

The Cinematheque in Morocco: economic reconfiguration, institutional pluralism and national heritage mission

La Cinémathèque au Maroc : reconfiguration économique, pluralité institutionnelle et mission patrimoniale nationale

Aidouni Samah

Laboratoire études cinématographiques, audiovisuelles et scéniques (GRECALAB)
Université Abdelmalek Essaadi, Tétouan, (Maroc).

Abstract

This article examines the transformations of the cinematheque as a patrimonial institution through the perspectives of technological change, heritage regimes, and institutional reconfiguration. Moving beyond a purely cinephile definition, the cinematheque is approached as a heritage operator whose missions, structures, and economic models evolve according to political, technological, and institutional contexts.

The study contrasts the institutional maturity of pioneering cinematheque models, built through the long-term consolidation of preservation infrastructures, archival expertise, stable public support, and national heritage policies, with constrained models, particularly in African, Maghreb, and Middle Eastern contexts, where cinematheques often evolve under conditions marked by archival urgency, institutional fragility, limited resources, and issues of cultural sovereignty.

Within this perspective, the Cinematheque in Morocco appears as a singular configuration characterized by fragmented institutional temporalities and patrimonial pluralism. The cinémathèque de Tanger emerged as a space of cinephile reactivation and cultural mediation, while the recent reactivation of the Moroccan Cinematheque, now restructured as the Moroccan Cinematheque Foundation reflects a new phase centered on archival preservation, technical expertise, infrastructure development, and national patrimonial coordination. Ultimately, the article argues that these differentiated heritage regimes coexist in a complementary manner, contributing to the progressive structuring of Morocco's cinematic heritage ecosystem.

Keywords: Cinematheque, Morocco, Heritage economic model, Institutional pluralism, Cultural policy.

Introduction

Le cinéma a longtemps été appréhendé à travers ses trois principales branches (production, distribution et exploitation) qui structurent traditionnellement son économie et son organisation industrielle. Cependant, même s'il dépend étroitement des contraintes économiques qui conditionnent la création et la circulation des œuvres, il repose également sur une dimension essentielle : sa propre sauvegarde, à la fois matérielle et immatérielle.

Bien que le cinéma soit un art centenaire, il se trouve aujourd'hui confronté aux effets accélérés des mutations techniques et technologiques qui redéfinissent ses conditions d'existence. L'évolution rapide des supports,

des formats et des modes de diffusion fragilise la pérennité des œuvres anciennes, souvent menacées de disparition ou d'obsolescence, tout en générant une instabilité des standards qui affecte également la production contemporaine. Dans ce contexte, le cinéma apparaît paradoxalement plus exposé au risque de perdre son patrimoine qu'à celui de ne pouvoir financer de nouvelles productions. Cette situation met en évidence un déséquilibre profond entre les dynamiques de production contemporaine et les capacités de prise en charge du patrimoine filmique. Tandis que l'industrie continue de soutenir la création de nouvelles œuvres, les films déjà produits restent exposés à des risques de disparition, en l'absence de structures adaptées de préservation et de transmission. Les fonctions patrimoniales apparaissent dès lors comme une composante centrale de l'économie cinématographique contemporaine, conditionnant désormais la continuité historique, culturelle et matérielle du cinéma lui-même. C'est à la cinémathèque que revient le difficile exercice d'articuler une mission patrimoniale de conservation et de transmission avec des contraintes économiques croissantes, qui en redéfinissent les conditions de fonctionnement. La cinémathèque ne se laisse pas aisément définir de manière univoque, en raison de la pluralité des missions qui lui ont été progressivement attribuées. Initialement conçue comme un dispositif dédié à la collecte et à la conservation des œuvres filmiques, elle s'est progressivement investie d'une responsabilité patrimoniale élargie, intégrant la restauration et la diffusion de ces mêmes œuvres dans une logique de valorisation. Aujourd'hui, elle s'inscrit dans un processus actif de patrimonialisation et se situe entre mémoire culturelle et économie audiovisuelle. Cette dynamique contribue à complexifier sa configuration, en l'inscrivant dans une tension entre mission culturelle et contraintes économiques, l'amenant à repenser son modèle de fonctionnement et ses modalités d'inscription dans l'économie du cinéma. Cet article propose d'en analyser l'évolution en privilégiant une approche centrée sur les configurations économiques et institutionnelles, plutôt que sur une étude descriptive de l'institution elle-même. Si ces enjeux traversent l'ensemble des écosystèmes cinématographiques, ils prennent une résonance particulière dans le contexte marocain, où la structuration d'une cinémathèque s'inscrit dans une trajectoire marquée par des initiatives fragmentées, des tentatives institutionnelles inabouties et une reconfiguration en cours des politiques culturelles. Dès lors, la question se pose de savoir si la formation du modèle économique de la cinémathèque au Maroc relève d'un processus de substitution institutionnelle

ou d'une reconfiguration écosystémique fondée sur la coexistence de régimes patrimoniaux différenciés.

Cinémathèque, mutations technologiques et régimes patrimoniaux

La double dimension technique et artistique du cinéma, à laquelle s'ajoutent ses dimensions patrimoniale et culturelle, révèle la complexité de traduire les missions de la cinémathèque en un cadre économique structuré. Afin d'assurer la préservation des œuvres dans leur forme, de les rendre exploitables et diffusables, tout en conservant la mémoire de leur création, la cinémathèque mobilise un ensemble de compétences pluridisciplinaires : les métiers du patrimoine (archivistes, documentalistes, conservateurs), les métiers techniques du cinéma (restauration, numérisation, ingénierie des supports), ainsi que les activités de recherche et d'enseignement. À ces compétences s'ajoutent celles liées à la diffusion et à la mise en scène des œuvres, à la croisée de la programmation, de la médiation culturelle et de la valorisation du patrimoine.

Cette complexité s'inscrit dans un paradoxe plus large propre au cinéma : le film porte en lui une dimension artistique singulière, tout en reposant sur la mobilisation de facteurs de production et de ressources matérielles nécessaires à son existence. La cinémathèque dépasse cependant la seule articulation entre création artistique et contraintes économiques. En tant qu'institution patrimoniale, elle mobilise également des fonctions de préservation, de transmission et de mise en circulation culturelle des œuvres, inscrites dans des temporalités et des logiques de valeur souvent éloignées des mécanismes strictement commerciaux. Elle apparaît ainsi comme un espace hybride, situé au croisement d'enjeux artistiques, culturels, symboliques et économiques.

L'archive filmique, cinématographique et audiovisuelle prend aujourd'hui une ampleur croissante, portée par l'accélération des mutations techniques et technologiques auxquelles le cinéma est constamment confronté. L'histoire du cinéma s'est construite au rythme de transformations techniques successives : passage du muet au sonore, évolution des supports argentiques du nitrate vers l'acétate puis le polyester, apparition de la couleur, diversification des formats liée à l'essor de la télévision et de la vidéo, avant l'entrée dans l'ère numérique et la dématérialisation des œuvres. Chacune de ces mutations a reconfiguré les conditions de production, de diffusion et surtout de conservation, en introduisant de nouvelles formes d'obsolescence et de fragilité.

Dans ce contexte, la préservation des œuvres s'impose comme un enjeu central, dans la mesure où elles constituent une mémoire sensible des sociétés et, plus largement, de l'histoire des États et de l'humanité. Toutefois, cet enjeu ne se limite plus à la seule conservation matérielle : il réside également dans la capacité à organiser, activer et transmettre ces archives, afin d'en garantir la lisibilité, la circulation et la valeur patrimoniale dans des environnements en

perpétuelle transformation. La préservation ne relève ainsi plus d'une logique de stockage, mais d'une gestion continue de formats instables, de migrations technologiques et de standards évolutifs. Face à cette montée en puissance des enjeux de préservation et d'activation des archives, les réponses institutionnelles apparaissent ni homogènes ni synchrones, un constat largement partagé lors du dernier congrès de la Fédération internationale des archives du film tenu à Rabat en 2026.

Les modèles pionniers : stabilisation institutionnelle et maturité patrimoniale

Une première configuration correspond à un modèle pionnier reposant sur une génération de figures fondatrices ayant joué un rôle déterminant dans la légitimation patrimoniale du cinéma. De Boleslas Matuszewski, souvent considéré comme l'un des premiers penseurs de la conservation filmique dès la fin du XIX^e siècle, à Henri Langlois à la cinémathèque française, Iris Barry au MoMA Film Library, Ernest Lindgren au National Film Archive ou encore Jacques Ledoux à la cinémathèque royale de Belgique, leurs trajectoires traduisent le passage d'initiatives cinéphiles et militantes vers des structures patrimoniales stabilisées, professionnalisées et progressivement intégrées aux politiques culturelles nationales et aux réseaux internationaux de préservation. (Le Roy 2013, 14-36).

Constituées précocement, ces structures reposent sur des cadres institutionnels consolidés, des financements pérennes et des politiques publiques affirmées. Elles ont progressivement déplacé leur centre de gravité de la seule conservation vers la valorisation, la diffusion et l'activation culturelle des collections, dans un écosystème où la fonction patrimoniale est pleinement reconnue, protégée et intégrée aux politiques culturelles nationales.

Il est important de rappeler que les institutions pionnières n'ont pas été immédiatement stabilisées. À titre d'exemple, à sa création, la cinémathèque française a elle-même traversé une période de recomposition institutionnelle d'environ quinze années, marquée par des tensions autour de sa gouvernance, de ses missions et de son positionnement dans le paysage culturel. Ce processus de clarification institutionnelle a progressivement contribué à distinguer plus nettement les fonctions de conservation, de documentation et de valorisation des collections. Les modèles pionniers ont également stabilisé leurs structures de préservation à un moment où les mutations techniques du cinéma demeuraient encore relativement maîtrisables. L'argentique, malgré ses fragilités, offrait un cadre matériel identifiable, reposant sur des standards relativement durables, ce qui a favorisé la mise en place progressive de savoir-faire techniques, de normes de stockage et de dispositifs institutionnels pérennes.

Dans ce contexte, les cinémathèques pionnières ont pu structurer leurs missions de manière séquencée, d'abord collecter et conserver, puis cataloguer et

documenter, avant d'élargir progressivement leurs activités vers la valorisation, la programmation et la diffusion. Des institutions comme la cinémathèque française ou le British Film Institute ont ainsi pu développer des infrastructures adaptées, tout en accumulant des collections d'une grande diversité.

Cette capacité de structuration se traduit concrètement par l'ampleur et l'hétérogénéité des fonds constitués. À titre d'exemple, en 2011, la cinémathèque française conservait plusieurs milliers d'objets relevant à la fois du patrimoine filmique et non filmique : environ 4000 machines anciennes, 16000 plaques de lanternes magiques, 2000 costumes de cinéma, plus de 1000 éléments de décors, ainsi que d'importants fonds documentaires comprenant près de 6000 plans et dessins techniques, 6000 brevets et environ 4000 dossiers d'archives. (Daïre, 2011, 48). Le modèle pionnier est un modèle fonctionnellement mature : il ne s'agit plus uniquement de préserver ou de constituer les collections, mais d'en organiser l'activation, la circulation et la transmission. L'enjeu principal se déplace ainsi vers la mise en visibilité des fonds, à travers des dispositifs de programmation, de numérisation et de diffusion, afin de rendre ces collections accessibles, partageables et réinscrites dans des usages contemporains.

Les modèles contraints : urgence archivistique, souveraineté culturelle et dynamiques africaines

À l'inverse, on observe un ensemble de contextes marqués par des trajectoires patrimoniales plus discontinues, notamment en Afrique, mais également dans plusieurs régions d'Amérique latine, du Moyen-Orient et d'Asie du Sud, où les institutions cinémathécaires se développent dans des conditions structurellement plus fragiles. Dans ces contextes, souvent marqués par des héritages coloniaux, des discontinuités institutionnelles et des contraintes économiques fortes, l'enjeu premier demeure celui de la restitution, de la collecte et de la reconstitution des fonds. Ce modèle correspond à une configuration contrainte, en construction, évoluant dans des contextes marqués par l'urgence. Cette urgence ne se limite pas à la sauvegarde matérielle des œuvres ; elle engage également la revendication de mémoires vivantes et la restitution d'archives souvent dispersées, déplacées ou maintenues hors de leurs territoires d'origine, notamment dans des contextes hérités du colonialisme. Dans ce cadre, les archives filmiques deviennent des enjeux de souveraineté culturelle, de réappropriation et de reterritorialisation du patrimoine. Ce modèle relève d'une dynamique à la fois politique, critique et réparatrice, visant à réinscrire les œuvres et les récits dans leurs contextes d'origine, après des trajectoires marquées par la dépossession et l'invisibilisation. Il implique, en ce sens, une volonté de reconstitution des fonds selon des logiques propres à chaque espace culturel.

Un second impératif majeur concerne la mise à niveau des collections selon les normes

contemporaines de conservation, de numérisation et de diffusion, condition essentielle à leur accessibilité, leur circulation et leur intégration dans des réseaux patrimoniaux élargis. Dans cette perspective, la cinémathèque, ou toute institution investie de cette mission, ne se présente pas comme une structure stabilisée, mais comme un dispositif en devenir, contraint d'articuler simultanément collecte, préservation et valorisation, souvent en l'absence de ressources suffisantes, de cadres institutionnels consolidés ou de continuités historiques établies. À l'échelle du continent africain, on observe aujourd'hui une dynamique croissante de structuration des dispositifs de préservation cinématographique. La majorité des pays disposent, à des degrés divers, d'une cinémathèque, d'un service d'archives nationales ou d'un établissement institutionnel dédié à la collecte, à la conservation et à la valorisation des œuvres audiovisuelles. L'effort fourni par ces établissements apparaît d'autant plus remarquable qu'il s'inscrit dans des contextes contraints, où chaque configuration nationale révèle des enjeux spécifiques.

Au Mozambique, le département cinémathèque de l'Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual conserve plus de 10 000 bobines et 8000 documents issus de sources multiples. La problématique centrale ne relève pas uniquement de la conservation matérielle, mais de la structuration cohérente de fonds hétérogènes et fragmentés, marqués par des discontinuités documentaires et institutionnelles (Baptista, Magalhães, and Zitha, 2026). Au Nigeria, le National Film, Video and Sound Archive incarne une ambition de centralisation avec plus de 20 000 titres ; mais il se heurte à des contraintes techniques et institutionnelles fortes, révélant un écart entre ambition et capacité opérationnelle (Nuhu, 2026). Au Kenya, la problématique se déplace vers la maîtrise des systèmes technologiques, dans un contexte de dépendance aux infrastructures externes (Mwangi, 2026). Au Ghana, la récupération d'environ 400 films issus du boom vidéo des années 1980–1990 met en évidence une dynamique de réactivation du patrimoine par la numérisation, où la technique devient un levier de mémoire (Ohene-Asah 2026). Au Sénégal, enfin, la richesse et l'hétérogénéité des collections contrastent avec des conditions d'accès limitées, produisant une mémoire intermittente, activée ponctuellement mais insuffisamment intégrée dans des circuits de diffusion continue (Diouf 2026).

À travers ces différentes expériences africaines, il apparaît que la durabilité des institutions patrimoniales demeure profondément dépendante des contextes politiques, économiques et institutionnels dans lesquels elles évoluent (Gregory Lukow, 2026)

Cette réflexion met en évidence la vulnérabilité structurelle des modèles patrimoniaux fortement dépendants des politiques publiques et des transformations gouvernementales. La question de la durabilité des cinémathèques africaines ne peut ainsi être réduite à la seule existence d'un financement institutionnel ; elle dépend également de la capacité des structures à construire des modèles suffisamment

flexibles pour s'adapter aux mutations politiques, technologiques et culturelles qui redéfinissent continuellement les conditions de préservation du patrimoine audiovisuel.

Afrique, Maghreb et Moyen-Orient : pluralité des configurations patrimoniales

Le Maghreb et le Moyen-Orient présentent des configurations patrimoniales particulièrement hétérogènes. Les proximités historiques et géographiques avec l'Europe, combinées à d'importantes circulations culturelles, politiques et professionnelles, ont permis une structuration relativement précoce des industries cinématographiques dans plusieurs pays de la région, notamment au Maroc, en Algérie, en Tunisie, en Égypte et au Liban. Il en résulte un pluralisme institutionnel réel, marqué par la coexistence de modèles patrimoniaux variés, mais dont les niveaux de consolidation, de financement et de pérennité demeurent fortement différenciés. Bien qu'il se soit structuré relativement tôt, ce modèle reste marqué par des héritages administratifs et culturels coloniaux et continue de faire face à des contraintes similaires à celles rencontrées dans plusieurs contextes africains, notamment en matière d'infrastructures, de continuité institutionnelle et de transition numérique. En Algérie, le cas national révèle une dynamique de transition : d'un système historiquement centralisé mais fragilisé vers une tentative de reconfiguration fondée sur le numérique, la formation et la valorisation. La coexistence de plusieurs institutions, des Archives nationales d'Algérie à la cinémathèque algérienne, puis au Centre algérien de la cinématographie, jusqu'aux initiatives plus récentes telles que les Archives numériques du cinéma algérien, témoigne d'un modèle public relativement structuré, reposant sur une stratification progressive des fonctions entre archivage, conservation, régulation et numérisation (Djedouani 2026). En Tunisie, la configuration apparaît plus contrastée, marquée par une institutionnalisation réelle mais encore inégalement stabilisée. La Cinémathèque tunisienne et le Centre national du cinéma et de l'image se partagent, voire se disputent, la responsabilité des archives cinématographiques nationales, révélant une absence de cadre unifié de gouvernance et de définition claire des rôles en matière de conservation et de gestion patrimoniale. Ce déficit de coordination structurelle limite la mise en place d'une stratégie cohérente de préservation et contribue à fragmenter les dispositifs existants. Cette situation a notamment été perceptible lors du congrès 2026 de la Fédération internationale des archives du film à Rabat, où la présence de La cinémathèque tunisienne en tant qu'institution invitée a mis en lumière une dynamique d'intégration internationale encore en construction, révélatrice des recompositions en cours au sein du paysage patrimonial tunisien.

Vers un modèle patrimonial décentralisé ?

Parallèlement, on observe dans plusieurs pays du Maghreb et du Moyen-Orient l'émergence de formes alternatives de conservation, portées par des fonds de cinéastes, des initiatives familiales ou des structures dédiées à la préservation d'œuvres individuelles. Ces dispositifs, plus souples et souvent mieux ancrés localement, participent à maintenir les archives sur leurs territoires d'origine tout en favorisant leur réactivation à travers de nouveaux usages (restaurations, expositions, circulations festivières ou diffusion numérique). Ils esquissent ainsi un modèle patrimonial complémentaire, fondé sur la proximité, la continuité et la réappropriation directe des œuvres. Le cas irakien repose sur une logique de réactivation institutionnelle par la restauration filmique. La restauration d'œuvres emblématiques comme Saïd Effendi sert de levier pour reconstruire la légitimité de la Iraqi Cinematheque, attirer des financements et réinscrire l'institution dans les réseaux internationaux (Kwaish and Amoureux 2026). Le film restauré devient ici un outil diplomatique, institutionnel et stratégique. L'enjeu principal est donc la remise en circulation visible des œuvres afin de consolider la structure patrimoniale elle-même. La circulation internationale des œuvres restaurées, notamment à travers des événements comme le Festival de Cannes, contribue à renforcer la reconnaissance de la cinémathèque irakienne et à consolider sa capacité future de financement et de développement. Le fonds Tahar Hannache en Algérie relève davantage d'une logique de mémoire documentaire et historique. Il ne s'agit pas uniquement de restaurer ou diffuser des films, mais de préserver un ensemble d'archives permettant de retracer les liens entre histoire coloniale, mémoire politique et naissance du cinéma algérien. Le fonds fonctionne moins comme un instrument de relance institutionnelle que comme un espace de documentation et de transmission historique. Le cas palestinien illustre également une dimension profondément politique de la diffusion patrimoniale. Depuis 2023, la cinémathèque de Toulouse conserve des copies numérisées d'archives filmiques palestiniennes tournées principalement dans les années 1970 par des cinéastes liés à la résistance palestinienne. Ces films, longtemps dispersés, perdus ou saisis à la suite de l'invasion israélienne de Beyrouth en 1982, ont été progressivement retrouvés grâce au travail de collecte mené par la cinéaste Khadijeh Habashneh (Loiret 2026). La restauration et la conservation de ces archives ne relèvent pas uniquement d'un enjeu de sauvegarde technique. Elles participent à une réappropriation du récit historique palestinien, dans un contexte où les archives deviennent elles-mêmes des objets de conflit, de déplacement et de contrôle mémoriel. La circulation de ces films dans des festivals, programmations et espaces universitaires transforme ainsi le patrimoine filmique en outil de visibilité politique, de transmission historique et de reconnaissance internationale. D'autres fonds relèvent davantage d'une logique de transmission intime et intergénérationnelle, à l'image

des Archives Bouanani au Maroc. Portée principalement par Touda Bouanani, cette initiative dépasse le simple cadre de la conservation pour s'inscrire dans un travail de préservation et de transmission d'une mémoire artistique, intellectuelle et familiale autour de l'œuvre de Ahmed Bouanani et Naïma Saoudi. Depuis les années 2010, ce travail donne lieu à différentes formes de valorisation (publications, expositions, projections et interventions publiques) participant à la réactivation et à la circulation de cet héritage au Maroc comme à l'international. (Bouanani 2026)

Progressivement structurée de manière collective puis associative, cette démarche illustre l'émergence de formes alternatives de patrimonialisation, portées en dehors des cadres institutionnels classiques. L'ensemble de ces expériences invite à interroger l'émergence d'un modèle patrimonial décentralisé fondé sur les fonds de cinéastes. Contrairement aux modèles centralisés classiques, cette configuration repose sur une conservation distribuée des archives, assurée par les familles, ayants droit, fondations ou structures indépendantes, tout en maintenant les œuvres dans leurs contextes culturels et territoriaux d'origine. Ce modèle présente plusieurs avantages structurels. Il permet une transmission plus fine des processus créatifs et des mémoires associées aux œuvres, tout en favorisant une plus grande souplesse dans les opérations de restauration, de circulation et de valorisation, grâce à des dispositifs plus souples et moins soumis aux lourdeurs administratives ou bureaucratiques des structures centralisées. Cette souplesse favoriserait un accès plus rapide à l'expertise internationale ainsi qu'aux dispositifs de restauration, souvent plus difficiles à mobiliser dans des cadres institutionnels rigides ou sous-financés, tout en constituant une opportunité de développer localement des compétences techniques. La restauration, la numérisation, le catalogage ou la gestion des métadonnées ne seraient plus uniquement externalisés, mais progressivement intégrés à des dynamiques nationales et régionales de formation et de transmission des savoir-faire patrimoniaux. Le renforcement de ces compétences contribuerait à renforcer l'autonomie patrimoniale des écosystèmes cinématographiques nationaux, et réduire la dépendance technique envers les institutions étrangères. Cependant, cette logique ne signifie pas un retrait des institutions patrimoniales nationales. Au contraire, leur rôle pourrait se redéfinir autour d'une fonction d'infrastructure et de coordination : offrir les plateformes techniques, les espaces de conservation, les laboratoires, les dispositifs juridiques et les mécanismes de financement nécessaires à une préservation nationale cohérente. Dans cette perspective, la cinémathèque ne serait plus uniquement pensée comme un lieu centralisateur de stockage, mais comme une structure de soutien, de mise en réseau et d'accompagnement des fonds patrimoniaux décentralisés. Un tel modèle hybride permettrait ainsi d'articuler ancrage local des archives, circulation internationale des expertises et consolidation institutionnelle nationale. Il ouvrirait la

possibilité d'une restauration des patrimoines filmiques fondée non sur l'extraction des archives hors de leurs territoires, mais sur leur réactivation depuis leurs propres espaces culturels.

La Cinémathèque au Maroc : temporalités fragmentées et pluralisme singulier

Le contexte marocain occupe, dans cette réflexion, une position particulière au sein des dynamiques africaines et maghrébines des institutions patrimoniales cinématographiques. Situé à l'intersection de plusieurs héritages (coloniaux, méditerranéens, africains et européens) le Maroc présente une configuration hybride, marquée par l'existence précoce d'institutions liées au cinéma.

Le Centre Cinématographique Marocain (CCM), créé en 1944, figure ainsi parmi les plus anciennes institutions cinématographiques publiques d'Afrique. A l'instar de l'Égypte ou du Sénégal, le Maroc fait partie des premières configurations africaines postindépendance ayant engagé une structuration institutionnelle du champ cinématographique. Néanmoins, cette ancienneté institutionnelle ne s'est pas accompagnée d'une structuration équivalente des politiques de conservation et de patrimonialisation. Cette situation place le pays dans une position intermédiaire : ni totalement comparable aux modèles européens historiquement stabilisés, ni entièrement assimilable aux configurations d'urgence observées dans plusieurs contextes africains postcoloniaux. Le paysage cinémathécaire marocain apparaît ainsi comme un espace de transition patrimoniale, où se croisent dynamiques de reconstruction institutionnelle, enjeux de souveraineté archivistique et nécessité de réancrage de la mémoire filmique nationale.

Retard historique et latence institutionnelle

Bien que le Centre cinématographique marocain soit considéré comme l'un des plus anciens établissements cinématographiques d'Afrique et du monde arabe, la fonction cinémathécaire et patrimoniale au Maroc s'est structurée beaucoup plus tardivement que dans d'autres pays de la région, notamment en Égypte, considérée comme pionnière du cinéma arabe sur les plans industriel, culturel et archivistique grâce à une structuration précoce de son industrie cinématographique dès les années 1930.

La cinémathèque Marocaine naît finalement en 1995 à l'initiative du cinéaste Souheil Ben Barka et demeure rattachée au CCM. Ce décalage chronologique, marqué par plusieurs décennies de production cinématographique développées sans véritable structuration archivistique et administratif, a favorisé une dilution des fonctions cinémathécaires au sein d'un appareil dont les priorités demeuraient principalement industrielles, réglementaires et progressivement orientées, à partir des années 1980, vers le soutien à la production nationale.

Ainsi, à l'aube des années 2000, alors même que l'instauration de l'avance sur recettes en 2004 impulse

une dynamique de production sans précédent dans le cinéma marocain, des centaines de films sont alors produits sans qu'une politique archivistique cohérente soit réellement mise en place afin d'assurer leur dépôt légal, leur catalogage, leur conservation matérielle, leur stockage ou leur préservation à long terme.

Faute d'une véritable cinémathèque nationale : Tanger comme espace de réactivation cinéophile

L'apparition de la cinémathèque de Tanger en 2007 intervient en réponse à une frustration croissante face à l'inertie de la cinémathèque Marocaine, dont la perspective de relance demeure alors largement conditionnée par des mécanismes bureaucratiques, juridiques et administratifs complexes.

À l'inverse, la cinémathèque de Tanger échappe en partie à ces contraintes en reposant sur un modèle hybride, à la croisée de l'initiative indépendante, du partenariat institutionnel et de l'ouverture internationale. L'institution se définit avant tout comme une structure associative à but non lucratif, fonctionnant en dehors d'un modèle étatique classique. Toutefois, son accès au soutien public demeure principalement limité aux dispositifs encadrant la rénovation, la modernisation et la numérisation des salles cinématographiques, ainsi qu'à l'acquisition d'équipements techniques liés à la projection et à la diffusion des œuvres.

Ce cadre est notamment défini par l'Arrêté conjoint n°2491.12 du 19 septembre 2012 fixant les conditions et critères d'attribution du soutien à la numérisation, à la rénovation et à la création des salles cinématographiques.

Le modèle économique de la cinémathèque de Tanger s'appuie essentiellement sur des ressources propres, issues notamment du Café de la Cinémathèque, conçu et pensé comme un espace de rencontre, d'échange et de sociabilité culturelle ouvert à tous les publics. Ce lieu participe pleinement au modèle économique et culturel de l'institution, en prolongeant l'expérience cinémathécaire au-delà de la projection des œuvres. À cela s'ajoutent les activités de privatisation des espaces de la cinémathèque (tournages, événements culturels, rencontres, conférences ou concerts) qui constituent une source complémentaire de financement tout en participant à l'ancrage culturel et événementiel de l'institution dans l'espace urbain et artistique tangerois. La boutique officielle de la cinémathèque de Tanger constitue également une source de revenus relativement stable. Forte d'une identité culturelle construite sur près de deux décennies, la cinémathèque a progressivement fait des produits dérivés et du merchandising un véritable pilier complémentaire de son modèle économique. Au-delà de leur fonction commerciale, ces objets participent également à la diffusion de l'image de l'institution et à l'ancrage symbolique de sa communauté cinéophile.

Les recettes issues de la billetterie occupent une place particulière dans l'économie de la cinémathèque. Bien qu'elles constituent les revenus les plus

directement liés à l'activité cinémathécaire elle-même (programmation, projections et fréquentation des publics) elles demeurent paradoxalement parmi les plus fragiles et les moins dominantes dans l'équilibre financier global de l'institution. Cette activité toutefois déficitaire en raison des coûts élevés liés à une programmation exigeante et largement détachée des logiques de rentabilité commerciale.

La recherche de financements et de partenariats externes demeure ainsi l'un des aspects les plus exigeants du fonctionnement de la cinémathèque. Contrairement aux recettes propres déjà relativement stabilisées (café, boutique, privatisations ou billetterie), ces ressources impliquent un travail continu de prospection, de négociation et de construction de collaborations institutionnelles et culturelles. Cette logique de financement par projet apparaît particulièrement chronophage et énergivore, mobilisant une part importante du travail institutionnel dans le renouvellement permanent des soutiens nécessaires au maintien des activités. Cette recherche de financement nécessite également de maintenir un équilibre délicat entre les attentes des partenaires, les impératifs économiques de survie de l'institution et la préservation de la ligne éditoriale de la cinémathèque. Néanmoins, le développement progressif de ces réseaux de partenariats contribue à installer la cinémathèque de Tanger comme un acteur actif de la diffusion, et la formation à la cinéphilie à l'échelle nationale et internationale. Les collaborations avec l'Union européenne fonctionnent comme des leviers de visibilité et de légitimation institutionnelle, facilitant l'accès à de nouveaux réseaux culturels, à d'autres partenaires de financement et à des projets de coopération internationale plus larges.

Le modèle économique de la cinémathèque de Tanger apparaît ainsi relativement diversifié, mais demeure relativement fragile. Une fragilité assumée par l'institution elle-même, dans la mesure où elle contribue paradoxalement à préserver l'autonomie de sa ligne éditoriale, construite et développée depuis près de deux décennies. Celle-ci repose sur une programmation fondée sur l'exigence cinématographique et la défense du cinéma d'auteur, refusant de soumettre la sélection des œuvres aux seules logiques de rentabilité commerciale. Cette posture apparaît comme l'un des principes structurants de l'identité culturelle de la cinémathèque. Elle constitue également la condition de la relation de confiance progressivement établie avec le public, à travers une programmation pensée moins comme une offre de divertissement que comme un véritable projet de médiation et de transmission cinématographique.

La Cinémathèque Marocaine : de la latence institutionnelle à la réactivation

La réactivation de la Cinémathèque Marocaine s'inscrit dans le nouveau souffle que connaît le champ cinématographique marocain, marqué notamment par l'adoption de la loi n°18.23 relative à l'industrie cinématographique et à la réorganisation

du Centre cinématographique marocain (CCM), promulguée par le Dahir n°1.24.67 du 20 décembre 2024. Cette dynamique de modernisation juridique et institutionnelle favorise une redéfinition plus large des fonctions du cinéma au Maroc, intégrant désormais de manière plus visible les enjeux de patrimoine, de préservation et de transmission audiovisuelle. C'est dans cette perspective qu'intervient la réactivation de la cinémathèque Marocaine sous un nouveau statut institutionnel, à travers la création de la Fondation Cinémathèque Marocaine (FCM). La consolidation de ce nouveau modèle institutionnel apparaît essentielle, dans un premier temps, pour garantir la continuité des missions patrimoniales et éviter un retour aux formes de latence qui ont longtemps freiné le développement de la fonction cinémathécaire au Maroc. La Fondation se positionne comme une infrastructure patrimoniale nationale capable d'assurer non seulement la collecte des archives (films, négatifs, affiches, scénarios, photographies, archives de production, documents administratifs et matériaux techniques), mais aussi leur traitement technique, leur documentation scientifique et leur pérennisation numérique.

Dans cette configuration, la fonction cinémathécaire Marocaine tend d'abord à structurer son expertise autour de la restauration, de la numérisation et de l'archivage des collections, avant d'élargir progressivement ses capacités de valorisation, de médiation et de diffusion patrimoniale. L'enjeu dépasse toutefois la simple réactivation institutionnelle. Il ne s'agit plus uniquement de préserver des œuvres isolées, mais de réintégrer plusieurs décennies d'archives accumulées sans réelle politique patrimoniale. L'enjeu dépasse désormais la seule conservation matérielle et engage une reconstruction progressive de la mémoire cinématographique nationale, fondée sur le développement de dispositifs de restauration, de documentation, de catalogage, de numérisation et d'archivage durable. Dans cette perspective, la cinémathèque Marocaine engage un triple chantier de sauvegarde patrimoniale. Le premier concerne l'identification archivistique des fonds, à travers un travail de repérage, de contextualisation et de structuration documentaire des collections. Le protocole mis en œuvre par la Fondation cinémathèque Marocaine s'organise autour de plusieurs étapes complémentaires : réception et inspection physique des éléments, relevé et structuration des métadonnées, datation et contextualisation des supports, attribution d'identifiants normalisés puis intégration des données dans une base documentaire interopérable. Cette démarche vise à reconstruire la traçabilité historique des œuvres tout en assurant une meilleure cohérence scientifique des collections. Le deuxième chantier concerne la numérisation et la restauration des œuvres considérées comme prioritaires, dans une logique de préservation active destinée à garantir leur transmission, leur circulation et leur réactivation culturelle. Le troisième chantier porte sur la mise en place d'un système d'archivage conforme aux standards internationaux, notamment aux recommandations de la Fédération internationale des archives du film.

L'objectif est d'optimiser l'identification, la traçabilité, la conservation et l'accessibilité des éléments patrimoniaux, qu'ils soient analogiques ou numériques, tout en assurant la pérennité technique des collections dans un contexte marqué par l'obsolescence rapide des formats audiovisuels.

La réactivation de la Cinémathèque Marocaine ne relève plus uniquement d'une logique symbolique, mais d'un engagement pour un véritable modèle technique et institutionnel de préservation audiovisuelle, articulant restauration, documentation, archivage numérique et diffusion patrimoniale. La Fondation Cinémathèque Marocaine mise également sur la valorisation d'une culture cinéphile nationale et sur la réactivation des formes de cinéphilie héritées des générations issues des années 1970. Une partie de cette mémoire cinéphile subsiste aujourd'hui à travers des critiques, enseignants, chercheurs et cinéastes marocains formés dans le contexte des ciné-clubs et des réseaux de diffusion culturelle de cette période.

Le programme 100 ans, 100 films, organisé en 2025 dans les espaces de la cinémathèque Marocaine et de la salle Cinéma, illustre cette volonté de réactivation cinéphile. À travers une programmation traversant différentes périodes, esthétiques et traditions cinématographiques, l'initiative a permis de réunir à la fois l'intérêt des générations historiques de cinéphiles et la curiosité de nouveaux publics, souvent éloignés des pratiques classiques de fréquentation cinématographique. Cette démarche traduit une tentative de reconstruction d'un espace commun de transmission culturelle autour du cinéma, où la programmation patrimoniale devient également un outil de médiation intergénérationnelle et de réappropriation collective de l'histoire du cinéma.

Diffusion et conservation dans le paysage cinémathécaire marocain

D'un point de vue institutionnel, la diversité des modèles cinémathécaires au Maroc apparaît finalement comme un avantage plutôt qu'une fragmentation du champ patrimonial. D'un point de vue économique et institutionnel, les modèles portés par la Fondation cinémathèque Marocaine et la cinémathèque de Tanger reposent sur des logiques distinctes, révélant deux conceptions complémentaires de la fonction cinémathécaire au Maroc. Cette différenciation économique permet aux deux institutions de développer chacune son propre champ d'action, ses priorités institutionnelles et ses modes d'intervention dans l'écosystème cinématographique marocain.

La Fondation cinémathèque Marocaine s'appuie principalement sur des mécanismes de financement institutionnels relativement stabilisés : subventions publiques, partenariats avec les institutions culturelles nationales et soutien des organismes publics. Ce modèle privilégie avant tout la continuité institutionnelle, la structuration technique et la consolidation d'infrastructures patrimoniales lourdes nécessitant des investissements durables. À l'inverse, le modèle économique de la cinémathèque de Tanger

repose davantage sur un système de ressources propres progressivement construit et consolidé au fil de près de deux décennies d'activité, ainsi que sur des financements par projets rendus possibles grâce à la réputation culturelle et patrimoniale acquise par l'institution. Ce modèle, plus diversifié, évolutif et structurellement plus instable, repose sur une logique d'adaptation continue et de réajustement permanent aux contraintes économiques, culturelles et institutionnelles. Cette souplesse structurelle lui permet néanmoins de développer une forte capacité d'innovation, de programmation et de médiation culturelle.

Le principal avantage de cette double présence institutionnelle réside précisément dans la complémentarité fonctionnelle qu'elle produit au sein du paysage cinémathécaire marocain. Le Maroc ne se trouve plus contraint de développer simultanément, au sein d'une seule structure, à la fois une infrastructure patrimoniale lourde et un dispositif autonome de diffusion culturelle, dans la mesure où ces fonctions tendent déjà à se répartir entre les deux institutions. D'un côté, la Fondation cinémathèque Marocaine se positionne progressivement comme une structure capable de porter les fonctions techniques de conservation, de restauration, de numérisation et de structuration archivistique du patrimoine filmique national. De l'autre, la cinémathèque de Tanger assure depuis plusieurs années les fonctions de diffusion, de médiation culturelle, de programmation et de réactivation des pratiques cinéphiles. Dans cette perspective, les temporalités fragmentées de la cinémathèque au Maroc semblent finalement trouver une forme de complémentarité fonctionnelle. Ce qui pouvait apparaître comme une dispersion institutionnelle tend progressivement à constituer un écosystème cinémathécaire pluriel. Cette configuration semble ainsi correspondre à une forme de pragmatisme institutionnel marocain, où les fonctions patrimoniales se structurent moins par centralisation unique que par complémentarité progressive entre acteurs publics, associatifs et culturels.

Un deuxième avantage réside dans la dynamique d'expérience partagée qui peut émerger entre les deux institutions. La Fondation cinémathèque Marocaine peut ainsi bénéficier de l'expérience accumulée par la cinémathèque de Tanger dans la construction et le développement d'une relation durable avec les publics, notamment à travers les pratiques de médiation culturelle, de programmation et de fidélisation cinéphile. La cinémathèque de Tanger offre en ce sens une perspective Marocaine déjà éprouvée de la gestion cinémathécaire indépendante, ancrée dans plus de vingt années d'expérience culturelle. Cette expérience constitue en elle-même un capital symbolique et pratique particulièrement précieux dans un contexte où les modèles cinémathécaires du Sud restent souvent pensés à travers des références principalement européennes ou occidentales. De l'autre côté, la cinémathèque de Tanger pourrait également bénéficier du développement progressif des collections nationales restaurées par la Fondation cinémathèque Marocaine. Cette complémentarité

ouvrirait la possibilité d'une circulation plus fluide des œuvres restaurées entre les fonctions de conservation et les espaces de diffusion culturelle, favorisant ainsi l'émergence d'un véritable écosystème cinémathécaire national articulant infrastructures patrimoniales, programmation culturelle et transmission cinéphile. Une telle configuration demeure relativement inédite dans les contextes maghrébins et africains, où les fonctions de conservation, de restauration et de diffusion cinéphile sont souvent centralisées au sein d'une même institution ou, au contraire, fragmentées sans réelle articulation structurelle. Le cas marocain tend ainsi à faire émerger un modèle hybride fondé sur la complémentarité fonctionnelle entre institutions patrimoniales et structures de médiation culturelle.

L'un des prolongements possibles de cette complémentarité résiderait également dans l'intégration des archives produites ou conservées par la cinémathèque de Tanger au sein des infrastructures archivistiques développées par la Fondation cinémathèque Marocaine. Au fil de plus de deux décennies d'activités culturelles, artistiques et cinématographiques, la cinémathèque de Tanger a progressivement constitué une collection importante d'archives filmiques amateurs, étudiantes et expérimentales, comprenant captations, courts métrages indépendants, essais audiovisuels, documents de programmation, archives d'ateliers, matériaux pédagogiques et productions réalisées dans le cadre des activités de la cinémathèque ou gravitant autour de son écosystème culturel. Ces matériaux, souvent exclus des circuits institutionnels classiques de patrimonialisation, documentent pourtant une mémoire artistique et culturelle locale particulièrement riche, liée aux pratiques contemporaines de création audiovisuelle et aux dynamiques cinéphiles développées autour de l'institution.

Leur intégration dans les systèmes de conservation et d'archivage de la Fondation cinémathèque Marocaine permettrait ainsi d'assurer leur préservation pérenne, leur documentation et leur transmission future, tout en maintenant la cinémathèque de Tanger comme un espace vivant de création, de médiation et d'expérimentation culturelle.

Cette complémentarité institutionnelle pourrait également ouvrir la voie à une reconfiguration plus large des politiques patrimoniales et cinématographiques au Maroc, fondée non seulement sur la conservation des œuvres, mais aussi sur la structuration progressive d'un véritable écosystème national d'éducation à l'image, de collecte régionale et de transmission cinéphile. Dans cette perspective, les archives restaurées par la Fondation cinémathèque Marocaine pourraient devenir le socle de nouveaux programmes d'éducation à l'image portés conjointement par les cinémathèques, les instituts culturels, les universités, les écoles de cinéma et les formations professionnelles Marocaines. Le patrimoine filmique restauré ne serait alors plus uniquement conservé comme objet archivistique, mais mobilisé comme outil pédagogique, support critique et matériau de transmission culturelle auprès des nouvelles générations.

Parallèlement, le développement progressif d'antennes régionales ou de pôles cinémathécaires décentralisés permettrait d'assurer une double fonction de diffusion culturelle et de collecte patrimoniale locale. Ces structures pourraient devenir à la fois des espaces de programmation cinéphile et des centres de collecte d'archives filmiques régionales (films amateurs, productions étudiantes, expérimentations audiovisuelles, archives indépendantes ou documents liés aux dynamiques culturelles locales). Dans cette configuration, la Fondation cinémathèque Marocaine assurerait principalement les fonctions centrales de documentation scientifique, de normalisation archivistique, de conservation pérenne et de structuration d'une base de données nationale interopérable regroupant les collections analogiques et numériques issues des différents territoires. Un tel modèle permettrait ainsi à la Fondation cinémathèque Marocaine de dépasser progressivement son rôle actuel principalement centré sur l'archivage, la restauration et la numérisation, pour évoluer vers une véritable institution de conservation du patrimoine audiovisuel marocain, articulant préservation technique, transmission culturelle, recherche documentaire et structuration nationale de la mémoire filmique.

Conclusion

Il semble ainsi que le modèle marocain figure parmi les configurations les plus prometteuses à l'échelle du monde arabe et de l'Afrique. Il tend progressivement à articuler plusieurs dimensions complémentaires de la fonction cinémathécaire : conservation patrimoniale, restauration, diffusion culturelle, médiation cinéphile et structuration archivistique nationale.

L'enjeu central apparaît dès lors moins institutionnel que systémique. Il ne s'agit plus uniquement de consolider une cinémathèque unique, mais de construire un écosystème cinémathécaire articulé, capable de répartir les fonctions de conservation, de diffusion, de médiation, de recherche et de transmission entre plusieurs acteurs complémentaires plutôt que de les concentrer au sein d'une seule structure. Cette évolution marque un déplacement important dans la manière de penser les politiques patrimoniales : la cinémathèque n'y est plus envisagée comme une institution isolée, mais comme un réseau d'infrastructures, de pratiques culturelles et de dispositifs de circulation des œuvres participant collectivement à la reconstruction de la mémoire cinématographique nationale.

L'intégration progressive du patrimoine filmique au sein des sphères pédagogiques, universitaires et professionnelles apparaît désormais comme un enjeu majeur. Les archives restaurées pourraient ainsi devenir des supports actifs d'éducation à l'image, de formation aux métiers du patrimoine audiovisuel et de réactivation des pratiques cinéphiles contemporaines. Le patrimoine cinématographique cesserait alors d'être uniquement pensé comme un objet de mémoire ou de conservation, pour être également envisagé comme un opérateur culturel,

pédagogique et systémique capable de produire transmission, médiation, recherche et nouvelles dynamiques de valorisation.

La question patrimoniale soulève inévitablement celle de la mémoire elle-même. Comment repenser les archives cinématographiques dans des contextes postcoloniaux où une partie des récits, des images et des infrastructures de conservation demeure encore fortement dépendante de modèles, de normes et de centres de légitimation extérieurs ? La décolonisation de la mémoire cinématographique ne passerait-elle pas également par une redéfinition locale des modes de conservation, de transmission et d'activation culturelle des archives filmiques ? Dans ce contexte, la cinémathèque apparaît moins comme un simple lieu de stockage des œuvres que comme un espace stratégique de reconstruction culturelle, de production de savoirs et de réappropriation des récits audiovisuels national.

Bibliographie

- Baptista, Tiago, Domingos Magalhães, and José Zitha. 2026. "The Conservation of the African Film Heritage in Angola and Mozambique: International Collaboration in a Post-Colonial Context." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.
- Bouanani, Touda. 2026. "Pratiques alternatives de conservation des archives du cinéma au Maroc : préservation, réhabilitation, accessibilité." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.
- CHAGHAL, Malika, directrice de la Cinémathèque de Tanger. 2026. Entretien réalisé par l'auteur lors du Congrès de la FIAF, Rabat
- DAIRE, Joël. "Collections, savoirs et savoir-faire à la Cinémathèque française." *Bulletin des bibliothèques de France* 56, no. 1 (2011) : 45–52
- DIALLO, Ndèye Marème. 2011. "Archives audiovisuelles : spécificités, difficultés et perspectives dans quelques pays de l'Afrique de l'Ouest." *Journal Warbica* 6 (September) : 4–8.
- Diouf, Maimouna. 2026. "Archiver malgré la fragilité : enjeux et pratiques au sein de la Direction de la Cinématographie et de l'Audiovisuel du Sénégal." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.
- Djedouani, Nabil. 2026. "Les Archives Numériques du Cinéma Algérien." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.
- D'Hugues, Philippe. 1994. "Le patrimoine cinématographique existe-t-il ?" *Communication et langages* 100–101 : 185–195.
- Forest, Claude. 2023. "État des lieux du cinéma et transition numérique en Afrique." *Création collective au cinéma* 7. <https://journals.openedition.org/ccc/430>.

Houanou, Oké Félicien. 2013. *Approche sous-régionale pour la valorisation du patrimoine audiovisuel africain : contribution à la mise en place d'un centre d'archivage dans l'espace UEMOA*. Mémoire de master, Université Senghor.

Idyo, Solomon. 2025. "Film Archiving in Nigeria: A Spotlight on the National Film, Video and Sound Archive, Jos, Plateau State." *Concrescence: Journal of Multi-Disciplinary Research* 2 (3): 232–246.

Idyo, Solomon. 2025. "Positioning Africa in the New Frontiers of Film Archiving: An Exploration of the Impact of Digital Technology on Contemporary Film Preservation and Access Practices." *RSU Journal of Theatre and Film Studies*, 105–119.

KORSAGA, Célestine. 2011. "Les archives audiovisuelles au Burkina Faso: état des lieux." *Journal Warbica* 6 (September): 10–16

Kwaish, Wareth, and Brice Amouroux. 2026. "Rebuilding a National Film Memory: The Iraqi Cinematheque Project." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.

Loiret, Franck. 2026. "Projet de sauvegarde d'un fonds de films palestiniens." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.

Le Roy, Éric. 2013. *Cinéma-thèques et archives du film*. Paris : Armand Colin.

Leveratto, Jean-Marc. 2003. "Histoire du cinéma et expertise culturelle." *Politix* 16 (61) : 17–50.

Louis, Stéphanie-Emmanuelle. 2016. "Des cinémathèques au patrimoine cinématographique : tendances du questionnement historiographique français." *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 79 : 50–69.

LUKOW, Gregory, ancien responsable de la préservation filmique à la Library of Congress. 2026. Entretien réalisé par l'auteur lors du Congrès de la FIAF, Rabat.

Mwangi, Francis G. 2026. "The State of Film Archives Future in the Era of Artificial Intelligence (AI): A Case Study of the Kenya National Archives." Communication presented at *Reimagining African and Arab Film Memory: Methodologies, Collaborations, Restitutions, and Dialogues*, FIAF Congress 2026, Cinémathèque marocaine, Rabat.

Ngou, Léthicia O. 2014. "Le patrimoine cinématographique africain en péril." In *Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs, formats, réseaux / Cultural Dynamics of African Cinemas of the 21st Century. Agents, Formats, Genres*, edited by Ute Fendler and Christoph Vatter, 171–176. Saarbrücken: Universaar.

Nuhu, Ali. 2026. "Reclaiming Nigeria's Audiovisual Heritage Through Archives, Memory and Preservation." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.

Ohene-Asah, Rebecca. 2026. "Digitizing Memory: Preserving Ghana's Video Film Heritage Through the Central Film Library Project." Communication presented at *Réimaginer la mémoire cinématographique africaine et arabe : méthodologies, collaborations, restitutions et dialogues*, FIAF Symposium 2026, Rabat.

Rouxel, Mathilde. 2022. "Enjeux politiques et cinématographiques du patrimoine filmique." *Cahiers*

d'Afiam, special issue 1: 14–17. Tcheuyap, Alexie. 2011. "African Cinema(s)." *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture* 5 (1): 10–26.

Turquety, Benoît. 2019. "Catherine Russell, Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices." *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 88 : 155–158.