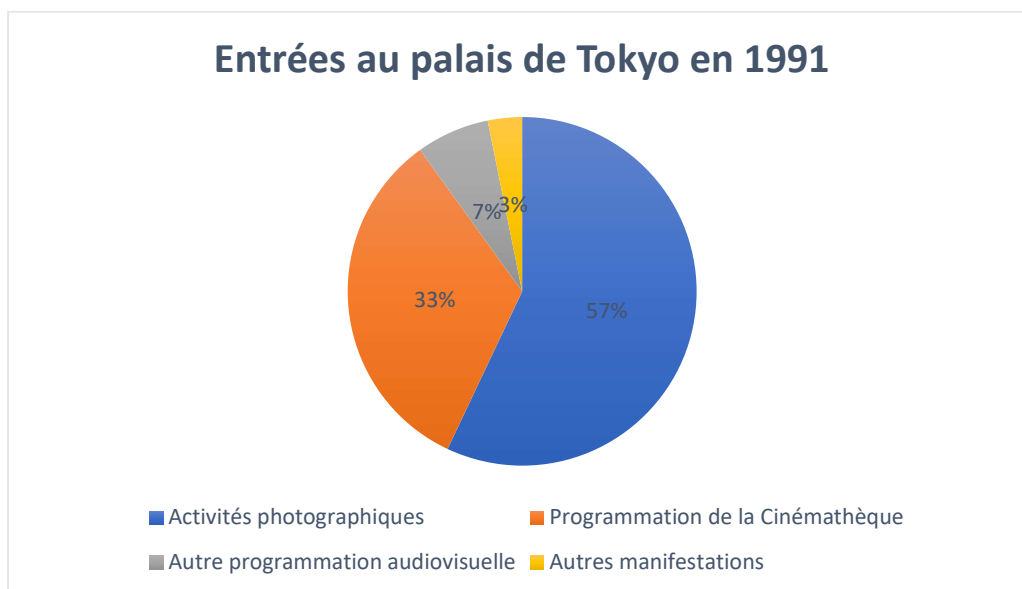


Figure 18.

En 1991, dans la catégorie, « autre programmation audiovisuelle », on trouve le premier festival Ciné-Mémoire, les séances de l'Animathèque, de l'UFFEJ, de l'Agence du Court-Métrage, et du Centre Simone de Beauvoir. Dans la catégorie, « autre manifestation » : l'exposition Trauner organisée par la FEMIS et les premiers mois de l'exposition Paul Grimault⁸.

Il manque malheureusement les chiffres d'entrées de la programmation « Architecture, art de ville » organisée par l'AMIS en collaboration avec la Cinémathèque dans le cadre de la semaine de l'architecture⁹.

L'augmentation des entrées pour la programmation de la Cinémathèque s'explique quant à elle à la fois par la comptabilisation de l'année entière, contrairement à 1990, mais aussi par l'ouverture de la salle *Jean Grémillon* inaugurée par un cycle de films fêtant les dix ans du Festival de Pordenone sur les films muets. La Cinémathèque prend donc ses marques au palais de Tokyo et commence à concurrencer la photographie, tandis que les autres manifestations restent encore timides.

⁸ AN : série 2014 4769/2. AMIS : fréquentation des activités pour l'année 1991.

⁹ AN : série 2014 4769/2. Bilan des activités publiques et professionnelles de préfiguration de 1990 à 1992 par l'AMIS.

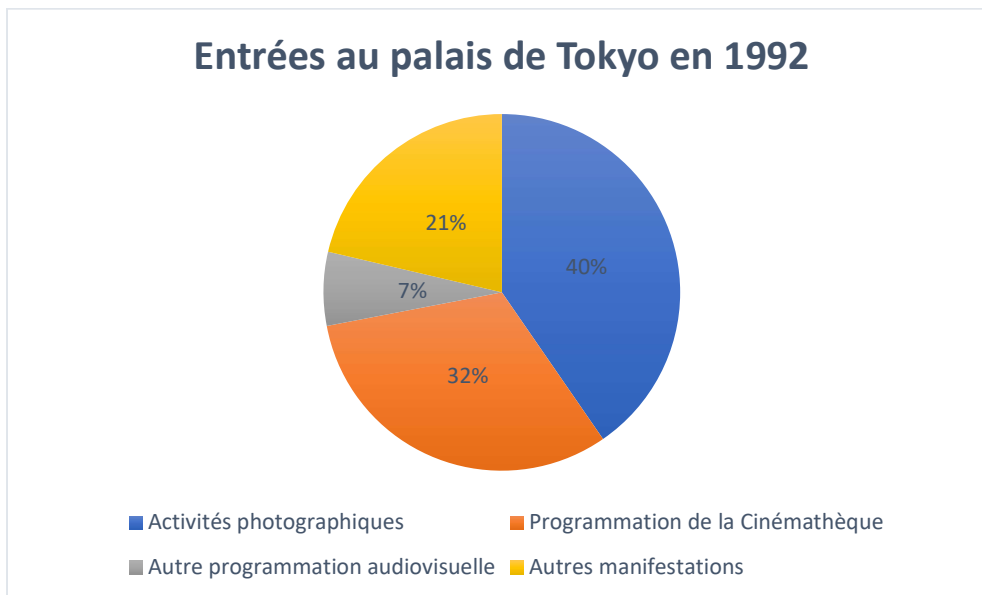


Figure 19.

Dans la catégorie, « autre programmation audiovisuelle », on trouve le deuxième festival Ciné-Mémoire, les séances des associations précédentes, et du CNRS-Image Média, nouvel arrivant au palais. Dans la catégorie, « autres manifestation » : le Salon du livre de cinéma, la suite de l'exposition *Paul Grimault*, l'exposition *Storyboard – 90 ans de dessins pour le cinéma*, l'exposition d'Art 3000, et l'exposition sur les tapisseries du cinéma de la FEMIS¹⁰.

Il semble alors que de nouveaux genres d'exposition font leur apparition au palais : les expositions cinématographiques. La répartition des événements montre ainsi que le futur Palais de l'Image se diversifie de plus en plus et que les collections « non film » s'imposent face à la photographie.

¹⁰ AN : série 2014 4769/2. AMIS : fréquentation des activités pour l'année 1992.

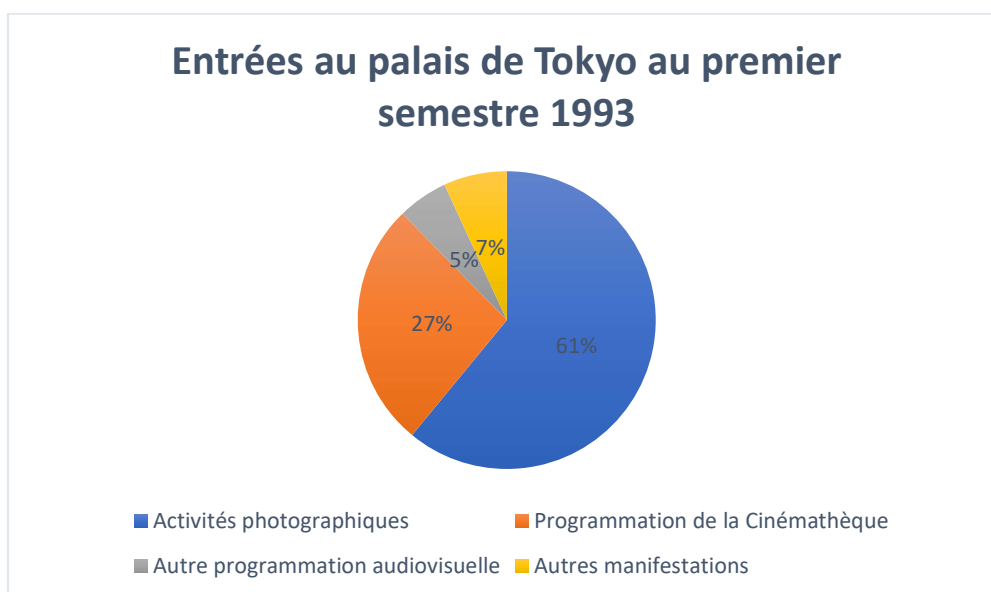


Figure 20.

Dans la catégorie « autre programmation audiovisuelle », on retrouve les séances de l'Animathèque, de l'Agence du court-métrage, du Centre Simone de Beauvoir, et de la Fête des Réalisateurs. Dans celle, « autre manifestation », on découvre une exposition dans le hall d'accueil de la FEMIS, le Colloque actif/interactif, et la manifestation Photofolie – qui ne fut organisée par le CNP ni la MPP¹¹. Les expositions photographiques semblent à nouveau prendre le dessus mais il apparaît tout de même qu'un équilibre s'installe et que le public vient à présent au palais pour la photographie comme pour le cinéma. A première vue, le pari de l'AMIS est donc un pari réussi.

Néanmoins, il reste qu'avec 65% en 1990, 57% en 1991, 40% en 1992, et 61% en 1993, les activités photographiques du CNP et de la Mission du Patrimoine photographique dominent au palais de Tokyo – même lorsqu'on leur oppose l'addition de toutes les programmations audiovisuelles. Cela s'explique en partie par le succès bien installé du CNP depuis 1984, qui organise 10 à 12 expositions chaque année dans un espace qui va parfois – selon les programmes et les aménagements – jusqu'à 2000 m², avec des expositions « vedettes » attirant de 50 à 60 000 personnes en huit à dix semaines, sur les 150 à 180 000 personnes qu'attire le palais de Tokyo annuellement¹².

Lors d'une enquête réalisée entre février et avril 1995 sur les habitudes du public de Centre national de la Photographie depuis les années 1980, il apparaît que de nombreuses

¹¹ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

¹² AN : série 2012 0143/86 : Centre national de la photographie, action culturelle (1989-2003). Organisation d'expositions de photographies au Palais de Tokyo, 1993.

personnes qui venaient visiter les expositions du Centre à Tokyo ont suivi son déménagement à l'Hôtel de Rothschild dans le 8^{ème} arrondissement. Vingt personnes de cet échantillon se seraient même exprimées sur la question en déclarant que le CNP « c'était mieux au palais de Tokyo »¹³. Plus de 90% des personnes interrogées viennent dans ce quartier qu'elles jugent mal fourni culturellement spécialement pour les activités du CNP¹⁴.

Une des nombreuses expositions à succès du Centre dans les années 1990 – qui fait partie sans vraiment en faire partie de la préfiguration du palais de Tokyo puisque Delpire organise ses propres expositions sans consulter l'AMIS, mais qui y contribue en attirant du public au palais – est celle ayant lieu du 24 janvier au 17 mai 1991 : *Panorama des Panoramas*. Présentée tous les jours de 10h à 17h sauf le mardi, cette exposition explore la technique panoramique de 1844 et le mégascope de Martens jusqu'à l'époque contemporaine, en passant par le renouveau de la photographie panoramique avec des artistes comme Josef Koudelka, un des favoris du CNP¹⁵. Le pic de la fréquentation du CNP n'est néanmoins pas en 1991 mais en 1990 avec 108 348 entrées – soit les deux tiers des entrées au palais de Tokyo – contre 93 333 en 1989 et 84 684 en 1991¹⁶.

La présence de la photographie interroge sur le concept scientifique du projet mais ses activités au palais semblent au contraire attirer un public convaincu. On a donc affaire ici à une situation ambivalente : le Palais de l'Image a besoin du public du Centre de la Photographie et de la Mission photographique tout en ne voulant pas lui accorder une place trop importante face au cinéma. Le départ des deux institutions en 1993, tout en donnant une cohérence au Palais du Cinéma, le fragilise avant même son ouverture, les visiteurs, en particulier du CNP, suivant l'ancien affectataire à l'Hôtel de Rothschild. Preuve est donc faite que les visiteurs s'aventuraient dans le 16^{ème} arrondissement non pour le Palais de l'Image, mais pour les affectataires individualisés du palais de Tokyo.

Enfin, les graphiques ci-dessus ne comptabilisent pas les événements privés qui ont pourtant lieu au palais durant ces années. Avant-premières et soirées professionnelles, conférences de presse ou remises de prix, soirées d'entreprises du monde audiovisuel ou de

¹³ AN : série 2012 0143/30 : Centre national de la photographie (1979-2004). Enquête réalisée en février/avril 1995 sur les habitudes du public du CNP depuis les années 1980 : « Mieux connaître le public du CNP, enquête réalisée par questionnaire auprès des visiteurs/20 entretiens avec des formateurs en photo », par Anne Derycke.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ AN : série 2012 0143/33 : Centre national de la photographie (1979-2004). Document du CNP de novembre 1990 sur *Panorama des Panoramas*. Cette exposition devait ouvrir en septembre 1990 mais fut repoussée à cause de restrictions budgétaires.

¹⁶ AN : série 2012 0143/29 : Centre national de la photographie (1979-2004). Billetterie du CNP, 1994 : état des entrées depuis 1987.

mécènes avec pour thème l'image fixe ou animée, rencontres, colloques et séminaires professionnels (comme les 11èmes Rencontres internationales pour l'Environnement et la Nature – Festival international du Film et de l'Environnement en 1992), tournages de films publicitaires, tournages de films de fiction, émissions de télévision, Festival International de l'Image en Relief (1991) : trente-deux manifestations en 1991 et quarante-six en 1992¹⁷.

Ces manifestations permettent d'étendre la connaissance du Palais de l'Image non seulement au grand public mais aussi aux professionnels des secteurs industriels et commerciaux du cinéma, également ciblés par le projet.

Pour la suite, le palais de Tokyo a de grandes ambitions : attirer 900 000 visiteurs par an, soit 2 500 par jour (1 500 dans les salles de cinéma, 300 dans les expositions de photographie, 300 dans les expositions sur le cinéma, 350 dans la BiFi), quand le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en accueille 450 000 annuellement, le musée Picasso 550 000 et le musée d'Orsay 2 500 000¹⁸.

2) Les cas Ciné-Mémoire et Paul Grimault

Il importe à présent d'étudier plus en détail deux manifestations importantes ayant eu lieu au palais de Tokyo dans les années 1990. L'une, le festival Ciné-Mémoire, illustre les liens entre le ministère de la Culture et les projets du palais de Tokyo, l'autre rend compte d'une tentative de l'AMIS, voire même d'une tentative personnelle de Christian Oddos, de présenter les possibilités d'expositions autre que photographiques au Palais de l'Image en intégrant notamment la Cinémathèque au processus.

La création du festival : une émanation ministérielle

S'il y a des noms à associer à ce festival éphémère de cinéma (1991-1997), ce sont ceux-là : Jack Lang – encore lui – et Martin Scorsese, initiateurs de l'événement et symboles de la collaboration franco-américaine, et Costa-Gavras, président du festival et ancien président de la Cinémathèque française. Parmi les institutions qui soutiennent le projet et lui permettent ainsi de voir le jour, on trouve dès lors le ministère de la Culture et de la Communication et le Centre national de la cinématographie en première place, appuyés par l'AMIS, les Archives du Film du CNC, la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, et la FEMIS. Ainsi, deux

¹⁷ AN : série 2014 4769/2. Bilan des activités publiques et professionnelles de préfiguration de 1990 à 1992 par l'AMIS.

¹⁸ AN : série 2004 0376/55 : Centre national de la cinématographie (1950-1997). Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992 (cf. Annexe n° 4).

des principales institutions du Palais de l'Image/Palais du Cinéma et l'association de préfiguration sont impliquées dans l'organisation de l'événement.

Dans la veine du travail de la Fédération internationale des Archives du Film (FIAF) fondée en 1938, ce festival se veut le lieu de la collaboration internationale autour de la conservation et de la restauration de films anciens, connus ou oubliés, et du partage de la culture du Septième Art auprès d'un public d'initiés ou de curieux, nommé par Jack Lang le « grand public cinéphile »¹⁹. Il s'inscrit également au cœur de trois enjeux liés au contexte des années 1980-1990, dont certains ont déjà été évoqués.

Il s'agit d'abord de cette vague de « festivalomanie » que l'on observe en Occident à la fin du XXe siècle et qui donne lieu à de nombreuses créations du même esprit autour de genres consacrés tels que la musique et le théâtre. Ces rassemblements périodiques que sont les festivals ont la particularité de se déployer massivement dans des espaces culturels et font l'objet de ce que l'on pourrait appeler une « communion festivalière » autour de valeurs communes et d'une identité partagée, déclenchant souvent des émotions fortes et des comportements ritualisés. Mais la prolifération des festivals n'est évidemment pas la seule raison à l'origine de la création de Ciné-Mémoire. Ce projet s'inscrit également dans la politique culturelle que mène Jack Lang depuis sa première occupation du poste de ministre de la Culture en 1981. Les pratiques culturelles festives lui sont chères – on pense notamment au Festival de théâtre universitaire de Nancy ou à la Fête de la musique – et la question du cinéma le préoccupe. Cela pose donc la question des contingences politiques autour de la création du festival : il naît d'une initiative ministérielle et s'inscrit au cœur d'engagements gouvernementaux, comme le Plan nitrate.

Le début des années 1990 est enfin le moment où les préparatifs pour la grande fête que doit être le centenaire du cinéma s'intensifient. L'apparition d'un phénomène tel qu'un festival dont le but est de montrer des films restaurés à ce moment précis n'est donc pas anodine : Ciné-Mémoire est l'un des « fils rouges de la célébration du centenaire », le lieu où se montrent enfin les résultats des mesures gouvernementales pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique²⁰.

L'origine du festival Ciné-Mémoire remonterait à une grande visite organisée au Service des Archives du Film de Bois-d'Arcy le 16 septembre 1990 par Jack Lang, à la suite de

¹⁹ TOULET, Emmanuelle (dir.). *Cinémémoire, 1er Festival international films retrouvés - films restaurés*. Paris, Palais de Tokyo (4-11 octobre 1991). Saint-Nicolas-les-Arras : Chartrez, 1991, p. 4 (préface de Jack Lang).

²⁰ AN : série 2004 0376/55. Dossier pour l'entretien entre Danièle Heymann et Jack Lang, 1992.

laquelle il organise une conférence de presse pour annoncer le Plan nitrates ainsi que d'autres mesures prises pour la sauvegarde et l'étude du patrimoine cinématographique. C'est au cours de la même visite que, conjointement avec Martin Scorsese qui vient de créer en compagnie de sept autres réalisateurs la Film Foundation aux Etats-Unis²¹, le ministre de la Culture et de la Communication annonce la création d'un festival dédié à la sauvegarde du patrimoine cinématographique mondial²². C'est un sujet qui préoccupe l'Américain depuis une dizaine d'années puisqu'il avait déjà lancé une campagne de sensibilisation du même genre au début des années 1980. C'est aussi tout l'enjeu de sa Film Foundation, qui continue encore aujourd'hui à promouvoir la protection et la préservation des films et l'importance de l'histoire du cinéma pour les générations futures²³.

Après avoir abandonné l'idée d'en faire un festival alternant entre la France et les Etats-Unis, Lang et Scorsese décident de mettre en place un événement sur le modèle du Festival d'Automne à Paris, qui a lieu à plusieurs endroits en même temps²⁴. Le projet est annoncé lors d'une conférence de presse le 6 mai 1991, en même temps que la « dernière phase d'aménagement » du projet du palais de Tokyo, pour lequel il fait office d'opération de préfiguration et d'exercice de promotion : le futur Palais de l'Image et le festival ont des objectifs communs, et le succès espéré du festival serait alors le point d'entrée du public pour le projet long terme qu'est le Palais de l'Image²⁵. C'est donc ensuite le CNC, en la personne de Dominique Wallon, qui s'attèle à l'organisation du festival, aidé par Christian Oddos.

Enjeux et organisation de Ciné-Mémoire

Le premier de ces festivals, de son nom complet « 1^{er} Festival international des films restaurés – Ciné-Mémoire », a lieu du 4 au 11 octobre 1991, principalement au palais de Tokyo – pour des raisons d'espace mais également pour promouvoir le futur Palais de l'Image –, mais aussi en d'autres endroits, à Paris comme en province (où il se prolonge jusqu'au 25 novembre), et notamment à Toulouse. Le mois d'octobre avait été choisi pour cette première édition car il était suffisamment éloigné du Festival de Cannes (mai), de la Mostra de Venise (septembre) et

²¹ Woody Allen, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, George Lucas, Sydney Pollack, Robert Redford et Steven Spielberg: que des grands noms du cinéma américain.

²² FRAPPAT, Marie. « Films retrouvés, films restaurés : le festival CinéMémoire (1991-1997) ou la mise en scène du patrimoine cinématographique au tournant du centenaire », conférence à l'Ecole des Chartes, 2017.

²³ FILM FOUNDATION. *Mission statement* [en ligne]. Film Foundation, s.d. [consulté le 12 mars 2019]. Disponible sur : <http://www.film-foundation.org/mission-statement>.

²⁴ AN : série 1998 0298/36 : Centre national de la Cinématographie française (1985-1996). Lettre de Dominique Wallon à Jack Lang datée du 26/09/1990 sur projet de Festival international du film de patrimoine.

²⁵ FRODON, Jean-Michel. « Au Palais de Tokyo à Paris, M. Jack Lang présente le futur "Palais du cinéma et de l'image" », *Le Monde*, 7 juin 1991, p. 38.

des autres festivals de la rentrée (celui de Montréal en août ou encore celui de San Sebastian en septembre également), et juste après le festival de Pordenone consacré aux films muets²⁶. Un pendant américain du festival, de moindre envergure, est organisé pendant ce temps aux Etats-Unis²⁷.

Une certaine nostalgie se dégage de ce festival, ainsi qu'une forme d'inquiétude : il ne faut pas que les films anciens disparaissent, que ce soit matériellement ou des mémoires – d'où le titre, et le sous-titre « Films retrouvés, Films restaurés », de l'événement²⁸. C'est une course contre le temps pour se réapproprier les œuvres de cette époque mythique des débuts du cinéma. C'est aussi le grand retour de ces films dans les salles de cinéma, leur sortie des archives et des cinémathèques, pour qu'ils rencontrent un autre public, par définition plus vaste. On pourrait presque parler d'un retour au spectacle et aux spectateurs ; s'entendent ici les échos des rapports du CNC des années 1980 sur l'état de la situation cinématographique en France. C'est également une grande entreprise de sensibilisation à la cause de la nécessité de la préservation de l'héritage cinématographique mondial, afin, comme le dit Martin Scorsese dans une lettre à Jack Lang et Costa-Gavras, « d'éviter aux films actuels le sort tragique qui a frappé ceux du passé »²⁹. Mais le festival fonctionne aussi comme une véritable impulsion pour la restauration des films et engendre de nombreuses redécouvertes d'œuvres oubliées dans les recoins sombres des cinémathèques.

Du côté administratif, le succès de la première occurrence est apparemment « indéniable » : plus de 21 000 spectateurs à Paris, dont 5 700 au palais de Tokyo – soit un peu moins de 30%, ce qui fait beaucoup pour un seul lieu –, et la mobilisation de 35 villes en province et en banlieue parisienne, pour plus de 22 000 spectateurs, soit plus de 40 000 spectateurs au total³⁰.

Le festival ne se contente cependant pas d'accueillir des « spectateurs », puisque conférences et colloques sont également organisés sur des thèmes variés en lien avec le patrimoine cinématographique et qui illustrent l'avancement de la recherche actuelle : la

²⁶ AN : série 1998 0298/36. Lettre de Christian Phéline (directeur général adjoint du CNC) à Jack Lang datée du 28/11/1990 sur la définition culturelle du Festival international du film restauré.

²⁷ AN : série 1998 0298/36. Document de présentation de Ciné-Mémoire.

²⁸ Le festival devait d'abord s'appeler « Mémoire d'Images » et transmettre l'idée : « le film est mémoire, sauvons-le ! », comme le dit Christian Phéline dans sa lettre à Jack Lang (AN : série 1998 0298/36. Lettre du 28/11/1990).

²⁹ TOULET, Emmanuelle (dir.). *Cinémémoire, 1er Festival international films retrouvés - films restaurés*. Paris, Palais de Tokyo (4-11 octobre 1991). Saint-Nicolas-les-Arras : Chartrez, 1991, p. 6.

³⁰ AN : série 2014 4769/2. Bilan des activités publiques et professionnelles de préfiguration de 1990 à 1992, daté du 9 juillet 1993.

première année, le principal colloque est consacré à la restauration de la couleur, à la musique et aux films muets, et au droit d'auteur dans les différents pays³¹.

Les films présentés, selon un programme élaboré par Christian Belaygue, le directeur artistique de l'événement, sont eux aussi issus de l'actualité de ce patrimoine, puisqu'il s'agit majoritairement d'œuvres ayant fait l'objet de campagnes de restauration récentes, dans les cinémathèques du monde et les archives du film des Etats-Unis³². Cela renforce la théorie que le festival est une vitrine du travail accompli avec le soutien des pouvoirs publics, les cinémathèques bénéficiant de subventions gouvernementales et l'Etat ayant mis en œuvre ses propres opérations de restauration. Le festival est également relayé à la télévision quand des chaînes comme *FR3* diffusent des films anciens dans leurs programmes.

Le festival étant aussi une opération de sensibilisation, il paraît logique que les organisateurs entreprennent des actions pédagogiques, notamment auprès des lycéens des sections cinéma qui ont l'opportunité de visiter le SAF et de visionner un documentaire de Jacques Mény, restaurateur à la Cinémathèque française³³. On le voit, la manifestation s'infiltré partout et se décline sous plusieurs formes.

Les principaux organisateurs travaillent également avec d'autres acteurs, comme l'Association française des Cinémas d'Art et d'Essai (AFCAE), présidée par Jean Lescure, qui a mobilisé plus de cent salles à Paris et ailleurs pour l'édition 1991 grâce aux subventions du CNC³⁴. Le même CNC aide aussi l'AFCAE à effectuer les copies de films nécessaires au bon fonctionnement du festival : il faut en effet se donner les moyens de ses ambitions³⁵.

Du côté de la presse également, le succès semble être au rendez-vous, l'événement faisant la joie des « rats de cinémathèque, une espèce que l'on croyait en voie de disparition » :

La foule se pressant dans les coursives un peu glacées [de l'Opéra Bastille]
et débordant ensuite sur la place, dans un immense embouteillage, c'était

³¹ CIMENT, Michel. *Colloque international d'information Cinémémoire : 7-9 octobre 1991*. Paris : FEMIS : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo, 1992.

³² ODDOS, Christian (dir.). *Plan 5*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1991 (3^{ème} trimestre), p. 6.

³³ AN : série 1998 0298/36. Document de présentation de Ciné-Mémoire (cf. Annexe n° 6).

³⁴ AN : série 1998 0298/36. Lettre de Jean Lescure à Dominique Wallon datée du 03/10/1991 et qui lui demande une augmentation des aides de 65 000 francs, montant le total des aides à 165 000 francs.

³⁵ AN : série 1998 0298/36. Lettre de Jean-René Marchand (CNC) à Micheline Gardez (AFCAE) datée du 08/10/1991.

merveilleux, le film continuait, la fiction dérapait avec ironie, avec allégresse sur la réalité³⁶.

Déjà en 1992, on parle du festival comme étant « en passe de devenir la manifestation-phare du patrimoine cinématographique »³⁷ ; et deux ans plus tard, la « quatrième édition rayonne »³⁸. Le festival a donc rencontré son public, mais la nature de cette presse – nationale, parfois intellectuelle – montre tout de même que la sensibilisation a touché un public déjà assez cinéphile.

Si le palais de Tokyo est pensé comme le centre de la manifestation, les séances de cinéma se décentralisent dans tout Paris et ses environs, et ce pas uniquement dans des salles de cinéma classiques : on trouve des séances au Grand Rex ; au Max Linder Panorama ; aux deux Opéras de Paris : Bastille et Garnier ; au Théâtre des Champs-Élysées ; au Théâtre de la Ville ; au Théâtre national de la Colline ; à l'Auditorium du musée du Louvre ; au musée d'Orsay ; à la Vidéothèque de Paris ; ou encore à Malakoff et Moissy Cramayel ; à Ris-Orangis ; à Noisiel et Jouy-en-Josas ; à Tremblay-en-France etc. Tous les lieux culturels de la capitale et des alentours sont mis à contribution, que ce soit pour accentuer le côté spectaculaire et exceptionnel que l'on veut donner au festival, ou pour permettre aux musiciens qui accompagnent certains films muets de jouer dans un lieu apte à les accueillir.

Voici, pour exemple, comment s'est déroulé le festival, avenue du Président-Wilson, en 1991 : une programmation de 37 films sonores (une moyenne de 4,6 films par jour), des films muets avec accompagnement musical en quatre ou cinq séances quotidiennes (11h-14h-16h-18h-20h30) ; le colloque d'information (9h30-12h30) avec, le lundi 7 octobre, la restauration de la couleur, le mardi 8 octobre, la musique et les films muets, et enfin le mercredi 9 octobre, le droit d'auteur dans les différents pays³⁹. Les journées du festivalier sont bien remplies.

Différentes éditions pour un même festival

La deuxième édition du festival a lieu du 6 au 15 novembre 1992, soit un peu plus tard dans l'année que la première. Elle est centrée sur le cinéma français de 1907 à 1950 et comporte de ce fait plus de 140 films français (71 courts et moyens métrages), autour d'axes variés et de

³⁶ HEYMANN, Danièle. « Roulez Genève », *Le Monde*, 5 novembre 1992, p. 29.

³⁷ FRODON, Jean-Michel. « Les Festivals de novembre », *Le Monde*, 5 novembre 1992, p. 29.

³⁸ REY, Anne. « L'Inconnu de Tod Browning en ouverture du Festival Cinémémoire, Musiques originales pour films muets », *Le Monde*, 6 décembre 1994, p. 20.

³⁹ ODDOS, Christian (dir.). *Plan 5*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1991 (3^{ème} trimestre), p. 31.

périodes particulières, ou des œuvres peu connues du patrimoine cinématographique français⁴⁰. La part de la musique est à nouveau très importante avec 27 films muets avec accompagnement musical, en improvisation, sur partitions existantes ou sur partitions de commande. Le festival n'est ainsi pas uniquement le lieu des retrouvailles avec les films passés, mais aussi de la création musicale. La diversité des lieux de spectacle reste impressionnante : théâtres, musées, opéras, salles de cinéma et sous chapiteau... La soirée d'ouverture prend la forme de la projection d'une copie couleur restaurée des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy au Théâtre des Champs-Élysées.⁴¹ Cette tradition d'ouvrir le festival par une séance dans un lieu habituellement non dédié au cinéma se poursuit jusqu'en 1997. On ne se contente pas de dépoussiérer les vieux films des cinémathèques, on les met au jour en grande pompe.

Chaque occurrence du festival a ainsi son film de lancement, qui se fait à chaque fois dans une salle différente, mais toujours symbolique. En 1991, il s'agit de *Playtime* de Jacques Tati, dans la salle de l'Opéra Bastille. En 1993, année consacrée aux films européens, Ciné-Mémoire s'ouvre avec le célèbre *Docteur Mabuse* du non moins célèbre Fritz Lang, au théâtre de l'Odéon. L'année d'après, plus centrée sur la musique accompagnant les films muets, c'est le Théâtre de la Colline qui accueille *The Unknown*, de Tod Browning, donnant l'occasion à la création musicale avec des commandes originales spécialement pour l'événement. L'année du centenaire voit le grand amphithéâtre de la Sorbonne ouvrir les festivités avec un film inconnu d'un pionnier anonyme du genre : *Le Chien de trait récalcitrant*. En 1996, où se multiplient les hommages aux fondateurs de la Cinémathèque Royale de Belgique, notamment Jacques Ledoux, et au cinéaste Julien Duvivier, c'est au palais de Chaillot qu'est projeté *India* de Roberto Rossellini. Enfin, en 1997, année de collaboration avec la Cinémathèque Royale de Belgique, la Cinémathèque inaugure sa nouvelle salle des Grands Boulevards avec le film d'ouverture de Ciné-Mémoire : *Un homme à détruire*, de Joseph Losey.

Le reste des programmes paraît majoritairement dans la presse, qui, chaque année autour des dates dédiées, retrouve son « rendez-vous » Ciné-Mémoire et introduit les films « présentés dans le cadre » du festival⁴². Cette presse est avant tout nationale : *Le Monde*, *Les Echos*,

⁴⁰ AN : série 2004 0376/55 : Centre national de la Cinématographie française (1950-1997). Dossier pour l'entretien du ministre de la Culture et de la Communication avec Danièle Heymann du Conseil d'Administration de la Cinémathèque française daté du 22/10/1992. Cette focalisation sur le cinéma français est due notamment au budget réduit de la deuxième édition de Ciné-Mémoire, qui s'explique par le fait que les Etats-Unis ont annoncé un peu tard qu'ils ne pourraient accueillir la manifestation en Biennale, voir : HEYMANN, Danièle. « Roulez Genève », *Le Monde*, 5 novembre 1992, p. 29, citant Christian Belaygue.

⁴¹ ODDOS, Christian (dir.). *Plan 8*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1992 (3^{ème} trimestre), p. 32 (cf. Annexe n° 7).

⁴² Cette notion de « rendez-vous » est très présente dans la presse, mais elle est également mentionnée par Dominique Wallon dès 1990 dans une lettre à Jack Lang (AN : série 1998 0298/36. Lettre de Dominique Wallon à

L'Express, *Le Point* (à partir de 1995), *Le Figaro* et le *Figaroscope* (à partir de 1997), *Libération* (à partir de 1997), *La Croix* (à partir de 1997) ; mais on trouve aussi quelques titres régionaux : *Sud-Ouest* et *Le Progrès de Lyon* (à partir de 1997)⁴³. Ce panorama montre que le festival fait, politiquement, plutôt consensus, notamment à gauche, et qu'il conquiert la droite au fil des années.

A partir de 1993, le palais de Tokyo étant en travaux, le cœur du festival se déplace dans les locaux historiques de la Cinémathèque française (du 28 octobre au 14 novembre, sur une durée rallongée qui témoigne du succès du festival) : le palais de Chaillot. Il y était déjà rattaché administrativement depuis l'année précédente et il s'y déroule jusqu'en 1997⁴⁴.

Le festival connaît un autre tournant en 1996 quand Dominique Païni, alors directeur de la Cinémathèque, s'empare de son organisation aux dépens de Christian Belaygue, sous prétexte que, la Cinémathèque ayant la tutelle de l'événement, il est logique qu'elle en ait aussi le contrôle. Il le renomme « Festival international du patrimoine cinématographique », oriente donc sa programmation vers l'international, essaie de limiter le nombre de films présentés, et y introduit de nouvelles problématiques, et notamment celle des nouveaux médias comme la vidéo : le festival perd de ce fait un peu de son identité de *conservation* et *restauration* du patrimoine cinématographique⁴⁵.

La fin de Ciné-Mémoire

Dominique Païni n'est pas la seule nouvelle figure du festival : après Jack Lang, c'est Jacques Toubon et Philippe Douste-Blazy qui prennent le relais en tant que ministres de la Culture et de la Communication, mais le festival ne survit pas à ce dernier.

Plusieurs raisons peuvent en expliquer l'échec : le charismatique Jack Lang ne portant plus le projet mais son image y restant très attachée, ses fondations se font plus faibles, même si la Cinémathèque avait bien repris en main l'affaire. Mais la même Cinémathèque traverse des moments compliqués à la fin des années 1990, entre les crises au Conseil d'administration et les problèmes liés à Chaillot – l'incendie de juillet 1997 n'étant pas un des moindres – et porter un événement lourd comme celui-ci puisque très étendu et très coûteux lui est impossible.

Jack Lang datée du 26/09/1990 sur projet de Festival international du film de patrimoine), qui parle de « rendez-vous professionnel périodique », donnant donc peut-être dès le départ une des raisons de l'échec relatif du festival : un événement trop spécialisé pour le public auquel il est censé être destiné.

⁴³ Source : Europresse.

⁴⁴ AN : série 2014 4769/2. Bilan des activités de préfiguration du palais de Tokyo pour l'année 1992.

⁴⁵ FRAPPAT, Marie. « Films retrouvés, films restaurés : le festival CinéMémoire (1991-1997) ou la mise en scène du patrimoine cinématographique au tournant du centenaire », conférence à l'Ecole des Chartes, 2017.

Il faut en effet financer des restaurations, des musiciens, louer un très grand nombre de salles spectaculaires, réaliser des copies des films pour les projeter dans toute la France, faire la promotion de l'événement...⁴⁶ Plus les subventions baissent, plus cela devient difficile, et l'alternance politique complique les prises de décision à ce niveau – notamment quand l'intérêt des ministres ne se manifeste pas sur ce terrain : la promotion et la sauvegarde du patrimoine cinématographique ne sont en effet pas une des priorités de Philippe Douste-Blazy.

En outre, le festival lui-même se retrouve au cœur de rivalités institutionnelles et organisationnelles, notamment entre la Cinémathèque et le SAF de Bois-d'Arcy, en charge des restaurations. En effet, quand la Cinémathèque se voit attribuer la tutelle du festival en 1992, son organisation se déplace physiquement dans ses bureaux et fonctionne de manière assez autonome. Christian Belaygue quitte le festival en 1995 – festival par ailleurs momentanément interrompu à cause des grandes grèves de décembre, alors même que l'année centenaire 1995 devait être un point d'orgue de l'événement – pour cause de divergence d'opinions, notamment avec Dominique Païni, qui critique la programmation hétéroclite en cabinet de curiosités (films inconnus, films oubliés, films d'intérêt médiocre) et regrette qu'elle ne soit pas plutôt la présentation d'un véritable art. Après le départ du directeur artistique, c'est donc la Cinémathèque qui reprend en main la programmation⁴⁷.

Idée venue « du haut », si l'on peut dire, le festival avait eu en outre tendance à se politiser, devenant l'occasion de faire de grandes annonces et des présentations de programmes, comme le fait Catherine Trautmann en 1997, après l'incendie de Chaillot qui prive la Cinémathèque de sa salle emblématique⁴⁸. Quand il ne sert plus la politique, il a donc tendance à être quelque peu négligé.

Une autre raison de cet échec pourrait être le choix de la ville de Paris, qui se prête peu à une activité festivalière de ce genre : les lieux sont trop étalés dans la ville, trop loin les uns des autres, et les échanges entre les festivaliers – s'ils sont réellement des festivaliers plutôt que des spectateurs d'une ou deux séances, comme les articles de presse tendent à l'indiquer – en deviennent compliqués : la « communion festivalière » a du mal à se mettre en place. La ville

⁴⁶ AN : série 1998 0298/36. Dans une lettre datée du 09/08/1991, Catherine Berthelot informe Jean-René Marchand, son collègue au CNC, que le budget relatif à l'aide au tirage de copies s'élève à 260 000 francs.

⁴⁷ FRAPPAT, Marie. « Films retrouvés, films restaurés : le festival CinéMémoire (1991-1997) ou la mise en scène du patrimoine cinématographique au tournant du centenaire », conférence à l'École des Chartes, 2017.

⁴⁸ BOUZET, Ange-Dominique. « Vers un Palais du Cinéma ? Soutien ministériel », *Libération*, 7 novembre 1997, p. 36-37. En 1992 aussi cet aspect politique est présent sous la forme de l'omniprésence des responsables de la FIAF à la « Rencontre Internationale » du 9 novembre au palais de Tokyo qui a remplacé le colloque sur trois jours de 1991, voir : MARIE, Michel. « CinéMémoire, films retrouvés, films restaurés, 2^{ème} festival, 6 au 15 novembre 1992 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1993 (n° 14) : p. 114-119.

avait été choisie car elle attirerait plus les partenaires internationaux – un des objectifs du festival « international » – le grand public et les milieux professionnels, et qu'elle était en outre le lieu de cette patrimonialisation en cours du cinéma, avec notamment le palais de Tokyo⁴⁹.

Trop de lieux, trop de choses à voir, trop de spectaculaire – si le spectaculaire devient la norme, n'en perd-il pas son effet ? –, Ciné-Mémoire, à vouloir tout sauver à tout prix, a peut-être voulu trop en faire et a transformé la manifestation en une « vaste chasse aux trésors enfouis du cinéma », trésors que les cinéphiles amateurs ne sont peut-être pas en mesure d'apprécier pleinement⁵⁰.

Ce sont donc probablement pour ces raisons et pour éviter de rappeler l'échec du festival, que l'actuelle manifestation annuelle de la Cinémathèque française, ne mentionne jamais Ciné-Mémoire. La manifestation de 2019 se fait pourtant appeler « Festival international du film restauré », mais elle est présentée comme la septième édition, et son nom médiatique est celui d'un film d'Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*. On y retrouve les éléments qui caractérisaient Ciné-Mémoire plus de vingt ans plus tôt : les ciné-concerts, les rencontres, discussions et journées d'études, la dissémination dans Paris et dans des salles symboliques comme l'Auditorium du musée du Louvre, la participation de Martin Scorsese à la première édition, la présentation de restaurations récentes...⁵¹ « Toute la mémoire du monde » est certes moins dispersé, peut-être moins ambitieux et moins sujet aux conflits internes... mais il a également balayé tous les efforts de son parent langien comme s'il n'avait jamais existé.

L'exposition Paul Grimault, entre succès médiatique et échec financier

Un autre exemple déjà brièvement évoqué de programmation de préfiguration est celui de l'exposition *Paul Grimault*, chère à Christian Oddos car elle conciliait le talent d'un artiste et les techniques audiovisuelles et permettait donc de montrer l'image fixe et l'image animée dans la droite ligne éditoriale du futur Palais :

Paul Grimault est à la croisée des chemins : cinéaste d'animation incontournable mais trop peu connu ou trop superficiellement, son œuvre est à la fois déjà presque complète et toujours vivante. [...] Montrer sans trahir, multiplier les éclairages complémentaires pour

⁴⁹ AN : série 1998 0298/36. Lettre de Dominique Wallon à Jack Lang datée du 26/09/1990 sur projet de Festival international du film de patrimoine.

⁵⁰ [sans auteur] « Les rendez-vous culturels de la rentrée cinéma attendus ou espérés », *Le Monde*, 9 septembre 1993, p. 25.

⁵¹ RAYMOND, Pauline de. *Toute la mémoire du monde, 7ème Festival international du film restauré* [en ligne]. Cinémathèque française [consulté le 12 mars 2019]. Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/cycle/toute-la-memoire-du-monde-2019-510.html>.

dégager la richesse de l'univers de Paul Grimault et son incomparable talent, voilà la gageure que nous nous étions fixée...⁵²

Entièrement financée par des sponsors privés et s'étalant sur plus de 1000 m² dans les espaces du palais de Tokyo, l'exposition *Paul Grimault, artisan de l'imaginaire* (17 décembre 1990-17 mars 1991), se veut comme la première exposition d'envergure consacrée au cinéma dans le cadre du futur Palais de l'Image.

La tâche de concevoir une exposition de cette envergure sur le cinéma revenait en principe à la Cinémathèque, mais devant l'absence d'un projet, c'est l'AMIS, en la personne de Christian Oddos, qui prend le relai. L'exposition s'accompagne néanmoins d'une programmation de films en association avec la Cinémathèque et l'Animathèque⁵³. Elle promeut donc à la fois la future institution dédiée aux arts de l'image et la collaboration entre les affectataires et permet de montrer la bonne adaptation des salles du rez-de-chaussée du palais à la muséographie du cinéma⁵⁴.

De même, destinée à être poursuivie en province, elle permet de faire voyager l'image du Palais dans toute la France alors que le monument parisien est fermé pour travaux. Son itinérance est également un moyen de lui faire atteindre son équilibre financier, ce qui, malgré la générosité du couple Grimault, qui participe à la conception de l'exposition et accepte de donner à l'AMIS la libre utilisation de leurs droits jusqu'à l'amortissement des investissements, est loin d'être une chose facile⁵⁵. L'exposition se solde tout de même par un énorme déficit que le CNC a du mal à combler car dans l'attente d'une lourde régulation budgétaire des crédits qui rend les dossiers tendus. L'itinérance, qui devait aussi comprendre l'étranger, et notamment le Japon, est de ce fait réduite à la France et aux milieux scolaires en particulier⁵⁶. L'exposition itinérante commence son parcours à Quimper où elle est inaugurée par Grimault lui-même et se poursuit dans sept autres villes de province à raison de cinq semaines par location⁵⁷.

Au service des affaires financières du CNC, on parle de « désastre [...] considérable » et de « catastrophe financière » lorsque l'on évoque les 2,56 millions de déficit global de l'exposition, et l'on tient pour responsable Christian Oddos, que Jean-Pierre Calmel souhaite

⁵² ODDOS, Christian (dir.). *Plan 6*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1^{er} trimestre 1992, p. 31.

⁵³ AN : série 2004 0376/55. Procès-verbal du Conseil d'Administration du 26/09/1991.

⁵⁴ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1991 au 22/09/1992.

⁵⁵ AN : série 2004 0376/55. Note de Christian Oddos à Dominique Wallon, datée du 08/04/1992 sur la situation comptable et la trésorerie de l'AMIS.

⁵⁶ AN : série 2004 0376/55. Lettre de Dominique Wallon à Christian Oddos datée du 10/06/1992.

⁵⁷ MAP : série 081/075/16/0011. Rapport moral 1993 daté du 10/06/1994.

« laisser mariner » en attendant d’y voir plus clair sur la situation financière du CNC : « ni l’AMIS, ni le CNC n’avaient les moyens de monter une expo à 7 millions. La folie des grandeurs, même s’il s’agissait de « redonner vie au palais de Tokyo », nous coûte cher »⁵⁸.

Ce déficit important s’explique en grande partie par l’insuffisance des recettes, les dépenses n’ayant excédé le budget que de 3,5% : espérées à 7 millions de francs, dont 6 millions via le mécénat, elles n’atteignent que 4,458 millions à cause des manques de sponsors.

[Jean-Pierre Calmel :] De toute évidence C. Oddos avait visé trop haut en espérant 6 millions de participations extérieures. Le chiffre des 3,6 obtenus est déjà remarquable (pensons à ce qu’obtient la Cinémathèque...) mais son ambition au départ était sans doute déraisonnable. [Agnès Saal :] Et nous, inconscients ou irresponsables de l’avoir suivi !⁵⁹

Si Oddos n’a pas réussi à réunir autant de sponsors que ce qu’il espérait, il a aussi été obligé, au nom du CNC, de refuser une contribution de 1,2 millions de francs de Sony France car cela aurait impliqué l’utilisation d’équipements Sony au détriment des entreprises françaises et du matériel français⁶⁰.

Mais l’exposition est tout de même un succès avec 31 000 visiteurs en trois mois d’ouverture et elle est soutenue par la télévision avec *Canal+* (un des sponsors), *Antenne 2*, *FR3*, *Paris Première*, *Canal J*, et par la radio avec *France Inter* et *Europe 1*⁶¹. S’il y a peu de moyens de savoir avec certitude si le succès est dû à la muséographie de l’exposition et aux œuvres exposées, le sujet même de la manifestation ouvrait à un public large d’enfants et d’adultes, et notamment de groupes scolaires.

L’exposition a ainsi un résultat ambivalent : elle a attiré le public et lui a – peut-être – donné envie de revenir au palais de Tokyo – le palais fermant ses portes en 1993, il est difficile de mesurer la portée de cette action – mais elle a également fragilisé la position de Christian

⁵⁸ AN : série 2004 0376/55. Lettre manuscrite de Jean-Pierre Calmel à Agnès Saal datée du 18/06/1992 et annotée par Agnès Saal et Dominique Wallon. Le directeur du CNC reconnaît toutefois sa part de responsabilité car il n’a pas assez bien surveillé l’opération et l’a laissée entre les mains du directeur de l’AMIS.

⁵⁹ AN : série 2004 0376/55. Note manuscrite de Jean-Pierre Calmel à Agnès Saal datée du 07/07/1992.

⁶⁰ AN : série 2004 0376/55. Note de Dominique Wallon à Christian Oddos datée du 09/07/1992. Le directeur du CNC reconnaît néanmoins que réunir 3,5 millions de francs « dans la conjoncture difficile de l’hiver 91 [...] était déjà remarquable ».

⁶¹ AN : série 2014 4769/2. Bilan des activités publiques et professionnelles de préfiguration de 1990 à 1992 par l’AMIS.

Oddos auprès du CNC, et, après le déficit constaté, l'AMIS n'a plus l'opportunité de réaliser une exposition aussi importante.

Autre événement de taille à se dérouler au palais de Tokyo pendant la période de préfiguration : la Fête du cinéma. Elle est particulièrement marquante en 1993, où elle est jumelée avec la Fête des réalisateurs, organisée à l'initiative de l'Association des auteurs, réalisateurs et producteurs de cinéma (A.R.P.) et en collaboration avec la Cinémathèque, la FEMIS et l'AMIS. Le palais de Tokyo invente ainsi « l'avant et l'après-projection » durant tout un week-end qui allie plaisir du spectacle cinématographique et dimension culturelle des débats et des rencontres⁶². Le Palais de l'Image ne veut pas en effet uniquement comme un lieu où l'on *regarde*, mais comme un lieu où l'on *pense*, un lieu innovant.

Le travail de préfiguration de l'AMIS au palais de Tokyo entre 1990 et 1993 peut ainsi être vu comme une parenthèse de promotion du Palais de l'Image pour donner au lieu l'image d'une vie culturelle concertée – et qui ne serait donc pas dédiée uniquement à la photographie. L'association réussit à organiser des manifestations avec la Cinémathèque, la FEMIS et, parfois mais très rarement, avec les deux en même temps.

Au sein de ces événements, le festival Ciné-Mémoire a une place particulière. Il naît au palais de Tokyo, qui lui donne un tel élan qu'il peut se poursuivre hors de ses murs pendant quelques années avant, finalement et comme le projet du Palais du Cinéma lui-même, de s'éteindre sous un format réduit. Il est intéressant de noter les parallèles entre les deux projets : lancés par Jack Lang pour mettre en valeur le patrimoine cinématographique et les politiques gouvernementales, ils se distancient tous les deux de leurs initiateurs au bout de quelques années. C'est à se demander si ce n'est pas justement cette distance qui a coûté aux projets.

Les années 1990 connaissent donc quelques succès, mais le poids du projet s'alourdit, entre difficultés administratives, crises institutionnelles et travaux qui n'en finissent pas. La décision de détacher projet culturel et bâtiment en 1998, si elle est une surprise pour certains au vu des moyens et de l'énergie engagés pendant quatorze ans, est aussi un moyen de désempourber la situation. Les deux nouveaux projets qui éclosent de cette décision ont en effet rapidité et efficacité pour maîtres-mots. Il s'agit de trouver un nouveau lieu pour le Palais du Cinéma et un nouveau projet, quitte à ce qu'il ne soit que temporaire, pour le palais de Tokyo.

⁶² SEGAUNES, Nathalie. « Le Palais de Tokyo invente l'avant et l'après-projection », *Le Parisien*, 25 juin 1993.

EPILOGUE

De l'abandon du cinéma à la création contemporaine, 1998-2002 : le nouveau « nouveau Palais de Tokyo »

EPILOGUE : De l'abandon du cinéma à la création contemporaine, 1998-2002 : le nouveau « nouveau Palais de Tokyo »

A force de remaniements, de réaffectations de budget et autres retards de travaux, le projet du Palais de l'Image devenu Palais du Cinéma stagne au palais de Tokyo. Mais à bien considérer la chronologie, le palais a une identité incertaine depuis le début du départ des collections du MNAM au milieu des années 1970, soit depuis près de vingt ans. Prolonger la situation signifierait la confirmation de l'inefficacité du ministère de la Culture.

C'est pour cette raison que peu de temps après son arrivée rue de Valois Catherine Trautmann bouleverse le projet en décidant de l'installer ailleurs. Après quelques mois de recherche, le Palais du Cinéma trouve enfin asile à Bercy, dans l'ancien Centre culturel américain construit par Franck Gehry. Parallèlement, une nouvelle occupation doit être trouvée, le plus vite possible, pour le palais de l'avenue du Président-Wilson : ce sera l'art contemporain.

1) Le devenir du Palais du Cinéma de Tokyo à Bercy

Nommé par Philippe Douste-Blazy à la tête du palais de Tokyo en décembre 1995, Dominique Wallon démissionne de son poste, qu'il exerçait bénévolement, à la mi-janvier 1996¹. Que cela ait découlé d'une lassitude face à un projet qui n'avance pas, d'une volonté de protestation face aux tergiversations politiques et administratives ou simplement d'un manque de foi envers le projet, le résultat est le même : le navire a perdu son capitaine. La symbolique prend le dessus : dès 1996, le projet est à la dérive administrativement.

Deux ans plus tard, c'est son successeur, Michel Bassi, qui démissionne. Son geste est une protestation « contre l'état d'abandon dans lequel était laissé le projet de Palais du Cinéma depuis juillet »² et pour « pousser le gouvernement à dire ses intentions réelles »³. Il considère que l'arrêt de ce projet est une fatale erreur pour la politique culturelle française et s'indigne qu'il n'aboutisse pas malgré son importance et alors même que les dirigeants politiques ont pour habitude de continuer les projets culturels d'envergure de leurs prédécesseurs même si leurs bords politiques sont différents. Ce destin mouvementé se répercute en outre sur l'architecture qui l'accueille : « Quant au Palais de Tokyo, ce pauvre bâtiment magnifique, je

¹ [Sans auteur] « Dominique Wallon rend les clefs du Palais de Tokyo », *Libération*, 21 février 1996, p. 33.

² BOUZET, Ange-Dominique. « Le Palais de Tokyo ne fera pas son cinéma », *Libération*, 7-8 février 1998.

³ Archives nationales (AN) : série 2003 0242/5 : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1989-1999). Interview de Michel Bassi parue dans *Beaux-Arts Magazine* en mai 1998.

crains qu'il ne reste longtemps encore dans l'état de déshérence où les inconséquences politiques l'ont mis »⁴.

Cela ne peut que renvoyer une mauvaise image auprès des médias, qui y voient un obstacle de plus à la réalisation du projet : « Toujours promis, jamais abouti, il a tant tardé à se concrétiser que sa crédibilité est devenue aléatoire [...] les difficultés budgétaires, si elles se doublent de problèmes organisationnels, pourraient lui réserver encore bien des embûches », peut-on lire dans *Libération*⁵. La presse a du mal à croire au projet et se lasse de préparer sa venue, alors que le palais, sans visiteurs depuis trois ans, a besoin d'un peu de publicité.

Un projet gelé : nouveau gouvernement, nouveaux projets

Cette mise en pause aux airs de permanence rend l'occupation du bâtiment par le cinéma fragile et susceptible d'être remise en cause à la moindre suggestion ministérielle ou présidentielle, rendant encore plus incertaine l'installation définitive du Palais du Cinéma sur les lieux. L'image ne s'impose pas, le palais garde son nom générique anciennement topographique et paraît ouvert à tout autre projet, faisant du palais de Tokyo la plaque tournante des envies ministérielles.

C'est ce qui arrive en 1997, lorsque le gel du projet est envisagé pour mener à bien des études visant à établir l'adaptabilité du projet de musée des arts premiers du nouveau Président de la République, Jacques Chirac, arrivé au pouvoir en 1995 après quatorze ans de mitterrandisme.

Xavier North, qui a donc remplacé Christian Oddos à la direction du projet en 1996, met en garde le président du Centre de la Cinématographie : le gel de l'opération Tokyo, outre qu'il reviendrait à gaspiller les nombreux crédits déjà alloués, engendrerait une « perte de crédibilité – sans doute définitive – induite par le report d'un projet dont l'une des principales difficultés tient précisément au scepticisme qui l'entoure » et alimenterait « les interrogations sur le bien-fondé de l'opération »⁶. Il fait ainsi écho à ce que qu'écrit la presse, à cela près que la « perte de crédibilité » qu'il redoute est déjà effective. Pour lui, geler le projet équivaldrait purement et simplement à son annulation.

De même, le cas de la Cinémathèque est à considérer. Alors que l'association renouvelle une partie de son Conseil d'administration sur des promesses de modernisation et de confiance

⁴ *Ibidem*.

⁵ [Sans auteur] « Dominique Wallon rend les clefs du Palais de Tokyo », *Libération*, 21 février 1996, p. 33.

⁶ AN : série 2003 0242/5. Note de Xavier North à Marc Tessier, datée du 7/07/1997.

en le projet de l'Etat, suspendre le projet Palais du Cinéma pour un temps indéterminé renvoie la Cinémathèque à sa tradition de méfiance envers les pouvoirs publics incarnée par des hommes dans la filiation d'Anatole Dauman. La Cinémathèque est en effet dans une position difficile que l'incendie, suivi des inondations, de la fin du mois de juillet 1997 n'arrange pas : enfin décidée à quitter son antre adoré de Chaillot, elle a commencé à se délocaliser temporairement pour laisser la place au futur « Centre du Patrimoine » qui doit s'installer à son tour sur la célèbre colline.

Xavier North suggère alors deux solutions pour éviter le gel qui signerait la fin du projet : rendre la Cinémathèque à Chaillot en y ajoutant la Bibliothèque du Film ou installer le Palais du Cinéma hors du palais de Tokyo. Cette dernière hypothèse pose, selon lui, « le problème comme il devrait l'être : à se demander non pas ce qu'il faut faire du Palais de Tokyo, et accessoirement s'il doit (ou s'il peut) être transformé en un Palais du Cinéma, mais s'il faut faire un Palais du Cinéma, et accessoirement s'il doit (ou s'il peut) être accueilli au Palais de Tokyo »⁷. Autrement dit, il pose réellement la question de l'intérêt du projet, en renvoyant à ses problèmes de définition et d'adaptabilité au bâtiment. C'est revenir treize ans en arrière et confronter les débuts de l'opération : la rencontre d'un projet sans lieu et d'un lieu sans projet. Cela se ferait évidemment pour un coût, dont les aspects politiques sont importants.

La remise en cause de l'opération Tokyo

Sans être publiquement encore désavoué, le projet est remis en cause au sein du ministère de la Culture. Dans une note à Marc Nicolas, le conseiller technique de la nouvelle ministre de la Culture s'interroge sur la pertinence même du projet. Il revient sur un vocabulaire que l'on rencontre depuis les années 1980 concernant le Palais de l'Image, qui ne doit pas être une « simple juxtaposition » d'affectataires. Or, c'est ce que le conseiller constate. Il dénonce une « absence de réflexion » sur le Musée du Cinéma, discréditant ainsi le travail de Dominique Païni, la « faiblesse des propositions concrètes pour la mise en œuvre du programme », qui étaient du ressort de Xavier North, et déplore que le « rapport de l'art cinématographique au monde de l'image » ne soit pas plus approfondi, revenant ainsi au projet tel qu'il avait pu être conçu au début des années 1990. Il conclut que « le projet n'a pas été pensé avec le souci scientifique qui devrait sous-tendre toute présentation au public d'un Art » et qu'une grande partie des propositions ne sont que du « remplissage d'espace »⁸.

⁷ AN : série 2003 0242/5. Note de Xavier North à Marc Tessier, datée du 7/07/1997.

⁸ AN : série 2003 0242/5. Note du conseiller technique (SYL) à Marc Nicolas, datée du 05/08/1997.

Un constat bien dur pour le CNC qui travaille sur le sujet depuis 1984 mais qui montre toutes les réticences que peuvent engendrer le Palais du Cinéma au palais de Tokyo. Le projet est d'autant plus complexe à mettre en place que le destin de la Cinémathèque dépend de l'avenir que l'on réserve au palais de Tokyo après le gel du projet.

On a vu qu'elle devait quitter Chaillot et qu'elle se prépare à occuper le cinéma *Brooklyn* sur les Grands Boulevards le temps des travaux, mais l'incendie l'a également sortie de son domicile et elle a dû être déménagée en urgence au *République* qui ne peut l'accueillir indéfiniment. De même, les réserves du musée Langlois ont été déplacées à la Bibliothèque nationale de France et les collections ne sont par conséquent plus exposées. Sans position claire sur le projet, la Cinémathèque est dans une situation très précaire : une décision doit être prise rapidement. Costa-Gavras insiste auprès de la ministre : si la Cinémathèque est installée à la Villette comme cela l'a été brièvement envisagé, elle « serait une fois de plus « bazardée » pour les mêmes incohérences et manque de courage pour lesquels des sommes considérables ont été dépensées en vain au Palais de Tokyo depuis douze ans »⁹. Installer l'association ailleurs qu'à l'endroit pour lequel il a fallu tant se battre montre ainsi le désintérêt supposé des pouvoirs publics pour le cinéma. Ce n'est pas la seule raison qui motive à prendre une décision : les besoins en aides publiques du projet sont établis depuis le mois de juillet 1997 et le budget global du projet est estimé à 440,9 millions de francs dont 85 sont déjà engagés, 166,8 sont demandés pour l'année 1998 et 113,3 pour l'année 1999¹⁰. Les sommes sont conséquentes et il s'agit d'être sûr qu'elles seront dépensées pour un projet qui a toutes les chances d'aboutir.

Le CNC se voit donc dans l'obligation de se justifier de ses actions pour que l'arbitrage rendu soit favorable au Palais du Cinéma au palais de Tokyo, « point d'aboutissement des actions conduites dans le domaine patrimonial et le lieu fédérateur du mouvement cinéphile », tel qu'il avait pu l'être au moment du premier festival Ciné-Mémoire¹¹.

Sous la plume de Marc Tessier, président du CNC depuis 1995, le Palais du Cinéma devient un projet cohérent qui approche les enjeux esthétiques, économiques et culturels du cinéma avec une ambition qui va plus loin que la simple muséographie et fait de sa programmation un « festival permanent ». Un projet d'une telle envergure doit alors nécessairement trouver sa place dans un lieu prestigieux. C'est ainsi que le président du Centre de la Cinématographie met en valeur le travail de Franck Hammoutène sur l'architecture

⁹ AN : série 2003 0242/5. Lettre de Costa-Gavras à Catherine Trautmann, datée du 10/12/1997.

¹⁰ AN : série 2003 0242/5. Note du conseiller technique (SYL) à la ministre de la Culture, datée du 05/08/1997.

¹¹ AN : série 2003 0242/5. Note de Marc Tessier, datée du 30/09/1997.

difficile du palais de Tokyo qui a réussi à « optimiser l'usage du Palais » tout en respectant son histoire, ses structures et son ampleur et, « moins paradoxalement qu'il ne semble », sa lumière – même si le fait qu'il le précise indique bien le problème qu'a toujours posé le traitement de la lumière au palais de Tokyo¹².

Tessier souligne l'adéquation du bâtiment au projet, mais ses mots révèlent plutôt les difficultés d'adaptation de l'un à l'autre : « d'un édifice extraordinairement contraignant [Franck Hammoutène] tire le meilleur parti possible ». Sans y faire directement référence, il rebondit également sur la critique de « remplissage » des espaces faite par le conseiller technique de la ministre de la Culture en précisant que le déménagement de la FEMIS n'a finalement fait gagner que 630 m² au projet du fait des obligations de loger l'administration, les réserves et les ateliers. Il précise également que le coût ne doit pas être considéré comme un problème puisque n'importe quel aménagement du palais en aurait un à peu près équivalent¹³.

Il faut cependant noter que le coût d'indemnisation d'arrêt des travaux est comparativement peu élevé puisque les deux principaux bénéficiaires en sont Franck Hammoutène et l'entreprise Boutonnat et Charlots qui reçoivent respectivement 4 millions de francs chacun¹⁴.

L'abandon du lieu ou le palais de Tokyo au cœur des débats

Entre le gel du projet, les critiques du conseiller technique et la tiédeur de Catherine Trautmann à poursuivre l'opération – elle favorise plutôt l'implantation du musée du Président à Tokyo – il n'est donc pas étonnant que le Palais du Cinéma fasse l'objet d'une relocalisation décidée à la fin de l'année 1997.

Dès le mois de janvier suivant, la Mission interministérielle des Grands Travaux (MIGT) propose des sites pour l'implantation de ce qui n'est plus vraiment le projet de Lang et qui a été recadré à 12 000 m² pour 200 millions de francs. La rapidité d'exécution est privilégiée dans les critères de sélection : les sites sont soit des propriétés de l'Etat, soit de la Ville de Paris, et tous dans l'Est parisien, en pleine restructuration. Il s'agit du Fort d'Aubervilliers, des Pompes funèbres municipales du 19^{ème} arrondissement, de la Cité administrative du Parc de la Villette dans le 19^{ème} également, des entrepôts Lheureux dans la ZAC de Bercy dans le 12^{ème},

¹² AN : série 2003 0242/5. Note de Marc Tessier, datée du 30/09/1997.

¹³ AN : série 2003 0242/5. Note de Marc Tessier, datée du 30/09/1997.

¹⁴ AN : série 2014 4769/64 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Document non daté intitulé « Palais de Tokyo - Indemnités de résiliation ». Le chiffre n'est cependant pas définitif et donné « sous toute réserve en raison de la capacité du maître d'œuvre en matière de contentieux ».

de la ZAC Seine Rive Gauche dans le 13^{ème} et enfin de l'ancienne Gaîté Lyrique dans le 3^{ème}, option qui sera sérieusement étudiée, même si à ce stade c'est la Villette qui a les préférences de Jean-Claude Moreno, président de la MIGT – du fait de la rapidité des délais et du coût¹⁵.

L'abandon du site Tokyo est officiellement annoncé par la ministre au début du mois de février 1998, soit quinze jours après la démission de Michel Bassi, en même temps qu'est révélée la volonté d'installer le Palais du Cinéma dans l'Est parisien et de redonner une vocation arts plastiques au palais de Tokyo. Les raisons avancées pour l'abandon sont les surcoûts imposés par les contraintes architecturales¹⁶.

C'est véritablement une période compliquée pour les grands projets du ministère. Entre le Grand Palais, le Grand Louvre, la Cité de l'architecture, le Centre Pompidou et les autres, la rue de Valois doit faire des choix et privilégier des investissements aux détriments d'autres. Or, dans ce domaine, « une information chasse l'autre » et « l'ordre des priorité » paraît aléatoire.¹⁷ Autrement dit, le palais de Tokyo n'est pas le seul à faire les frais de l'indécision ministérielle et des restrictions de budget. N'ayant en outre jamais fait partie des « Grands Travaux » officiels, le projet n'est pas une priorité.

Cette annonce de Trautmann ne laisse pas le milieu du cinéma indifférent, et particulièrement la Cinémathèque. Alors qu'au tournant des années 1990, l'association de Langlois avait tout fait pour ne pas déménager avenue du Président-Wilson, les incertitudes quant à l'avenir de la Cinémathèque poussent certains cinéastes de son Conseil d'administration à réagir. Le 2 avril 1998, « sept cinéastes en colère » du Conseil de l'association publient une lettre ouverte à Catherine Trautmann. Il s'agit de Claude Berri, Jean-Claude Carrière, Alain Corneau, Laurent Heynemann, Jean-Paul Rappeneau, Jean Rouch, et Jean-Charles Tacchella. Leurs reproches ne visent pas directement le Palais du Cinéma au palais de Tokyo en tant que tel, mais l'abandon d'un lieu destiné à accueillir la Cinémathèque. Le palais de Tokyo n'est donc toujours pas spécifiquement considéré comme étant lié au cinéma, mais plutôt comme « maison » potentielle de la Cinémathèque. Ils écrivent :

Nous avons perdu quatorze ans. [...] Nous ne pouvons plus accepter une telle désinvolture des Pouvoirs Publics à l'encontre de cette

¹⁵ AN : série 2014 4769/63 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note de Jean-Claude Moreno, président de la MIGT, à Marc Sadaoui, directeur du cabinet de la ministre de la Culture.

¹⁶ AN : série 2014 4769/63. Communiqué de l'AFP du 06/02/1998. Dans son discours aux dirigeants de la Cinémathèque et de la BiFi, Catherine Trautmann illustre ses propos par des chiffres : de 250 millions de francs, le projet Tokyo était passé à 470 millions à son arrivée rue de Valois.

¹⁷ EDELMANN, Frédéric. « Le Palais de Tokyo ne deviendra pas le Palais du Cinéma », Le Monde, 8-9 février 1998.

Cinémathèque que nous aimons et que bien des pays nous envient. [...] Un pas en avant, deux pas en arrière. Les Ministres changent – et on repart pour un tour. [...] Devons-nous [dire aux cinéastes du monde entier] qu'ils n'ont plus de Maison ? ¹⁸

L'abandon d'un projet auquel déjà tant de temps avait été consacré et qui promettait un nouveau lieu d'ancrage pour la Cinémathèque fut l'événement de trop.

Dans une lettre à la ministre datée du 11 mai, le co-fondateur de l'association Henri Langlois, Jacques Richard, qui ne s'inscrit donc pas dans la même démarche que les sept cinéastes précédemment cités, demande le retour de la Cinémathèque au Palais de Chaillot dans des espaces agrandis et au mépris du projet de François Barré, Directeur de l'Architecture. Il veut en cela rester fidèle au fameux « esprit de Langlois » et voir respecter les promesses faites par Malraux au fondateur de la Cinémathèque. A la manière du Conseil d'administration qui avait poussé Costa-Gavras à la démission, il écrit : « je salue personnellement votre décision de ne pas poursuivre la folie du Palais du Cinéma au Palais de Tokyo, qui n'aurait jamais véritablement remplacé la Cinémathèque, laquelle doit conserver son indépendance d'association loi 1901, réunissant ses membres déposants »¹⁹. Ce faisant, il réinvoque l'argument de la mainmise de l'Etat sur l'association avec le déménagement à Tokyo et critique l'équipe à la tête de la Cinémathèque, qu'il accuse d'avoir vidé à la hâte le musée après les dommages de juillet 1997 pour s'installer d'autant plus vite avenue du Président-Wilson. Ce sont donc de vieux problèmes et de vieilles rancœurs que réveille la décision de Trautmann, qui sépare à nouveau la Cinémathèque en deux clans : le clan Tokyo et le clan Chaillot – même si le clan Tokyo se résout à cet emplacement, faute de mieux.

Une autre personne d'importance se manifeste pour protester cette fois contre l'arrêt de l'opération Tokyo plus que l'avenir de la Cinémathèque. Il s'agit bien sûr de Jack Lang, qui prend cette décision comme une tentative de le désavouer personnellement et un sabotage de la politique culturelle de la gauche initiée par Mitterrand depuis les années 1980 :

Au-delà de l'affront signifié à mon égard, cette décision fait fi des 80 millions de francs déjà engagés dans la rénovation, elle est une offense à l'architecte et au concepteur qui n'ont pas été associés à cette prise de décision, et elle reporte aux calendes grecques un projet pourtant vital pour la préservation du patrimoine cinématographique français.

¹⁸ AN : série 2003 0242/5. Lettre ouverte à la ministre de la Culture, datée du 02/04/1998.

¹⁹ AN : série 2003 0242/5. Lettre de Jacques Richard à Catherine Trautmann, datée du 11/05/1998.

[...] Comble du comble – un gouvernement de gauche annulerait un projet d'un autre gouvernement de gauche. L'intérêt public mériterait que ce dossier soit revu dans un esprit de sérénité et de sagesse.²⁰

L'ancien ministre de la Culture critique la décision de Trautmann en ce qu'elle contient d'opportunisme politique et de rivalités personnelles, au détriment de besoins culturels français²¹. Il voit dans ce geste une façon de dénier au cinéma sa place parmi les autres arts et, quand quelques mois plus tard Bercy est confirmé comme nouveau lieu du cinéma, il estime que l'inadéquation du lieu et son éloignement du centre de la ville confirment cette prise de position.

Dans sa réponse, la ministre invoque la mission qui lui avait été confiée par le Président Chirac de trouver un lieu pour le musée des civilisations et que le palais de Tokyo, du fait de ses grands volumes, de son éclairage zénithal et de son faible coût par rapport au projet Branly (estimé à 1,2 milliards de francs), paraissait idéal. Détail intéressant, elle dit que les travaux préparatoires effectués par Hammoutène au palais laissaient le lieu « disponible pour tout choix d'affectation ». Tout se passe comme si on était à nouveau renvoyé au palais vide de la fin des années 1970 et du début des années 1980, libre et sans projet. Sans réagir trop ouvertement aux accusations de son prédécesseur, elle rappelle que le projet de Palais du Cinéma n'est pas supprimé mais en attente d'un lieu pour l'accueillir, mission attribuée à Marc Nicolas, que Jack Lang connaît bien : c'est un « choix qui établit un lien évident avec les orientations que tu avais prises [et qui] confirme à lui seul la continuité de la politique de gauche sur ce dossier ». Elle se place également dans le respect de la mémoire du Front Populaire en rendant à sa vocation première le bâtiment de 1937. Elle conclut : « Nous aurons bien à Paris le grand Palais du Cinéma que tu as voulu »²².

Bercy, le nouveau Palais du Cinéma ?

Le projet de Palais du Cinéma n'est donc pas abandonné et de nombreux sites sont envisagés avant la décision finale de partir dans le 12^{ème} arrondissement. Dès la mi-mai 1998,

²⁰ AN : série 2003 0242/5. Lettre de Jack Lang à Catherine Trautmann, datée du 14/05/1998. Encore aujourd'hui, l'ex ministre de la Culture considère qu'en « assassinant [son] projet, c'est [lui] qu'elle a assassiné » (source : Entretien réalisé par moi-même avec Jack Lang, le 3 mai 2019).

²¹ Encore aujourd'hui, Jack Lang affirme qu'en « assassinant » son projet, c'est lui que Catherine Trautman a assassiné.

²² AN : 2003 0242/5. Lettre de Catherine Trautmann à Jack Lang, datée du 04/06/1998. Dans une note à la ministre, Marc Nicolas l'avait mise en garde contre « les réactions que pourraient susciter une réponse trop précise à la lettre de Jack Lang », à la fois chez ceux contre l'arrêt du projet Tokyo, mais aussi au Conseil d'administration de la Cinémathèque qui pourrait revenir sur son accord de placer le Palais du Cinéma ailleurs que sur la Colline et ses environs.

les atouts de l'ancien Centre culturel américain de Franck Gehry sont mis en avant : ses salles de théâtre transformables en salles de cinéma, ses espaces d'expositions temporaires, ses salles de formation, la présence d'une librairie et d'un restaurant²³. Bien qu'un peu étroit, le Centre permettrait, en théorie, une installation rapide du nouveau Palais du Cinéma constitué de la Cinémathèque et de la BiFi, temporairement logée rue du Faubourg-Saint-Antoine depuis 1996.

La MITG et le ministère paraissent toutefois hésiter entre deux sites : le Centre et la Gaîté Lyrique. Le destin du palais de Tokyo paraît être ignoré par la presse, qui s'interroge plus sur le devenir du « haut lieu de l'art cinématographique » qui devait donner à la Cinémathèque « une maison digne d'elle » :

Ce n'est pas seulement d'un lieu – fût-il dénommé « palais » – dont l'art du cinéma a besoin, mais d'une politique culturelle faisant contrepoids aux tendances industrielles lourdes. [...] il paraît indispensable que le ministère définisse l'ensemble des objectifs de ce palais tant attendu, et l'esprit dans lequel ils seraient mis en œuvre.²⁴

C'est à nouveau la définition du projet qui est mise en cause. Le cinéma a donc encore du mal à se faire sa place dans la politique culturelle, à la fois art intellectuel et industrie populaire.

Dans un article similaire, on se réjouit de tous les avantages du quartier de Bercy, en pleine expansion : la prochaine station Météor, la future passerelle entre la BNF et le Centre américain, le futur Multiplex derrière la Bibliothèque et celui de l'UGC en construction... Non seulement le quartier change, mais il prend une nette coloration cinématographique²⁵. Ce serait d'ailleurs le député maire du 12^{ème} arrondissement qui aurait proposé à la ministre de la Culture le Centre pour son projet²⁶.

Quant à la Gaîté Lyrique, bâtiment du XIX^e siècle dans le 3^{ème} arrondissement, si elle a pu être sérieusement envisagée, elle sert surtout à montrer au public qu'une alternative est possible pendant que sont discutées les conditions de cession du Centre par la Fondation

²³ AN : 2014 4769/63. Note de l'atelier Dédale à la ministre de la Culture, à la Mission interministérielle des Grands Travaux et à Jean-François Bénet, datée du 12/05/98.

²⁴ FRODON, Jean-Michel. « La difficile mise en place du haut lieu de l'art cinématographique », *Le Monde*, 17 juin 1998, p. 27.

²⁵ VALLAEYS, Béatrice. « Le Palais du Cinéma entre deux toits. Le ministère choisira entre la Gaîté Lyrique et le Centre Américain », *Le Monde*, 17 juin 1998, p. 27.

²⁶ MOINET, Jean-Philippe. « Fin du feuilleton de la Cinémathèque : Paris aura sa Maison du Cinéma », *Le Figaro*, 26 juin 1998.

Américaine qui en est propriétaire²⁷. Le temps presse car la ministre s'était engagée auprès du public, mais plus particulièrement des « cinéastes en colère », à révéler la nouvelle implantation du Palais du Cinéma – renommé « Maison » du Cinéma, l'appellation « Palais » n'était plus justifiée par son emplacement géographique – le 30 juin 1998.

Mais même si les médias se réjouissent qu'une solution soit trouvée qui ne laisse pas la Cinémathèque sans domicile fixe, l'accent est mis sur l'histoire longue d'un projet qui a connu six ministres de la Culture en quatorze ans d'existence – cinq si l'on compte les deux ministères de Jack Lang comme un seul : « A la fois jeu de pistes, capharnaüm et psychodrame, le projet de palais du cinéma – rebaptisé maison du cinéma – pourrait trouver son épilogue », ou encore « après quatorze ans de projets inaboutis et de tergiversations des pouvoirs publics », et aussi « une longue série d'atermoiements »²⁸. Le projet traîne depuis si longtemps qu'on en oublie les détails et présente par exemple le départ du CNP comme un événement dont la première fonction était de réserver le palais de Tokyo au Cinéma – alors qu'il apparaît clairement dans les sources que le Centre de la Photographie avait un temps prévu de revenir dans le 16^{ème} arrondissement²⁹.

C'est finalement dans un bâtiment d'environ 13 000 m² construit au milieu des années 1990 sur 2 400 m² de terrain, inoccupé depuis la faillite du Centre qui l'habitait en 1996, et coûtant 120 millions de francs au ministère de la Culture que s'installe le Palais du Cinéma. Les travaux sont estimés à 100 millions de francs et l'installation au 3^{ème} trimestre 2000. Ce n'est pourtant pas la Maison du Cinéma qui ouvre ses portes 28 septembre 2005 au public mais bien la Cinémathèque française, agrémentée d'une bibliothèque et d'un musée. Le projet avait trop duré, il fallait le renouveler ou courir le risque de s'installer avec un bagage trop lourd à porter.

Quel rôle pour le palais de Tokyo

Cependant, le refus du Président de la République du site Tokyo pour son musée et l'installation de la Cinémathèque à Bercy vident trois espaces parisiens : le palais de Tokyo évidemment (qui avait déjà été vidé par Jacques Chirac dans les années 1970 pour Beaubourg), et les collections ethnologiques du Musée de l'Homme de Chaillot et du Musée des Arts

²⁷ AN : série 2003 0242/5. Document daté du 19/06/1998 et intitulé « Palais du Cinéma : bref historique et état du dossier ».

²⁸ MOINET, Jean-Philippe. « Fin du feuilleton de la Cinémathèque : Paris aura sa Maison du Cinéma », *Le Figaro*, 26 juin 1998 ; AN : série 2003 0242/5. Communiqué de l'AFP du 30/06/1998 ; FRODON, Jean-Michel. « Sept cinéastes en colère interpellent Catherine Trautmann », *Le Monde*, 3 avril 1998.

²⁹ AN : série 2003 0242/5. Communiqué de l'AFP du 30/06/1998.

d’Afrique et d’Océanie qui partent pour Branly. Or, remplir ces espaces coûte de l’argent – 500 millions de francs environ pour un aménagement dans la totalité des espaces du palais de Tokyo –, ce qui risque de ralentir leur occupation : la ministre de la Culture s’est déjà engagée à financer 600 millions de francs des 1,2 milliards que coûte Branly et 200 millions pour l’American Center, sans compter leurs frais de fonctionnement³⁰.

Mais laisser vide le palais de Tokyo, alors que pour beaucoup il est considéré comme étant « vide » depuis 1976, n’est pas satisfaisant. C’est pourquoi dès l’annonce de l’implantation du Musée des Civilisations à Branly, des solutions temporaires et à moindre coût sont envisagées pour le palais. Refusant le projet d’une succursale en art contemporain de Beaubourg, du musée des Arts et Traditions populaires (ATP) et des Musées 20^e siècle, Pierre Encrevé, historien de l’art et membre du cabinet de Catherine Trautmann, émet l’idée « d’y installer provisoirement dans des conditions précaires un espace « parallèle » pour jeunes artistes, peintres, vidéastes, photographes... » sur une surface limitée pour un coût allant de 30 à 50 millions de francs³¹. La graine du Site de création contemporaine est plantée.

Jean-Jacques Aillagon, président du Centre Pompidou, à qui Marc Sadaoui, directeur du cabinet de la ministre, avait demandé de réfléchir à l’affectation nouvelle du palais de Tokyo, rappelle de façon impérieuse que le premier critère doit être le faible coût du projet pour ne pas alourdir encore les charges incombant au ministère :

C’est nécessaire, dans un contexte où il convient de ne pas favoriser l’explosion, pour le budget du Ministère de la culture, de la charge du fonctionnement des institutions parisiennes. C’est impératif, quand on constate l’évidente difficulté du ministère d’assurer aux établissements déjà existant la plénitude des moyens dont ils ont besoin.³²

C’est pour cela qu’il propose de transférer des activités déjà existantes sur les lieux, et notamment les ATP ou les galeries nationales du Grand Palais, rejetant absolument la proposition de sa collègue Françoise Cachin – ancienne conservatrice du MNAM au palais de Tokyo ! – d’en faire une annexe du Centre Pompidou, ce qui serait une « restauration au sens détestable du terme » obligeant la partition du site au détriment de son image unifiée et de

³⁰ AN : série 2005 0502/12 : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1994-2002). Note de Pierre Encrevé au cabinet de la ministre de la Culture, datée du 09/07/1998. Pierre Encrevé est d’autant plus heureux de ce nouveau projet qu’il avait fait partie de ceux qui ne voulaient pas d’un Palais de l’Image dans un ancien musée d’Etat.

³¹ AN : série 2005 0502/12. Note de Pierre Encrevé au cabinet de la ministre de la Culture, datée du 09/07/1998. Ce n’est alors que l’ébauche d’un projet temporaire qui se contenterait des conditions de sécurité minimales d’ouverture au public.

³² AN : série 2005 0502/12. Lettre de Jean-Jacques Aillagon à Marc Sadaoui, datée du 10/07/1998.

l'action déjà engagée par le Musée de la Ville de Paris avec l'Animation Recherche Confrontation (ARC), « institution modèle qu'il faut soutenir et non déstabiliser ».

Il évoque cependant lui aussi la possibilité d'une « *Kunsthalle* dévolue à l'exploration de toutes les formes de la création contemporaine », montrant déjà une certaine convergence des solutions « art contemporain » pour le palais de Tokyo.

2) Le palais de Tokyo « rendu » aux arts contemporains ?

Pourquoi cette préoccupation soudaine pour l'art contemporain dans les couloirs du gouvernement ?

Après les efforts mis en place à partir de la fin des années 1960 (création du Centre national d'art contemporain – CNAC – en 1967), et renouvelés au début des années 1980 (création des Fonds régionaux d'art contemporain – FRAC – en 1982), pour ne pas répéter les erreurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle qui ont vu des artistes tels Monet ou Picasso grandement sous-estimés, l'art contemporain se retrouve à nouveau en difficulté dans les années 1990³³.

Les débats sur la valeur de cet art se multiplient et les antagonismes sont schématisés, entre une droite conservatrice incarnée par Marc Fumaroli et une gauche intellectuelle qui trouve un de ses porte-paroles en Philippe Dagen³⁴. Cette crise esthétique s'accompagne d'une crise économico-culturelle que l'on retrouve dans de nombreux pays occidentaux au début des années 1990. Les achats non soutenus par l'Etat à travers les FNAC ou les FRAC diminuent, et se confirme le fait que Paris a perdu sa place centrale dans le milieu des avant-gardes et de l'art moderne.

En conséquence, les artistes français n'ont que peu ou pas de renommée à l'étranger, et si les jeunes créateurs font preuve d'un dynamisme certain, ils ne trouvent pas d'endroit pour s'exposer, les grandes institutions ne présentant majoritairement que des artistes consacrés³⁵. C'est pour rétablir le rayonnement culturel international de la France dans ce domaine, à l'image des villes d'Allemagne et des Etats-Unis notamment, contrer le mépris de l'art français

³³ HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Paris : Editions de Minuit, 1998, p. 276-277.

³⁴ MICHAUD, Yves. *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 14.

³⁵ MICHAUD, Yves. *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 143-150 : « Les gens d'appareil vont se désolant bruyamment que Paris ne dispose pas d'un lieu pour l'art contemporain vivant – mais ce sont eux qui ont transformé en sanctuaire du chic international successivement les galeries contemporaines du centre Pompidou et la galerie nationale du Jeu de Paume. »

qui s'est installé à l'étranger, et redynamiser son marché de l'art, que l'Etat s'attèle à promouvoir l'art contemporain³⁶.

L'arrivée de l'art contemporain à Tokyo

C'est un concours de circonstances qui désigne le palais de Tokyo comme potentiel réceptacle de cette opération. Vidé d'institutions depuis 1995 et le départ de la FEMIS, prêt à accueillir une nouvelle occupation avec l'annulation du Palais du Cinéma dans ses locaux et le dégagement des structures effectué par les équipes de Franck Hammoutène, le palais de l'avenue du Président-Wilson jouit en outre de sa réputation d'ancien musée d'art moderne, le Palais de l'Image n'ayant jamais vraiment réussi à s'imposer aux yeux du public.

C'est ainsi que dès le mois de janvier 1999 est remis à Pierre Encrevé un rapport de la Délégation aux Arts plastiques (DAP) rédigé par Christine Macel : « La Manutention, un lieu pour la création contemporaine à Paris »³⁷. Reprenant le chapeau accrocheur d'un article de Jean-Max Colard pour les *Inrockuptibles* : « Paris la Frileuse rame lamentablement derrière l'audacieuse province », la rapporteuse fait le constat de l'absence d'un lieu pour la jeune création dans la capitale³⁸. Elle compare la situation des artistes d'outre-Manche, véritables « rock stars » du Turner Prize, à la marginalisation des artistes contemporains français qui ne survivent qu'au sein de micro-réseaux. Les locaux vacants du palais de Tokyo, par leur « beauté brute » et leur ampleur, leur « convivialité » et « l'aspect ludique des espaces » lui paraissent alors l'endroit idéal pour commencer la réhabilitation des artistes français contemporains, à condition qu'eux-mêmes participent aux réflexions menées pour l'élaboration d'un tel établissement³⁹.

L'idée fait donc son chemin au ministère de la Culture et est soutenue notamment par le Délégué aux Arts plastiques, Guy Amsellem, qui explique à la ministre que l'ouverture d'un tel centre à Paris « répond à un besoin profond » et d'autant plus urgent que ces centres deviennent monnaie courante dans les villes étrangères. Il faut donc donner cette visibilité qui lui manque à la nouvelle génération de créateurs français pour assurer « le rayonnement international de la scène française » et le faire dans un endroit central pour en faciliter

³⁶ MICHAUD, Yves. *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 136-137.

³⁷ AN : série 2005 0502/12. Rapport de Christine Macel à Pierre Encrevé daté de janvier 1999 et intitulé : « La Manutention, un lieu pour la création contemporaine à Paris ».

³⁸ COLARD, Jean-Max ; PERE, Olivier. « L'art contemporain – De la vie de province », *Les Inrockuptibles*, 16 décembre 1998, p. 108-109.

³⁹ AN : série 2005 0502/12. Rapport de Christine Macel à Pierre Encrevé daté de janvier 1999 et intitulé : « La Manutention, un lieu pour la création contemporaine à Paris ».

l'accessibilité⁴⁰. Le Délégué commence déjà à réfléchir à la forme que prendra ce « centre » dont il réfute l'appellation de « centre d'art », déjà trop institutionnalisée.

Le nouveau palais de Tokyo devra entre autres entretenir les échanges entre les disciplines artistiques et ouvrir de midi à minuit plutôt qu'entre les traditionnels 10h et 18h. Une distribution des espaces et des crédits s'ébauche : il n'y a pas assez d'argent au ministère pour occuper tout l'espace – l'Etablissement public de Maîtrise d'Ouvrage des Travaux culturels (EPMOTC) estime que l'investissement immédiat doit être à hauteur de 30 millions de francs, dont 9,5 proviennent des reliquats du Palais du Cinéma. 3 000 m² pourraient être occupés sur le plain-pied avec l'avenue du Président-Wilson et 1 000 m² dans les anciens locaux administratifs de la FEMIS⁴¹. A cette date, l'ouverture du centre est estimée à l'automne 2000. La rapidité doit en effet être la clef d'action. Il ne faut pas répéter les erreurs du Palais du Cinéma.

Trautmann annonce finalement la création du centre au palais de Tokyo lors de son allocution sur le réseau de l'art contemporain à Paris et en région du 7 avril 1999. Elle fait de la diffusion nationale et internationale de la scène artistique française l'une des priorités de son budget pour l'an 2000 et inscrit le nouveau palais dans la continuité des centres existant déjà à New-York, Amsterdam, Berlin et Londres. Elle présente son action comme une réponse aux milieux artistiques en collaboration à la fois avec la région Île-de-France et la Ville de Paris – elle entend qu'une « collaboration fructueuse » s'engage entre les deux « partenaires naturels » que sont les deux ailes du bâtiment de 1937. Il s'agit donc de faire du palais de Tokyo un « lieu de référence de la création plastique » comme il l'avait pu l'être au temps du Musée national d'Art moderne mais sans en faire une institution étatique classique. Le lieu se veut « expérimental », lieu de « découverte » au « mode de fonctionnement innovant » et qui ne drainera pas l'argent du ministère puisque son budget de 30 millions de francs doit couvrir le strict nécessaire et que l'équivalent de l'argent qui lui est consacré est envoyé en région pour soutenir les réseaux territoriaux de l'art contemporain. La « Maison du Cinéma, un temps prévue » au palais, est à peine évoquée : quinze ans de lutte partis aux oubliettes administratives⁴².

⁴⁰ AN : série 2005 0502/12. Note de Guy Amsellem à Catherine Trautmann, datée du 05/03/1999.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² AN : série 2005 0502/12. Allocution de Catherine Trautmann sur le réseau de l'art contemporain et en région du 07/04/1999.

L'enthousiasme de ce discours, qui s'appuie sur des références connues comme celle du MNAM, rappelle l'élan d'énergie qui entourait le même bâtiment aux débuts de la création du Palais de l'Image. La stature du palais de Tokyo appelle ainsi les grandes opérations.

A partir de cette allocution de la ministre, la rhétorique du gouvernement ne change guère jusqu'à l'inauguration du site par Lionel Jospin en 2002 : lieu innovant et atypique des arts les plus contemporains et des artistes encore peu connus, français ou étrangers, qui viendra redonner à la France le rayonnement culturel qu'elle a perdu dans ce domaine... c'est autour de ces thématiques que se construit la nouvelle identité du palais de Tokyo, une identité qui s'appuie en grande partie sur la « vocation arts plastiques » initiale du palais, mais qui n'a rien d'exceptionnelle dans les discours de ce genre : il s'agit de vendre un projet au public en le convainquant de sa nécessité et de son attractivité.

Ce lieu central en France aurait pourtant pu ne pas voir le jour si la décision du Comité de décentralisation du 6 juin 2000 avait été respectée. S'appuyant sur une décision du Comité interministériel permanent pour les problèmes d'action régionale et d'aménagement du territoire (CIAT) du 3 octobre 1993 qui stipule que « tout organisme national devra s'implanter hors d'Île-de-France », et considérant « qu'aucune implantation alternative de ce centre de la jeune création n'a été présentée », le Comité refuse l'installation du centre au palais de Tokyo – sachant qu'à cette date les directeurs ont déjà été nommés et les architectes, choisis : l'instruction du permis de construire est donc bloquée temporairement⁴³.

Il aura fallu un recours de Catherine Tasca, alors nouvellement nommée ministre de la Culture et qui reprend le projet de sa prédécesseure, pour que le premier ministre passe outre le refus du Comité et donne son accord⁴⁴. Les arguments pour maintenir un centre un Paris reposent majoritairement sur la capacité de la capitale à dynamiser le reste du territoire en servant de tête de réseau et à diffuser un rayonnement international effectif, mais aussi l'absence d'un tel centre dans la capitale, et, de façon plus pragmatique, le prestige du lieu, sa disponibilité et les nouveaux débats et pertes d'argent qu'enclencherait un abandon du site – le deuxième en deux ans⁴⁵.

⁴³ AN : série 2005 0502/12. Décision du 6 juin du Comité de décentralisation.

⁴⁴ AN : série 2005 0502/12. Lettre de Jean-Marc Sauvé, secrétaire général du gouvernement, à Catherine Tasca, datée du 27/07/2000.

⁴⁵ AN : série 2005 0502/12. Interministérielle du secrétariat délégué à la DAP à David Caméo, datée du 19/07/2000.

Choisir la direction artistique

L'un des grands principes du futur établissement est le choix d'en donner la direction artistique à des personnes ne venant pas du monde institutionnel pour un bail de trois non renouvelable. Dans la presse, les artistes s'en réjouissent et une centaine d'entre eux signent une pétition, lettre ouverte à la ministre datée du 31 mai 1999 et relayée par *Le Monde*, pour que cette direction soit confiée précisément à des artistes.

Ils s'enthousiasment du projet – montrant ainsi que le ministère répond réellement à un besoin du milieu et que cette nouvelle réalisation est pertinente – jusqu'à déclarer « avec vous, donc, une nouvelle ère semble devoir s'ouvrir »⁴⁶. Si les sentiments ayant motivés cette pétition sont pris très au sérieux par l'entourage de la ministre – ils témoignent d'une confiance nouvelle des artistes dans un ministère de la Culture qui jusqu'à présent et depuis 1981 ne les associait pas à la diffusion de l'art contemporain – encouragée par Pierre Encrevé et David Caméo à en rencontrer certains, leur participation active à la direction du futur palais de Tokyo n'est pas réellement prise en sérieux :

Il ne serait pas abusif que les artistes soient majoritaires dans le CA de la future institution. Par ailleurs, si un des rares artistes français qui ont une reconnaissance internationale était prêt à s'engager pour trois ans dans des fonctions de responsabilité, il ne serait pas absurde de doter l'institution d'un statut qui lui fasse une place. Mais nous avons quelques doutes sur la possibilité de trouver un artiste important prêt à le faire.⁴⁷

Des formulations telles que « il n'est pas abusif », « il n'est pas absurde » sont une preuve que si les artistes peuvent collaborer au fonctionnement et à la programmation du palais, il n'est jamais envisagé de les nommer au plus haut poste.

La nomination de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud en juillet 1999 n'arrive donc pas vraiment comme une surprise. Les deux hommes, commissaires d'exposition et critiques d'art, l'un plus théoricien (Bourriaud), l'autre plus pragmatique (Sans), sont plutôt jeunes – ils n'ont pas quarante ans – et peuvent se vanter d'une expérience à la fois en région et à l'international. Ils font partie de cette jeune génération de commissaires d'exposition qui n'ont jamais vraiment

⁴⁶ AN : série 2005 0502/12. Lettre ouverte au ministre de la Culture, 31/05/1999.

⁴⁷ AN : série 2005 0502/12. Note de David Caméo et Pierre Encrevé à Catherine Trautmann, datée du 15/06/1999.

travaillé dans des institutions consacrées au début de leur carrière mais ont su les conquérir grâce à leurs relations avec les artistes et leur conception sociale de l'art⁴⁸.

Cependant, à peine sont-ils nommés que les artistes qui s'étaient réjouis de la création du centre se révoltent : pas un des projets ayant répondu à l'appel d'offre de la DAP et qui a fait partie de la présélection ne contient d'artistes⁴⁹. Ce n'est néanmoins qu'un an plus tard que « les artistes » (leur signature) rédigent une « lettre ouverte à Catherine Trautman (sic) » pour exprimer leur mécontentement contre la nomination de Sans et Bourriaud au palais de Tokyo et la trahison ressentie face à cette décision⁵⁰. Il semblerait donc que les décisions qui entourent le palais de Tokyo ne cessent de susciter pétitions et autres réactions, et le lieu se retrouve, une fois de plus, au cœur des débats.

Pourtant, si les deux jeunes commissaires ont été choisis, c'est que leur projet correspond parfaitement à la rhétorique du ministère et au cahier des charges transmis par l'appel d'offre : le budget réduit de 30 millions de francs, la mise en valeur de la « jeune création » (soit les artistes émergents ou ceux jouissant déjà d'une petite reconnaissance, sans limite d'âge trop stricte), au moins 50% d'artistes français ou résidant en France représentés, un financement qui s'appuie beaucoup sur le mécénat, la diversité des pratiques artistiques et des événements programmés et la dimension expérimentale permise par le lieu⁵¹.

Dans leur dossier rendu en mai 1999, Sans et Bourriaud reconnaissent la domination étrangère qui s'exerce dans les milieux de l'art contemporain au travers d'institutions telles que PS1 à New-York, la Serpentine Gallery et la Tate Modern en Grande-Bretagne, la Fondation De Appel à Amsterdam et la Kunstmerke à Berlin, de « grands espaces industriels réhabilités et sans collection permanente » dont doivent s'inspirer le palais de Tokyo et ses grands espaces dégagés par les travaux pour le Palais du Cinéma⁵². Ils imaginent donc dans cet esprit un site où se rencontreraient jeunes artistes français et étrangers encore inconnus, où s'actualiserait un

⁴⁸ [sans auteur]. « Comment une nouvelle critique a bousculé la création des années 90 », *Le Monde*, 21 janvier 2000, p. 29. Les autres noms cités par l'article sont ceux d'Eric Troncy, de Franck Perrin, d'Olivier Zahm, de Stéphanie Moidson-Trembley ou encore de Hans-Ulrich Obrist.

⁴⁹ MASI, Bruno. « Flou artistique au palais de Tokyo », *Libération*, 14 juillet 1999, p. 21.

⁵⁰ AN : série 2006 0354/6 : Cabinet du Premier ministre et services rattachés, Chef du cabinet (1997-2002). Lettre ouverte à Catherine Trautman (sic).

⁵¹ AN : série 2005 0502/12. Cahier des charges pour le palais de Tokyo, avril 1999.

⁵² AN : série 2005 0502/12. Dossier « Site de création contemporaine », par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999.

dialogue entre la région et la capitale, un lieu dont l'ambition est de « défendre et relayer les initiatives privées pour affirmer le rôle pilote de l'institution publique »⁵³.

« Lieu de vie » ouvert de midi à minuit pour se rendre disponible aux visiteurs qui travaillent durant les horaires traditionnels des musées, le Site de création contemporaine doit se distinguer par la qualité de son accueil et de son accompagnement des visiteurs pour ne pas les laisser désorientés face à l'art contemporain. Le site doit également accueillir une unité pédagogique, le Pavillon, dont les activités se font en « interaction permanente avec l'actualité du Palais de Tokyo »⁵⁴. Cette intégration du Pavillon, dont la direction est confiée à l'*artiste* et professeur Ange Leccia, au projet de centre d'exposition révèle, comme l'avait fait l'intégration de la FEMIS au palais quinze ans plus tôt, les préoccupations éducatives du ministère et la similarité des projets étatiques qui occupent les grands monuments.

Une brève période de préfiguration précède l'ouverture du Site en 2002. Contrairement à l'AMIS qui pouvait investir les locaux pendant les petits travaux du Palais des Arts de l'Image, l'association de direction du futur centre d'art contemporain doit imaginer d'autres moyens de se faire connaître au public. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans ont alors l'idée de créer *Tokyo TV* en collaboration avec le collectif Première Heure sous la forme d'un programme de télévision réalisé par vingt-cinq artistes et diffusé dans des institutions culturelles à Paris et en Europe. Cette création originale a ainsi le mérite de montrer l'attention que le futur centre apportera aux nouveaux médias. Quant à l'initiative *Tokyorama*, il s'agit de parcours imaginés par des artistes en collaboration avec le FRAC Languedoc-Roussillon dans le quartier autour du palais⁵⁵. L'inscription dans le quartier de Chaillot a toujours été importante dans l'élaboration de l'identité du palais de Tokyo et elle se confirme encore en 2009 quand le Site, le MAM-VP et le Musée du Quai Branly s'associent pour créer la « Colline des Musées » qui leur permet de mutualiser leur public en leur offrant des avantages culturels et tarifaires.

Une nouvelle configuration architecturale ?

Ce n'est pas uniquement un nouveau projet scientifique et culturel qui s'élabore mais aussi une nouvelle réflexion sur l'architecture et l'état du bâtiment, les deux étant inséparables.

⁵³ AN : série 2005 0502/12. Dossier « Site de création contemporaine », par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ AN : série 2005 0502/13. Lettre d'information du ministère de la Culture et de la Communication du 17/07/2001.

Le chantier ayant été abandonné en 1998, le palais n'est absolument pas en l'état d'accueillir du public ou des expositions. Dans les anciens espaces de la FEMIS, la lumière a été totalement occultée, les entresolements rendent complexe l'appréhension de l'espace, les faux plafonds empêchent la circulation naturelle de l'air et les espaces sont saturés de poussière. La terrasse commune aux deux musées est en outre déjà le rendez-vous des skateboarders, qui ont profité de l'inactivité du palais pour s'approprier ce coin du 16^{ème} arrondissement qui n'a pourtant rien de « rock and roll »⁵⁶. Si ces jeunes gens ne sont probablement pas le public que vise le futur centre d'art contemporain, le présence a le mérite de montrer que tout public peut finalement s'approprier les lieux qui lui conviennent.

Ces seuls travaux de remise en état nécessiteraient, déclarent Sans et Bourriaud, 10 millions de francs de plus immédiatement dans le budget pour éviter la reprise des travaux après l'ouverture, les 30 millions ne servant qu'à l'établissement de conditions de sécurité et d'accueil minimales, conditions de sécurité qui dépendent parfois d'espaces non alloués au projet mais qui doivent tout de même être restaurés pour ne pas mettre en péril la structure du bâtiment, le tout sans crédits supplémentaires⁵⁷.

Sans succès, les futurs directeurs du Site tentent de pousser à une utilisation de tous les espaces du palais : quatre salles de cinéma restent inemployées, de même que des centaines de mètres carrés d'espaces d'exposition. Ils ne revendiquent pas l'espace pour eux-mêmes mais pour des collaborations avec des organismes privés : « nous n'avons pas d'ambition impérialiste, mais il nous apparaît évident qu'un projet culturel global cohérent est possible au Palais de Tokyo »⁵⁸. Pourtant, le niveau 1 – ou rez-de-chaussée bas comme on l'appelait du temps du Palais de l'Image – du palais est prévu d'être muré, au détriment des circulations verticales qui font l'ingéniosité du bâtiment. Avec pour maître d'ouvrage l'EPMOTC, c'est une surface (hors œuvre nette) de 8 760 m² que Sans et Bourriaud doivent occuper⁵⁹. Le budget et le temps qui presse ne permettent pas d'en faire plus. Ce n'est plus la cohérence du projet ou du bâtiment qui priment, mais la vitesse à laquelle le projet sera exécuté : on attend des résultats du ministère de la Culture.

⁵⁶ AN : série 2005 0502/12. Article du *Journal du Dimanche* « Polémiques au Palais de Tokyo », de Judith Schlumberger (2000 ou 2001).

⁵⁷ AN : série 2005 0502/12. Dossier « Site de création contemporaine », par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999.

⁵⁸ AN : série 2005 0502/12. Dossier « Site de création contemporaine », par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999.

⁵⁹ AN : série 2005 0502/12. Lettre de Guy Amsellem au Comité de décentralisation, datée du 24/03/2000.

Le choix des architectes responsables du futur Site est alors très révélateur : le duo bordelais composé d'Anne Lacaton et de Jean-Philippe Vassal est connu pour avoir souvent travaillé sur des projets à très peu de budget.

Le palais étant à nouveau le réceptacle d'œuvres d'arts plastiques – entre autres – les architectes s'attachent à « redonner une lisibilité à l'architecture initiale » en proposant de retrouver les grands plateaux sous les verrières⁶⁰. Prenant pour référence la place publique Djemaa-El-Fna à Marrakech, le tandem bordelais veut faire du palais un « lieu « non-stop », libre, public, pluriel, métissé, mobile, en activité permanente »⁶¹. Ils ont conscience de travailler dans un monument dont l'histoire est importante et dont la modernité, pour l'époque, était remarquable :

Pour nous, travailler avec le patrimoine, c'est faire avec ce qu'on a, avec les qualités d'un espace et d'un lieu. Nous ne sommes pas dans une attitude patrimoniale qui tend seulement à conserver intact, à protéger en figeant, mais plutôt dans l'idée que le patrimoine est la capacité irréversible qu'offre durablement un espace et un bâtiment. Notre envie était donc de révéler le Palais de Tokyo dans ses propriétés intrinsèques.⁶²

Les mots sont différents mais l'idée reste globalement la même que celle exprimée par les concepteurs des différentes étapes du Palais de l'Image : rendre justice au bâtiment de 1937. Pour Hammoutène, il s'agissait de la restauration des façades, du dévoilement des structures techniques à travers la « lame de lumière » et de la réhabilitation de la Salle 1937 ; pour Lacaton et Vassal, cela passe par une intervention minimale à l'intérieur du bâtiment, pas de fioritures mais l'architecture brute, ce qui fera dire à de nombreux commentateurs que le palais est laissé « inachevé » ou à l'état de « friche ». Ce n'est pas seulement à l'ancien MNAM que les architectes rendent hommages. Ils laissent également visibles certains héritages du Palais de l'Image, comme ces lettres en relief qui s'effritent : « CINEMATHEQUE FRANÇAISE/FEMIS » sur un mur du sous-sol et que l'on voit encore aujourd'hui – pour ceux qui se souviennent du projet de Jack Lang. Le fait que le budget soit très limité a évidemment

⁶⁰ AN : série 2005 0502/12. Lettre de David Caméo à la ministre de la Culture, datée du 19/06/2000.

⁶¹ EGG, Anne-Laure. « Monumentale ré-génération », *Architecture intérieure crée*, 2002 (n° 302), p. 76-81

⁶² CASCARO, David. *Le Musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. Texte et interview réalisés en 2006 en vue d'une édition, publiés en partie dans LOISY, Jean de (dir.). *PALAIS 15 numéro spécial : L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

eu une influence sur ce choix, mais le présenter comme un acte complètement délibéré renforce le caractère expérimental et atypique que l'on souhaite attribuer au palais.

Cependant et contrairement à ce qu'affirme une journaliste, « l'ambiance chantier héritée de l'éphémère Palais du Cinéma » n'est pas « unanimement appréciée »⁶³. Si certains y voient un « désordre prometteur et très attendu » qui va à l'essentiel et rappelle les friches industrielles consacrées elles aussi aux centres d'art loin des « cathédrales architecturales arrogantes des multinationales culturelles », d'autres se plaignent du gaspillage : l'argent du contribuable a été dépensé pour faire un entrepôt d'un magnifique monument architectural, tentative ratée pour faire du lieu un endroit à la mode⁶⁴.

S'entendre avec le bâtiment jumeau

Dès l'annonce officielle de la création du centre, en avril 1999, un journaliste des *Inrockuptibles* met le doigt sur un des enjeux de la création du Site de création contemporaine au palais de Tokyo : la concurrence avec le Musée jumeau de la Ville de Paris. Il écrit, évoquant le projet :

L'idée forte étant de créer un véritable pôle pour l'art contemporain, si cette grande institution [le MAM-VP] ne prend pas stupidement ombrage de la présence soudaine d'une si petite voisine et si ces deux lieux réussissent à offrir au public une programmation non pas concurrentielle mais complémentaire.⁶⁵

Cela semble être aussi l'idée de Catherine Trautmann, mais l'accueil que reçoit le jeune centre au premier abord est loin d'être chaleureux – si l'on en croit ses directeurs et leurs équipes.

Dans un courrier à Pierre Nore, chargé de mission à la DMF, Jérôme Sans, Nicolas Bourriaud et Catherine Sentis, administratrice du palais, expliquent que « le projet d'installation d'un site de création contemporaine à quelques mètres de son musée est apparu à Suzanne Pagé

⁶³ ACCORSI, Florence. « Paris : "happening" au Palais de Tokyo », *Les Echos*, 14/09/2000. Dans le même article, la journaliste constate que le palais est « frappé d'hémiplégie depuis le départ du MNAM en 1978 », montrant du même coup la parenthèse très facilement oubliable que fut le Palais de l'Image.

⁶⁴ PRADEL, Jean-Louis. « Palais de Tokyo, l'art en chantier », *Beaux-Arts Magazine*, janvier 2002, p. 10 ; LE QUESNE, Nicholas. « But is it art ? », *Time Europe*, 2002 (vol. 159, n° 6) : p. 36-37. L'auteur va plus loin encore : « Presumably, their intended audience prefers chic imitation to the real thing. And that's just the problem with the Palais de Tokyo's approach: it's fake. The works on display are all in keeping with the bogus trash aesthetic. [...] For all the post-postmodern posturing, the center is really just an echo of artistic movements spawned in other cities decades ago. It is too much concept and too little art. Simply saying that the Palais de Tokyo is a "living laboratory of contemporary art" doesn't make it so. »

⁶⁵ COLARD, Jean-Max. « Aux arts, etc. », *Les Inrockuptibles*, 7 avril 1999.

[directrice du MAM-VP depuis 1988] comme une déclaration de guerre de l'Etat contre elle ». Ils rapportent également que la directrice du musée d'en face a engagé une compétition intense en ce qui concerne la programmation puisqu'elle aurait démarché deux artistes censés faire l'inauguration du palais de Tokyo, Mélik Ohanian et Michael Lin, pour leur proposer des projets chez elle juste avant l'ouverture du Site de création contemporaine. Et en effet, Mélik Ohanian expose en 2001 son œuvre *Traversées* dans le cadre de l'ARC du MAM-VP. Les conditions de son exposition et de sa venue sur les lieux ne sont malheureusement pas vérifiables mais le fait est que, quelques mois avant de faire l'inauguration du palais de Tokyo, l'artiste expose dans le musée de la Ville de Paris.

Suzanne Pagé conteste même l'appellation « Palais de Tokyo » pour le site, consacrée pourtant par l'usage depuis des années et par un panneau en place depuis plus de dix ans⁶⁶. Elle nie ainsi la seule stabilité du bâtiment depuis sa construction en 1937 : son nom. C'est une attaque dont la symbolique est très forte et qui, sans remettre en cause le projet, vise à nier son existence.

Ces accusations ont mené à plusieurs courriers et dossiers sur l'étude du nom même de « Palais de Tokyo ». L'appellation n'est pas le nom d'origine du bâtiment, qui, toutes ailes comprises, répondait au nom de « Palais des Musées d'art moderne ». Mais dès 1937, dans le journal *L'Illustration* du 14 août, le journaliste Robert Burnand le baptise « Palais de Tokio » en référence au quai qui le borde⁶⁷. Le nom reste quand le jeu des alliances de la Seconde Guerre mondiale transforme le quai de Tokyo en quai de New-York et fait de plus en plus référence à l'aile de l'Etat, en particulier quand les collections du MNAM partent à Beaubourg.

Cet usage est confirmé au milieu des années 1980 lorsque deux plaques de métal bleues sont réalisées par une même société pour désigner, l'une le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et l'autre le Palais de Tokyo – qui, faute d'attribution institutionnelle durable n'a d'autre nom que celui hérité de son emplacement géographique⁶⁸. Comme souligné par Sylvie Claver et Pierre Nore dans leur note au directeur de cabinet de la nouvelle ministre de la Culture, Catherine Tasca : « consacré depuis plusieurs années dans l'ensemble des documents relatifs aux manifestations de l'Etat et jamais utilisé par la Ville, on peut considérer que ce label

⁶⁶ AN : série 2005 0502/13 : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1994-2002). Note confidentielle à l'attention de Pierre Nore, de Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans et Catherine Sentis, du 09/10/2001.

⁶⁷ AN : série 2005 0502/13. Note de Sylvie Claver et Pierre Nore à Jacques Vistel, directeur du cabinet de la ministre de la Culture, Catherine Tasca, datée du 19/10/2001.

⁶⁸ AN : série 2005 0502/13. Dossier « Le Palais de Tokyo, histoire d'un nom ».

continue de nous appartenir »⁶⁹. Tous les documents administratifs relatifs à l'aile Ouest du bâtiment depuis les années 1980 mentionnent en effet le nom de « palais de Tokyo », jusqu'au nom de l'association de préfiguration « Mission d'aménagement du Palais de Tokyo » de Xavier North. La presse, les documents de communications, les affiches d'exposition et même les recherches internet et bibliographiques dans les catalogues de la Bibliothèque publique d'Information (BPI) et de l'École du Louvre associent l'aile ouest au nom générique de palais de Tokyo⁷⁰. Cette étude anonyme témoigne de la permanence du nom et du bâtiment malgré toutes les tempêtes par lesquelles ils sont passés. Plus que l'objet d'un projet culturel, l'édifice de la rue du Président-Wilson est bel et bien le « Palais de Tokyo ».

Comme on peut le constater aujourd'hui, le nom de « Palais de Tokyo » pour l'aile Ouest est finalement accepté et préféré à l'appellation « Site de création contemporaine », du nom de l'association de gestion créée au début de l'année 2000 et présidée par le critique d'art Pierre Restany.

Quant à l'aspect temporaire du lieu, il a été définitivement oublié lors des travaux d'agrandissement du Site effectués par les mêmes architectes que dix ans plus tôt, Lacaton et Vassal, en 2012. C'était une éventualité qui avait déjà été envisagée dans la presse dès les débuts du projet, quand un journaliste écrivait dans *Le Monde* que la « destination [n'est] pas définitive – à moins que le succès ne vienne conforter l'opération »⁷¹. Et c'est ce qu'il s'est passé.

La transition des images cinématographiques vers l'art contemporain sous toutes ses formes renouvelle les liens forts qu'entretiennent les projets liés au palais de Tokyo – après tout possession de l'État – aux aléas de la politique, et pas seulement de la politique culturelle. Ce moment transitoire met au jour rivalités et débats de fond sur la perception des différentes pratiques artistiques en France. Pour Lionel Jospin, qui tient à inaugurer lui-même le Site alors qu'il n'est pas encore candidat officiel à la présidentielle de 2002, il s'agit de se positionner sur le plan politique de manière forte : pour la jeunesse, la modernité et l'originalité créatrice, bref, pour montrer que l'État n'est pas *que* conventionnel dans ses prises de décision⁷².

C'est en partie pour éviter le scandale d'un bâtiment aussi monumental et en plein centre de Paris laissé à l'abandon que le projet de la jeune création voit si rapidement le jour. Et c'est

⁶⁹ AN : série 2005 0502/13. Note de Sylvie Claver et Pierre Nore à Jacques Vistel, directeur du cabinet de la ministre de la Culture, Catherine Tasca, datée du 19/10/2001.

⁷⁰ AN : série 2005 0502/13. Dossier « Le Palais de Tokyo, histoire d'un nom ». Sur l'image de l'affiche de l'exposition Grimault, le nom « Palais de Tokyo » surpasse en police toutes les autres indications sauf celle du titre principal de l'exposition.

⁷¹ ROUX, Emmanuel de. « Le Palais de Tokyo va devenir un centre d'art », *Le Monde*, 9 avril 1999.

⁷² HA. B. « De Belleville à Chaillot, les artistes bougent Paris », *Le Monde*, 21 janvier 2002, p. 27.

finalement le chantier du Palais du Cinéma qui sert de fondation à la nouvelle identité du lieu, en l'occupant avec une programmation originale adaptée à une architecture qui s'autorise l'éphémère et les projets parfois saugrenus⁷³.

⁷³ On pense ici notamment à l'exposition *Acqua Alta* inspirée des marées de Venise qui voit toute une partie du palais inondée par l'artiste Céleste Boursier-Mougenot.

CONCLUSION

CONCLUSION

La mise en forme de l'identité du palais de Tokyo fut difficile. Le projet initié par le ministre de la Culture de François Mitterrand en 1984 doit beaucoup aux contingences de la politique culturelle des années 1980. Le palais a en outre le statut d'ancien musée national. Or, qu'est-ce qu'un musée sinon un lieu dont les collections sont vouées à des arts déjà consacrés ? Fort de cette expérience, le palais a un certain prestige, qui pourrait donner à sa nouvelle occupation, la photographie et le cinéma, le statut d'arts majeurs. C'est en partie avec cette idée que naît le projet d'un Palais de l'Image avenue du Président-Wilson. C'est aussi ce qui cause l'une des difficultés du projet : la muséographie telle qu'elle a été établie par Dominique Païni, pour rendre noble le cinéma l'a noyé dans les théories.

Mais la mise en valeur du patrimoine de l'image, et en particulier de l'image cinématographique, commence dans un bâtiment à l'architecture complexe, et surtout, encore occupé. Le calendrier s'étire, et avec lui, augmentent les demandes d'argent. A ses problèmes structurels s'ajoutent des problèmes de définition : quelle place pour la photographie ? Quelle forme pour le musée du cinéma ? Comment concilier recherche, espace pédagogique et expositions ? La télévision est très vite évacuée du projet, à peine envisagée. Tout se passe comme si la concurrence qui peut exister entre les deux médiums, cinéma et télévision, n'avait pas réussi à être dépassée par le concept du Palais de l'Image. Elle aurait pourtant pu apporter une plus-value au projet du palais de Tokyo, dont le contenu se transforme peu à peu en une version « améliorée » de la Cinémathèque : l'association et son nouvel espace bibliothèque.

Les équipes du Palais de l'Image n'avaient par ailleurs pas vraiment anticipé que l'identité déjà forte, orgueilleuse et belliqueuse, de la Cinémathèque française leur poserait problème. L'Affaire Langlois était pourtant encore vive dans les esprits. A vouloir faire du nouveau, de l'« innovant », associer public et privé, et garder une tutelle, le ministère de la Culture a visé trop grand pour ses moyens et ses méthodes.

La création de l'AMIS apporte certes un regain de dynamisme dans le projet. La gestion se centralise et, pour la première fois, le public parisien peut avoir un aperçu de ce que serait le Palais de l'Image à Tokyo. Mais ce que met notamment en valeur le plan chronologique est le changement constant des équipes qui travaillent sur le projet. Sans continuité administrative ni politique, une telle entreprise ne peut avancer sans encombre. On pourrait presque dire que le Palais du Cinéma connaît le destin inverse du MOMI de Londres : l'un a eu un long temps de réflexion pour peu de temps d'ouverture – et une ouverture partielle – l'autre n'a pas bénéficié

d'un temps de réflexion approfondi mais a réussi à ouvrir pendant onze ans. Là s'arrête la comparaison puisque les deux expériences se sont soldées par un échec.

Le plan chrono-thématique met également en valeur l'importance du bâtiment dans le projet. Il a fallu faire avec du « déjà-là », et de ce fait *composer*, faire se rencontrer des entités – des identités ? – différentes. Les années 1980 et 1990 donnent ainsi à voir l'intéressante gestation d'un projet dans un monument historique.

Comme le disait Alain Auclair lors de notre entretien, l'histoire du Palais de l'Image au palais de Tokyo est ainsi une histoire de confrontation entre des projets culturels très forts portés par un homme, Jack Lang, une réalité administrative laborieuse et complexe, et le corporatisme des musées et du cinéma¹. L'ensemble des entretiens, des propos tenus par ces hommes qui, chacun à leur façon, ont participé à l'histoire du palais de Tokyo montrent aussi c'est la façon dont les egos ont joué au palais : les absents ont été beaucoup blâmés – à l'exception de Jack Lang, qui prend le blâme pour lui et se positionne ainsi comme l'homme providentiel qui a manqué à la réussite de son projet.

Il a beaucoup été question de vocation dans cette étude du palais de Tokyo : construit *pour* les arts plastiques, il est obscurci *contre sa nature* pour accueillir le cinéma et la photographie. Mais plus qu'une opération forcée sur la structure imaginée par Dondel, Aubert, Viard et Dastugue, l'échec du Palais de l'Image au palais de Tokyo est le fruit d'une autre confrontation, celle de discours et de volontés politiques, une confrontation qui ne nie pas la seule « vocation » que l'on puisse attribuer à l'édifice de 1937 sans trop se tromper : sa vocation culturelle.

Si le départ des collections du Musée national d'Art moderne montre bien une chose, c'est celle-ci : ce « sentiment désuet mais tellement français » hérité de l'Ancien Régime qui consiste pour un dirigeant à s'affirmer à travers la protection des arts a desservi le palais de l'avenue du Président-Wilson². Il a failli transformer l'édifice en cette « coquille vide » parfois critiquée par la presse et que les pouvoirs publics s'acharnent à remplir, d'abord avec l'image cinématographique, puis avec les arts contemporains. Le Palais de l'Image a été oublié, mais on se souvient encore du MNAM, la « vocation » initiale du lieu. Le Palais de Tokyo des arts contemporains est conçu comme un anti-musée, voire un anti-Centre Pompidou, sans collections, sans « cube blanc », de la même façon que le MNAM avait été conçu comme un anti-musée classique, un musée moderne et mouvant. La boucle est bouclée.

¹ Entretien réalisé par moi-même avec Alain Auclair, ancien directeur adjoint du CNC, le 29 novembre 2018.

² AILLAGON, Jean-Jacques. « À propos du Palais de Tokyo », *Le Quotidien de l'Art*, 13 avril 2012 (n° 129), p. 4.

Le Palais de Tokyo/Site de création contemporaine paraît aujourd’hui bien implanté dans le paysage parisien et international – son agrandissement en 2011-2012 en a fait un des centres d’art contemporain les plus grands d’Europe – mais son image doit en réalité beaucoup à son histoire mouvementée et laborieuse. Sans le vide causé par la création du Centre Pompidou et les années difficiles qui suivirent, pas de chantier à l’abandon dans les anciens locaux du Musée national d’art moderne. Et cette image brute de palais en friche constitue une grande partie de ce qui fait la particularité de l’actuel Palais de Tokyo, dont le « P » majuscule peut maintenant s’affirmer, à l’opposé du « p » choisi tout au long de cette étude pour refléter l’option par défaut d’un Palais de l’Image qui peine à être baptisé. Un an après l’ouverture du Site, Yves Michaud l’écrit déjà : le Palais de Tokyo est cette « friche exemplairement signalée comme lieu de l’art par l’incongruité de sa situation et la contradiction entre un aspect architectural extérieur ordinaire et des espaces intérieurs déjantés »³. L’audace du site et de la programmation se répondent ; l’aspect « non fini » des espaces les marque encore comme lieu de passage, ce qu’ils furent pour diverses institutions à partir du milieu des années 1970. En projet pendant des années, le palais était devenu un réceptacle à fantasmes politico-culturels, un lieu écrit au conditionnel, un projet en attente.

L’échec du Palais de l’Image à Tokyo peut s’expliquer de nombreuses façons – déjà répétées plusieurs fois. Projet morcelé, aux prises avec les difficultés inhérentes à la vie institutionnelle ; temps long qui crée un décalage entre le développement du projet et les mouvements de la vie politique ; place à part de la photographie qui empêche une vue d’ensemble du projet. Le palais a été doté d’une mission par Jack Lang, mais la volonté a manqué : la volonté contre la vocation, là aurait pu être la différence. Ce n’est pas une révélation : le projet avait besoin d’un « chef de commando », d’un « bâtisseur » et pas d’un Centre de la Cinématographie dont les priorités étaient autres⁴.

L’histoire du Palais de Tokyo est donc l’histoire d’un paradoxe, quand les grands moyens et le temps long mènent à l’abandon et que les petits projets temporaires deviennent permanents. Comme l’écrit Balzac : « en France, le provisoire est éternel, quoique le Français est soupçonné d’aimer le changement »⁵.

Ce sujet ouvre dès lors sur des prolongements, et notamment celui du devenir du Palais depuis 2002. Réouvert en 2012, après onze mois de travaux, le Site se voit agrandi de plus de

³ MICHAUD, Yves. *L’Art à l’état gazeux : essai sur le triomphe de l’esthétique*. Paris : Hachette littératures, 2003, p. 64.

⁴ Entretien réalisé par moi-même avec Jack Lang, le 3 mai 2019.

⁵ BALZAC, Honoré de. *Les Paysans*. La Bibliothèque électronique du Québec [Edition de référence : Paris : Alexandre Houssiaux, 1855], p. 270. [en ligne] <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-66.pdf>.

10 000 m² par le même duo d'architectes qui en avait la charge un peu plus de dix ans plus tôt. Association devenue Société par actions simplifiée en 2011 sous la présidence de Jean de Loisy, le Palais a surtout trouvé sa place comme nouveau « pôle incontournable de l'art contemporain »⁶. Avec entre 300 et 400 000 visiteurs par an depuis 2014 qui viennent profiter de la programmation artistique et culturelle, le Site double sa fréquentation en comptabilisant toutes les autres activités qu'il propose, pour le public comme pour le privé⁷. Ainsi que le voulaient les équipes du Palais de l'Image, le numéro 13 de l'avenue du Président-Wilson est devenu un véritable lieu de vie. Il serait intéressant d'étudier la façon dont le nouveau Palais a conquis son public, dont il dépassé l'échec de l'occupation précédente pour construire cette identité qu'on lui connaît aujourd'hui, alors même qu'à la fin des années 2010, le Centre Pompidou espérait encore récupérer les milliers de mètres carrés restant pour agrandir ses propres espaces⁸. On note également que le calendrier politique n'est pas absent de cette nouvelle entreprise : 2012, ouverture du nouveau Site mais aussi année d'élections présidentielles. Quel en a été l'impact ?

Intéressante également serait l'étude du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris depuis 1937 pour examiner à une autre échelle décisionnelle, celle de la Ville, le destin de l'édifice construit pour l'Exposition internationale. Dans la même perspective de changement d'échelle, il semblerait pertinent de prolonger l'étude sur ce quartier de Chaillot dont l'importance a été relevée plusieurs fois dans ce mémoire de recherche, approfondissant ainsi les liens entre le Palais de Tokyo et ses voisins culturels.

⁶ STEEGMULLER, Chantal. « Palais de Tokyo : l'ovni parisien de l'art contemporain », *Muséologies*, 2014 (vol. 7 n° 1) : p. 249-257.

⁷ Rapports d'activités du Palais de Tokyo de 2014 à 2017.

⁸ AILLAGON, Jean-Jacques. « À propos du Palais de Tokyo », *Le Quotidien de l'Art*, 13 avril 2012 (n° 129), p. 4.

ANNEXES

Avertissement

Ce mémoire n'est pas abondant en photographies, ni en annexes, même si certains documents étaient trop importants pour ne pas être reproduits ici. La raison en est que la qualité des dites photographies laisse parfois à désirer, car il n'a pas toujours été possible de retourner sur les sites d'archives pour rectifier cette erreur. Nous nous en excusons.

Annexe n° 1 : AN : série 2014 4769/5 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Jack Gajos à Jack Lang datée du 02/05/1989.

JACK GAJOS

Confidentiel

Paris, le 2 mai 1989.

Monsieur Jack LANG
Ministère de la Culture
de la Communication,
des Grands Travaux
et du Bicentenaire
3 rue de Valois
75042 PARIS CEDEX 01

Monsieur Le Ministre,

Au terme de l'étude que vous m'avez confié sur le devenir du Palais de Tokyo, et après m'en être entretenu avec vos services et les organisations professionnelles, il me paraît possible de conclure à l'ouverture d'un espace nouveau dédié aux images et aux sons et pour lequel le nom d'ESPACE LUMIERE vous est proposé. L' ESPACE LUMIERE ouvert du Palais de Tokyo pourrait être inauguré en Avril - Mai 1993.

Sur la dénomination du lieu, et l'hommage ainsi rendu à un cinéaste, il est possible que l'Institut Lumière à Lyon fasse obstacle. Je propose alors le nom de RENOIR, en me rappelant que ce nom est associé au monde de l'Art et que ce cinéaste avait également travaillé pour la télévision. L'accord de Dido RENOIR ne devrait pas poser de problème.

Sans changer l'option d'origine que vous aviez annoncé dès Janvier 1986, l'organisation devrait être, si vous acceptez les termes du rapport, profondément changée. Le rapport précise que le Palais de Tokyo, accueillant l'Espace Lumière, dépend d'une Direction unique, sous tutelle de l'Etat, et non des affectataires.

Je me permets de souligner que toutes ces propositions sont présentées en termes d'opportunité et dans le souci d'éviter tout conflit majeur qui pourrait bloquer, une fois encore, ce projet. Il ne m'a pas semblé utile de prononcer des exclusions, mais, en revanche, de ménager l'avenir, tant pour la photographie : il lui est dévolu un espace protégé dans le Palais qui peut être réaffecté sans difficulté, par exemple présenter des expositions sur la télévision, que pour la Cinémathèque française : le temps est notre plus sûr allié ; la question peut être réglée dans les deux ans. Dans l'immédiat, la Cinémathèque doit se régénérer ou être dissoute. Il faut attendre sur ce point les propositions de Christian BOURGOIS. Isolée à Chaillot, affectataire parmi d'autres au Palais de Tokyo, elle se trouve "située" et reste, pour moi, en attente.

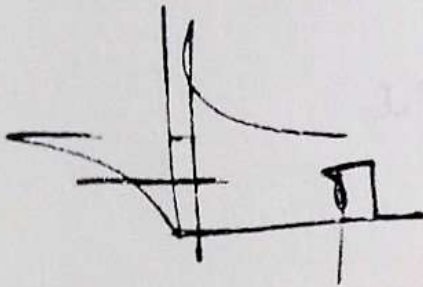
Enfin, dans la logique du programme ambitieux prévu par Franck HAMMOUTENE, il est proposé de revenir au projet originel, par ajout à la structure existante, sans casser la dynamique interne du bâtiment. Je vous sais sensible au projet de restaurant sur le portique côté Avenue du Président Wilson, la vie du Palais dépendra tout autant de votre choix pour les structures ajoutées rue de la Manutention. Il faut d'ores et déjà se préparer, outre la bataille budgétaire, à une négociation avec la Ville de Paris.

En vous affirmant à nouveau mon attachement à ce projet,

et en restant attentif à vos décisions,

je vous assure, Monsieur Le Ministre, de ma considération dévouée,

et amicale,



Annexe n° 2 : AN : série 20144 769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note d'Alain Auclair, directeur général adjoint du CNC, au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989.

CNC
Centre National de la Cinématographie

le Directeur Général Adjoint

Paris, le 15 MARS 1989

Alain Auclair

- Note n° 2 -

BUREAU DES CONSTRUCTIONS PUBLIQUES
20 MARS 1989
3984

NOTE

PROJET : PALAIS DE TOKYO

Lancé en 1985, le projet d'aménagement du Palais de Tokyo pour y créer une Maison de l'Image comporte encore de nombreuses incertitudes quant au contenu des activités qui y seront installées, aux conditions de leur fonctionnement, et même à la consistance architecturale du projet.

Avant de formuler des propositions pour mener à bien la mise en oeuvre et l'ouverture au public du nouvel espace, il convient de rappeler quelques éléments qui ont conduit à la situation actuelle.

a) l'absence de coordination des affectataires

Dès l'origine et avant toute définition globale du projet avaient été désignés trois affectataires ou utilisateurs :

- . Le Centre National de la Photographie,
- . La Cinémathèque Française,
- . L'enseignement du cinéma personnalisé à partir de 1986 par la FEMIS.

Sur la base d'une description générale des activités et de l'état du bâtiment préexistant, et à la suite de négociations avec les finances, une enveloppe fermée de crédits de travaux de 180 millions de francs avait été arrêtée. Toutefois les deux décisions de désignation des affectataires et de financement des travaux n'ont pas été accompagnées de la définition d'objectifs communs aux organismes concernés pour tirer le meilleur emploi de l'emplacement exceptionnel du Palais.

A l'exception de la FEMIS qui a pu mener à bien son projet de manière autonome mais sans que soient définies les relations avec les autres utilisateurs, ceux-ci se sont contentés de constituer une liste de leurs besoins théoriques de surfaces à l'intérieur du Palais, ou bien ont cherché à mettre à profit leur installation au Palais de Tokyo pour faire admettre une restructuration et un élargissement de leurs activités (d'ailleurs sans succès pour la Cinémathèque).

.../...

Ministère de la Culture
et de la Communication
Centre National de
la Cinématographie
12, rue de Lübeck
75784 Paris Cedex 16
tél. 4505 1440

b) le problème de la complémentarité ou de la concurrence des activités

La juxtaposition de la photographie et du cinéma est un pari rarement tenté. Les musées du cinéma récemment ouverts à Londres et New York par exemple, n'offrent qu'une place accessoire à la photographie alors qu'ils développent leurs activités au-delà du cinéma en y incluant la télévision.

Sans prétendre fournir à ce stade une réponse sur ce point, il paraît indispensable de poser la question de la présence de la télévision dans l'une des sections du projet : il est clair que la différence est mince entre beaucoup de films et de nombreuses fictions de télévision. Dès lors, ne faut-il pas leur donner une place ?

Toutefois, rien n'interdit de rechercher les points de rencontre entre les activités du Centre National de la photographie et les activités cinématographiques, quitte à admettre que ne soient pas présents au Palais de Tokyo tout ce qui concerne la photographie ni tout ce qui concerne le cinéma.

c) les questions posées par le projet d'architecte

Au-delà de ses qualités architecturales propres, l'intérêt majeur du projet retenu à l'issue du concours (projet HAMMOUTENE) paraît bien être la mise en évidence de la nécessité d'un fonctionnement homogène du Palais, c'est-à-dire d'une mission générale de conception et de conduite de l'opération de préfiguration, et de coordination des activités futures.

S'il n'était pas décidé de définir autrement une vocation prioritaire, une image clairement identifiable par le public, une structure d'animation et de gestion forte, on se trouverait rapidement en présence d'un établissement aux fonctions éclatées, aux activités confuses et de ce fait peu attractives, en proie à des dissensions continuelles dans la gestion quotidienne. En revanche, une structure commune claire appuyée sur une architecture forte est la meilleure garantie que puissent se développer des activités autonomes mais complémentaires par chacun des utilisateurs.

d) le fractionnement des travaux d'aménagement

Nonobstant ces incertitudes, la direction du patrimoine responsable de la maîtrise d'ouvrage, a poursuivi, dans la mesure de ses moyens, la réalisation des travaux pour lesquels des crédits avaient été réservés :

- . travaux de réhabilitation générale du bâtiment et installation de la FEMIS, pour un coût global de l'ordre de 90 millions de francs ;
- . organisation d'un concours d'architectes sur la base d'une programmation additionnant les demandes des utilisateurs et dans une enveloppe financière également de 90 millions de francs.

Le découpage de ces travaux et leur emplacement ont été certainement générateurs de surcoûts et l'achèvement de l'aménagement entraînera des contraintes nouvelles, voire l'arrêt partiel des activités déjà engagées.

e) l'insuffisance du financement

L'enveloppe financière disponible ne suffit pas pour la réalisation du projet tel qu'il a été retenu. Il convient donc soit de demander un complément de financement dans le projet de loi de finances pour 1990, soit de réduire ce projet de telle manière qu'il perde une part substantielle des qualités qui l'avaient fait choisir. En outre, des mesures nouvelles de fonctionnement devraient être demandées dès la même année pour la préparation et la préfiguration des activités futures.

f) le calendrier

Enfin, il faut compléter l'analyse par les impératifs liés au calendrier des opérations. En principe, le schéma retenu implique que l'architecte dépose d'ici à l'été 1989 un projet définitif. Compte tenu des délais nécessaires à la consultation des entreprises et à la mise en place des marchés, les travaux devraient pouvoir commencer dix-huit mois après pour une durée de deux ans et une ouverture au public en 1993.

Au terme de ce diagnostic, il apparaît que trois conditions essentielles doivent être réunies pour l'achèvement du projet et sa réussite :

1. Définir un projet global et non une juxtaposition d'activités
2. Lever le préalable de la Cinémathèque Française
3. Désigner un chef de file du projet.

1°) DEFINIR UN PROJET GLOBAL

a) le choix d'une vocation :

Celle-ci peut être déterminée à la fois négativement - ce ne peut être ni une maison du cinéma, ni une cinémathèque, ni un musée, ni des galeries d'exposition, ni une bibliothèque -, et positivement : un espace offert au public, aux professionnels, aux étudiants, aux chercheurs qui pourront avoir accès aux films, à des programmes audiovisuels, aux documents du cinéma (textes, matériels, objets), et qui pourront non seulement s'y rencontrer et assister à des activités programmées, mais aussi y réaliser certains travaux. De même pour la photographie. Cette vocation de représentation et d'information de l'image fixe et animée devrait être rassemblée sous un titre commun qui la symbolise. On proposera ici la suggestion "d'Espace Lumière".

b) une synergie d'activités multiples :

Le public amateur ou professionnel devrait avoir accès à une multiplicité d'objets, de programmes et d'activités en conservant une entière liberté de choix. Ceci suppose une totale liberté de circulation entre les différents espaces et, en conséquence, l'absence d'obstacles liés à la présence d'affectataires différents et d'activités de niveaux culturels variés. Il faut ainsi aller à l'encontre de la tendance au cloisonnement qui paraît ressortir de la programmation actuelle.

En outre, le projet HAMMOUTENE a fait apparaître la possibilité d'aménager des espaces non prévus au programme et donc, le cas échéant, d'accueillir de nouvelles fonctions. Il importe de choisir entre le non aménagement de ces espaces, leur affectation aux utilisateurs présents, l'introduction de nouvelles utilisations, et en fonction de ces décisions d'en tirer les conséquences en termes d'architecture, de préparation du fonctionnement, et de financement.

c) le choix d'un mode de gestion :

Il n'existe actuellement aucune structure juridique, sinon l'affectation de principe au Centre national de la cinématographie, permettant d'assurer le fonctionnement courant du Palais, de coordonner les activités des utilisateurs, de conduire une action culturelle d'ensemble. Il convient donc de définir soit une entité juridique nouvelle chargée de ces missions, soit leur répartition entre les différents utilisateurs, soit un régime contractuel entre ceux-ci, soit encore la mise à la charge du Centre national de la cinématographie de ces responsabilités. Pour des raisons juridiques, administratives et culturelles, la première solution paraît devoir s'imposer à terme. A titre provisoire, des modalités de gestion courante doivent être déterminées d'urgence entre le C.N.C. et les utilisateurs pour maintenir le Palais en état de marche.

2*) LEVER LE PREALABLE DE LA CINEMATHEQUE

Trois activités déterminantes reposent sur la présence et l'efficacité de la Cinémathèque, même si elle n'est pas seule en cause : la médiathèque, les salles de projection, les salles d'exposition.

- la médiathèque fait désormais l'objet d'un programme défini par Noëlle GIRET et Marion GRES et accepté par le conseil de la Cinémathèque. Ce programme devrait sans doute être complété. En tout état de cause, la Cinémathèque est actuellement hors d'état de le mettre en oeuvre. L'ouverture de la médiathèque reposera donc entièrement sur l'octroi de crédits et de postes budgétaires qu'il conviendrait en toute logique de commencer à inscrire dès le budget de 1990.

En même temps, il faut définir le régime juridique de la médiathèque : autonomie, regroupement des affectataires en une entité "confédérale", ou dévolution à l'un d'entre eux. (la dernière solution étant sans doute à écarter).

- Les salles : construites mais non équipées, leur programmation révèle une grave insuffisance dans le fonctionnement intérieur de la Cinémathèque qui éprouve à l'évidence les plus graves difficultés pour les prendre en charge. Dans toutes les grandes cinémathèques, les grandes lignes de la programmation sont faites parfois avec plus d'un an d'avance, ce qui paraît actuellement impossible. Les relations avec la FEMIS et le Centre national de la photographie pour l'utilisation des salles devraient être enfin précisées par convention.

- Les expositions : problème comparable à celui des salles aggravé par le retard dans l'inventaire des collections, la nécessité de travaux de restauration des objets, et surtout la présence non levée de "l'hypothèque" Chaillot.

Au-delà, la crise chronique de la Cinémathèque, en dépit des moyens que celle-ci a reçus, fait peser un doute sur sa capacité, comme sur sa volonté, à aller au Palais de Tokyo.

Il est toutefois certain que la Cinémathèque Française jouit toujours, outre son nom et son passé, d'un grand prestige international, de réelles capacités d'action, et surtout d'un patrimoine en certains points irremplaçable. Tout projet sans la Cinémathèque serait d'un contenu et d'un esprit entièrement différent, qui nécessiterait une nouvelle étude et une prolongation importante des délais : il n'y a pas dans ce domaine de solution de substitution à l'identique, même s'il est possible de concevoir une solution alternative avec des équipes et des éléments de patrimoine différents dans leur esprit et leur capacité d'attraction.

Il paraît également exclu d'installer la Cinémathèque Française au Palais sans son consentement express quant à la mise à disposition de ses collections : il ne faut pas oublier que, pour l'essentiel, elle est seulement dépositaire de celles-ci et ne peut en théorie en disposer à sa convenance. En revanche, toute attitude d'autorité ne manquerait pas de ressouder une solidarité professionnelle aujourd'hui très faible.

Sans attendre les mesures qui pourraient être prises à l'issue de la mission Bourgois, il convient donc de poser à la Cinémathèque les conditions de son installation, à laquelle elle demandera elle-même des contreparties : maintien à Chaillot et classement du musée, crédits de restauration, déblocage de crédits pour créer des postes supplémentaires (programmation et médiathèque). Les conditions posées par l'Etat pourraient être les suivantes :

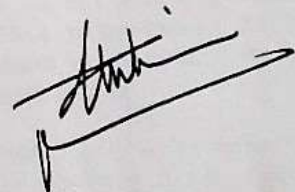
- dans l'immédiat, création d'une équipe commune CF/CNC/Chef de projet recevant une délégation étendue et effective pour l'élaboration et le suivi du projet ;
- autonomie fonctionnelle de la médiathèque ;
- engagements sur la programmation des salles (nombre de séances, diversité des programmes, ouverture à des programmes extérieurs, séances réservées, tarifs, accueil, etc...)

3) DESIGNER UN CHEF DE FILE

Par sa complexité et son importance, la réussite d'une telle opération exige à l'évidence la désignation d'un responsable unique. Celui-ci doit être simultanément l'interlocuteur du Ministère, tant au niveau du Ministre qu'au niveau des services et du Centre National de la Cinématographie, le partenaire des organismes utilisateurs, l'interlocuteur principal de l'architecte maître-d'oeuvre, l'animateur du projet auprès des professionnels et des médias ; il doit être chargé de la préfiguration des activités, de l'ouverture au public et de la conduite des opérations communes. La responsabilité requise doit donc s'exercer aux différents niveaux de la conception du projet culturel, de la conception des espaces et de leur aménagement, de la coordination des activités et de la gestion courante.

Il ne suffit donc pas, soit de désigner un administrateur isolé et dépourvu de pouvoirs, soit un chargé de mission pour des tâches ponctuelles et limitées dans le temps. Il est au contraire nécessaire de constituer une équipe réunissant des compétences administratives, techniques et culturelles, conduite par un responsable désigné en fonction de ses références principalement dans le domaine cinématographique et audiovisuel. C'est en effet dans ces deux domaines que la réussite du projet est la plus attendue et en même temps la plus problématique.

En outre, la mise à l'étude de projets voisins (Maison du cinéma de la Ville de Paris, projet de musée à la Défense) ou l'évocation du cinéma dans d'autres institutions (Grand Louvre, Orsay, et surtout projet de TGB) appelle des arbitrages rapides qui évitent d'installer le doute et l'éloignement de professionnels. Or, le projet ne pourra être un succès qu'avec ceux-ci, auteurs, producteurs, interprètes, techniciens : tous auront besoin d'identifier l'opération comme ce fut précédemment le cas avec succès pour la FEMIS (et à contrario pas pour la Cinémathèque).



Alain AUCLAIRE

Annexe n° 3 : AN : série 1989 0353/7. Lettre de Didier Vialatte, avocat à la cour de Paris, au ministre de la Culture, datée du 03/02/1987.

DIDIER VILLATTE
Avocat à la Cour de Paris

161, AVENUE VICTOR-HUGO
75116 PARIS - FRANCE
553 23 37

Le 3 février 1987

Monsieur le Ministre
de la Culture
3 rue de Valois
75001 - PARIS

Monsieur le Ministre,

Conformément à des convictions profondes qui tiennent à sa raison d'être, la Cinémathèque Française a plusieurs fois déclaré solennellement son attachement indéfectible à la conservation de ses fondations historiques dans le lieu choisi par Henri Langlois, au Palais de Chaillot.

La grande salle de projection et le musée du Cinéma installés au Palais de Chaillot constituent dans leur ensemble un ouvrage monumental dont la conservation présente, au point de vue de l'art et de l'histoire, un intérêt public justifiant la protection légale prévue par la loi du 31 décembre 1913 en faveur des monuments historiques.

Tous les témoignages recueillis sur le rôle personnel d'Henri Langlois et les éloges célébrant dans le monde entier le caractère exceptionnel de cette réalisation s'accordent pour reconnaître au fondateur de la Cinémathèque Française l'entière paternité artistique de la transformation des espaces vides du Palais de Chaillot en un théâtre vivant de l'art cinématographique constituant un chef d'oeuvre d'architecture, de poésie et de mise en scène dramatique.

C'est ainsi que dans une lettre du 22 janvier 1980 adressée à maître Georges Patrick Langlois, M. Jacques Flaud, président de la Cinémathèque, ancien directeur du Centre national de la Cinématographie, déclarait, selon le voeu unanime du Conseil d'administration, que le haut lieu constitué par le musée du Cinéma installé à Chaillot, né de l'imagination créatrice d'Henri Langlois et marqué de ses conceptions muséologiques personnelles, devait être considéré comme une oeuvre de l'esprit et recevoir à ce titre l'entière protection et le respect qu'assure le statut légal de la propriété littéraire et artistique.

Aux côtés de Maître Georges Patrick Langlois, la Cinémathèque Française est donc investie du droit moral de s'opposer à toute altération ou dénaturation de cette oeuvre indissociable du site du Palais de Chaillot qui a pris, à cause d'elle, une valeur symbolique reconnue dans le monde entier.

Comme le disait le Ministre de la Culture Jacques Duhamel lors de l'inauguration du musée du Cinéma en juin 1972, l'entreprise menée par Henri Langlois s'est nécessairement appuyée sur la contribution des professionnels du monde entier

./.

A LONDRES : 38 Cleveland Square, London W2 6DA

qui lui ont fait confiance et ont fait converger vers Paris et la Cinémathèque Française, considérée comme le foyer mondial de l'art cinématographique, les pièces de collection composant la richesse et l'universalité du musée Henri Langlois.

La Cinémathèque Française doit, pour cette raison, conserver et exalter le souvenir des cinéphiles et des cinéastes du monde entier qui se sont regroupés dans une communauté d'esprit autour de la personne et du génie d'Henri Langlois. Si elle devait se dessaisir de ses collections au profit d'un autre musée, d'un autre lieu, d'une autre direction de pensée que ceux incarnés par Henri Langlois dans l'univers du Palais de Chaillot, elle trahirait le pacte de confiance affective et de solidarité artistique qui a permis au musée Henri Langlois de devenir le premier et le plus grand musée du cinéma au monde et d'accéder à des richesses qu'aucun autre musée n'aurait pu obtenir par les voies ordinaires de la puissance financière ou de l'autorité administrative.

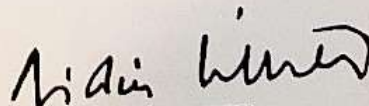
En conséquence, la Cinémathèque Française doit strictement veiller au respect de la volonté et des droits des amis et admirateurs d'Henri Langlois qui, par leurs donations ou leurs dépôts, ont donné son existence au musée du Cinéma. Au même titre que le respect de l'oeuvre d'Henri Langlois, ce devoir entraîne l'obligation de ne porter aucune atteinte au lien fondamental qui unit le musée du Cinéma et la grande salle de projection à l'espace du Palais de Chaillot.

Enfin, le juste sentiment d'une réussite exemplaire permet d'affirmer que l'établissement de la Cinémathèque Française au Palais de Chaillot a constitué la source, l'inspiration et le modèle de tous les musées du cinéma au monde. Ce lieu fut et demeure le foyer historique de l'un des plus grands mouvements de recherche artistique et d'échanges professionnels qu'a connus le cinéma mondial. Des oeuvres majeures y sont nées. Les auteurs les plus prestigieux sont venus de l'étranger dialoguer avec les générations nouvelles. Le premier enseignement du cinéma y a été conçu et dispensé. La Cinémathèque Française établie au Palais de Chaillot est un monument indiscuté qui témoigne de l'histoire universelle du Cinéma.

A l'heure où la Cinémathèque Française est appelée à jouer un rôle fondateur dans l'institution des métiers de l'image et du son qui doit s'élever au Palais de Tokyo, l'inspiration créatrice et les enseignements qui sont issus de son histoire doivent être plus que jamais préservés pour servir utilement la conception des oeuvres liées aux formes nouvelles de la communication audiovisuelle. Ils le seront par la pérennité de cet ouvrage dressé au Palais de Chaillot qui exalte le souvenir d'un homme et d'une fraternité artistique sans lesquels la France n'eût pas disposé d'un patrimoine cinématographique ayant le prestige de celui que possède la Cinémathèque Française.

Telles sont les raisons, Monsieur le Ministre, pour lesquelles la Cinémathèque Française vous demande, dans l'intérêt public, de bien vouloir décider le classement de la grande salle de projection et du musée Henri Langlois dans leur établissement historique au Palais de Chaillot.

Veillez recevoir, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma considération la plus dévouée.


Didier VILLATTE
Avocat à la Cour



Le 30 mars 1992

C 10

NOTE A L'ATTENTION DU MINISTRE

OBJET : Palais de Tokyo.

**Le conseiller
technique**

3, rue de Valois
75042 Paris Cedex 01
France

Téléphone (1) 40 15 80 00

Télex 215 134 I
Télécopie (1) 42 61 35 77

Le projet est maintenant entièrement prêt. Depuis votre dernière présentation publique il y a un an, il a en effet été complété sur plusieurs points clés :

- des investigations techniques détaillées sur le bâtiment et sa structure,
- la répartition définitive des surfaces,
- la définition précise de la bibliothèque/filmothèque et de la muséographie cinéma.

Le chiffrage du coût du projet a également été vérifié de très près et par plusieurs méthodes d'évaluation.

Il s'agit donc maintenant de lancer le projet de façon irréversible. C'est une décision urgente si nous voulons que les marchés de travaux des entreprises soient lancés au printemps 1993 et le Palais inauguré fin 1994. Un calendrier très précis a été établi et validé par tous les intéressés.

1. Le projet qui vous est soumis est un projet passionnant et nécessaire pour le cinéma.

a) passionnant :

* Tokyo (auquel il faudra trouver un nom : je suggère "Jean Renoir") sera le plus grand centre culturel/musée du cinéma du monde. Il sera en effet la seule institution rassemblant en un même lieu une cinémathèque, une école et une bibliothèque/filmothèque, chacune parmi les meilleures du monde dans sa catégorie. La présence d'expositions photographiques ouvre le Palais à d'autres champs de la création et conforte la place prépondérante des activités muséographiques grand public du lieu.

* A côté d'activités existant déjà (l'école, les expositions photographiques) le projet permettra :

- de transformer définitivement la Cinémathèque dont la physionomie est d'ores-et-déjà en 8 mois bouleversée.

- d'inventer une muséographie du cinéma jamais pratiquée nulle part,

- d'inventer une nouvelle forme de "consultation" des films (filmothèque) elle aussi inédite en France,

- d'associer enfin de près formation et patrimoine (comme à l'UCLA depuis quelques mois).

Sans revenir sur chaque activité, rappelons leur unité par un exemple : Michael Cimino est à Paris. Le matin il donne une conférence à la FEMIS, la Cinémathèque présente une rétrospective de son oeuvre, le soir il présente son dernier film en avant-première, tandis que l'exposition cinéma du moment est consacrée à John Ford l'un de ses grands inspirateurs.

b) nécessaire :

La culture cinématographique en France est à un tournant. La mort lente de la cinémathèque pendant 10 ans, l'éloignement de la période de la Nouvelle vague et de sa génération de cinéastes/cinéphiles, le développement des magnétoscopes ont bouleversé la cinéphilie traditionnelle qui était au coeur de l'originalité française.

Or, cette cinéphilie née des années 50 (revues, cinéclubs, cinémathèque) est avec la politique de soutien à l'industrie du cinéma l'un des deux piliers de la vitalité du cinéma français.

Il est urgent de la recomposer sous des formes neuves en reprenant une politique culturelle du cinéma offensive.

Plus que jamais le cinéma est entré parmi les arts, plus que jamais c'est la France qui doit l'affirmer. Un grand musée tel Tokyo en sera l'arme principale.

c) C'est aussi un vrai projet d'urbanisme :

Le réaménagement d'Orsay puis du Louvre, la rénovation des Tuileries et la construction de la BDF, redessinent l'axe Seine dans Paris. A l'Ouest l'ensemble Chaillot-Tour Eiffel est à compléter. Le tandem Centre International de Conférences-Palais de Tokyo peut le faire. Ces deux équipements se font face et constitueraient avec les deux autres un vrai pôle pour le public -y compris étranger- dans l'Ouest de Paris.

Tokyo n'est donc pas un projet isolé sur un bâtiment esseulé dans un quartier abandonné par le public. Il a au contraire toute sa place dans un ensemble à forte fréquentation.

La présence au même niveau sur la rive gauche du Centre de Conférences lui donne même un répondant par delà la Seine comme l'est Chaillot pour la Tour Eiffel. Un nouveau quadrilatère à l'Ouest de Paris.

2. Le coût du projet

a) Le coût total accepté en octobre 1985 lors d'une réunion interministérielle avait été fixé à 180 MF.

Les opérations déjà réalisées à ce jour (installation de la FEMIS, création des salles de cinéma, ravalement partiel et entretien) se sont élevés à 84,5 MF.

Par ailleurs 10,8 MF ont été annulés lors de la régulation budgétaire et 45,3 MF "empruntés" pour d'autres équipements.

Le coût du projet de F. Hammoutène restant à accomplir est de 240,7 MF matériel compris.

La situation est donc la suivante :

- crédits disponibles : 62,4 MF
- reste à financer : 178,3 MF.

b) Trois remarques sur ces chiffres :

- l'enveloppe initiale était notoirement sous-évaluée au su de toutes les parties. Le programme n'était d'ailleurs pas défini. Et le bâtiment lui-même largement ignoré en l'absence d'études précises sur son état physique.

- en toute logique, les "emprunts" des directions devraient être réaffectés au projet. Le reste à financer théorique est donc inférieur (133 MF).

- ce dépassement net de 133 MF peut sembler excessif. Il correspond pourtant à un aménagement minimal du Palais tel que nous l'avons redéfini il y a plus d'un an selon vos instructions (maintien des volumes, maintien de la lumière, aménagements neutres permettant l'affectation des espaces à d'autres activités si nécessaire).

Car si le projet de F. Hammoutène réinvente l'usage des lieux il confirme les caractéristiques du bâtiment sans dépense excessive.

Les calculs effectués montrent même que ce coût n'est supérieur que d'environ 40 MF à ce qui serait de toute façon nécessaire pour réhabiliter le Palais, aujourd'hui à l'état de friche pour l'essentiel de ses surfaces.

Ainsi le coût propre du projet qui vous est soumis apparaît très faible au regard de l'enjeu culturel.

c) Propositions de financement

Il faut donc financer 178,3 MF. Après concertation il semble possible de combiner deux solutions :

* récupérer des AP affectées à des opérations terminées qui avaient été surévaluées :
21 MF sur la gestion 1991, 20 MF sur la gestion 1992 soit au total 41 MF (+ 4 MF éventuellement en provenance des DRAC).

* obtenir des AP nouvelles en 1993 et 1994 pour le solde :
soit 121 MF en 1993,
12 MF en 1994.

Ceci est possible si le budget 1993 comporte d'importantes mesures nouvelles d'équipement, ce qui semble être le souhait des différentes directions dans l'état actuel de la préparation du budget.

Et dans ce cas on ferait pour le cinéma en 1993 un effort analogue à celui réalisé pour les musées de province en 1990 (+91 MF) et 1991 (+56 MF)

3) Objections éventuelles :

D'autres critiques que celles portant sur le coût existent. Elles ne me semblent pas solides :

- la FEMIS : certains prônent son déménagement pour dédier entièrement le Palais à des activités grand public.

C'est une position idéaliste. En effet, si on parlait de zéro la question mériterait d'être posée. Malheureusement la FEMIS existe là et son implantation a coûté cher. Il est exclu de la déménager sauf à aggraver le problème financier.

Par ailleurs il est vraiment intéressant de créer une dynamique patrimoine/formation.

- le bâtiment et son adéquation à l'objet cinéma. Dans le projet actuel -à la différence du précédent- rien n'est prévu qui altère les qualités principales du bâtiment : ses volumes, sa lumière, initialement conçus pour les arts plastiques. On ne peut donc accuser vite ce projet de rendre aveugle le bâtiment pour le transformer en salles de projection noires.

Les expositions, la bibliothèque, toutes les circulations profiteront des volumes et de la lumière.

- la présence du CNP : certes on peut contester intellectuellement la présence de la photographie aux côtés du cinéma qui sera roi à Tokyo. Mais on peut aussi argumenter sur les parentés de la photo et du cinéma. Et faire observer que la neutralité des espaces permettra de requalifier les espaces photo quasiment du jour au lendemain si un projet de déplacer le CNP ailleurs se faisait jour.

Allons plus loin : SI LE CNP quittait Tokyo ces espaces pourraient se transformer instantanément en Musée permanent du cinéma.

CONCLUSION : Le projet existe vraiment. Il est solide et prometteur. Ses deux pieds (la FEMIS, la Cinémathèque) sont eux-mêmes solides et dirigés avec enthousiasme.

La décision de le lancer sera reconnue comme une des décisions importantes de ces dernières années dans le domaine du cinéma car elle engage l'avenir de l'amour du cinéma à la française. Avec Tokyo, le centenaire du cinéma en 1995 sera parisien.

C'est une décision à prendre vite et avec détermination.

TOKYO EN CHIFFRES

I - Espaces publics :

- 1) La Cinémathèque :
 - 4 salles représentant 800 fauteuils
(salle 1937 : 150, grande salle 450, 2
salles de 100)
 - 1500 spectateurs par jour
- 2) Les expositions photographiques :
 - 2000 m2 - une quinzaine d'expositions par
an
 - 300 visiteurs par jour
- 3) Les expositions cinéma :
 - 2100 m2 - 2 grandes expositions par an
 - 300 visiteurs par jour
- 4) La bibliothèque/filmothèque :
 - 2100 m2 - 190 places
 - 30.000 livres :
 - * 1500 périodiques (journaux, revues...)
 - * 30.000 scénariis
 - * 2 millions de photos
 - plusieurs milliers de films en
vidéocassettes
 - 350 visiteurs par jour

**AU TOTAL : 2500 visiteurs par jour, soit environ
900.000 par an.**

A titre de comparaison :

*Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (en face) :	450.000
*Musée Picasso	550.000
*Musée d'Orsay	2.500.000

II - Espaces professionnels :

- 1) **FEMIS**
 - 3300 m2 : 100 étudiants
150 enseignants et administratifs
- 2) **PERIPHERIA**
 - 250 m2
- 3) **Bureaux + salles de réunion**
 - 500 m2 de bureaux.

Annexe n° 5 : AN : série 2014 4769/7. Lettre du Secrétaire Général Adjoint du Maire de Paris, Patrick Bouquet, au ministre de la Culture datée du 26/08/1996.

MAIRIE DE PARIS
SECRÉTARIAT GÉNÉRAL
FG/NV/SG2/N°15344
Paris, le 26 AOUT 1996

*Copie de l'original de la lettre
X NATH
+ JRN.*

Signoli

*Montieur Tettia
directeur général du MJC
en le priant de bien vouloir faire passer aux
modifications formelles du projet de convention
de musée sur le site si elle recueillent
votre accord*

*- 6 Alca
que dois-je faire ?
Noct*

**DIRECTION
GÉNÉRALE
N° 2922
Date : 21/9/96**

à *→ P. Dubois*

Monsieur le Ministre de la Culture
Direction de l'Administration Générale
3 rue Valois
75001 PARIS

*sur expertise de
propositions d'échange
ancien
29.08
120 nit*

copie François-Ducay
JB*

OBJET : Palais de Tokyo (Paris 16ème).

P. J. : Votre lettre du 12 mars 1996.

Par lettre précitée, vous avez bien voulu m'adresser un projet de convention destinée à délimiter les parties du sous-sol du Palais de Tokyo relevant tant de la Ville que de l'Etat.

Je crois utile de revenir sur les origines de cette affaire afin de placer ce projet dans son contexte.

J'ai donc l'honneur de rappeler tout d'abord que, par convention du 15 mai 1934, signée par l'Etat et la Ville de Paris en vue de l'organisation de l'Exposition Internationale de 1937, a notamment été décidée la cession par l'Etat à la Ville des terrains de l'avenue de Tokyo (aujourd'hui avenue de New York) d'une surface de 18 180 m². Le prix était fixé à 25 MF de l'époque. Cette convention stipulait notamment dans son article 6 que, « aussitôt après la démolition des bâtiments, les terrains seront mis à la disposition du Commissaire Général de l'Exposition, qui fera édifier sur ces terrains deux bâtiments équivalents à usage de musées, dont l'un sera propriété de l'Etat, et l'autre la propriété de la Ville de Paris. La propriété et la jouissance de ces bâtiments seront déterminés par un accord ultérieur, étant entendu qu'il devra être tenu compte, dans ledit accord, de la valeur du terrain sur lequel sera édifié le bâtiment appartenant à l'Etat ». Ces terrains ont été remis à la Ville le 1er mai 1935 et le Commissaire Général de l'Exposition y a fait édifier, conformément aux dispositions sus-rappelées, les deux musées actuellement y implantés (les bâtiments de l'un étant donc propriété de l'Etat et ceux du second propriété de la Ville).

A l'issue de la réalisation des constructions, un procès-verbal de remise à l'Etat du musée lui revenant a été signé le 1er août 1938. Ce document réitère les dispositions de la convention de 1934 puisqu'il stipule que :

- « conformément à l'article 6 de la convention, un accord ultérieur interviendra entre l'Etat et la Ville de Paris pour régler les questions de propriété et de jouissance des parties communes ».

- « en ce qui concerne la Ville de Paris, il est expliqué qu'une convention annexe sera passée entre elle et l'Etat pour déterminer les conditions d'occupation du terrain sur lequel est construit le bâtiment faisant l'objet du présent procès-verbal et pour déterminer la répartition des zones d'entretien et de servitude, et les conditions d'exploitation des bâtiments ».

Enfin, l'Etat a cédé gratuitement à la Ville le 6 octobre 1941 un terrain de 2 733 m² qu'il avait acquis pour l'agrandissement des musées (précédemment Ambassade de Pologne). La Ville est ainsi devenue propriétaire d'une emprise foncière d'environ 21 291 m², englobant les deux musées.

Or, la convention prévue pour déterminer les conditions de transfert de propriété et de jouissance à l'Etat n'est jamais intervenue.

* * *

La convention de 1934 était muette sur la répartition entre l'Etat et la Ville des volumes situés entre les 2 musées (parvis et sous-sol). En 1981, il avait donc été « convenu » que le sous-sol du parvis haut serait attribué à l'Etat, le sous-sol du parvis bas revenant à la Ville. Selon le relevé du géomètre dressé en 1981 à la demande de la Ville (par M. ROY) devaient revenir à l'Etat 10 802 m² en sous-sol et 9 928 m² en surface et à la Ville 10 906 m² en sous-sol et 11 053 m² en surface. Cette répartition n'a cependant pas été entérinée, la Ville entendant que la situation patrimoniale de l'Etat soit corrélativement régularisée.

Le Palais de Tokyo et le Musée d'Art Moderne devant faire l'objet -durant ces dernières années- d'importantes opérations de rénovation, il s'est avéré qu'il était essentiel pour la Ville de conserver des espaces en sous-sol dont « l'affectation » avait été envisagée au bénéfice de l'Etat en 1981.

Le 13 novembre 1992, il a donc été indiqué au Ministère de l'Education Nationale et de la Culture que la Ville souhaitait obtenir la disposition d'environ 200 m² supplémentaires (lots 4 et 14 du plan « Roy ») en sous-sol de l'esplanade de l'avenue du Président Wilson. En contrepartie, la Ville était d'accord pour abandonner à l'Etat la jouissance des lots 6 et 7 (123 m²).

L'accord n'a pas été formalisé à l'époque.

* * *

Le projet de protocole que vous m'avez adressé a donc pour but d'arrêter définitivement les emprises affectées aux deux parties. Je ne puis qu'y être favorable. Le projet en cause appelle cependant plusieurs observations de ma part.

Il me semble tout d'abord qu'il serait opportun de viser les conventions précitées. Je pense par ailleurs que l'art. 1er du projet devrait être amendé et rendu plus précis. La règle de partition me semble délicate à mettre en oeuvre et « l'axe de symétrie » n'est pas défini. Les divers plans joints en annexe sont d'une lecture difficile et certains sont relativement anciens. Il me semble d'ailleurs que le positionnement de mur séparant en deux l'espace bâti entourant la salle de cinéma 1937, n'est pas rigoureusement le même dans les deux plans qui le font figurer. Il me paraît donc qu'il serait préférable d'annexer au protocole un plan unique par niveau (du moins pour les niveaux où la jouissance est partagée). Le protocole se référerait à ces plans qui détermineraient les emprises affectées respectivement aux 2 parties.

Ces plans feraient apparaître les surfaces respectivement attribuées à la Ville et à l'Etat (y compris l'espace bâti entourant la salle de cinéma 1937). L'art. 2 pourrait être supprimé, le partage de 1981 n'ayant pas été formalisé il ne me semble d'ailleurs qu'il n'est pas approprié de faire allusion à un échange. L'art. 3 pourrait également être supprimé en grande partie. Seule pourrait être maintenue la mention que le mur sur fondations séparant les 2 emprises du sol au plafond sera édifié aux frais exclusifs de l'Etat. Je précise à ce propos que la Ville souhaiterait que le mur soit rectiligne (sur le plan communiqué, le tracé est une ligne brisée).

L'article 1er pourrait donc se référer aux relevés portant sur toutes les surfaces et tous les lots concernés. Puisque la partition entre l'Etat et la Ville n'a jamais été actée, je préférerais d'ailleurs une formulation telle que « l'Etat et la Ville conviennent de répartir comme suit, les bâtiments et volumes constituant les musées qui leur sont respectivement affectés... ».

Il me paraît par ailleurs indispensable que la convention rappelle la situation foncière particulière (la totalité du terrain appartenant aujourd'hui à la Ville de Paris) et souligne la nécessité de la régulariser. La régularisation devrait tenir compte -ainsi que le prévoyait la convention de 1934- de la valeur vénale de l'emprise des bâtiments de l'Etat estimée par les services fonciers à 108 MF le 2 février 1996 (estimation confirmée le 26 mars dernier).

Le projet de protocole prévoit -et c'est normal- qu'une délibération du Conseil de Paris autorisera la répartition définitive des locaux. Il me paraîtrait anormal par contre, que cette délibération ne règle pas -au moins dans son principe- la situation patrimoniale.

A cet égard, l'hypothèse d'un échange foncier me paraît être la solution la plus appropriée. Cette solution a déjà été à plusieurs reprises proposée par la Ville et l'Etat. Il conviendrait désormais de la mettre en oeuvre et pour qu'elle puisse aboutir, il faudrait que la valeur des deux termes de cet échange soient pratiquement équilibrée de telle sorte que la soulte soit la moins élevée possible. La Ville, pour sa part, a examiné les diverses possibilités d'un tel échange et vous propose, en définitive, d'y inclure certains des biens suivants appartenant à l'Etat :

- partie du terrain d'assiette de l'Ecole Supérieure de Chimie de la rue d'Ulm (1 300 m²), l'autre partie appartenant déjà à la Ville (6 343 m²).

- les parcelles appartenant toujours à l'Etat pour une surface d'environ 17 600 m² sur lesquelles a été réalisé le Bd périphérique, le long de la cité universitaire.

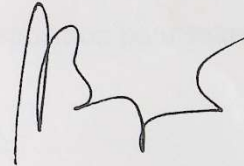
- certaines des voûtes situées sous l'ancien viaduc de la Bastille, l'emprise (définie en volumes) pouvant éventuellement être augmentée d'une bande de 5,5 m de large.

Dans l'hypothèse où vous en seriez d'accord, la Direction des services fonciers pourrait être invitée à estimer la valeur vénale des biens ci-dessus appartenant à l'Etat.

Je souhaite vivement que le principe d'un tel échange reçoive votre agrément. Si toutefois ce ne pouvait pas être le cas, devrait être mise en oeuvre sans plus tarder la seule solution restante, consistant à passer, pour le Palais de Tokyo, un contrat de longue durée portant autorisation d'occupation, moyennant le versement par l'Etat d'une redevance correspondant à 50 % des recettes des entrées enregistrées chaque année. Une proposition en ce sens avait été présentée par la Ville en 1994, analogue à celle qui existe d'ores et déjà pour le Musée des Arts et Traditions Populaires et le Grand Palais. Il était suggéré de fixer la durée de cette convention à 20 ans. Cette durée ayant été jugée insuffisante par l'Etat, il pourrait être proposé au Conseil de Paris de la porter à 30 ans.

Je vous serais obligé de bien vouloir me faire savoir si l'une de ces propositions vous agréee, car il me paraît indispensable de pouvoir la présenter -au moins dans son principe- au Conseil de Paris en même temps que la convention de répartition des locaux susévoquée.

**Pour le Maire de Paris,
Le Secrétaire Général Adjoint,**



Patrick BOUQUET

In el ciné memoria

FILMS
RETROUVÉS
FILMS
RESTAURÉS

ciné MÈMOIRE

FESTIVAL
INTERNATIONAL

CINÉ MEMOIRE s'est donné pour but de présenter au public les chefs-d'oeuvre, jusqu'alors invisibles ou mutilés, du Cinématographe. Le premier festival international, présidé par le réalisateur français Costa-Gavras, se déroule à Paris du 4 au 11 octobre et en régions du 4 octobre au 25 novembre.

Cette initiative répond à l'appel conjointement lancé, en septembre 1990, par **Monsieur Jack Lang**, Ministre de la Culture et le réalisateur **Monsieur Martin Scorsese**, Président de la Film Foundation américaine, à l'occasion de l'annonce en France du plan de quinze ans pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique.

Le cinéma, art du XXème siècle, porteur de l'imaginaire et de la mémoire de notre temps, était en péril. Dans le passé, trop de films ont disparu pour des raisons d'ordre politique ou économique ou, plus couramment, par négligence et indifférence. Encore actuellement, nombre de films sur support nitrure de la période antérieure aux années 50 et des films en couleur, pourtant plus récents, restent à sauver. Grâce à l'amélioration des techniques de tirages, aux travaux de restauration et de restitution entrepris par les cinémathèques et les archives cinématographiques, des films majeurs ont été sauvegardés ou redécouverts ; chaque année, des trésors sont ainsi rendus au public dans leur qualité originelle d'image, de montage, de couleur, de son.

CINÉ MEMOIRE constitue une première initiative qui doit connaître dans l'avenir plusieurs développements internationaux. Une manifestation similaire est déjà programmée aux Etats-Unis. Elle sera présidée par M. Martin Scorsese.

Abbaye de Montmajour
Vendredi 25 octobre 1991

2ème Semaine du Méj'enfants
Du 21 au 27 octobre 1991
Cinéma Le Méjan/Actes Sud

Tél : 90 93 33 56

Siège Social CEIS Palais de Tokyo 13 avenue du Président Wilson 75116 Paris Tél : (16.1) 49 52 05 36

CINÉ MEMOIRE A PARIS

A Paris, le PALAIS DE TOKYO, futur Palais des arts de l'image, est le lieu central de CINÉ MEMOIRE et accueille, au rythme de quatre séances quotidiennes, la programmation du festival ainsi qu'un colloque international et des rencontres publiques.

D'autres manifestations spécifiques ont également lieu à l'Auditorium du Louvre, à la Vidéothèque de Paris, au Musée d'Orsay, au Théâtre de la Ville.

Et enfin, chaque soir, des films muets avec accompagnement d'orchestre ou de grands films parlants en noir et blanc ou en couleur, sont présentés notamment à l'Opéra Bastille, à l'Opéra Garnier, au Théâtre des Champs-Élysées, au Théâtre de la Colline, mais aussi au Grand Rex, au Max Linder et dans la périphérie parisienne.

Plusieurs salles parisiennes d'Art et d'Essai associent leurs programmations à celle de CINÉ MEMOIRE.

CINÉ MEMOIRE EN REGIONS

Les salles d'Art et Essai, les institutions culturelles, les municipalités qui, en régions, oeuvrent aussi pour la défense et la diffusion du patrimoine cinématographique, proposent des événements exceptionnels ainsi que des programmations et des actions de sensibilisation conduites en collaboration avec l'Education nationale.

CINÉ MEMOIRE A L'ECOLE

CINÉ MEMOIRE a la vocation de susciter la cinéphilie, montrer des films rares, des films retrouvés, des films remis en leur état d'origine, pour le plus grand nombre de spectateurs possible et sur l'ensemble du territoire.

Un large programme d'action culturelle dans les collèges, les lycées et à l'Université accompagne CINÉ MEMOIRE et se poursuivra tout au long de l'année, en accord avec l'Education nationale et en collaboration avec la Cinémathèque française.

Cette action s'appuie principalement sur les exploitants et les établissements parties prenantes de "Collège au cinéma", auxquels est proposé, parmi les trente films au programme 91-92, "Un Chapeau de Paille d'Italie" de René Clair, dans sa version restaurée et sonorisée.

Une cassette pédagogique CINÉ MEMOIRE, consacrée à la restauration des films du patrimoine, est mise à la disposition des "Sections A3" qui préparent au baccalauréat audiovisuel.

CINÉ MEMOIRE ET LE CEIS

Du 21 au 27 octobre 1991, le CEIS, en collaboration avec le Cinéma Le Méjan/Actes Sud, présente en Arles :

- "**La deuxième semaine du Méj'enfants**", destinée aux différents jeunes publics, de l'Ecole Maternelle au Lycée, et accompagnée d'une semaine de rencontres, conférences, animations à l'intention des enfants et des adolescents, mais aussi de leurs éducateurs (enseignants, animateurs culturels) et parents.

- **Une projection exceptionnelle de "Michel Strogoff"**, un film de V. Tourjansky (1926) avec musique et improvisation à l'image de Jean-Marie Sénia, à l'Abbaye de Montmajour

le vendredi 25 octobre 1991, à 20 heures

La participation du CEIS à **CINÉ MEMOIRE**, dans le cadre de l'Abbaye de Montmajour et celle d'une salle de cinéma Art et Essai, prend ici valeur de symbole :


Organisme à dimension européenne, voué à la recherche, à la formation, à l'échange entre les producteurs des messages audiovisuels culturels et éducatifs et leurs utilisateurs, **le CEIS**

- enracine son action dans les oeuvres du passé, reflets des identités culturelles

- l'associe aux autres actes d'éducation et d'accès à la culture

- la projette dans un avenir culturel européen commun et diversifié que façonneront les nouvelles technologies mais aussi la volonté et la créativité des hommes.

Après restauration des façades, l'Œile Wilson, futur siège de la Bibliothèque de l'Image.



Courtesy photo: Jacques Mallet

Président :
Claude BERRI
Délégué général : Pascal ROGARD

Directeur :
Jean-Michel ARNOLD

Présidente :
Joanna WIEDER
Déléguée générale : Claudine DELVAUX

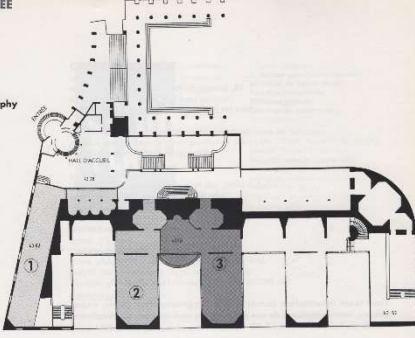
ASSOCIATION DES AUTEURS RÉALISATEURS PRODUCTEURS (L'ARP)
Concrète et vivante, l'Association de l'Industrie Cinématographique a, depuis fin 1980, 24 réalisateurs français, producteurs de succès, ont décidé en 1981, la création d'un organe pour défendre les intérêts de ses membres et de la profession qui leur est liée. Cette Association a pour but de défendre les intérêts de ses membres et de la profession qui leur est liée. Cette Association a pour but de défendre les intérêts de ses membres et de la profession qui leur est liée.

C N R S Images-média - Femis
Unité mixte (Centre National de la Recherche Scientifique et Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son) mise en place par la fusion de l'Institut de Recherche et de Formation de l'Image et du Son (IRFIS) et de l'Institut de Recherche et de Formation de l'Image et du Son (IRFIS).

CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR
Association reconnue par le Ministère de la Culture et le Secrétariat d'État chargé des Affaires Françaises, le Centre Simone de Beauvoir est spécialement dédié à la vidéo et aux techniques audiovisuelles. C'est une vidéothèque internationale riche de 200 titres, un centre de diffusion proposant un large choix d'œuvres, un centre de production et de services vidéo et un lieu de diffusion d'œuvres audiovisuelles.

REZ-DE-CHAUSSÉE

- 1 Salle Fritz LANG
- 2 Salle Norman McLAREN
- ART 3000
- 3 Salle Les BUNUEL
- Digital photography



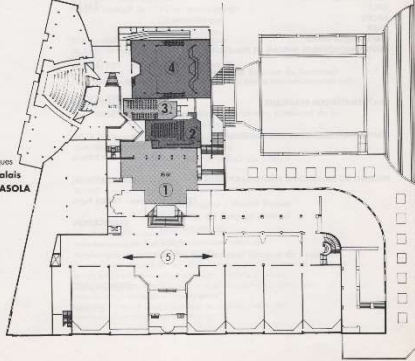
- PALAIS DE TOKYO - ÉTUDE DE DÉFINITION - 23 OCTOBRE 1986 -
- Franck HAMMOTTÉ Architecte -

REZ-DE-BASSIN

Salles de projection

- 1 Foyer Jean RENoir
- 2 Salle Alice GLY
- 3 Salle Jean GREMILLON
- 4 Salle Jean EPSTEIN
- 5 Expositions photographiques

- La ménagerie du palais
- Agustin-Victor CASASOLA
- Mary Ellen MARK
- Moins trente
- Prix NIEPCE
- La photographie scientifique
- En avion
- Le temps du Silence



LE PALAIS DE TOKYO
ouvert ses portes au
13, avenue du Président-Wilson, Paris 16e
(accès par bus 63, 72, 92 et métro ligne 9) - fermé
tous les jours sauf le mardi de 9 h 45 à 17 h

— Les horaires des projections et autres manifestations et, s'il y a lieu, les autres accès au Palais sont précisés à chaque rubrique pour la manifestation concernée —

les espaces d'exposition :
salle Fritz LANG, salle Norman McLAREN, salles Les BUNUEL,
salles du Centre National de la Photographie et
de la Mission de Patrimoine Photographique.

Le Foyer Jean RENoir
dessert
les salles de projection :
Alice GLY (99 pl., équipement 16 mm, 35 mm, 16 mm, 35 mm)
Jean GREMILLON (99 pl., équipement 16 mm, 35 mm)
Jean EPSTEIN (473 pl., équipement 16 mm, 35 mm, Dolby Stereo SR)

Pour toute information concernant la programmation (films, expositions, manifestations) de ces espaces, un seul numéro de téléphone
Palais de Tokyo : 47.20.13.50

Pour obtenir des précisions et des détails sur le programme de chacun des organismes et leurs activités dans le Palais de Tokyo et des informations concernant leurs autres activités, écrire pour :

MISSION POUR L'AMÉNAGEMENT DU PALAIS DE TOKYO
renseignements et informations concours : 47.23.36.53
renseignements : 47.23.67.48

FEMIS
renseignements : 47.23.07.90, Noddo LADJIMI

AGENCE JULES VERNE
renseignements : 47.23.71.78

AFCV
renseignements : 47.23.04.42, Raymond MAUDET

AFCS
renseignements : 47.23.04.42, Raymond MAUDET

L'ARP
renseignements : 47.23.07.90, Noddo LADJIMI

CNRS Images-média
renseignements : 47.23.07.90, Noddo LADJIMI

CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR
renseignements : 47.23.67.48

2, rue de la Manufacture - 75116 Paris

Pour les organismes dont le siège social est extérieur au Palais de Tokyo, écrire pour :

LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE : renseignements : 45.53.21.86
29, rue du Colisée - 75008 Paris

CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE : renseignements : 45.35.43.03
Marie-Pierre MAGAUD
42, avenue des Gobelins - 75013 Paris

MISSION DU PATRIMOINE PHOTOGRAPHIQUE : renseignements : 42.96.10.34
Françoise BISSONNET
18, rue Vivienne - 75002 Paris

TARIFICATION
En règle générale, nos tarifs sont en vigueur au Palais de Tokyo
tarif plein, tarif réduit et exposition.
Le tarif réduit concerne essentiellement
les visiteurs de moins de 23 ans ou de plus de 60 ans, les invalides et les chômeurs.
La politique sociale à l'égard des organisateurs peut parfois donner
accès gratuit aux séances précises et exempter à certains organismes de payer
l'exposition ou la réduction du tarif d'entrée.
Pour toutes précisions, se reporter à la page 40, en fin de numéro
ou directement aux organisateurs concernés.

Couverture réalisée par : Philippe DE HENNING

Éditeur-éditeur par : la Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (ARP)
Parution trimestrielle
Diffusion gratuite
Directeur de publication : Jacques Mallet

Comité de rédaction : Christian CHÉZIS - Marie ROUBIN-CHÉZIS
Carole THOUVENOT - IRENE RIZ
Rédacteur technique : Sophie VIGET
Mise en page - PAO : Seminau COMATA
Imprimerie : SEMINAU COMATA
ISSN n° 1.361.8533
Épave légal - Dernière édition 1992

1992

EDITORIAL

ORGANISMES présents au PALAIS

REPERES

SOMMAIRE

PLANS

FILMS

VIDEO

EXPOSITIONS

Manifestations

CALENDRIER

TARIFS

Plans du Palais Informations générales 6

Cinématique Animatique 10

Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir 14

organisées par le Centre National de la Photographie organisée par la Mission du Patrimoine Photographique reçue par le Palais de Tokyo 16

CNRS Images / Media Femis 1er salon du livre de cinéma Ciné-MEMOIRE 10ème anniversaire du Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir 24

56

40

CINÉMÉMOIRE

Festival des films retrouvés, films restaurés
7ème édition

VENDREDI 6 - DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1992

Créé à l'initiative de Jacki LANG, Ministre d'Etat, Ministre de l'Éducation nationale et de la Culture,
CINÉMÉMOIRE est organisé dans le cadre des activités de la Cinémathèque Française
avec le concours des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie,
de la Cinémathèque de Toulouse,
et de la Mission pour l'Aménagement du Futur de Tokyo.

●

**76 séances, plus de 140 films français
(71 courts et moyens métrages)**
sur un thème :
le cinéma français 1907-1950
mais des axes variés :

● **en musique :**
cours de 8 séances, 16 grands classiques (Grenfain, Clair, Guity, Renoir, Feyder,
Carné, etc.) et coup de phare sur des périodes ou des œuvres peu connues du
patrimoine cinématographique de notre pays

● **en spectacle :**
part très importante de la musique, avec 27 films muets avec
accompagnement musical, un improvisation, sur partitions existantes
ou sur partitions de commande

● **en spectacle :**
9 grands soirs dans des lieux très différents (théâtre, musée, opéra, salle de
cinéma et sous chapiteau...) avec projection de films muets
et accompagnement musical

● **dont en soirée d'ouverture :**
la projection d'une copie couleur restaurée "Les Parapluies de Cherbourg"
de Jacques Demy

●

Projection de copies neuves et/ou restaurées
Films colorés au pecholt, copies teintées,
copies magnifiquement noir et blanc

●

Fictions, documentaires, films expérimentaux et militants...

●

Programme complet à partir du 25 octobre 1992
Renseignements
42 50 57 45

CINÉMÉMOIRE

FILMS

La Cinémathèque Française
Tarif d'entrée par séance de projection :
Tarif plein : FF 22
réduit (*) : FF 15
(*) avec carte Cinémathèque Universitaire - laissez-passer du CNAC Georges Fromental) carte
d'abonné Cinémathèque Française

Abonnement annuel Cinémathèque Française
Tarif plein : FF 200
Réduit (*) : FF 150
(*) pour les moins de 25 ans et les plus de 60 ans, les étudiants et les chômeurs, ainsi que les
membres de la Carte Cinémathèque Universitaire - laissez-passer CNAC Georges Fromental.
Exécuteur : carte d'adhésion FUMS

ANIMÉMOIRE (AFCA)

Tarif d'entrée par séance
Tarif plein : FF 20
Réduit (*) : FF 10
Exécuteur : carte d'adhésion FUMS - adhérents de l'AFCA

VIDEO

Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir
Participation : FF 20
Général pour les adhésions
Régionalisation auprès du C.A.S.B.

TARIFS

EXPOSITIONS

Les centres des expositions du **Centre National de la Photographie** et à Paris de la
Mission du Patrimoine Photographique sont ouvertes à un tarif commun :
Tarif plein : FF 25 - Tarif réduit (*) : FF 12
Les entrées aux expositions orientées par le **Palais de Tokyo** sont ouvertes à un tarif de :
Tarif plein : FF 25 - Tarif réduit (*) : FF 15
(*) Moins de 25 ans - titulaires de la carte - titulaires d'une carte SNCF pour toute la durée de
validité d'une carte Paris Île-de-France - ainsi que la Bibliothèque Nationale - adhérents de l'Union
du Journal - membres de la Maison des Artistes - membres de la F.F.F. par groupes d'au moins
six personnes, sur présentation de la carte d'identité - Militaires et anciens passés du CNAC,
Georges Fromental et les groupes à partir de 10 personnes.

●

Exécution par :
les enfants de moins de 10 ans, les grands mutilés de guerre, les chômeurs, les militaires en
service militaire, les titulaires de cartes d'identité ou d'identité, les journaliers titulaires de la
carte de presse scolaire, les agents de l'Union de la Culture et de ses établissements pour les
titulaires de l'École d'Art de la Ville de Paris, les titulaires de la carte de l'Union de la Culture
et les membres de l'Union de la Culture

MANIFESTATIONS

CNRS Images / Media FEMIS
Accès libre après la vente des places disponibles
1er Salon du Livre de Cinéma
Accès libre et gratuit
Ciné-MÉMOIRE
Informations à partir de l'excellente

L'EXPOSITION PARISIENNE

IPAUL GRIMAULT

ARTISAN DE L'IMAGINAIRE

EN TOURNÉE EN FRANCE

●

LES ÉTAPES DE FABRICATION D'UN DESSIN ANIMÉ

LE DESSIN : STYLES ET TECHNIQUES GRAPHIQUES APPLIQUÉES

LE COURT MÉTRAGE D'ANIMATION

●

LOCATION ET RENSEIGNEMENTS : EXPOREGIE 1. 43 58 05 00

Ordre de gauche à droite :
couverture, p. 1, p. 3, p. 4, p. 5,
p. 7, p. 8, p. 9, p. 32, p. 40,
quatrième de couverture.

Annexe n° 8 : Entretiens.

1. AUCLAIRE, Alain. Président de la Commission des salles de cinéma d'art et d'essai du CNC. Ministère de la Culture, le 29 novembre 2018.

Eugénie Cottet : Quel était votre rôle au sein du gouvernement au moment où naît le projet de Palais de l'Image ?

Alain Auclair : Je faisais partie du groupe de réflexion sur le rapport Bredin, et j'en suis l'un des corédacteurs. J'ai ensuite été nommé directeur adjoint du CNC à l'automne 1984, et je représentais également le ministère au Conseil d'administration de la Cinémathèque. J'étais en relation régulière avec la direction de l'IDHEC, mais je n'avais en revanche pas de relation particulière avec la maison de la photographie.

Et quelle était alors l'atmosphère dans ces milieux à l'époque ?

Il faut savoir qu'au début des années 80, à l'arrivée de la gauche au pouvoir, un certain nombre de personnes était encore très marqué par les années 68 et l'après. Il y avait toute une saga de la Cinémathèque, liée aux événements de mars-avril 1968 qui faisait que Jack Lang voulait absolument lui rendre le prestige, la capacité qu'elle était censée avoir eu, et qu'elle n'aurait jamais dû perdre.

L'IDHEC, créé après-guerre, avait connu des heures assez prestigieuses, il était en première ligne dans la crise de 1968 du cinéma, et les états généraux du cinéma s'étaient tenus dans ses locaux. L'Institut avait ensuite périclité.

Et ces deux institutions, la Cinémathèque et l'IDHEC, avaient ensuite été soutenues, mais soutenues de biais, par le CNC. La situation avant 1981 était donc la suivante : la Cinémathèque était installée dans l'aile Paris du Palais de Chaillot. Elle y était très mal installée ; c'est très compliqué le Palais de Chaillot. Mais en même temps, Chaillot était pour eux un point de repère, un point d'ancrage extraordinaire, c'était le haut fait qui avait permis aux gens de cinéma de se rallier à Langlois et de faire échec aux intentions de l'administration. On se trouve également dans une crise générationnelle, parce qu'elle était gérée par une équipe très discutée composée d'héritiers de Langlois et d'un certain nombre de jeunes nouveaux venus dans le système qui n'étaient pas aussi familiers de l'atmosphère électrique qui avait régné sous Langlois et entre la Cinémathèque et l'Etat. Du côté de l'IDHEC, il y avait deux choses : l'école n'avait plus de local propre, elle était hébergée dans les locaux de l'INA à Bry-sur-Marne, et ces locaux étaient très modestes, d'une qualité médiocre. La bibliothèque était dans une zone quasiment inaccessible. On avait une activité sans ressources documentaires. Sa direction était faible. Les étudiants n'étaient pas mauvais du tout, mais il n'y avait pas de projet. L'association, qui était présidée par Jean Delannoy, mais on ne le voyait qu'une fois par an, il ne faisait rien ! La seule solution c'était de redonner vie à l'association, de reconstruire une institution en quelque sorte et de donner des moyens matériels à l'école.

Il y avait aussi eu un incendie au printemps 80, dans un dépôt de la Cinémathèque qui se situait à Pontault-Combeau. Plusieurs milliers de boîtes de film nitrate ont été détruites. A ce moment-là, le CNC a fait un énorme effort pour rebâtir un nouveau bâtiment à Bois-d'Arcy et héberger ce qui était sauvable du dépôt de la Cinémathèque. [...]

Jack Lang a donc pris les choses en main avec le rapport Bredin et l'installation de Costa-Gavras à la Cinémathèque.

Oui, nous n'avons fait qu'appliquer ce qu'il avait en tête. Il regrette le Palais de Tokyo, et moi aussi, je regrette profondément ce qu'il s'est passé. C'est une erreur magistrale pour le cinéma français.

J'ai été chargé de faire un peu de le ménage à l'IDHEC, et Jérôme Clément est arrivé. Nous avons décidé de mettre sur la touche la direction de l'IDHEC et de relancer une nouvelle institution, parce que le fonctionnement interne de l'IDHEC était complètement sclérosé. Rien n'avait été fait, tout était resté en jachère, c'était dramatique.

Comment les institutions, et notamment la Cinémathèque, ont-elles réagi face à ces interventions ?

A la Cinémathèque, le climat était compliqué. Après l'incendie, il y avait eu tout un débat avec les Archives du Film sur l'inventaire. On avait essayé de rapprocher les responsables des Archives et les gens de la Cinémathèque, mais entre les deux institutions, il y avait un fossé important. En plus de cela, il y avait un affrontement des personnes que vous ne pouvez pas imaginer une seconde. Le directeur des Archives, qui était un homme par ailleurs estimable, était une espèce de butor qui ne voulait jamais transiger sur rien. Tout événement pouvait devenir avec lui un conflit. Et à la Cinémathèque, certaines personnes n'avaient qu'une envie : c'était d'en découdre. Parmi eux, il y avait Anatole Dauman. [...]

Et c'est là que le Palais de Tokyo entre en scène ?

Oui, quelques temps après, on entend parler du Palais de Tokyo, qui était vide. A l'époque, c'était un bâtiment muséal...

Parallèlement se met en place un grand plan de restauration des pellicules, d'inventaire des collections, de restauration des films de la Cinémathèque. On avait réussi à mettre la main, non seulement sur Bois-d'Arcy, mais aussi sur le Fort de Saint-Cyr. Mais cela ne suffisait pas, parce que les collections de films s'accumulent. La Cinémathèque et le CNC se trouvaient donc dans ces années-là dans un effort de construction, de coopération, pour réaliser un inventaire des collections de la Cinémathèque, mettre en place de nouveaux espaces de stockage et entreprendre un grand programme de restauration du film. Mais pour cela, il fallait une vitrine et celle du Palais de Chaillot était malcommode, petite, le musée du cinéma était à l'étroit.

Le Palais de Tokyo offrait cet avantage énorme d'avoir des espaces gigantesques, pratiquement vides. Et il était bien placé. Il s'agissait de désaffecter le bâtiment des musées et le réaffecter à autre chose.

Savez-vous comment est venue l'idée d'occuper cet ancien musée avec le cinéma et la photographie ?

Je pense que l'idée est venue d'un petit cercle, entre Jack Lang, Costa-Gavras et Christophe Dupavillon. Et je pense qu'ils ont dû demander un feu vert au Président de la République pour faire quelque chose au Palais de Tokyo.

Il y a ici un détail très important : la dame de cœur de François Mitterrand était Anne Pingeot, conservatrice au MNAM et qui avait travaillé au Palais. A l'époque ça m'avait échappé. Mais je pense maintenant qu'elle a eu une influence sur la réaction de François Mitterrand au projet. Anne Pingeot avait un peu fait la grimace de voir ce lieu muséal transformé en un lieu fourre-tout – il y a dans l'esprit de beaucoup de gens du milieu culturel que le milieu du cinéma tournait autour de l'argent, le cinéma n'avait pas très bonne réputation. Pierre Encrevé était aussi tout à fait hostile à ce projet : pour lui le Palais de Tokyo était un musée, et devait rester un endroit dédié aux arts plastiques.

Comment le projet est-il reçu par les autres parties ?

Au départ, c'est un projet, mais tout de suite nous avons eu le droit à des déclarations comme quoi il n'était pas question de céder sur l'indépendance de la Cinémathèque. Et il y a eu très vite une prise de position d'un certain nombre de membres de son conseil sous-entendant que

ce projet recouvrait en réalité une mainmise de l'Etat sur la Cinémathèque. Costa-Gavras se retrouve en difficulté au Conseil d'administration. Il y a eu des débats extrêmement vifs.

Pendant ce temps-là, au CNC, nous continuons à travailler sur le projet pour lui donner un corps. Les services du CNC essaient de travailler avec les services de la Cinémathèque pour établir une ébauche de programme d'occupation. L'idée que le Palais de Tokyo était suffisamment vaste pour accueillir à la fois la Cinémathèque nouvelle version, l'IDHEC revu et transformé, et même par ailleurs la Fondation de la Photographie qui avait besoin d'espaces d'expositions, arrive assez vite.

A partir de là, comment le projet se met-il concrètement en place ?

Le ministère a lancé avec la Direction du Patrimoine un projet de concours architectural pour la rénovation du Palais de Tokyo, qui a été remporté par Franck Hammoutène. C'est un beau projet, respectueux du bâtiment mais qui lui donnait quand même une grande modernité et permettait de loger les trois institutions.

Parallèlement, le ministère a lancé un plan de financement (le bâtiment n'était pas dans un état parfait, il y avait beaucoup de choses à reprendre, à créer : des studios, des plateaux de cinéma, des salles de cinéma, des salles de lectures etc.). Nous avons obtenu à l'issue d'un arbitrage interministériel à Matignon une enveloppe financière pour la rénovation du Palais de Tokyo, et également une enveloppe pour faire une installation provisoire de l'IDHEC rénové et de la Cinémathèque. Ces travaux ont été menés par Hammoutène et un architecte des bâtiments civils furieux de ne pas avoir été titulaire du contrat. Nous avons installé symboliquement les deux institutions au Palais de Tokyo en 1986, juste avant les élections, il me semble. Enfin, ce n'était pas seulement symbolique, il y avait aussi du matériel, avec la création de salles de cinéma.

Vous avez d'ailleurs découvert une nouvelle salle de cinéma en faisant les travaux.

Oui, on avait redécouvert à cette occasion la fameuse Salle 37. Je me souviens l'avoir visitée, recouverte de poussière. La salle n'avait jamais été ouverte ! Elle avait enthousiasmé les gens de la Cinémathèque. On a découvert à cette occasion les ressources de ce bâtiment, qui est énorme, incroyable. Sur le plan de l'architecture du bâtiment, ça a avancé.

Mais l'IDHEC n'est pas le nom de l'école de cinéma qui occupe le Palais à cette époque. Comment la FEMIS a-t-elle été créée ?

Nous nous sommes rendus compte que, tel qu'il était, l'IDHEC n'était pas révisable. Il fallait faire autre chose, je propose Jack Gajos en réunion au CNC pour diriger le projet. Lang a accepté tout de suite de confier à Jack Gajos, non pas la direction de l'IDHEC, mais une mission de préfiguration d'une école supérieure du cinéma : l'ENSMIS. Il avait une petite équipe qui définissait à la fois les programmes, les besoins matériels et les conditions de recrutement des élèves, du personnel chargé de la formation.

La décision est prise d'anticiper sur ce qu'il va se passer au Palais de Tokyo et donc d'y installer la FEMIS – qui ne s'appelait pas encore la FEMIS. Nous avons construit une structure semi-provisoire à l'intérieur des bâtiments du Palais pour abriter les besoins nécessaires à l'institution. Et Jack Gajos s'est installé dans le bureau qui avait été celui de Jean Cassou.

Nous avons tenu trois assemblées générales successives en présence de Delannoy (qui était contre mais ne pouvait plus rien dire) et des gens très corporatistes du milieu du cinéma (la Fédération du Spectacle régnait sur l'IDHEC et le milieu du cinéma, elle était très syndicalisée) pour changer les statuts de l'IDHEC. Jack Gajos et moi nous sommes battus des mois sur cette affaire. [...]

Revenons à la Cinémathèque, qui a elle aussi connu des moments difficiles dans les années 1980.

La Cinémathèque était en crise. Costa-Gravas a subi des attaques de tous les côtés, des attaques terribles, par des grands noms du cinéma. Il régnait une violence extrême. Il a dû démissionner et a été remplacé par Jean Rouch, un homme adorable, un personnage magnifique, qui a amené un peu de calme dans l'institution car il avait le respect de tous les cinéastes langloisiens, et de gauche, que Costa n'avait pas.

A la fin, nous avons obtenu que la Cinémathèque aurait une sorte d'annexe au Palais de Tokyo, des salles de cinéma, mais il ne fallait surtout pas toucher au musée Langlois ni à l'installation du siège historique – qui ne l'était pas vraiment, il y avait eu la rue d'Ulm, et la rue de Messine, avant ça.

Comment s'est passé votre départ du projet, à la fin des années 1980 ?

Au CNC, nous faisons avancer le dossier petit à petit. Je me souviens d'avoir écrit une grande note sur l'aménagement des espaces au Palais de Tokyo, fin 1988, avant mon départ. Début 1989, Jérôme Clément a quitté le CNC, moi-même quelques semaines après, et le CNC a vu l'arrivée de Dominique Wallon, qui a lui-même fait venir Christian Phéline. Entre temps, une mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo avait été créée, à la tête de laquelle on a mis Christian Oddos, un ancien collaborateur qui connaissait bien les acteurs du système.

Certains ont considéré que c'était trop cher, qu'on pouvait faire mieux. Je pense qu'il n'y a pas eu, au niveau ministériel et au niveau du CNC, la même volonté d'aller de l'avant qui nous avait animé avant 1989. Il y a quelqu'un qui, à mon avis, a joué un rôle non négligeable : Marc Nicolas. Il était beaucoup plus politique que moi et il a compris plus vite qu'il y avait un problème et que ce problème s'appelait Pingéot.

Pourquoi pensez-vous que le projet a échoué ?

L'administration a sous-estimé la « famille Langlois » et l'attachement qu'ils avaient pour Chaillot.

Le ministère de la Culture, jusqu'à l'arrivée de Lang, a été extrêmement pauvre. Le CNC était très largement dépendant de sa relation avec la profession du cinéma et ne pouvait consacrer qu'une part très mince de ses ressources aux institutions culturelles, parce que les gens de cinéma disaient : ce sont des actions d'intérêt général, ce n'est pas à nous de s'en occuper, ça doit être financé par le ministère. Il y a eu pendant des années un aller-retour entre culture et CNC, et aujourd'hui c'est du côté du CNC parce qu'il y a plus d'argent au CNC qu'à la culture. Ce sont des raisons d'opportunités budgétaires.

Il y a eu une confrontation de projets culturels très forts portés par Lang, de la réalité administrative très laborieuse et très complexe, et du corporatisme ; celui des musées qui ne voulaient pas se séparer du Palais de Tokyo, et celui des cinémas qui ne voulaient pas être dérangés dans leurs habitudes. Après coup, je me dis que c'était peut-être un projet impossible à faire.

Au Louvre, le projet est parti d'une décision présidentielle, d'une énergie, une volonté présidentielle. Il n'y avait pas cette volonté au Palais de Tokyo. Et s'il n'y a pas dans ce pays, en matière culturelle, de volonté forte et constante à l'Elysée, tout devient très compliqué.

Que pensez-vous du projet d'art contemporain au Palais de Tokyo ?

Je pense que c'est erreur. Il aurait fallu l'installer à Bercy, un lieu beaucoup plus adapté. Il y avait une salle de théâtre, des salles d'exposition et des espaces pour accueillir de jeunes artistes.

Et un espace ouvert devant où l'on peut mettre des installations, des œuvres. C'est ce qu'il fallait faire.

Le cinéma est un art qui aurait été parfaitement bien dans un bâtiment des années 30, c'est l'époque où il est devenu un espace de création culturelle et artistique, de même de la photographie. Il y aurait eu 500 000 visiteurs par an à tous les coups. Ça aurait été un magnifique projet. C'est peut-être le seul des grands projets sous l'ère mitterrandienne qui a été sabordé avant Mitterrand. C'est très dommage. [...] Ce projet aurait été une reconnaissance officielle énorme pour le cinéma. Or, il se retrouve en périphérie. C'est extrêmement symbolique.

Et le Palais de Tokyo aujourd'hui est à moitié vide...

2. AUCLAIRE, Alain, Président de la Commission des salles de cinéma d'art et d'essai du CNC. ODDOS Christian, consultant indépendant cinéma et spectacle vivant/chargé d'enseignement à HEC. Ministère de la Culture, le 11 décembre 2018.

Eugénie Cottet : Monsieur Oddos, quand êtes-vous arrivé sur le projet ?

Christian Oddos : Je suis arrivé en mai 1990. Le projet du Palais de Tokyo a commencé à être mis sur les fonts baptismaux par Jack Lang en 1984, de façon informelle, puis il est réellement entré dans une phase de mise en œuvre en 1989 quand a été mise en place l'association de préfiguration. J'avais été approché par le CNC parce que j'y avais travaillé, je connaissais bien le monde du cinéma et aussi, et c'est un élément important, je connaissais bien la personne qui dirigeait la FEMIS. [...]

Alain Auclair : Quand je travaillais avec la FEMIS, nous avions des locaux assez pittoresques dans lesquels il y avait à la fois des bureaux, des salles de conférence, des salles de projection, des salles de montage, et un ou deux plateaux.

CO : Ils étaient à l'époque à l'étage. Il y avait énormément d'espace au premier étage. Dans les sous-sols, ils avaient des espaces de stockage et un plateau, et dans le fond du rez-de-chaussée, dans la salle qui était sous verrière, un plateau de tournage/salle de travail.

AA : Des installations, du point de vue du cinéma, assez sommaires. Pas des gros studios. Mais c'était des installations qui étaient au moins aussi opérationnelles qu'à Bry-sur-Marne.

Et quelle était donc la situation quand vous arrivez en mai 1990 ? Qui occupait les lieux et comment organiser tous ces occupants ?

CO : Je trouve un Palais Tokyo qu'occupaient la FEMIS, et le CNP à l'étage. Le Palais de Tokyo, c'était un sous-sol, deux étages intermédiaires (un rez-de-chaussée et un sous rez-de-chaussée) et le premier étage. Delpire occupait le sous rez-de-chaussée, un grand espace d'exposition au pied de l'escalier, et dans la pièce mitoyenne il y avait un autre espace, à la disposition de la Mission de Pierre Bonhomme.

Quelle était votre mission principale ?

CO : J'avais pour mission essentielle non seulement de créer une entité et de lui donner du contenu, mais aussi d'insérer ce contenu dans un bâtiment contraint qui n'avait pas été créé pour l'image, et notamment pour le cinéma. Il me fallait essayer de faire concorder un concept, un ensemble de contenus, avec un bâtiment. Et de faire coexister dans ce bâtiment des gens qui y étaient et des gens qui allaient devenir de futurs occupants. Or, chacun a des egos.

AA : Jack Gajos était doté d'une forte personnalité, assez expansive.

CO : Il n'était pas facile à gérer. Robert Delpire était une grande personnalité, une sommité de la photographie et un homme de pouvoir. Pierre Bonhomme était un peu plus facile, à partir du moment où on le laissait travailler. Je me suis donc retrouvé face à deux gros enjeux de pouvoir. Assez rapidement, les choses se sont mises en place, avec des petits heurts, des petites complications de fonctionnement, dans la mesure où je devenais responsable non seulement du fonctionnement du palais, mais de sa sécurité. C'était un lieu qui, dans le domaine de la préfiguration, allait accueillir du public. J'avais forcément des obligations de sécurité du public, ce qui ne semblait pas être l'objectif prioritaire de Jack Gajos.

En avez-vous des exemples ?

CO : Avant mon arrivée, Jack Gajos avait organisé avec Thierry Mugler une très belle vue de mode de sa collection Mugler dans la salle le long du saut-de-loup, où est le restaurant aujourd'hui. Mais les conditions de sécurité étaient épouvantables : il faisait 55 degrés à l'ombre, les visiteurs étaient sur trois niveaux d'estrade dans une salle sans issue de secours, des projecteurs crachaient une musique à plein tube, le tout plongé dans le noir avec des lumières dans tous les sens.

Quand j'arrive en mai, Jack avait déjà négocié avec Mugler un autre défilé de mode dans la même salle, pour septembre 90. Je me suis violemment disputé avec le régisseur mais nous avons fini par trouver une solution. Pas idéale, je n'étais pas très tranquille. Mais ça s'est très bien passé.

Et que se passe-t-il avec la Cinémathèque quand vous arrivez sur le projet ?

CO : Un niveau de complexité s'est ajouté avec la Cinémathèque. Ce palais ne pouvait exister sans ce noyau fondamental, qui était LA référence patrimoniale en matière de patrimoine cinématographique. Elle était à l'époque était présidée par Jean Rouch, qui avait une attache extrêmement forte avec ce qu'on a appelé la tendance Langlois. C'était une bagarre qui revenait régulièrement, même bien après la fin du Palais de Tokyo. Particulièrement avec la nouvelle équipe de la Cinémathèque arrivée après Jean Rouch, Saint-Geours et Païni, qui avaient pour objectif de rapatrier le musée Langlois de Chaillot mais de le modifier, de le faire évoluer. Mais en mai, 1990, la Cinémathèque n'était pas encore à Tokyo.

Pour la petite histoire, il y avait déjà eu une inauguration du Palais du temps de François Léotard, parce qu'il fallait donner un signal fort de l'implantation future du cinéma dans Tokyo. Et comme souvent c'est le cas, le calendrier politique n'était pas le même que le calendrier des travaux. On avait inauguré le Palais en peignant la nouvelle salle de cinéma sur du plâtre frais. Quelques années plus tard, le plâtre ayant fait son œuvre en séchant, la peinture était dans un état catastrophique, et quand je suis arrivé, la première de mes missions au moment d'accueillir la Cinémathèque fut de refaire la totalité des peintures de cette salle de façon à ce qu'elle soit fonctionnelle.

AA : Ce qui n'a l'air de rien mais est très important car la salle était très grande.

CO : C'était une salle construite sous le parvis qui sépare le MAM-VP et le Palais de Tokyo.

On touche ici un point sensible du projet : la relation avec la Ville de Paris.

CO : Comme les salles étaient construites quand je suis arrivé, la Ville de Paris n'est pas venue me chercher des soucis dans ce domaine-là. Par contre, plus tard, j'ai eu de gros soucis. Nous avions avec Franck Hammoutène l'idée de faire un restaurant sous le parvis. Naïvement, nous avions pris contact avec le MAM qui avait un tout petit restaurant dans un coin. Nous voulions créer une circulation entre nos deux musées, installer un beau restaurant commun. Cette bagarre a duré des années. Non seulement la Ville n'a pas voulu du restaurant, mais elle nous a aussi interdit de construire un restaurant sur le terrain parce que le sous-sol lui appartenait.

AA : Il faut bien se rendre compte que ce bâtiment est beaucoup plus grand qu'il n'y paraît quand on le regarde de l'avenue du Président-Wilson, ou même du quai. Il y a une partie en sous-sol qui est immense, ce parvis qui sépare les deux bâtiments, il y a des volumes dont la plupart n'étaient pas exploités, rien n'avait été fait. Mais pour les exploiter, ça demandait des travaux importants.

CO : J'ai eu un grand espoir quand la cohabitation est arrivée : je me suis dit que la coïncidence entre la coloration politique du gouvernement et celle de la Ville de Paris allait faciliter la signature d'une convention. Ça n'a jamais été pire. Il y a eu une proposition de loyer, mais c'était astronomique, irréaliste.

Je le voulais ce restaurant, mais le conseiller architecture du ministère était contre : pour lui, on n'allait pas au cinéma pour manger. Mais nous étions dans un palais, et il fallait que les gens puissent se poser sur place, voire se reposer, avec un bar, avec un restaurant. Et j'avais un autre problème. Je ne voulais pas que le restaurant ferme lorsque le palais était fermé. Les musées de l'Etat ferment un jour par semaine, et je voulais que mon restaurant, pour des raisons de régie et d'équilibre économique, puisse continuer à accueillir du public quand le palais était fermé. Il fallait donc que je prévoie un système de circulation et d'entrée qui sécurise le palais tout en permettant en même temps l'accès.

Les travaux ont-ils posé d'autres problèmes ?

CO : Franck Hammoutène avait deux belles idées : la première, infaisable, était de faire ce restaurant commun sur le péristyle, une espèce de coupole en terrasse, mais la Ville et les Monuments Historiques ont refusé. Dans un deuxième temps, on vient d'en parler, il s'est rapatrié sur un restaurant en sous-sol. Comme c'est devenu impossible, on a dû penser à autre chose. Hammoutène, comme tous les architectes, avait comme priorité le geste architectural. Il avait énormément de talent et a proposé un très beau dossier. Mais c'est un artiste, avec tout ce que cela implique de défense *mordicus* d'un projet, de propositions architecturales innovantes etc.

AA : Si je me souviens bien, comme la circulation dans le palais n'était pas évidente, il a eu l'idée d'une grande lame qui faciliterait la circulation verticale et horizontale.

CO : C'était extrêmement intelligent en termes architectural. Le Palais de Tokyo est un palais dont les murs sont en quasi-totalité, du côté intérieur, doublés par des lames techniques qui permettent de circuler dans le palais le long des salles sans se faire voir. C'est là où passent les lames techniques, l'électricité, la ventilation etc. Ce projet architectural de départ avait un coup de génie : la réutilisation modernisée de cette lame. Cela lui permettait de ne pas toucher aux espaces. Cela ne me posait qu'un seul problème : l'une des salles du bâtiment le long des bassins était dédiée à la Bibliothèque de l'Image, l'un des phares du futur projet. Elle avait une hauteur sous plafond gigantesque.

AA : Elle était vitrée de haut en bas. Aujourd'hui cette salle est occupée par le restaurant, qui se trouve le long du quai de Tokyo.

CO : C'était une immense verrière. En été, les verrières avaient un effet loupe et on se trouvait quelquefois dans l'espace avec des températures qui montaient jusqu'à 45 degrés. Inutile de vous dire que pour les fonds films et non films, ce n'était pas acceptable. Et nous n'avions pas les moyens de climatiser le palais. Les volumes étaient beaucoup trop vastes. Nous avons simplement les moyens de le ventiler. Un deuxième problème, qui a fini par être arbitré trop tard, quand je suis parti en 1996, est que le sol de cette bibliothèque était en marbre. Il y avait un écho gigantesque. J'avais proposé – et je me suis fait insulté par l'architecte – de trouver un autre sol pour amortir le bruit des pas. L'arbitrage du CNC a été de donner raison à Hammoutène contre moi. Ils ont changé d'avis en 1996. J'étais content mais c'était un peu tard.

J'ai eu une autre bagarre épique avec Franck Hammoutène qui ne voulait pas mettre de toilettes dans les espaces d'exposition. Il a fini par accepter, mais ce fut de haute lutte. [...]

Que pouvez-vous me dire de la Salle 1937 ?

CO : Jack Gajos, alors qu'il était directeur du Palais de Tokyo, et comme c'était un fouineur et qu'il adorait le palais, se baladait dans ses espaces à longueur de journée. Pour une raison de que j'ignore, un jour – je pense qu'il y avait dû y avoir un bout de peinture qui s'était décroché – il tombe sur un mur qui lui paraît avoir été ajouté après coup. Comme le palais était inutilisé à l'époque, il n'y avait pas de public. Il a pris un petit marteau, ou je ne sais quoi, et a commencé à casser. Et il est tombé sur la salle 1937

C'était l'un des fleurons du palais et l'un des fleurons de la conception du nouveau lieu de Franck Hammoutène. Il était amoureux de cette salle, nous étions tous amoureux de cette salle. Malheureusement, comme nous pensions que les travaux allaient avancer, nous avons fait enlever les fauteuils pour faire la restauration de la salle. Ces fauteuils étaient en cuir grumeleux du style des années 30, des fauteuils un peu bombés, avec des dossiers art déco. C'était absolument superbe.

Et que se passait-il au niveau de l'avancement du projet ?

CO : En 1990, j'arrive avec l'AMIS. A partir de 1991, on met en œuvre la restauration de toutes les façades extérieures du Palais – j'avais d'ailleurs des réticences sur ce projet. Le grand talent de Pierre Large a été le respect des objectifs et du calendrier des travaux, ce qui est rare chez un architecte.

AA : C'était sans doute une compensation qui lui avait été accordée par le ministère, car Pierre Large était architecte en chef des Monuments Nationaux et des Monuments Historiques, et il avait été absolument mortifié de ne pas avoir été choisi pour faire l'aménagement du Palais de l'Image. Ce qui en a fait assez objectivement un ennemi du projet.

CO : Fin 1992, le Palais de Tokyo est totalement neuf en extérieur : réfection des pierres, nettoyage, réfection des verrières, réfection de l'étanchéité, tout était impeccable. Mais le projet Hammoutène intérieur prenait du retard, compte-tenu de difficultés de deux sortes. La première difficulté : faire avancer la conception du projet et trouver les équilibres entre les différentes institutions intéressées à ce projet. Quand je suis arrivé en 1990, je tenais énormément à la photographie, le talent de Delpire aidant bien sûr. Nous avions un pôle public très fort, avec deux têtes, cinéma-photo, et forcément des correspondances et des renvois entre cinéma et photographie, et le lieu professionnel du cinéma qui s'insérait dans le projet.

Après, il fallait répartir les espaces. Gajos trouvait qu'il n'avait pas assez de place pour ses plateaux de tournage. La Cinémathèque – je caricature – voulait quasiment tout le palais pour elle seule. Mais je ne voulais pas non plus que le palais ne soit que les trois institutions (quatre si on compte la Mission). Je voulais trois pôles forts et une maison ouverte pour les espaces non-occupés. Mon idée était de faire de ce palais un lieu d'accueil d'un certain nombre d'institutions de référence du cinéma qui n'avaient pas de lieu fixe et qui trouvaient de ce fait une ouverture en termes de programmation. Je voulais créer des espaces de liberté dans la programmation, voire dans les salles.

AA : C'était une politique très intéressante parce qu'il y avait une véritable richesse événementielle. Cela faisait de ce lieu la vraie maison de l'image. Dans mon esprit, à l'origine, je souhaitais quelque chose qui aurait pu permettre une ouverture sur les nouveaux médias et la télévision. Sauf que cette idée-là se heurtait aux trois occupants principaux qui considéraient que c'était l'idée d'un intrus, et que l'AMIS et son patron Christian Oddos essayaient de se faire une place à part et de construire leur petit château à l'intérieur du domaine.

Quelles étaient donc vos relations avec les occupants par rapport à ce projet de programmation ?

CO : Curieusement, pendant les premiers mois, j'ai eu la sympathie de Delpire qui m'a beaucoup encouragé. Il m'a d'autant plus encouragé qu'il avait l'oreille du ministère de la Culture et que lui-même m'a obligé à prendre des expositions, notamment une exposition dont je ne voulais pas. C'était une exposition qui m'a été imposée par le ministère sur des kimonos peints japonais. Le ministère ne savait pas où la mettre, et le palais avait un nom japonais qui tombait bien. Ce qui était extraordinaire était que Kubota peignait sur la soie des paysages et chaque kimono était un élément d'un parcours qui faisait un tableau entier. C'est-à-dire qu'en mettant les kimonos les uns à côté des autres on avait un panorama qui allait du soleil couchant au soleil levant, avec des flamboyances de couleurs extraordinaires. Nous avons mis l'exposition dans une des dents de peigne en arrondi. Et quand j'ai vu la mise en place cinématographique, je me suis fendu d'un éditorial dans lequel j'ai dit que l'exposition n'était autre qu'une gigantesque toile cinématographique reproduite sur des kimonos. [...]

Comment parveniez-vous à gérer toutes les fonctions de l'AMIS en même temps ?

CO : Ça s'appelle une pieuvre. J'avais des bras partout. On travaillait le soir, le matin, le week-end, la journée, les vacances... J'ai toujours été très multifonctions, très multiformes. J'avais des collaborateurs de très bon talent. Nous étions une toute petite équipe, mais avec de vraies compétences. J'avais notamment une adjointe qui m'a aidé à monter les expositions, quelqu'un de formidable, une femme de communication, très bonnes dans les relations avec les sponsors.

Le public est-il alors venu fréquenter le Palais ?

CO : A partir du moment où il y a eu une offre culturelle, les gens sont venus. Doucement au début, puis de plus en plus. J'ai ensuite fait une exposition Paul Grimault, qui a été une exposition de référence, parce que c'était la première fois que l'on faisait une exposition de cette envergure avec Grimault, qui s'était fortement impliqué. Nos efforts ont été couronnés de succès : 31 000 visiteurs en trois mois, et la visite de Kirk Douglas. Je l'ai fait contre la Cinémathèque qui considérait que je n'avais pas compétence et légitimité à organiser des expositions.

Il fallait trouver des sponsors parce que Dominique Wallon, et c'est normal, m'avait donné un budget fonctionnel pour l'AMIS mais pas pour les expositions.

Nous avons aussi la revue *Plan*, que j'avais créée avec mon équipe et que je finançais à travers des sponsors. J'écrivais les éditoriaux à chaque fois. Je voulais un outil de communication avec mon public, je voulais montrer au public que ce n'était pas la Cinémathèque, pas Delpire, mais que c'était le Palais de Tokyo, dans lequel il y avait des activités multiformes qui tournaient autour de l'image fixe, de l'image animée, l'image vidéo, l'image télé. Il me fallait un signe de ralliement, qui était ce peigne du logo, et ensuite l'affirmation de son identité par cette revue que l'on publiait tous les trimestres et qui donnait à la fois le programme du trimestre à venir et racontait au public les travaux. [...]

Tout ça pour vous montrer que notre mission avait aussi été de donner une identité graphique, une identité communicative au palais pour appuyer ses actions, accompagner les activités. C'était le gros souci au départ : nous réveillions un palais. C'était pour cela que je ne voulais pas des expositions du type Kubota. Delpire avait sa clientèle photographique identifiée, mais il fallait le reste. Les gens n'allaient pas au Palais de Tokyo pour voir du cinéma, il fallait leur en donner l'envie. Tout simplement leur dire que le Palais était ouvert.

Vous travailliez la programmation avec les affectataires ?

CO : Fin 1990, je vais voir la Cinémathèque pour les intégrer à la programmation – non pas au sein du comité de programmation, puisqu’il avait explosé en vol et que Delpire et Gajos n’y venaient plus. J’avais l’attaque des uns et des autres sur mes abus de pouvoir, le fait que je n’avais pas à faire ça, que c’était un bâtiment vide et qu’il fallait le laisser vide jusqu’au début des travaux. Je n’en ai tenu aucun compte, ce qui m’a valu beaucoup d’amis. [...]

J’ai eu deux oppositions fortes : la première, c’est Dominique Païni, qui voulait le palais entièrement pour la Cinémathèque. Puis Jack Gajos, qui pensait que je n’avais pas de concept et refusait de participer à ce « méli-mélo ».

Ce sont des problèmes de jeux politiques. La FEMIS et la Cinémathèque étaient subventionnées par le CNC, qui jouait l’arbitre entre nous. Chacun défendait des enjeux qui n’étaient pas les miens. J’ai été beaucoup bloqué. [...] La Cinémathèque avait le gros défaut de ne pas supporter la concurrence : le patrimoine cinéma, c’était elle.

Et le festival Ciné-Mémoire ?

CO : Il y a eu deux Ciné-Mémoire successifs, le premier lancé avec un directeur qui a explosé en vol trois mois avant l’ouverture. Costa-Gavras m’a appelé en catastrophe pour prendre en charge le festival sur le plan administratif. J’ai dit oui. C’était un énorme boulot mais je ne regrette pas du tout.

Y a-t-il eu tout de même quelques collaborations marquantes entre les institutions présentes ?

CO : Il y a eu des collaborations avec les manifestations invitées. Je pouvais accueillir clefs en main une manifestation que mon équipe avait choisie et pour laquelle je mettais à disposition des espaces. Il y avait ainsi une collaboration entre le Palais de Tokyo qui était un facilitateur, qui mettait le maximum de choses à disposition des exposants pour que cela se passe bien, et qui notamment collaborait en matière de communication, dans notre journal du Palais, à la télévision etc.

En revanche, j’ai du mal à répondre à votre question positivement. A partir du moment où JE proposais, où JE faisais quelque chose, j’avais plutôt face à moi des personnes qui voulaient m’en empêcher. A quelques très rares exceptions près.

Je n’ai jamais réussi à vendre ce projet commun. Alain Auclair était demandeur et m’appuyait sur le concept, mais j’avais contre moi la Cinémathèque qui n’en voulait pas, Jack Gajos qui n’en voulait pas, Delpire qui n’était pas hostile, mais qui est parti vite du bateau. Dominique Wallon ne m’a pas vraiment soutenu là-dessus car il avait à gérer les conflits d’organismes qui étaient sous sa tutelle. Il avait en plus ses problèmes à régler avec la Cinémathèque et les tenants Langlois, leurs opposants. [...]

Vous parliez tout à l’heure de jeux politiques avec le CNC, mais la politique gouvernementale a aussi joué un rôle dans l’évolution du projet. Comment avez-vous vécu la succession des ministres de la Culture ?

CO : J’ai connu trois ministres. Le deuxième ministère de Jack Lang, qui avait relancé le projet Tokyo en lui donnant des orientations, un budget, un calendrier, des perspectives. Tant que j’ai été avec Jack Lang, le projet a avancé, a fait son chemin, avec les difficultés de l’adaptation architecturale au bâtiment et au projet, au contenu, et ça Jack Lang n’y pouvait rien. Arrive

Toubon. Comme malheureusement c'est souvent le cas en France, un nouveau ministre politiquement d'un autre camp que le ministre en place remet tout à plat. Toubon et son cabinet arrêtent tout à Tokyo. J'organise une réunion de travail avec son directeur de cabinet, Hubert Astier, Jacques Toubon et son équipe. Il a approuvé le projet et j'ai eu un cadre de travail impeccable avec lui, extrêmement fructueux. Nous avons recadré quelques points mais, globalement, le projet a avancé.

Nous avons lancé vraiment le chantier, commencé à démolir en sous-sol, les dents de peigne et tous les habillages. J'ai été obligé d'arrêter le chantier pendant quelques temps parce qu'en déshabillant les dents de peigne, nous avons découvert des vitraux qui dataient du début du XXe absolument extraordinaires.

Arrive Philippe Douste-Blazy, qui, alors qu'il était du même bord politique que Toubon, a remis à plat la totalité du dossier, et a remis en cause les espaces de la FEMIS au premier étage. C'est à ce moment-là que la FEMIS a décidé de partir. Le palais était en difficulté : il était passé de trois pieds, à deux, puis un. Philippe Douste-Blazy, pour des raisons que j'ignore, n'a pas du tout soutenu le projet. [...]

Quand Catherine Trautmann est arrivée au ministère, il me semble bien qu'elle avait fait ce que Jack Gajos appelait élégamment une « opération ripolin » : donner quelques coups de peinture sans toucher les structures pour rendre le palais un peu plus présentable.

[...] Et puis, malheureusement, il y a eu le scandale de l'école de cinéma en 1993 et le départ de Gajos avec pertes et fracas qui n'a pas arrangé les choses. J'ai eu de bonnes relations avec la personne qui lui a succédé, Christine Juppé, mais le projet était déjà très fatigué et nous n'avons pas pu le faire redémarrer.

Et c'est après cela que naît le projet provisoire des arts contemporains.

CO : Au début, c'était provisoire. Le palais n'était pas aux normes de sécurité et on ne pouvait pas, au-delà des quelques espaces dans lesquels on avait donné accès, accueillir le public. J'avais eu les plus grandes difficultés pendant ma mission de préfiguration à faire en sorte que les conditions des commissions de sécurité me donnent feu vert pour faire mes expos. [...]

Dans quelles circonstances avez-vous quitté le projet ?

CO : Avant son départ, Dominique Wallon m'avait dit qu'il voulait donner un nouveau coup de fouet au projet et qu'il avait l'intention de nommer un nouveau directeur du Palais de l'Image. J'avais porté ce projet pendant cinq ans et j'avais très envie de le continuer. Je suis resté un peu mais j'ai fini par partir.

C'était un projet qui était muant. On a forcément une rancœur quand on voit un projet comme celui-là tomber à l'eau. Le projet était prêt, nous étions conscients du fait que le bâtiment n'avait pas une destination cinéma et que nous ne faisons que le réinterpréter, mais nous lui étions extrêmement fidèle sur l'esprit. Nous avons les fonds, même s'ils étaient contraints, limités, et que nous ne pouvions pas faire tout ce qu'on aurait voulu faire. Nous avons les compétences et les talents, sauf qu'ils ne s'entendaient pas. Cela fut un gigantesque gâchis. Cinq ans de travail pour beaucoup de frustration.

Finalement, les planètes n'ont jamais été tellement alignées, il y a toujours eu des décalages. Le lancement de chantier a été retardé et j'ai perdu mon ministère d'origine, même si Toubon était très bien. Hammoutène était un peu compliqué à gérer et là-aussi nous avons perdu du

temps. En conséquence, les entreprises n'étaient plus disponibles exactement aux dates que nous avions prévues parce qu'elles avaient un autre chantier.

Et quand vous sentez que le projet hoquète comme cela, plusieurs fois, vous perdez de la force, vous moins êtes convainçants. A partir du moment où un projet commence à se délitter sur certains de ses aspects, à partir du moment où il n'y a plus cette espèce d'unité (qui malheureusement n'a jamais vraiment existé), tous les ennemis du projet entrent dans les brèches. Ou bien le projet est consensuel, et on avance contre vents et marées, ou bien le projet n'est pas consensuel et est en plus miné de l'intérieur par des luttes d'ego, et on a beaucoup de mal à le faire avancer. J'ai pu vérifier tout ça dans ma carrière. Mais c'est ce qui fait aussi que c'est passionnant, on ne s'ennuie pas.

Je n'ai plus voulu entendre parler du Palais de Tokyo pendant un bon petit bout de temps. Et toujours aujourd'hui, quand je vais dans cet endroit, ça me donne mal au cœur. Voir le palais dans l'état dans lequel il est resté, qui était le passage vers autre chose. Cela a un peu un côté « le palais après la bombe atomique ».

3. WALLON, Dominique. Retraité. Entretien téléphonique le 26 février 2019.

Eugénie Cottet : Que pensez-vous du projet du Palais de Tokyo, vous qui n'en étiez pas à l'origine ?

Dominique Wallon : Il y avait un obstacle intrinsèque à la réalisation de ce projet au Palais de Tokyo : il était très difficile de faire tenir l'ensemble des programmes dans le palais. Il y avait trop de monde à rentrer, c'était un peu la quadrature du cercle. Au Palais de Tokyo, il y a plus de volumes que d'espaces. C'était absurde de chercher à tout caser. Ces volumes ont leur force.

Et Pierre Encrevé n'était pas favorable au projet. Il trouvait que ce n'était pas un espace pour regarder des films, même quand on faisait obstacle à la lumière. Pourtant, la découverte de la Salle 37 était un élément qui avait du sens.

C'était un projet idéaliste, mais j'y étais très attaché.

Quels étaient vos rapports avec la Cinémathèque ?

J'ai dû faire un coup de force pour faire sortir Jean Rouch de la Cinémathèque. Il était admirable mais trop mou par rapport à la vieille bande manipulée par Anatole Dauman. Je voulais demander à Jean-Denis Bredin, qui avait travaillé sur un rapport au début des années 1980, de prendre la présidence mais il a refusé. Nous avons donc trouvé un autre inspecteur des finances, Jean Saint-Geours, pour faire la remise en ordre, et un directeur Dominique Païni. Il était brillant mais avait un ego dans le paraître et Jack Gajos n'appréciait pas. D'autant plus que chacun voulait son espace.

Païni portait vraiment le projet du cinéma. La muséographie justifiait le projet, et c'est avec ça que nous avons réalisé que ça ne marcherait pas.

Et avec Christian Oddos ?

Christian Oddos suscitait des conflits relationnels. Il était à rappeler à l'ordre constamment, et réunifier tout le monde revenait ensuite au CNC. Les occupants se disaient que si ça n'allait pas avec Oddos, ils viendraient me voir. C'est difficile de fonctionner quand les hiérarchies se superposent. Oddos n'était pas dans une position commode.

Quelle a été l'influence politique sur le projet ?

Jack Lang y tenait, mais il ne l'a pas suivi de près. Je me suis bien entendu avec Jacques Toubon et son directeur de cabinet. Ils soutenaient vraiment le projet. Douste-Blazy était une marionnette. Il était au ministère de la Culture parce que c'était une image pour sa carrière mais il n'était pas intéressé. En même temps, je le comprends : c'est dur de prendre en main un projet fragile et compliqué comme celui-là.

Christine Juppé, à la FEMIS, voulait rester à Francoeur, chez Pathé, pour apporter une stabilité et rester dans un lieu fédérateur. Elle trouvait que c'était un lieu formidable. Mais elle était aussi en position difficile. C'était l'ex-femme de Juppé et elle était de droite.

Quand avez-vous vu la fin du projet ?

Le départ de la FEMIS de Jack Gajos, qui avait une très forte aura, fut un événement aux conséquences lourdes. Il avait introduit le loup Godard dans la bergerie et son projet Periphéria (qui était une grosse escroquerie). Gajos était motivé : avec lui, nous aurions pu aller au bout. Et quand la FEMIS a dû partir, elle s'est trouvée très bien chez Pathé. Un pôle majeur était parti, ce n'était donc plus la peine de continuer. J'aurais pu essayer mais je n'étais plus là tout le temps et j'avais besoin d'un conseiller utile : j'ai pris ça comme argument pour arrêter.

Quand on m'a fait partir du CNC, le cabinet m'avait proposé de reprendre l'AMIS. J'ai alors demandé à Christian Phéline, qui à l'époque n'avait pas de poste fort, de venir aussi, mais le cabinet a refusé sous prétexte que ce n'était pas une structure lourde qui nécessitait autant de personnes. J'en ai profité pour démissionner.

Il n'y a pas de regrets à avoir, c'était un projet utopique. Mais on ne peut pas dire que la France ait aujourd'hui un véritable musée du cinéma comparé aux autres pays.

Vous êtes-vous rendu dans l'actuel Palais de Tokyo ?

J'ai été soufflé quand le Palais de Tokyo a été mis à nu. J'y suis allé trois ou quatre fois depuis. J'y ai vu des choses intéressantes mais je n'ai pas trouvé le lieu mis en valeur par ce qu'il renfermait. J'avais rêvé à quelque chose de plus épanoui quand nous travaillions dessus.

4. PAÏNI, Dominique. Critique et commissaire d'exposition sur le cinéma. Institut national d'histoire de l'art, le 4 mars 2019.

Eugénie Cottet : Quand vous arrivez à la Cinémathèque en 1991, le CNC fait encore partie du Palais de l'Image. Est-ce que cela avait du sens pour vous ?

Dominique Païni : J'ai toujours trouvé que le nom « Palais de l'Image » était idiot, comme cela arrive souvent chez l'administration, la bureaucratie, qu'elle soit celle de la culture ou autre. La photographie n'a rien à voir avec le cinéma, même si son substrat est photographique. Le cinéma, c'est du mélodique, c'est un art du temps. A la Cinémathèque, nous avions en plus des exigences d'espace : je voulais avoir tout le Palais de Tokyo !

Même la FEMIS n'était pas la bienvenue ? Elle était pourtant consacrée en partie au cinéma.

La FEMIS aussi, je voulais qu'elle s'en aille. Le Palais de Tokyo, c'était l'endroit idéal pour une grande institution consacrée à l'histoire du cinéma. Bercy, en revanche, était très malcommode. C'était un lieu choisi par la bureaucratie du CNC, un lieu mal fichu, pas adapté – malgré la très belle salle de projection. J'y étais très opposé. Claude Berri aussi d'ailleurs, le producteur. Ce n'était pas adapté pour faire un musée du cinéma.

Mais le musée du cinéma et les expositions importaient peu au CNC. Or, pour moi, ouvrir la Cinémathèque dans un lieu nouveau, c'était pour y faire des expositions. Les expositions étaient un chemin nouveau à prendre pour une cinémathèque, quand la priorité n'est plus de retrouver les films, de les conserver et de les restaurer. La numérisation des films a fait en sorte qu'une collection de cinémathèque n'est plus une chose rarissime comme ce le fut parfois. Toutefois, avec la numérisation, on n'est pas mécontent de trouver des copies de films. Collectionner et sauvegarder des films, et les montrer dans les conditions les meilleures, c'est certes primordial mais ce n'est plus suffisant pour justifier les cinémathèques, comme ça l'était dans les années 1930 et 1950. [...] L'exposition était un médium nouveau pour le cinéma. Il est possible de l'envisager grâce au numérique : on peut enfin extraire des séquences, comparer des extraits, ne pas être confronté au problème de la bobine enrayée. On a un effet tableau fait de temps, comme des tableaux sur des cimaises.

Nous devions ouvrir le musée du cinéma au Palais de Tokyo avec une exposition « Hitchcock et les arts » quand le projet a été annulé. J'ai démissionné de la Cinémathèque et on m'a appelé à Montréal au Musée des Beaux-Arts où j'ai monté cette exposition. Quand je suis devenu directeur du Centre Pompidou, je l'ai ramenée avec moi car une exposition Cartier-Bresson avait été annulée. C'était la première exposition qui a donné le sentiment qu'on pouvait exposer le cinéma.

C'est dur pour les équipes de la Cinémathèque de faire des expositions aujourd'hui, parce qu'à Bercy, il y a 600 m², mais si on enlève tous les espaces de passage, les escaliers... il ne reste que 400 m². Ce n'est pas un endroit fait pour ça. Et je ne voulais pas aller à Bercy car, comme je l'avais dit au CNC : dans ce quartier, les travaux durent trente ans – et je ne savais pas encore que j'aurais raison. Mais au CNC, ce sont majoritairement des énarques et des HEC, ils ne comprennent pas le milieu de la culture. On ne faisait pas encore confiance aux historiens de l'art dans le milieu du cinéma à cette époque. Et moi on me regardait avec de gros yeux parce que je n'étais pas énarque.

Même la Gaîté Lyrique était mieux que Bercy.

A quoi aurait alors ressemblé le musée du cinéma au Palais de Tokyo ?

Il aurait été une reprise du vieux musée Langlois, qu'il avait ouvert en 1972. Mais la bureaucratie du CNC ne voulait pas d'un musée dont le tiers serait consacré au cinéma muet. C'est d'une bêtise.

L'histoire du cinéma fait que ce serait aujourd'hui une absurdité de ne pas montrer les films contemporains : le cinéma doit être projeté. Mais il est aussi légitime de montrer la période muette : il y avait une véritable tension entre la vocation narrative des images, le montage et la plasticité, la « beauté » des images. Aujourd'hui, on trouve ces films longs et lents. Avant, on tentait de captiver le public avec cette plasticité des images. C'était d'autant plus important qu'on a tendance à oublier le cinéma muet. Donc plus la Cinémathèque se préoccupait de programmer, de conserver, d'étudier le cinéma contemporain, plus il fallait exposer les vieux films.

Et que pensiez-vous de l'emplacement du Palais de Tokyo ?

J'avais des doutes au début. C'était un quartier dur à rejoindre, disait-on. Et je me suis finalement dit qu'avec le Trocadéro, le musée Galliera, le MAM-VP etc. ça allait exploser, ça allait être un des grands quartiers des musées ! Mais le CNC me considérait comme un vieux fétichiste tourné vers le passé, vers Langlois et sa « colline enchantée ».

Après, malheureusement, il y a eu l'incendie de Chaillot, le musée a été emporté par l'eau. Je n'avais plus de monnaie d'échange. Tant que le musée était là, l'Etat ne pouvait pas me mettre dehors.

Avant que vous n'arriviez, La Cinémathèque n'aimait pourtant pas trop le Palais de Tokyo.

J'avais nettoyé la Cinémathèque institutionnellement. J'avais contribué à renvoyer plein de gens du Conseil d'administration, ceux qui voulaient rester à Chaillot, le « lieu mythique » – qui était pourtant une cave, un trou – et insistaient que c'était la volonté de Langlois. Moi j'étais pour partir au plus vite de Chaillot.

J'ai instrumentalisé la famille Langlois : je menaçais l'Etat d'une nouvelle affaire Langlois. Tant qu'ils menaçaient de mettre le feu aux poudres, je pouvais rester et demander de vrais bons espaces pour la Cinémathèque. Ils n'existaient que parce que je le voulais bien. Il y a même eu une jurisprudence qui faisait du musée Henri Langlois une « œuvre de l'esprit » et disait qu'on ne pouvait pas y toucher, mais ça n'a rien fait, on y a touché.

Les gens du Conseil n'avaient pas la mesure de l'enjeu du Palais de Tokyo, ils ont cédé sur tout, mais ils ont tout de même été bien : ils ont exigé que la Cinémathèque ait un lieu et qu'elle sécurise les emplois. C'était vraiment une volonté morale de ne pas venir, pas une question d'argent. Des gens qui n'existaient que parce qu'ils s'y opposaient.

Et il y a des gens qui sont tombés à cause du projet : Costa-Gavras, Bernard Latarget.

Et vous avez suivi l'évolution architecturale du PT ?

Avec FH, on ne s'entendait pas bien : il avait un parti pris abstrait et esthétique qui ignorait l'usage. Il ne comprenait pas ce que je voulais faire. Heureusement, j'ai pu travailler avec Alain Guiheux. Hammoutène voulait tout vider, il voulait faire un nettoyage par le vide. Il voulait faire sa « lame de lumière » alors que nous on lui disait qu'on ne voulait pas de lumière, le moins de lumière possible. C'est bien pour un musée d'art, de peinture, mais pas pour nous.

Avez-vous senti venir l'échec du projet à Tokyo ?

Oh oui. Je savais que c'était une bagarre. J'en bavais beaucoup. Le CNC a été jusqu'à me flanquer un historien du cinéma un peu connu, Antoine de Baecque, car on considérait que mon projet n'était pas viable. Il n'était pas plus compétent que moi : la muséographie n'était pas son métier. Moi j'avais déjà fait des expositions du cinéma, j'avais beaucoup réfléchi à ça.

Dans les archives, on voit que vous avez plusieurs projets, ils s'échelonnent entre 1991 et 1996. Pouvez-vous en dire plus ?

Je croyais en ce projet. J'avais la conviction que c'était par l'exposition que les cinémathèques pouvaient se renouveler. Et aujourd'hui, de nombreuses cinémathèques se posent ces questions, mais ils ne trouvent pas les réponses ou les espaces pour ça.

Je pense tout de même que projeter est l'acte primordial, prioritaire, de la muséographie du cinéma. C'est comme cela qu'on voit les œuvres de cinéma, en projection, dans une salle, au coude à coude. L'exposition n'est qu'un geste didactique. Ce qu'on appelle « musée du cinéma » c'est un déploiement didactique. L'exposition de cinéma n'a pas la même vocation qu'une exposition de peinture, nous ne montrons pas les œuvres cinématographiques en entier.

Vous aviez regardé ce qui se faisait dans les autres pays ? Le MOMI à Londres par exemple ?

Le MOMI était terrible, le musée du cinéma de Turin aussi. Le seul un peu mieux est celui d'Amsterdam.

Vous aviez de bonnes relations avec les autres acteurs du projet ? Gajos, Oddos ?

On s'est respecté. J'avais de bonnes relations avec Jack Gajos, il me comprenait bien. Oddos était quelqu'un de très connaisseur du cinéma, il aimait ça et il était très sympathique, mais c'était un bureaucrate, un fonctionnaire : il avait un cahier des charges et le suivait à la lettre. Je me suis affronté à lui, mais pas en tant que personne. Je ne savais même pas ce qu'il pensait réellement du projet, il était peut-être d'accord avec moi.

Il y a eu la croyance pendant un moment qu'on devait associer la Cinémathèque et la FEMIS, mais c'était une idiotie. Les étudiants, même à l'époque les étudiants ne venaient jamais, et Gajos voulait changer ça.

Que pensez-vous du Palais de Tokyo actuel ?

La proposition du Palais de Tokyo est tout à fait légitime et intéressante. Je ne critique pas ce qui est montré, surtout pendant le règne de Jean de Loisy, qui était assez exemplaire.

C'est beau aussi de le mettre à nu comme cela et de laisser apparaître son histoire.

Mais évidemment, j'aurais préféré que cela se fasse ailleurs, à Bercy par exemple, où ils auraient pu faire de belles choses dans les jardins. Pour nous ça aurait été formidable : il y avait le MAM, le musée de la mode Galliera (qui a beaucoup de relations avec le cinéma), l'architecture... Cela aurait été extraordinaire. Nous aurions pris la place du musée d'Amsterdam, où les expositions mêlent l'art ancien et le cinéma contemporain. C'était ce que je voulais faire.

5. LANG, Jack. Président de l'Institut du Monde Arabe. Institut du Monde Arabe, le 3 mai 2019.

Eugénie Cottet : Nous allons donc parler de votre projet au Palais de Tokyo dans les années 1980-1990.

Jack Lang : Tout d'abord je vous le dis franchement : c'est un de mes échecs. Je n'ai pas réussi à mener à bien ce projet, qui était, je crois, un beau projet. Mon idée était de réunir en plein cœur de Paris une sorte de maison de l'image, autour soit de la photographie, soit du film, du cinéma. Le projet lui-même, quand j'étais d'ailleurs en fonction, a évolué.

Oui, la photographie est partie. Qu'avez-vous pensé de ce moment ?

Au départ, j'espérais pouvoir faire coexister photographie et cinéma. Et puis chemin faisant, nous nous sommes dit que ce serait difficile de faire vivre ensemble les deux, même s'il y a des corrélations, en raison de la richesse extraordinaire des deux domaines. [...]

Le CNP avait déjà une identité très forte, déjà construite, et finalement elle ne s'emboîtait peut-être pas dans un projet en cours d'élaboration.

Oui c'est ça. [...] La décision a été prise de centrer le projet sur le cinéma. Il y a eu plusieurs variantes selon les époques. L'une d'entre elles était composée de l'école du cinéma, du musée du cinéma de Langlois transformé, modernisé et prolongé jusqu'à aujourd'hui, de la bibliothèque du cinéma, et de la Cinémathèque, qui était peut-être le numéro un, et vivait dans des conditions de bricolage extrême au Palais de Chaillot. Non sans mal, j'avais réussi à imposer Costa-Gavras comme Président, qui a donné à la Cinémathèque un éclat et une vie extraordinaires.

Et, pendant un temps, la Cinémathèque ne voulait pas partir de Chaillot.

Oui. Ils étaient tellement conservateurs qu'ils ne voulaient pas quitter Chaillot. Ça a beaucoup ralenti le projet. Mais la Cinémathèque s'est résignée au transfert à Bercy, ce qui est lamentable.

Qu'est-ce qui a alors fait tomber le projet ?

C'était un magnifique projet qui aurait été unique au monde. Et finalement, l'erreur que j'ai commise c'est d'en confier la réalisation au CNC et à Dominique Wallon. Je voulais, comme on l'avait fait pour le Louvre, ou pour l'Opéra Bastille, la Défense, la Cité de la Musique, créer des établissements publics constructeurs. Je voulais créer un établissement public constructeur indépendant de l'administration, qui aurait un budget propre, une direction propre et des moyens d'action plus souples et efficaces. Mais j'ai cédé à Dominique Wallon, venu me voir en me disant que je dessaisissais le CNC de ses prérogatives. J'ai commis cette erreur fatale de le laisser entre ses mains. Il a mené l'opération avec une lenteur de tortue. Les établissements publics que l'on avait créé pour le Louvre et ailleurs étaient destinés à agir vite et fort. Le Palais de Tokyo n'en était pas un et, lorsqu'a surgi la nouvelle cohabitation en 1993, le projet n'était pas avancé, ou trop peu avancé. Toubon a laissé les choses traîner, il ne s'en est pas beaucoup occupé. Et un projet qui traîne risque d'échouer.

Ce qui a été catastrophique a été malheureusement le gouvernement de Lionel Jospin et de Mme Trautmann, ministre de la Culture. Et c'est elle, pas un ministre de droite, ministre de la Culture socialiste, qui a tué le projet. Pourquoi l'a-t-elle tué ? Je crois que, et c'est triste à dire, ce ne sont que des guerres reluisantes. Je crois qu'elle l'a tué parce que j'en étais l'auteur, et elle voulait coûte que coûte se distinguer comme ministre de la Culture, ce qui peut se comprendre, uniquement si cela ne se traduit pas par des moins, mais par des plus.

Ce qui s'est fait là est en contradiction avec tout ce que je pense, tout ce que j'ai réalisé dans ma vie : des choses tambours battants. Je suis contre les choses qui coûtent extrêmement cher et n'en finissent jamais. Ce n'est pas mieux fait.

Et elle avait proposé à Jacques Chirac d'installer le musée des arts premiers au Palais de Tokyo et c'est pour ça qu'ils ont gelé le projet. Mais ça ne s'est pas fait.

C'est ça. Je m'en souviens maintenant. Elle a monté ensuite son projet d'art contemporain plus ou moins précis, sous l'influence de ses conseillers. L'idée était quand même d'en finir avec ce projet de palais du cinéma. Ils ont pris des décisions absurdes : installer la Cinémathèque à Bercy, beaucoup trop loin du centre de la ville et surtout incommode, étroit, mal fichu. Le musée de Langlois, tué lui aussi parce qu'il n'y avait pas la place. Ils y font de temps en temps des expositions intéressantes, mais cela n'a rien à voir avec l'esprit de Langlois. Mme Trautmann, en tuant l'un de mes projets, a aussi assassiné Langlois.

Vous aviez cédé le projet à Dominique Wallon. Vous ne pouviez plus intervenir ?

Si, bien sûr. Seulement, je n'ai pas veillé assez attentivement aux choses, j'ai eu confiance en lui. C'est moins une question juridique qu'une question de personnalité. Dominique Wallon est un homme de grande qualité mais ce n'est pas un foudre de guerre. Or, quand vous voulez mener à bien rapidement de telles opérations, il faut qu'il y ait un chef de commando, un bâtisseur.

Le Palais de Tokyo n'a jamais non plus fait partie des Grands Travaux.

Non et c'est une erreur, une très grande erreur. J'aurais dû l'inclure dans les Grands Travaux. Ou du moins créer cet établissement public.

Mais avant même que je puisse envisager d'installer au Palais de Tokyo ce projet de palais du cinéma, j'ai rencontré beaucoup de difficultés, parce ce palais était l'ancien musée d'art moderne de l'Etat. François Mitterrand, qui aimait beaucoup les musées, était très réservé à l'égard de l'idée que l'on puisse changer un musée, en changer la structure et l'architecture. Le Palais de Tokyo, partie Etat, était encore plus belle que la partie Ville, il y avait des ouvertures, des éclairages zénithaux, des grandes verrières. Mitterrand ne trouvait pas normal de changer cela. Je lui répétais pourtant que ce n'était plus un musée, mais un cimetière des musées, un cimetière de l'art. [...] J'ai eu le plus grand mal à le convaincre, je lui ai écrit des notes en disant qu'il fallait rendre l'endroit vivant etc.

Et après tout le mal que je me suis donné pour libérer ce lieu, j'ai été faible face à Dominique Wallon. J'ai manqué de perspicacité et de volonté.

Entre 1977 et 1986, c'était aussi un genre de « fourre-tout ».

Exactement ! Il y avait des collections d'art islamique qui appartenaient au Louvre et dont ils se contrefichaient. Je les ai découvertes un beau matin dans des caisses. Le Louvre n'en voulait pas. A ce moment-là, j'ai décidé d'affecter provisoirement ces œuvres à l'Institut du Monde Arabe, pendant au moins sept ou huit ans. Jusqu'au jour où le Louvre s'est réveillé. [...] Il y avait aussi des œuvres qui ont ensuite été rapatriées à Beaubourg.

Vous n'avez donc pas approuvé la création du Site de création contemporaine ?

Non pas du tout. On pouvait parfaitement l'installer ailleurs, dans une friche, un ancien site industriel. Il n'en manquait pas, dans le 13^{ème} ou dans le 18^{ème} et dans beaucoup d'autres d'endroits. Le Palais de Tokyo est complètement inadéquat. Et beaucoup d'espaces ne sont pas utilisés aujourd'hui. C'est du gâchis.

Vous avez l'exemple d'un acte d'Etat, d'un acte politique conçu sans réflexion par Mme Trautmann, qui a été une mauvaise ministre de la culture. On peut ne rien faire, il y a plein de ministres qui ne font rien, mais ils ne cassent pas. Elle, elle a cassé.

On a beaucoup dit que rendre le Palais de Tokyo aux arts contemporains était lui rendre sa vocation initiale. Qu'en pensez-vous ?

Il y a eu beaucoup d'échecs avant que le Palais de Tokyo ne devienne ce qu'il était aujourd'hui, beaucoup de palinodies. C'est M. de Loisy qui a réussi à en faire quelque chose qui a de la vigueur et de la vie. Mais on pouvait le faire dans beaucoup d'autres endroits.

ETAT DES SOURCES

1. Fonds publics

1.1 Archives nationales

1.1.1 Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine)

1.1.1.1 Ministère de la Culture et de la Communication

Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels :

Séries :

2014 4770/2 : 1984. Projet d'architecture de Franck Hammoutène pour le concours de Maîtrise d'œuvre pour la transformation du Palais de Tokyo en Palais des Arts de l'Image.

2014 4771/10 : 1995-1997. Reportages photographiques sur le chantier de transformation du Palais de Tokyo en Palais des Arts de l'Image, tirage papier. Vues extérieures et intérieures du Palais de Tokyo.

2014 4769/1-8 : 1926-1996. Origine du projet de transformation du Palais de Tokyo en Palais de l'image (échanges, relevé, presse). Correspondance, comptes rendus de réunions, notes reçues du cabinet, rapports et planches illustrées (1985-1995).

2014 4769/24-44 : 1985-1998. Mise en place du projet du Palais de l'Image (concours, programmation, études, avant-projet sommaire).

2014 4769/61-64 : 1992-1998. Déroulement du projet (passation du marché de maîtrise d'œuvre, dossier de marché, avenant n°1, marché de résiliation du marché de maîtrise d'œuvre, réclamations de Franck Hammoutène, hypothèses d'implantation du Musée des Arts Premiers au Palais de Tokyo).

Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre (1986-1988) :

Séries :

1989 0353/5 : 1986-1988. Notes et correspondance diverses sur programme d'aménagement du palais de Tokyo, inauguration le 16/03/88 : Comptes-rendus réunions DAGEC, notes CNC, Direction des Musées de France, M. Boyon, E. Vinassac, correspondance avec ministère Equipement, notes direction Patrimoine, notes du Conseiller technique J.F. Herbert, correspondance avec J.C. Carrière et procès-verbal de la réunion du bureau Elargissement de la FEMIS, réunion de coordination des travaux d'aménagement du palais de Tokyo (08/07/87). [Demande de dérogation en cours]

1989 0353/7 : 1986-1988. Notes sur le cinéma, notes du CNC sur la situation du cinéma. Situation du CNC, avril 1986. Cinémathèque Française : décision de classement au titre des monuments historiques de l'ensemble du décor du musée du cinéma H. Langlois, 13/01/88, notes de E. Vinassac ; projet d'installation de la Cinémathèque Française au palais de Tokyo ; préparation de l'entretien de Villiers avec Costa-Gavras, président, A. Dauman et P. Brion, 23/09/86. Examen des conditions d'intégration de la Cinémathèque Française au palais de

Tokyo, 09/87, rapport du ministère sur organisation gestion d'une médiathèque publique au palais de Tokyo.

Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Inspection générale de l'administration (1985-1992) :

Série :

1995 0262/3 : 1986-1989. Affectation du Palais de Tokyo au Centre National de la Cinématographie et répartition des frais de fonctionnement. Plans de la FEMIS installée au Palais de Tokyo. Rapport sur la médiathèque du Palais de Tokyo. Bilan de fonctionnement de la Bibliothèque du Palais de Tokyo.

Culture ; Cabinet et services rattachés au Ministre ; Cabinet ; Conseiller technique (1981-1983) :

Série :

1987 0298/9 : Cinéma, généralités. Réforme, mission de réflexion et de proposition en vue de la mise en œuvre d'une réforme du Cinéma (F.D. Bredin) : lettre de mission, préparation élaboration de la réforme, notes des services sur mission Bredin, réactions au rapport final, note sur le rapport Bredin. [Demande de dérogation en cours]

Culture ; Cabinet et services rattachés au Ministre ; Cabinet ; Conseiller technique (1981-1993) :

Série :

1994 0207/10 : Ciné-Mémoire (festival international du film restauré). Préparation, programme et réalisation du festival. Correspondance, note, compte-rendu de réunion. 1981 - 1982. [Demande de dérogation en cours]

Cabinet du Premier Ministre et services rattachés, chef du cabinet (1997-2002) :

Série :

2006 0354/6 : Installation au Palais de Tokyo (Paris) du Centre de la jeune création artistique. Dossier.

Cabinet du Premier Ministre et services rattachés, conseiller technique (2001-2002) :

Série :

2005 0311/2 : Inauguration par Lionel Jospin, Premier ministre, du site de création contemporaine du Palais de Tokyo (Paris, 21 janvier 2002) : préparation et suite. Dossier (notes, allocution, listes, message, presse, lettre, dossier de presse).

Cabinet du Premier Ministre et services rattachés, conseiller technique (1972-1981) :

Série :

1989 0527/1 : 1976. Centre national Georges Pompidou : devenir du Palais de Tokyo.

Cabinet du Premier Ministre et services rattachés, conseiller technique (1994-2002) :

Séries :

2005 0502/12-13 : 1999-2000. Palais de Tokyo réhabilitation du bâtiment et transformation en Centre de la jeune création. Déclarations de Catherine Trautmann, examen des candidatures à la direction, avis de la commission, projet architectural, place dans les réseaux d'art contemporain, projet de budget, recours contre la décision du comité de décentralisation : notes, correspondance, curriculum vitae, photos, plans. Ouverture : travaux, projet architectural, réunion de travail, projet artistique, soirée d'inauguration, liste des invités notes, plans, interviews, discours, correspondance.

Relations avec le Ministère de la Culture :

Série :

2005 0582/435 : 1989-1990. Projet de création d'une « Maison de l'image et du son » au Palais de Tokyo. Association de préfiguration pour l'aménagement du Palais de Tokyo en Maison de l'image et du son (AMIS) : correspondance, notes, convention, tableaux.

Conseiller technique auprès du ministre chargé de la culture :

Série :

2003 0242/5 : 1991-1998. Projet de muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo : rapport de Alain Guiheux et Dominique Païni (1991). Programme de création de musée cinématographique et descriptif du secteur muséographique pour le Palais de Tokyo par la société SETEC Organisation (janvier 1996). Présentation et guide de la Bibliothèque du Film (BIFI), rue du Faubourg Saint-Antoine à Paris (1996). Notes de Sylvie Perras, conseiller technique et de Marc Tessier, directeur général du CNC, sur l'évolution du projet de création du Palais du Cinéma au Palais de Tokyo (1997-1998). Contentieux Cinémathèque / Consorts Langlois : arrêt de la Cour d'appel du 2 octobre 1997 ; rappel des règles de procédure ; projet de loi modifiant le code de l'industrie cinématographique : notes et analyse de la sous-direction des affaires juridiques du ministère de la culture (1997). Notes du CNC sur l'installation de la Cinémathèque française au Palais de Chaillot (1998).

Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1962-1994) :

Séries :

1996 0030/36 et 1996 0030/56 : 1980-1983. Gestion interne, production, exploitation, audiovisuel, Cinémathèque Française, Idhec-Fémis, Palais de Tokyo, divers.

2004 0376/55 et 2004 0376/58 : 1990-1994. Palais de Tokyo. Budget, AMIS (association pour l'aménagement du Palais de Tokyo) budget, rapports avec la FEMIS, expositions, situation financière, communication : notes, correspondance. FEMIS : vie de l'établissement, diplômes, exclusion d'une élève, cursus, création du diplôme, régime de sécurité sociale étudiant : notes, comptes rendus correspondance.

1998 0298/36 : 1986-1992. Ciné-mémoire : festival des films restaurés. Fête du cinéma : notes, études des fréquentations des salles pendant la fête, revue de presse, compte-rendu de réunion du 27 juin 1991 : 1985-1992.

Centre national de la photographie

Séries :

2012 0143/32-35 : 1979-1993. Au palais de Tokyo. Plans d'installation des œuvres (1989-1991). Expositions inaugurées en 1991 : « Panorama des panoramas », « La photographie belge », « Photographie et sculpture », et expositions inaugurées en 1993.

2012 0192/169 : *Josef Koudelka. Exils* [17 mars 1988 - 30 mai 1988] – films n° 3179 à 3207 : déroulé d'exposition. 29 films de 35 mm.

2012 0192/249 : *Josef Koudelka. Exils* [17 mars 1988 - 30 mai 1988] – planches-contact n° 5128 à 5132 : déroulé d'exposition.

2012 0143/29-30 : 1987-2002. Billetterie du Centre national de la photographie : correspondance, factures, état annuel des entrées, statistiques de fréquentation par exposition, notes manuscrites (copie des envois faits à la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère chargé de la Culture). Sondages et études : Réalisation d'un sondage pendant le Mois de la photographie : questionnaire, résultat (1994). Études. - Anne Derycke, *Mieux connaître le public : enquête et entretien avec formateurs*, mémoire dactylographié, Institut universitaire d'information et de communication (1995) ; Elise Albenque, Julien Dolard, *Le secteur de la photographie en France : Une photographie pour quel public ?*, mémoire dactylographié ESSEC, questionnaire d'enquête (2002) ; Tanguy Sollic, *Le CNP et ses représentations auprès du public de la Maison européenne de la photographie*, Annexe 1, École du Louvre (2002).

1.1.1.2 Direction des musées de France

Département de la muséographie, de l'architecture et des équipements :

Série :

1995 0031/8 : 1984-1988. Travaux nécessaires pour assurer la protection des œuvres d'art, plan de localisation des réserves, organisation des travaux de la cinémathèque et de l'institut de formation au regard des besoins exprimés par les musées ayant des réserves ou des locaux dans le Palais de Tokyo.

1.1.1.3 Direction du Patrimoine

Sous-direction des affaires générales et des constructions publiques :

Séries :

2011 0263/1 : 1986. Projet de l'architecte Jean-Jacques Brunel pour l'installation de la fondation européenne des métiers de l'image et du son (FEMIS). 1 maquette. Dimensions : 87 x 152 x 30 cm. [Fontainebleau]

2001 0198/1 : 1997. Maquette du projet de Palais du cinéma au Palais de Tokyo, par l'architecte Franck Hammoutène. [Fontainebleau]

1.1.2 Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Charenton-le-Pont)

Objets et édifices de Paris et région parisienne

Série :

1997/018/0037 : 1983-1986. Fiches financières sur des travaux de restauration : parvis, façades. Aménagement des salles d'exposition.

Restauration architecture et objets mobiliers du département de Seine-et-Marne

Série :

1994/003/0006 : 1989, palais de Tokyo. Parvis et restauration des façades.

Restauration d'édifice de Paris, série générale

0081/075-16/0011 : 1989-1993. Correspondance : transformation du palais de Tokyo en Palais des Arts de l'Image.

1.2 Archives communales

1.2.1 Archives de la Ville de Paris

Séries :

2460 W 16 : Permis de construire avec instruction préfectorale : Palais de Tokyo – aménagement d'une cinémathèque française, aménagement de l'Institut national de l'image et du son – 1986.

2474 W 14 : Permis de construire avec instruction préfectorale : Palais de Tokyo – musée des arts de l'image – 1994-1995.

2. Fonds privés

Archives de la Cinémathèque française

Séries :

PCF50-B7 : 1988. Activité de communication et de promotion : carton d'invitation, programme.

PCF52-B7 : 1990. Activité de communication et de promotion : carton d'invitation, programme.

PCF53-B8 : 1991. Activité de communication et de promotion : carton d'invitation, programme.

PCF54-B8 : 1992-1993. Activités de communication et de promotion : cartons d'invitation, programmes.

PCF56-B8 : 1994. Activité de communication et de promotion : carton d'invitation, programme.

PCF94-B18 : 1982-1987. Programmes IDHEC à la Cinémathèque Française.

3. Sources imprimées

3.1 Publications du Palais de Tokyo

Brochure privatisations. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

Brochure privatisations. Paris : Palais de Tokyo, 2018.

LOISY, Jean de (dir.). *PALAIS 15 numéro spécial : L 'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

ODDOS, Christian (dir.). *Plan*. Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS). Numéros consultés : 1 (4^e trimestre 1990), 3, 4, 5, 6, 7, 8 (4^e trimestre 1992.).

SANS, Jérôme (dir.). *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21^e siècle ?* Paris : Palais de Tokyo, 2001.

3.2 Publications de la FEMIS

FEMIS. *Je scénarise, tu filmes, il réalise, je décors, tu montes, il sonorise, elle produit, ils FEMISent*. Paris : Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991.

3.3 Catalogues d'exposition

1983-1984 : Le Prince en terre d'Islam. Paris, Musée d'art et d'essai (1983-1984). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

A la rencontre de Jacques Prévert. Saint-Paul, Fondation Maeght (4 juillet-4 octobre 1987). Saint-Paul : Fondation Maeght, 1987.

Hippolyte Bayard, naissance de l'image photographique. Paris, Palais de Tokyo (9 avril-31 mai 1987). Paris : Palais de Tokyo, 1987.

Exils : photographies de Josef Koudelka. Paris, Palais de Tokyo (16 mars-30 mai 1988). Paris : Centre national de la photographie, 1988.

L'Art du vannier. Paris, Musée d'art et d'essai (29 novembre 1984-fin avril 1985). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (13 mai-30 août 1987). Paris : Institut français d'architecture/Paris-musées, 1987.

Bauhaus-Archiv. *Photographie Bauhaus : 1919-1933*. Paris, Palais de Tokyo (20 février-13 mai 1991). Paris : Ed. Carré, cop. 1990.

Centre national de la photographie. *En train, 150 ans de photographie des chemins de fer français, de vie du rail et de mythologie ferroviaire*. Paris, Palais de Tokyo (7 septembre-15 novembre 1990). Paris : La Manufacture, 1990.

Chicago Art Institute. *André Kertész, de Paris et de New York*. Paris, Palais de Tokyo (24 avril-2 juin 1986). Paris : Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, 1986.

Metz pour la photographie. *Théâtre des réalités*. Paris, Centre national de la photographie, Palais de Tokyo (octobre 1986). Metz : Metz pour la photographie, 1986.

Ministère de la Culture et l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique. *André Kertész, ma France*. Paris, Palais de Tokyo (mai-août 1990). Paris : La Manufacture, 1990.

Mission du patrimoine photographique et l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique. *La photographie japonaise de l'entre-deux-guerres : du pictorialisme au modernisme*. Paris, Palais de Tokyo (15 novembre 1990-4 février 1991). Paris : Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, 1990.

Palais de Tokyo. *Photographie, sculpture*. Paris, Palais de Tokyo (21 novembre 1991-4 avril 1992). Paris : Centre national de la photographie, 1991.

BAQUE, Dominique ; DENOYELLE, Françoise. *Studio Harcourt : Cinquante ans de mythes étoilés*. Paris, Palais de Tokyo, Mission du Patrimoine photographique (20 novembre 1991-1^{er} mars 1992). Paris : La Manufacture, 1991.

BARBIN, Pierre. *Willy Ronis par Willy Ronis : exposition retrospective*. Paris, Palais de Tokyo (juin-septembre 1985). Paris : Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, 1985.

BELLOUR, Raymond, et al. *Le temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique*. Paris, Palais de Tokyo (2-15 juin 1987). Paris : Centre national de la photographie, 1987.

BOUTTEVILLE, Joël ; BUREAUD, Annick. *Digital photography : Paul Berger, Carol FLax, Manual, Esther Parada*. Paris, Palais de Tokyo, Centre national de la photographie (22 octobre 1992-4 janvier 1993). Paris : Art-el, 1992.

CARTIER-BRESSON, Henri ; RAY, Satyajit ; VEQUAUD, Yves. *Henri Cartier-Bresson : en Inde*. Paris, Palais de Tokyo (24 octobre 1985-13 janvier 1986). Paris : Centre national de la photographie, 1985.

CAUJOLLE, Christian ; DECROUX, Emmanuelle ; VITTIGLIO, Claude. *Daniel Boudinet*. Paris, Palais de Tokyo (février-avril 1993). Besançon : La Manufacture, 1993.

COHEN, Sylvie ; BERCE, Françoise. *Mieusement, cathédrales de France : photographies du XIXe siècle*. Paris, Palais de Tokyo (mars 1988). Paris : Ministère de la Culture : Ph. Sers, 1988.

GASCAR, Pierre. *Botanica : photographies de végétaux aux XIXe et XXe siècles*. Paris, Palais de Tokyo (10 décembre 1987-29 février 1988). Paris : Centre national de la photographie, 1987.

JULY, Serge ; PHELINE, Christian ; FRIZOT, Michel. *Identités : de Disdéri au photomaton*. Paris, Palais de Tokyo (18 décembre 1985-24 février 1986). Paris : Ed. du Chêne, 1985.

LACAMBRE Geneviève ; LOSTE, Sébastien. *Edmond About écrivain et critique d'art : 1828-1885*. Paris, Musée d'art et d'essai (à partir du 24 mai 1985). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

NONAS, Richard. *Lumières blanches : photographies de Harry Gruyaert*. Paris, Palais de Tokyo (24 avril-9 juin 1986). Paris : Centre national de la Photographie, 1986.

ROCHARD, Sophie ; SOUGEZ, Marie-Loup. *Emmanuel Sougez : l'éminence grise*. Paris, Palais de Tokyo (30 avril-4 juillet 1993). Paris : Mission du patrimoine photographique, 1993.

ROEGIERS, Patrick ; BAQUE, Dominique. *François Kollar*. Paris, Palais de Tokyo (novembre 1989-février 1990). Paris : Ministère de la Culture : Association française pour la diffusion du patrimoine photographique : Ph. Sers, 1989.

SALLENAVE, Danièle. *Un si grand âge...* Paris, Palais de Tokyo (2 avril-4 mai 1987). Paris : Centre national de la photographie, 1987.

TOULET, Emmanuelle (dir.). *Cinémémoire, 1er Festival international films retrouvés - films restaurés*. Paris, Palais de Tokyo (4-11 octobre 1991). Saint-Nicolas-les-Arras : Chartrez, 1991.

TOULET, Emmanuelle ; BELAYGUE, Christian (dir.). *CinéMémoire : 3^{ème} festival international films retrouvés, films restaurés*. Paris, Cinémathèque française (28 octobre-14 novembre 1993). Paris : CinéMémoire, 1993.

3.4 Actes de conférence et de congrès

Ministère de la Culture et de la Francophonie. *Actif et interactif : les assises européennes de l'interactivité et de l'édition multimédia : 21, 22, et 23 janvier 1993, Palais de Tokyo, Paris : les défis juridiques, groupe juridique, session du 22 janvier 1993*. Paris : Ministère de la culture et de la francophonie, 1994.

2^{ème} Rencontre internationale d'art infographique. Paris, Palais de Tokyo (12 novembre-7 décembre 1992). Jouy-en-Josas : Art 3000, 1992.

CIMENT, Michel. *Colloque international d'information Cinémémoire : 7-9 octobre 1991*. Paris : FEMIS : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo, 1992.

HAMMOUTENE, Franck ; LYON Dominique. *Roman : le 19 février 1996 ; le 15 avril 1996*. Conférences Paris d'architectes au Pavillon de l'Arsenal. Paris : Éd. du Pavillon de l'Arsenal, 1996.

3.5 Presse

[Sans auteur] « Dominique Wallon rend les clefs du Palais de Tokyo », *Libération*, 21 février 1996, p. 33.

[Sans auteur] « L'effort collectif », *Le Monde*, 10 novembre 1981.

[sans auteur] « La Fête sort des salles », *Le Monde*, 25 juin 1990, p. 9.

[sans auteur] « Sauver le patrimoine cinématographique », *Le Monde*, 14 septembre 1990, p. 13.

- [sans auteur] « Les rendez-vous culturels de la rentrée cinéma attendus ou espérés », *Le Monde*, 9 septembre 1993, p. 25.
- [sans auteur] « FEMIS : des élèves soutiennent la direction », *Le Monde*, 10 novembre 1993, p. 19.
- ACCORSI, Florence. « Paris : “happening” au Palais de Tokyo », *Les Echos*, 14 septembre 2000, p. 70.
- AVON, Sophie. « Le Nouveau temple du cinéma », *Sud-Ouest*, 13 mars 1988, p. 21.
- BOUZET, Ange-Dominique. « La Cinémathèque à la rue ? Le palais de Tokyo est en travaux et Chaillot la pousse dehors », *Libération*, 30 septembre 1996, p. 36.
- BOUZET, Ange-Dominique. « Vers un Palais du Cinéma ? La Cinémathèque ouvre une annexe et espère toujours s’installer au Palais de Tokyo », *Libération*, 7 novembre 1997, p. 36-37.
- BOUZET, Ange-Dominique. « Vers un Palais du Cinéma ? Soutien ministériel », *Libération*, 7 novembre 1997, p. 36-37.
- BOUZET, Ange-Dominique. « Le Palais de Tokyo ne fera pas son cinéma », *Libération*, 7-8 février 1998, p. 32.
- CHAMPENOIS, Michèle. « Le Palais de Tokyo, de 1937 à demain », *Le Monde*, 21 janvier 2002, p. 27.
- CL. D. « L’Avenir de la Cinémathèque : il ne manque plus que le Palais de Tokyo », *Le Monde*, 5 juillet 1985.
- COSTA-GAVRAS. « Une crise ? non, une renaissance », *Le Monde*, 26 février 1987, p. 18.
- EDELMANN, Frédéric. « Palais de Tokyo : un nouvel espace pour le cinéma et la photographie », *Le Monde*, 17 mars 1988, p. 19.
- EDELMANN, Frédéric. « Le Palais de Tokyo ne deviendra pas le Palais du Cinéma », *Le Monde*, 9 février 1998, p. 24.
- FERENCZI, Aurélien. « Du rififi à la Cinémathèque française - Berri sème la zizanie », *Télérama*, 1 mai 2004, p. 38.
- FRODON, Jean-Michel. « Au Palais de Tokyo à Paris, M. Jack Lang présente le futur “Palais du cinéma et de l’image” », *Le Monde*, 7 juin 1991, p. 38.
- FRODON, Jean-Michel. « Les Festivals de novembre », *Le Monde*, 5 novembre 1992, p. 29.
- FRODON, Jean-Michel. « Scandale à la « grande école » du cinéma », *Le Monde*, 30 octobre 1993, p. 26.
- FRODON, Jean-Michel. « L’enquête du ministère de la culture sur un concours d’entrée contesté : la direction de la FEMIS serait désavouée », *Le Monde*, 7/8 novembre 1993, p. 11.
- FRODON, Jean-Michel. « Démission du délégué général de la FEMIS », *Le Monde*, 11 novembre 1993, p. 14.

- FRODON, Jean-Michel. « La crise à la tête de la principale école du cinéma : Christine Juppé-Leblond déléguée générale de la FEMIS », *Le Monde*, 1^{er} décembre 1993, p. 17.
- FRODON, Jean-Michel. « La transformation du palais de Tokyo, Images et mirages », *Le Monde*, 2 avril 1994, p. 14.
- FRODON, Jean-Michel. « Les professionnels du cinéma critiquent le manque d'initiative de l'Etat », *Le Monde*, 6 février 1995, p. 20.
- FRODON, Jean-Michel. « Sept cinéastes en colère interpellent Catherine Trautmann », *Le Monde*, 3 avril 1998, p. 28.
- FRODON, Jean-Michel. « La difficile mise en place du haut lieu de l'art cinématographique », *Le Monde*, 17 juin 1998, p. 27.
- Ha. B. « De Belleville à Chaillot, les artistes bougent Paris », *Le Monde*, 21 janvier 2002, p. 27.
- HEYMANN, Danièle ; LANG, Jack. « Le Palais de Tokyo, enfin », *Le Monde*, 30 octobre 1992, p. 12.
- HEYMANN, Danièle. « Roulez Genèse », *Le Monde*, 5 novembre 1992, p. 29.
- HEYMANN, Danièle ; ROUX, Emmanuel de. « Un entretien avec Jacques Toubon », *Le Monde*, 9 juin 1993, p. 1.
- HEYMANN, Danièle. « Jack Lang répond à nos questions », *Le Monde*, 30 octobre 1992, p. 12.
- HUSER, France. « Génération Tokyo. Un palais pour les artistes contemporains », *Le Nouvel Observateur*, 17-23 janvier 2002 (n° 1941), p. 96-99.
- LA BARDONNIE, Mathilde. « M. Jack Lang a défini les orientations de la "Mission Bredin" », *Le Monde*, 5 août 1981.
- LA BARDONNIE, Mathilde. « M. Jack Lang annonce la fin de la concentration des pouvoirs et un soutien accru à la création », *Le Monde*, 2 avril 1982.
- LA BARDONNIE, Mathilde. « Le cinéma entre deux commissions », *Le Monde*, 22 août 1981.
- LACAN, Jean-François. « Crise à la Cinémathèque française : Une nouvelle "affaire Langlois" ? », *Le Monde*, 31 janvier 1987, p. 20.
- LEGRIS, Michel. « Un drôle de cinéma », *L'Express*, 11 novembre 1993, p. 52.
- MARCIA, Jean-Luc. « Animer les desseins du Palais de l'Image », *La Croix*, 17 mars 1988, p. 2.
- MARCORELLES, Louis. « Une ouverture internationale », *Le Monde*, 10 novembre 1981.
- MASI, Bruno. « Flou artistique au palais de Tokyo », *Libération*, 14 juillet 1999, p. 21.
- MOINET, Jean-Philippe. « Fin du feuilleton de la Cinémathèque : Paris aura sa Maison du Cinéma », *Le Figaro*, 26 juin 1998.
- PAÏNI, Dominique. « Plaidoyer pour le Musée du cinéma », *Le Monde*, 25 juin 1993, p. 2.

PRADEL, Jean-Louis. « Palais de Tokyo, l'art en chantier », *Beaux-Arts Magazine*, janvier 2002, p. 10.

REY, Anne. « L'Inconnu de Tod Browning en ouverture du Festival Cinémémoire, Musiques originales pour films muets », *Le Monde*, 6 décembre 1994, p. 20.

ROEGIERS, Patrick. « Partie de campagne », *Le Monde*, 2 janvier 1988, p. 11.

ROEGIERS, Patrick. « La puissance de l'exil », *Le Monde*, 17 mars 1988, p. 20.

ROMERO, Anne-Marie. « Ombres et Lumières sur le Musée des Arts et des Civilisations », *Le Figaro*, 30 juin 1998, p. 12.

ROUX, Emmanuel de. « Qui gouverne la Cinémathèque ? », *Le Monde*, 30 mai 1987, p. 1 (suite p. 12).

ROUX, Emmanuel de. « Le rêve de Jean Rouch », *Le Monde*, 17 mars 1988, p. 22.

ROUX, Emmanuel de. « A l'école du cinéma », *Le Monde*, 17 mars 1988, p. 22.

ROUX, Emmanuel de. « Les ratés des grands chantiers de la culture », *Le Monde*, 17 août 2002, p. 18.

ROUX, Emmanuel de. « La Culture au piège des Grands Travaux », *Le Monde*, 9 février 1995, p. 1.

ROUX, Emmanuel de. « Le Palais de Tokyo va devenir un centre d'art », *Le Monde*, 9 avril 1999, p. 36.

SEGAUNES, Nathalie. « Le Palais de Tokyo invente l'avant et l'après-projection », *Le Parisien*, 25 juin 1993.

VALLAEYS, Béatrice. « Le Palais du Cinéma entre deux toits. Le ministère choisira entre la Gaîté Lyrique et le Centre Américain », *Le Monde*, 17 juin 1998, p. 27.

VULSER, Nicole. « La Cinémathèque sort de sa torpeur », *Les Echos*, 5 août 1992, p. 26.

VULSER, Nicole. « Paris : le Palais du cinéma en quête de consensus », *Les Echos*, 7 mars 1996, p. 40.

WIDEMANN, Dominique ; POY, Cyrille. « Le Palais de Tokyo : le vaisseau pirate de l'art contemporain », *L'Humanité*, 22 janvier 2002, p. 22.

YSMAL, Pierre. « A voir à Paris », *Sud-Ouest*, 27 mars 1988, p. 19.

3.6 Revues

[sans auteur], « From Luxembourg to Beaubourg », *The Burlington Magazine*, avril 1995 (vol. 37, n° 1105) : p. 219.

[sans auteur]. « Fun Palais », *Architectural Review*, juin 2012 (vol. 231) : p. 44-51.

ALEKAN, Henri. « Ne touchez pas au musée Henri Langlois », *Le Film français*, 12 août 1994.

- BANDY, Mary Lea. « Le cinéma au MOMA: le premier musée du cinéma des Etats-Unis », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 26-31.
- BESSON, Georges. « Le scandale du musée d'art moderne », *Les Lettres françaises*, 20 décembre 1956.
- BONNAUD, Frédéric. « La caverne d'Henri Langlois : Dominique Païni », *Les Inrockuptibles*, 17 juillet 1996.
- BOULBES, Carole. « Le Palais de Tokyo, hybridation et mondialisation », *Rue Descartes*, mars 2002 (n° 37) : p. 98-103. DOI 10.3917/rdes.037.0098.
- COLARD, Jean-Max ; PERE, Olivier. « L'art contemporain – De la vie de province », *Les Inrockuptibles*, 16 décembre 1998 : p. 108-109.
- COLARD, Jean-Max. « Aux arts, etc. », *Les Inrockuptibles*, 7 avril 1999.
- DAUDELIN, Robert. « La Fédération internationale des archives du film : les Nations Unies des images en mouvement », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n° 184) : p. 37-38.
- DIDELON, Valéry. « L'économie de l'architecture. A propos de la rénovation du Palais de Tokyo », *Le Visiteur*, automne 2002 (n° 9) : p. 6-20.
- DUBE, Philippe ; LABERGE Yves (dir.). « Les cent ans de cinéma », *Museum international*, 1994 (n° 184) in *Communication. Information Médias Théories*, 1996 (vol. 17, n° 1) : p. 268-271.
- EGG, Anne-Laure. « Monumentale ré-génération », *Architecture intérieure crée*, 2002 (n° 302) : p. 76-81.
- EUVRARD, Michel. « Entretien avec Dominique Païni », *Ciné-bulles*, 1995 (n° 3) : p. 26-29.
- FUMAROLI, Marc. « Ground zero : l'État culturel aujourd'hui », *Commentaire*, janvier 2002, (n° 97) : p. 193-201.
- HAMMOUTENE, Franck. « Le Palais de l'image, rénovation du palais de Tokyo, Paris (France) », *Etat des lieux*, aut.-hiv. 1988 (n° 1).
- HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n° 184) : p. 21-25.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. « Une politique de regroupement des collections d'Orsay. Retours de dépôt, attributions de l'Etat et de dépôts consentis au musée », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1986 (n° 36).
- MARIE, Michel. « Cinémémoire, films retrouvés, films restaurés, 2^{ème} festival, 6 au 15 novembre 1992 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1993 (n° 14) : p. 114-119.
- LE QUESNE, Nicholas. « But is it art ? », *Time Europe*, 2002 (vol. 159, n° 6) : p. 36-37.
- THUILLIER, Jacques. « De la gare au Musée d'Orsay », *Revue de l'Art*, 1986 (vol. 74, n° 1) : p. 5-11.
- THUILLIER, Jacques. « Paris et ses expositions », *Revue de l'Art*, 1995 (vol. 110, n° 1) : p. 5-8.

4. Sources audiovisuelles (Inathèque)

4.1 Sources radiophoniques

Du jour au lendemain : « Autour de la photographie ». Diffusée le 18 octobre 1986, *France Culture*.

Le train : « La madone des sleepings ». Diffusée le 1^{er} octobre 1990, *France culture*, 1 minute.

Les Iles de France : « Le nouveau palais de Tokyo ». Diffusée le 2 mai 1988, *France Culture*, 50 minutes.

Les Iles de France : « Le Paris de Denise Colomb, photographe ». Diffusée le 13 juillet 1992, *France Culture*.

Inter treize-quatorze : « Présentation de la future bibliothèque de l'image ». Diffusée le 1^{er} septembre 1993, *France Inter*, 6 minutes 17 secondes.

Inter treize-quatorze : « La Fête des réalisateurs à la Cinémathèque française au Palais de Tokyo ». Diffusée le 19 juin 1993, *France Inter*, 4 minutes.

Présence des arts : « Le Musée d'Art et d'Essai : le Palais de Tokyo ». Diffusée le 4 février 1980, *France Culture*, 27 minutes.

4.2 Sources télévisuelles

19/20 Edition nationale : « Inauguration du Palais de Tokyo ». Diffusée le 21 janvier 2002, *France 3*, 2 minutes 10 secondes.

Architecture : « Ouverture du Site de création contemporaine ». Diffusée le 14 janvier 2001, *La Cinquième chaîne*, 2 minutes 11 secondes.

Edition spéciale : « Une nouvelle école de cinéma ». Diffusée le 5 mai 1988, *Antenne 2*, 5 minutes 34 secondes.

Journal de Treize Heures : « FEMIS au palais de Tokyo ». Diffusée le 16 mars 1988, *TF1*, 1 minute 20 secondes.

Journal de Treize Heures : « Exposition au palais de Tokyo ». Diffusée le 16 mars 1988, *Antenne 2*, 58 secondes.

Les arts : « Un dimanche avec Jan Saudek ». Diffusée le 3 décembre 1990, *FR3*, 40 minutes 27 secondes.

Mini journal : « Métropolis ». Diffusée le 27 juin 1985, *TF1 Metropolis*, 1 minute 35 secondes.

Normandie Hebdo : « Exposition Prévert au palais de Tokyo ». Diffusée le 30 avril 1988, *France 3 Basse Normandie*, 1 minute 15 secondes.

Actualités régionales Île-de-France : « Ciné-mémoire : Jack Lang rebaptise le palais de Tokyo ». Diffusée le 6 juin 1991, *France 3 Paris Île-de-France*, 2 minutes 30 secondes.

Journal de Vingt Heures : « Cinquantième de la Cinémathèque ». Diffusée le 17 février 1986, *TF1*, 1 minute 17 secondes.

Journal de Vingt Heures : « Exposition Henri Cartier-Bresson au Palais de Tokyo ». Diffusée le 5 décembre 1988, *Antenne 2*, 1 minute 25 secondes.

Antenne 2 Midi : « Institut du cinéma ». Diffusée le 18 février 1986, *Antenne 2*, 40 minutes.

24 heures sur A2 : « Palais de Tokyo ». Diffusée le 22 mars 1988, *Antenne 2*, 5 minutes 57 secondes.

Soir 3 : « Exposition Koudelka ». Diffusée le 21 mars 1988, *FR3*, 1 minute 40 secondes.

Journal de Treize Heures : « Inauguration de la FEMIS ». Diffusée le 20 novembre 1986, *TF1*, 2 minutes 10 secondes.

Soir 3 : « Exposition Koudelka au palais de Tokyo ». Diffusée le 17 mars 1988, *FR3*, 1 minute 28 secondes.

Soir 3 : « Elliott Erwitt, photographe. Exposition au palais de Tokyo ». Diffusée le 22 octobre 1988, *FR3*, 2 minutes 29 secondes.

Soir 3 : « Exposition Isabella Rossellini ». Diffusée le 24 mars 1988, *FR3*, 1 minute 27 secondes.

A2 Journal de la nuit : « Alice au Pays des Merveilles ». Diffusée le 6 juillet 1988, *Antenne 2*, 1 minute 47 secondes.

Journal de Treize Heures : « Exposition au palais de Tokyo ». Diffusée le 16 février 1988, *Antenne 2*, 58 secondes.

5. Sources web

LACATON & VASSAL. *Palais de Tokyo, site de création contemporaine* [en ligne]. Digvis, 2014 [consulté le 5 janvier 2018]. Disponible sur : <http://lacatonvassal.com/index.php?idp=20>.

LASSALLE, Isabelle. *Cinémathèque française : de Chaillot à Bercy* [en ligne]. France Culture, 23 septembre 2005 [consulté le 18 février 2019]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/cinema/cinematheque-francaise-de-chaillot-bercy>.

FILM FOUNDATION. *Mission statement* [en ligne]. Film Foundation, s.d. [consulté le 12 mars 2019]. Disponible sur : <http://www.film-foundation.org/mission-statement>.

PALAIS DE TOKYO. *Notre ADN* [en ligne]. Palais de Tokyo, 2017 [consulté le 23 novembre 2017]. Disponible sur : <http://www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn>.

RAYMOND, Pauline de. *Toute la mémoire du monde, 7^{ème} Festival international du film restauré* [en ligne]. Cinémathèque française [consulté le 12 mars 2019]. Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/cycle/toute-la-memoire-du-monde-2019-510.html>.

6. Entretiens

AUCLAIRE, Alain. Président de la Commission des salles de cinéma d'art et d'essai du CNC. Ministère de la Culture, le 29 novembre 2018, 1 heure 49 minutes.

AUCLAIRE, Alain, Président de la Commission des salles de cinéma d'art et d'essai du CNC. ODDOS Christian, consultant indépendant cinéma et spectacle vivant/chargé d'enseignement

à HEC. Ministère de la Culture, le 11 décembre 2018, 2 heures 2 minutes.

LANG, Jack. Président de l'Institut du Monde Arabe. Institut du Monde Arabe, le 3 mai 2019, 30 minutes.

PAÏNI, Dominique. Critique et commissaire d'exposition sur le cinéma. Institut national d'histoire de l'art, le 4 mars 2019, 59 minutes.

WALLON, Dominique. Retraité. Entretien téléphonique le 26 février 2019, 35 minutes.

Notes :

- Les archives du Palais de Tokyo sur le site de Fontainebleau des Archives Nationales (notamment cartes, plans et maquettes : 2001 0198/1 et 2011 0263/1) ne sont pas accessibles pour cause de travaux.
- Certaines de mes demandes de dérogation aux Archives nationales n'ont pas abouti :

1989 0353/5 : 1986-1988. Notes et correspondance diverses sur programme d'aménagement du palais de Tokyo, inauguration le 16/03/88.

1987 0298/9 : Réforme, mission de réflexion et de proposition en vue de la mise en œuvre d'une réforme du Cinéma (F.D. Bredin).

1994 0207/10 : CinéMémoire (festival international du film restauré). Préparation, programme et réalisation du festival. Correspondance, note, compte-rendu de réunion. 1981 - 1982.

BIBLIOGRAPHIE

I. Méthodologie et ouvrages généraux

1) Outils

POIRRIER, Philippe. *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles : France XIXe-XXe siècles*. Paris : Comité d'histoire du Ministère de la Culture, 1999.

WARESQUIEL, Emmanuel de (dir.). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris : Larousse CNRS Editions, 2001.

2) Ouvrages de référence en histoire culturelle

GOETSCHER, Pascale ; LOYER, Emmanuelle. *Histoire culturelle de la France, de la Belle Époque à nos jours*. Paris : Armand Colin, 2014.

ORY, Pascal. *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*. Paris : Éd. Complexe, 2008.

ORY, Pascal. *Le palais de Chaillot*. Paris : Aristeas/Actes Sud, 2006.

ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2011.

3) Ouvrages et articles de référence en muséologie

AIRAULT, Damien et al. *Réalités du commissariat d'exposition*. Paris : Beaux-Arts de Paris, Centre national des arts plastiques, 2015.

HAGELSTEIN, Maud. « Emousser le regard, éprouver le propre de l'art. Considérations muséologiques », *Flux News*, octobre 2014 (n° 65), p. 6-7.

MOLLARD, Claude, LE BON, Laurent. *L'art de concevoir et gérer un musée*. Antony : Éditions le Moniteur, 2016.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Éd. La Découverte, 2005.

POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Publics et Musées 2*, 1992 (n° 1) : p. 125-48.

THILLIER, Jacques. « Paris et ses expositions », *Revue d'Art*, 1995 (n° 110) : p. 5-8.

VALÉRY, Paul. *Le Problème des musées*. Paris : Pour les frères Emile-Paul, 1925.

II. Ouvrages et articles spécialisés

1) Les politiques culturelles en France

A – Les politiques culturelles sous la Ve République

GREFFE, Xavier, PFLIEGER, Sylvie. *La Politique culturelle en France*. Paris : La Documentation française, 2015.

MOLLARD, Claude. *Le cinquième pouvoir : la culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : A. Colin, 1999.

ORY, Pascal. *L'Aventure culturelle française 1945-1989*. Paris : Flammarion, 1989.

POIRRIER, Philippe. *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*. Paris : Livre de poche, 2000.

POIRRIER, Philippe. *Quelle politique pour la culture ? Florilège des débats (1955-2014)*. Paris : La Documentation française, 2013.

POIRRIER, Philippe. *Les Politiques de la culture en France (anthologie)*. Paris : La Documentation française, 2016.

B – La politique culturelle sous Jack Lang

MARTIN, Laurent. *Jack Lang : une vie entre culture et politique*. Paris : Ed. Complexe, 2008.

MOLLARD, Claude. *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand, 1981-2002 : cinquante histoires édifiantes*. Paris : Presses universitaires de France, 2015.

ORY, Pascal. « La Politique du ministère de Jack Lang : un premier bilan », *The French Review*, 1984 (n° 1) : p. 77-83.

SAINT-PULGENT, Maryvonne de. *Culture et communication. Les missions d'un grand ministère*. Paris : Gallimard, 2009.

SAINT-PULGENT, Maryvonne de. *Jack Lang, batailles pour la culture : dix ans de politiques culturelles*. Paris : Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

2) Histoire du cinéma, entre industrie et patrimoine

A – Histoire culturelle et économique

BAECQUE, Antoine de. *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris : Hachette littératures, 2005.

BATHAIL, Christian. *Cinéma et exception culturelle*. Coulommiers : Dualpha, 2005.

BENGHOZI, Pierre-Jean ; DELAGE Christian. « Regards croisés sur l'histoire économique du cinéma français », *Vingtième Siècle*, 1996 (n° 1) : p. 144-46.

BONIN, Valérie. *L'économie du cinéma : repères et ressources documentaires*. Paris : Bibliothèque du film, 2004.

DAUDELIN, Robert. « La Fédération internationale des archives du film : les Nations Unies des images en mouvement », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 37-38.

DUBE, Philippe ; LABERGE Yves (dir.). « Les cent ans de cinéma », *Museum international*, 1994 (n°184) in *Communication. Information Médias Théories*, 1996 (vol. 17, n° 1), p. 268-271.

FRAPPAT, Marie. « Films retrouvés, films restaurés : le festival CinéMémoire (1991-1997) ou la mise en scène du patrimoine cinématographique au tournant du centenaire », conférence à l'Ecole des Chartes, 2017.

HABIB, André, MARIE, Michel (éds.). *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013.

VERNET, Marc. « Les archives et le cinéma : ses morts et ses résurrections », *La Gazette des archives*, 1996 (vol. 173, n° 1) : p. 244-54.

VERNIER, Jean-Marc. « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (vol. 54, n° 1) : p. 95-108.

VIVANCOS, Patrick. *Cinéma et Europe : réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000.

B – Les cinémathèques

LE ROY, Eric. *Cinémathèques et archives du film*. Paris : Armand Colin, 2013.

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2016 (n°79) : p. 51-69.

MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris : Gallimard, 2006.

NOWELL-SMITH, Geoffrey, DUPIN, Christophe (eds.). *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*. Manchester : Manchester University Press, 2012.

C – Le cinéma au musée

BANDY, Mary Lea. « Le cinéma au MOMA: le premier musée du cinéma des Etats-Unis », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 26-31.

HARDCASTLE, Leslie. « Le Museum of the Moving Image à Londres », *Museum International*, 1994 (vol. 46, n°184) : p. 21-25.

PAÏNI, Dominique. *Conserver, montrer : où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma : programme*. Crisnée : Yellow Now, 1992.

PAÏNI, Dominique. *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002.

PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art plastique*. Crisnée : Yellow Now, 2013.

TROPE, Alison. « Le cinéma pour le cinéma : Making a Museum of the Moving Image », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 29-67.

WASSON, Haidee. « The cinematic subtext of the modern museum : Alfred H. Barr and MoMA's Film Archive », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2001 (n° 1) : p. 1-2.

3) Villes et musées : urbanisme et architecture

A – Le musée dans la ville

ANDIA, Béatrice de. *Les Musées parisiens : histoire, architecture et décor*. Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2004.

KERRET, Gwenaëlle de. « Identité visuelle de musées à Paris et New York : approche croisée en socio-sémiotique et en recherche-action. », thèse de doctorat sous la direction de Bernadette Nadia Saou-Dufrêne. Université de Paris VIII, 2016.

LENGEREAU, Eric. *L'Etat et l'architecture : 1958-1981 : une politique publique ?* Paris : Picard, 2001.

LENGEREAU, Eric. *Architecture, urbanisme et pratiques de l'Etat : 1960-2010*. Paris : Documentation française, 2017.

SIMON, Philippe. *Paris, visite guidée : architecture, urbanisme, histoires et actualités*. Paris : Éd. du Pavillon de l'Arsenal, 2009.

TEXIER, Simon. *Paris contemporain : architecture et urbanisme de Haussmann à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Paris : Parigramme, 2005.

B – L'architecture des musées

CASCARO, David. *Le Musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. Texte et interview réalisés en 2006 en vue d'une édition, publiés en partie dans LOISY, Jean de (dir.). *PALAIS 15 numéro spécial : L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Paris : Palais de Tokyo, 2012.

DAVIS, Douglas. *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post Pompidou Age*. New York : Abbeville Press, 1990.

EDELMANN, Frédéric. « Franck Hammoutène, bâtisseur entre musique et lumière », *Le Monde*, 2 février 2007.

LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe. *Lacaton & Vassal, Grand Prix national de l'architecture 2008*. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine (26 novembre 2008-15 mars

2009). Paris : Hyx/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2009.

GIEBELHAUSEN, Michaela, dir. *The Architecture of the Museum : Symbolic Structures, Urban Context. Critical Perspectives in Art History*. Manchester : Manchester university press, 2003.

GILI, Monica. *Lacaton & Vassal*. Barcelone : G. Gili, 2007.

LUBELL, Sam. *2000+ : new architecture*. New York : Monacelli Press, 2007.

4) Musées, art moderne et contemporain

A – Les origines du Musée national d'Art moderne

AISEMBERG, Paula. « Le Musée national d'art moderne au palais de Tokyo : un bâtiment, une collection, des expositions (1934 - 1960) », mémoire sous la direction d'Antoine Prost. Panthéon-Sorbonne Université, 1990, 190 p.

ALARY, Luc. « De l'art vivant à l'art moderne : genèse du Musée national d'art moderne », thèse de doctorat sous la direction de José Vovelle. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997, 367 p.

BASTOEN, Julien. « L'Art contre l'Etat ? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique 1848-1920 », thèse de doctorat sous la direction de Pierre Pinon. Université Paris-Est, 2015.

DUFRENE, Bernadette. *Collections du Mnam/Cci. Le balancier du millénaire*. Paris : Centre Pompidou – dossier pédagogique, 2008.

LAWLESS, Catherine. *Musée national d'art moderne, historique et mode d'emploi*. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1986.

PAGÉ, Suzanne (dir.). *Musée d'art moderne de la Ville de Paris : le guide*. Paris : Paris musées, 2005.

B – Musées et art contemporain

[sans auteur] « Comment une nouvelle critique a bousculé la création des années 90 », *Le Monde*, 21 janvier 2000, p. 29.

AILLAGON, Jean-Jacques. « À propos du Palais de Tokyo » dans *Le Quotidien de l'Art*, 13 avril 2012 (n° 129), p. 4.

HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Paris : Editions de Minuit, 1998.

JENCKS, Charles. « The Contemporary Museum », *AD Profile*, 1997 (n° 130) : p. 9-13.

LEVIN, Michael D. *The Modern Museum: Temple or Showroom*. Jérusalem : Dvir Publishing House, 1983.

LORENTE, Jesús Pedro et al. *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris : L'Harmattan, 2010.

MICHAUD, Yves. *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

MICHAUD, Yves. *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Hachette littératures, 2003.

STEEGMULLER, Chantal. « Palais de Tokyo : l'ovni parisien de l'art contemporain », *Muséologies*, 2014 (vol. 7 n° 1) : p. 249-257.

TABLE DES ANNEXES

Annexe n° 1 : AN : série 2014 4769/5 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Lettre de Jack Gajos à Jack Lang, datée du 02/05/1989	190
Annexe n° 2 : AN : série 20144 769/2 : Service national des travaux et établissement public de maîtrise d'ouvrage de travaux culturels. Note d'Alain Auclair, directeur général adjoint du CNC, au sujet du palais de Tokyo et datée du 15/03/1989	193
Annexe n° 3 : AN : série 1989 0353/7. Lettre de Didier Vialatte, avocat à la cour de Paris, au ministre de la Culture, datée du 03/02/1987	199
Annexe n° 4 : AN : série 2004 0376/55. Note du conseiller technique à l'attention du ministre de la Culture, datée du 30/03/1992.....	201
Annexe n° 5 : AN : série 2014 4769/7. Lettre du Secrétaire Général Adjoint du Maire de Paris, Patrick Bouquet, au ministre de la Culture datée du 26/08/1996.....	207
Annexe n° 6 : AN : série 1998 0298/36. Document de présentation de Ciné-Mémoire	211
Annexe n° 7 : ODDOS, Christian (dir.). <i>Plan 8</i> . Paris : Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1992 (3ème trimestre)	215
Annexe n° 8 : Entretiens.....	219
1. Alain Auclair	219
2. Alain Auclair et Christian Oddos	225
3. Dominique Wallon	233
4. Dominique Païni.....	235
5. Jack Lang.....	239

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Gauche : photographie datée de 1951 de Roger Henrard conservée au Musée Carnavalet (Paris) sous le numéro d'inventaire PH344-6553. Droite : fond de carte du logiciel Framacarte qui situe le Palais de Tokyo au milieu des rues qui l'entourent.	10
Figure 2. AN : série 1995 0031/8. Calendrier établi par l'architecte Jean-François Seris en 1984.	38
Figure 3. AN : série 2014 4769/2. Schéma d'analyse générale des problèmes techniques de l'ordonnancement, 1987.	41
Figure 4. AN : CHA : série 081/075/16/0011. Extrait du rapport de la Mission de réflexion et de proposition sur la muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo confiée à A. Guiheux et D. Païni, et daté du 03/06/1991.	63
Figures 5 et 6. AN : 1995 0262/3. Plans de la FEMIS de la fin des années 1980.	69
Figure 7. Couverture du livre : <i>Je scénarise, tu filmes, il réalise, je décors, tu montes, il sonorise, elle produit, ils FEMISent</i> . Paris : Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991. Photographie personnelle.	77
Figure 8. AN : série 1989 0353/7. Extrait du procès-verbal de la réunion du Conseil d'administration de la Cinémathèque du 20 mai 1986.	83
Figure 9. Entête d'un courrier en provenance de l'AMIS.	98
Figures 10, 11, 12 et 13. AN : série 2014 4769/2. Planches illustrées du projet Hammoutène faites par l'AMIS à partir de la nouvelle maquette commandée par le SNT.	119
Figure 14. AN : série 2014 4769/24. Représentation de la « lame de lumière » de Franck Hammoutène, issue du dossier de 1988 pour le concours d'architecture du palais de Tokyo.	127
Figure 15. AN : série 2004 0376/55. Photographie de la Salle 1937 issue de l'article « Palais de Tokyo, nouvel empire », paru dans le journal <i>La Croix</i> du 15/07/1991, écrit par Philippe Royer.	129
Figure 16. Tableau « La vie culturelle dans les espaces du palais de Tokyo : 1990-1993 ».	134
Figures 17, 18, 19 et 20. Graphiques des entrées au palais de Tokyo entre 1990 et le premier semestre 1993.	138-141

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
TABLE DES SIGLES ET ACRONYMES UTILISES	5
INTRODUCTION	9
A la croisée des champs de recherche.....	11
Approches historiographiques.....	14
Le travail des sources.....	17
Enjeux et problématiques.....	20
PARTIE I : Le palais de Tokyo des premières années Lang au tournant des années 1990 : le Palais des Arts de l'Image	25
Chapitre 1 – Le « nouveau Palais de Tokyo », un projet langien ?.....	26
1. Créer un lieu vivant pour la recherche et l'innovation.....	26
Qu'est-ce que le Palais de l'Image ? Une médiathèque exceptionnelle.....	27
C'est aussi un lieu qui permet la rencontre des publics et des activités.....	28
Recette d'un projet réussi : la coordination des équipes ?.....	29
Le parti-pris de l'image cinématographique.....	31
Comment lier un bâtiment et un projet culturel.....	32
La place du palais de Tokyo dans la politique culturelle.....	33
2. Occuper un bâtiment et planifier des opérations : les obstacles à la fluidité du projet.....	35
Les occupations du palais.....	35
Faire partir les « indésirables ».....	37
Un calendrier qui s'étire.....	39
Un palais à transformer.....	40
Un projet à financer.....	42
Chapitre 2 – Situation audiovisuelle et patrimonialisation du cinéma : le positionnement de la France.....	45
1. Être à la hauteur de son image.....	45
Mise en situation du cinéma et de l'audiovisuel.....	45
L'impact de la « mission Bredin » sur le projet Tokyo.....	47
Le Centre de la Cinématographie en mission.....	48
La France, leader du cinéma en Europe ?.....	51
La France et son patrimoine.....	53
2. Le temps des musées du cinéma : comment se démarquer des autres.....	56

Le cinéma exposé : où ? quand ? comment ?	56
La comparaison internationale	58
Le cas du Museum of Moving Image de Londres.....	60
Quel musée du cinéma pour le Palais de l'Image ?	62
Chapitre 3 – Les institutions du cinéma au cœur du Palais de l'Image	65
1. Une école pour le cinéma : de l'IDHEC à la FEMIS	65
Installer une école dans un palais : un coût.....	66
Installer une école dans un palais : des espaces	67
Gérer les héritages de la situation foncière et historique de 1937.....	70
Les origines de la FEMIS : questions politiques.....	72
L'influence de la cohabitation : jeux de pouvoir et affirmation de l'Etat.....	73
Une pédagogie innovante dans la droite ligne des projets du Palais de l'Image.....	75
2. L'ombre de Langlois sur la Cinémathèque	78
Les origines de la Cinémathèque : un homme, Henri Langlois	78
L'intégration de la Cinémathèque dans le projet : une position en retrait	79
Des crises au Conseil d'administration : des retards pour le Palais de l'Image.....	82
Le musée Henri Langlois ou l'enjeu symbolique.....	84
PARTIE II : Les années 1990, de nouvelles impulsions et de nouveaux défis : vers le	
Palais du Cinéma	91
Chapitre 4 – Une administration mise en difficulté	91
1. L'association de préfiguration, son rôle et ses enjeux : 1989-1996	91
La prise en main de multiples missions	92
Réécrire le projet avec l'aménagement	94
Donner à voir un palais et un projet	97
Composer une politique de communication adaptée.....	98
Financer un projet qui dure	101
2. Des obstacles hérités des années 1980 et une nouvelle crise à la FEMIS	103
Un projet pour trois institutions	103
Le départ de la photographie : suite logique des choses ?	105
Du Palais de l'Image au Palais du/de la Cinéma(thèque)	107
Crise à la FEMIS : les conséquences pour le projet Tokyo.....	109
L'implication de la Ville de Paris ou la réapparition de la situation foncière non réglée.....	112
Chapitre 5 – Un monument en restructuration permanente	115
1. Transformer un espace vide en un espace utile.....	115
Nouveaux espaces, nouveau calendrier, nouveaux coûts : chronologie.....	115

La programmation architecturale	117
Un lieu qui accueille déjà et doit encore accueillir du public	120
Un site inscrit dans une topographie particulière	122
2. Le Palais de l'Image au palais de Tokyo : la création d'une personnalité architecturale	124
Les avantages et les inconvénients d'occuper un monument historique	124
Franck Hammoutène et le Palais de l'Image.....	126
L'utilisation de la Salle 1937 dans la mise en valeur du projet.....	128
Chapitre 6 – Faire vivre les espaces par l'image	133
1. Des manifestations multiples et variées	133
Confusion ou affirmation d'une identité créative ?.....	133
La fréquentation du futur Palais de l'Image.....	137
2. Les cas Ciné-Mémoire et Paul Grimault.....	143
La création du festival : une émanation ministérielle	143
Enjeux et organisation de Ciné-Mémoire.....	145
Différentes éditions pour un même festival	148
La fin de Ciné-Mémoire.....	150
L'exposition Paul Grimault, entre succès médiatique et échec financier.....	152
EPILOGUE : De l'abandon du cinéma à la création contemporaine, 1998-2002 : le nouveau « nouveau Palais de Tokyo ».....	159
1. Le devenir Palais du Cinéma de Tokyo à Bercy	159
Un projet gelé : nouveau gouvernement, nouveaux projets	160
La remise en cause de l'opération Tokyo.....	161
L'abandon du lieu ou le palais de Tokyo au cœur des débats.....	163
Bercy, le nouveau Palais du Cinéma ?	166
Quel rôle pour le palais de Tokyo	168
2. Le palais de Tokyo « rendu » aux arts contemporains ?	170
L'arrivée de l'art contemporain à Tokyo	171
Choisir la direction artistique	174
Une nouvelle configuration architecturale ?	176
S'entendre avec le bâtiment jumeau.....	179

CONCLUSION.....	185
ANNEXES.....	189
ETAT DES SOURCES	243
1. Fonds publics.....	243
2. Fonds privés	247
3. Sources imprimées	248
4. Sources audiovisuelles	255
5. Sources web.....	256
6. Entretiens.....	256
BIBLIOGRAPHIE	259
I. Méthodologie et ouvrages généraux.....	259
II. Ouvrages et articles spécialisés	260
TABLE DES ANNEXES	265
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	266
TABLE DES MATIERES	267