

La BiFi 1992-2001

Patrimoine et management

La Bibliothèque du Film – BiFi – a été créée en décembre 1992 dans le cadre du projet du Palais du cinéma. En janvier 1994, les fonds documentaires, et le personnel qui en avait la charge dans les institutions précédentes (Cinémathèque française, Fémis – école nationale supérieure des métiers de l'image et du son – et Service des archives du film du Centre national de la cinématographie), étaient officiellement transférés à la BiFi. Toutefois, la propriété initiale des fonds n'a pas été modifiée.

Marc Vernet

Délégué général de la BiFi
mvernet@bifi.fr

La première mission donnée à la BiFi (traiter des fonds documentaires laissés en jachère par différentes institutions dont ce n'était pas la mission) peut être considérée comme remplie depuis déjà quelques années. En fait, dès l'ouverture au public en décembre 1996¹, les fonds étaient mis à disposition du public dans des conditions sans précédent (libre accès, séries de périodiques reconstituées, fonds d'archives en consultation démultipliés), notamment grâce à un catalogue informatisé et à la consultation sur écran de documents numérisés (affiches, dessins et coupures de presse généraliste). On devait d'ailleurs vite constater que cette offre, si elle répondait évidemment à un besoin – notamment de la part des étudiants –, se trouvait très supérieure quantitativement à la demande.

1. En 2003, la BiFi devrait intégrer le bâtiment Gehry (ex-American Center), dans le cadre d'un Groupement d'intérêt public réunissant, tout en préservant leur autonomie, la Cinémathèque française, le Service des archives du film et la BiFi. Ce regroupement est actuellement préparé par une Mission de préfiguration, ayant pour nom de code officiel et consensuel l'adresse dudit bâtiment, « 51 rue de Bercy ». Tout aussi consensuellement, le nom du GIP serait « Cinémathèque française – Musée du cinéma, Bibliothèque du film, Service des archives du film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie ».

Ainsi, sur les 360 titres de périodiques offerts à la consultation, seule une dizaine reçoit une réelle attention du public.

Une première étape franchie

Cette étape a été l'occasion d'une première professionnalisation du personnel. En effet, la création d'un catalogue informatisé a contraint chacune des équipes à se préoccuper non plus seulement de ses propres réquisits, mais aussi de ceux des collègues et des autres services, de sorte qu'une première harmonisation des formations et des procédures a été rendue possible par la mobilisation du personnel en faveur d'un projet nouveau : constituer de tous les fonds pris ensemble un seul catalogue aisément utilisable par des lecteurs peu spécialisés. Le personnel initial était un personnel de documentalistes de statut parapublic, souvent issus de l'institution première, sans encadrement véritable et sans objectifs réellement fixés.

Cela tient à la fois à la position de l'objet cinéma (il est réputé réfractaire aux classifications ordinaires des bibliothèques), et à celle des institu-

Ancien élève de l'École normale supérieure de l'enseignement technique et de l'École des hautes études en sciences sociales, **Marc Vernet** est délégué général de la Bibliothèque du film. Il a occupé, antérieurement, les postes de chargé de mission « Cinéma » au Service de l'action culturelles du ministère de l'Éducation nationale, maître de conférences à l'université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), et a été co-directeur des revues Iris et Cinémathèque. Il a publié plusieurs articles sur les fonds documentaires associés au cinéma, et, en tant que coauteur, *Esthétique du film* (Nathan) et *Shades of Noir* (Verso Publishers). Il est l'auteur de *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma* (Éd. de l'Étoile).

tions qui avaient constitué ces équipes avant de leur laisser la bride sur le cou. L'objet cinéma se définit souvent sauvagement par un système négatif d'opposition aux autres objets culturels, comme si l'on voulait systématiquement qu'il échappe à une sorte d'*establishment* culturel. On en voudra pour seul exemple nos fonds documentaires, qui, avant la création de la BiFi, étaient communément désignés sous le terme de non-film, expression anglaise bien typique de la position institutionnelle de ces fonds : ils ne valent qu'en relation avec le film, parce qu'ils appartiennent

Fonds documentaires de la BiFi disponibles

- 12 780 ouvrages.
- 427 périodiques, critiques et techniques.
- 13 750 affiches.
- 10 000 dessins de costumes et de décors.
- 2 370 vidéos (films de fiction et documentaires sur le cinéma).
- 350 000 photographies, pour plus de 20 000 films et plus de 6 000 réalisateurs.
- 150 fonds d'archives (scénarios, notes de tournage, correspondances...).
- 15 630 revues de presse.

Le catalogue de ces fonds est disponible sur le web. Les images numérisées des affiches, dessins et revues de presse ne sont consultables qu'*intra muros*.

On trouvera également dans la base Ciné-Sources :

- les génériques, technique et artistique, de 9 560 films ;
- les fiches biographiques complètes de 890 personnalités du cinéma.

Au total, la base informe sur 26 660 films et 108 400 personnes.

à des centres de documentation à l'intérieur des cinémathèques ou des écoles de cinéma. Mais, comme ces centres de documentation interne sont généralement sous-employés, on finit par les ouvrir au public, non sans générosité, mais non sans une grande ambiguïté : dans ces conditions, la vocation d'ouverture est seconde, comme concédée, et vécue comme venant au détriment de la mission première (servir la cinémathèque ou l'école de cinéma, conserver pour les siècles des siècles). Dans cette première étape, la grande chance de la BiFi aura été de pouvoir immédiatement se détacher de la tradition de cinémathèque, d'école, ou de centre d'archives pour se fixer à elle-même ses propres règles de conduite et ses propres objectifs.

Deuxième étape

Née sur le versant culturel (le patrimoine) d'un objet sous-culturel (le cinéma²), la BiFi n'a pas trouvé immédiatement sa place dans le paysage institutionnel. La raison est qu'elle ajoutait une difficulté supplémentaire à sa reconnaissance en se consacrant au domaine sous-culturel d'un domaine sous-culturel : la documentation sur le cinéma, les papiers laissés après la réalisation du film³ et sa sortie en salle. Nonobstant ce double handicap, en fait transformé en domaine de spécialité, le public a en quelques semaines trouvé le chemin de la BiFi pour une fréquentation importante et jamais démentie.

2. Le terme unique, cinéma, recouvre en fait sous son apparente évidence une multiplicité de domaines aux frontières incertaines et donc souvent âprement disputées dans un contexte intellectuel très balkanisé : loisir/art, actualité/histoire, commercial/culturel, fiction/documentaire/dessin animé, vision en salle/nouveaux supports...

3. Dans le domaine culturel, le film est doublement valorisé : il est le seul à avoir statut d'œuvre (objet terminal, il est le seul digne d'intérêt et de commentaire), et compte tenu des difficultés de sa conservation (évolution technique et moyens à mettre en œuvre), il a été longtemps le seul objet des opérations de conservation.

L'ouverture aux publics

Il est vrai que l'ouverture au public s'est faite dans un contexte très favorable : la nouveauté des moyens mis en place marquait une différence avec la première bibliothèque publique de cinéma, « André Malraux » à Paris. De plus, la Bibliothèque nationale de France (BnF) et la Bibliothèque publique d'information (BPI) se trouvaient soit pas encore ouverte, soit déjà fermée pour travaux. S'agissant de fonds documentaires qui n'avaient, pour une large part, jamais été offerts en consultation, la découverte de ces fonds a vite assuré un public.

En moyenne, la BiFi accueille 120 usagers par jour⁴. Plus exactement, chaque jour, la médiathèque accueille 120 visiteurs, pendant que 300 internautes s'informent quotidiennement sur le site Internet⁵, et que des usagers distants s'adressent au centre d'information à distance (CID). Le public est constitué de 60 % d'étudiants et de 40 % de professionnels.

Cette répartition apparemment naturelle n'est pas tout à fait évidente. D'abord parce que, bien entendu, les publics ne font pas appel aux mêmes services. Les professionnels sollicitent surtout la photothèque (édition, médias, institutions culturelles), les dessins, les affiches et les archives, alors que les étudiants se focalisent sur les ouvrages, les périodiques, les vidéos, les revues de presse. Les chercheurs français, habitués à travailler chez eux dans le domaine de l'exégèse des œuvres, n'ont pas changé leurs habitudes, mais il est vrai que celles-ci se sont constituées en un temps où les fonds documentaires

4. Pour environ 60 places de consultation, tous postes et tous services confondus. La BiFi est ouverte du lundi au vendredi, de 10 à 19 heures. Disons que les acquis sociaux et les limitations de moyens ont fondé cette situation, qui sera évidemment amenée à évoluer dans l'avenir pour une ouverture le week-end, ne serait-ce qu'en raison de l'arrivée du 51, rue de Bercy.

5. On aura compris que ce « deuxième public » est en fait le premier en nombre. On note dans les internautes de plus en plus de fidèles, revenant régulièrement sur le site pour s'y informer.

étaient, totalement ou presque, inaccessibles. Quant aux étudiants, les statistiques et l'observation au jour le jour nuancent singulièrement les enquêtes faites auprès d'eux. Leurs réponses aux questionnaires en rendent l'image d'étudiants studieux, ce qu'ils sont réellement (la BiFi n'est pas un cybercafé ni un lieu abrité de réunion : on y vient pour lire et travailler), mais dont les pratiques réelles ne correspondent guère aux pratiques déclarées. Les statistiques

Il s'agissait de se recentrer
sur le cinéma,
et plus précisément
sur le cinéma de fiction
qui avait été
l'objet prioritaire
de la constitution des fonds

d'utilisation des ouvrages par exemple indiquent clairement qu'en dehors de la quinzaine précédant les partiels et les examens, la lecture ou le visionnement sont d'abord des activités de plaisir avant d'être des activités de travail : on lit des monographies sur des réalisateurs ou des acteurs préférés, on regarde en vidéo les films « tendance » qu'on n'a pas vus en salle un ou deux ans auparavant.

La réouverture de la BPI et la montée en charge de la BnF ont fait craindre, à l'automne 2000, la fin d'une période protégée. Les abonnements étudiants⁶ ont été régulière-

6. Le système de carte est proche de celui de la BnF : une carte journalière de 20 F, un abonnement annuel étudiant à 100 F, un abonnement annuel non étudiant à 200 F et une carte dix entrées à 100 F. Se vendent en fait la carte journalière et l'abonnement étudiant, les autres formules étant très minoritaires. Ce système sera totalement refondu à la rentrée 2001 pour un système par tranche de trois mois (abonnements trimestriel, semestriel et annuel), en ne gardant plus par ailleurs que l'entrée journalière.

ment, de septembre à décembre 2000, en dessous des moyennes annuelles précédentes, comme si le public étudiant s'était réparti entre le centre de Paris et la grande bibliothèque. Mais, dès janvier 2001, on s'apercevait que cette première impression était sans doute fautive, puisque, entre début janvier et fin mai, les ventes de cartes journalières ont été chaque semaine supérieures aux moyennes des années précédentes, pendant que les abonnements étudiants reprenaient à leur rythme habituel. Tout s'est passé comme si les étudiants, qui n'avaient pas pris d'abonnement à l'automne, revenaient avec une carte journalière.

On peut en tirer plusieurs enseignements, avec toutes les précautions d'usage. Tout d'abord, disposant de plusieurs bibliothèques, les usagers ne veulent pas se fidéliser à une seule : ils les utilisent toutes en fonction de leurs besoins du moment⁷. Ensuite, la rapidité des services offerts et la nature ponctuelle de leur demande correspondent à un usage qui n'excède pas la journée en termes de prévision, même si c'est une journée à répétition. Enfin, il semble qu'on s'oriente vers un rééquilibrage des abonnements étudiants : la baisse observée à l'automne 2000 ne se poursuit pas sur le premier semestre 2001, où les abonnements reprennent leur cours normal par rapport aux années précédentes, alors même qu'ils viennent très tard dans une année universitaire pratiquement terminée. On peut voir là l'effet d'étudiants étalant en fait sur deux ans leur travail (au moment des partiels, ils construiraient enfin leurs études pour l'année suivante, par effet-retard), ou au contraire celui d'étudiants découvrant en cours d'année l'intérêt de la bibliothèque pour des

7. Cette pratique éclectique, repérable dans les chiffres de vente de cartes, est confirmée dans une enquête auprès des publics : les usagers de la BiFi fréquentent également d'autres bibliothèques ou médiathèques parisiennes (Forum des images, BnF, André Malraux, Centre de documentation du CNC...).

études plus spécialisées l'année suivante.

Ainsi pourrait-on dire que, dans ce douzième arrondissement, chacun trouve sa place, institution comme public.

Des choix stratégiques

Tout bibliothécaire, tout documentaliste a une vision propre de son domaine et de ce qu'il doit faire. Cette vision est fondée à la fois sur une déontologie (qui servir, quel service rendre... ?), sur des définitions d'objet et de public... et sur des habitudes. Cet « état de fait » est toujours respectable (il engendre des principes), mais il manque souvent de rigueur et de cohérence en faisant notamment l'impasse sur les moyens à mettre en place pour répondre aux différentes contraintes. Il n'a donc pas été toujours facile de se dégager de quelques idées établies, comme la gratuité de l'entrée, l'accès réservé pour tout document, la vision d'un usager à la fois très pauvre et très agressif avec les documents. Il n'a pas été non plus facile de désengluier les fonds de la notion vague et ancienne d'audiovisuel pour les recentrer sur le seul cinéma : il ne s'agissait pas de nier d'une part les liens réels existants entre télévision et cinéma, et d'autre part la présence dans les fonds de documents sur la télévision, mais d'affirmer pour l'interne comme pour l'externe un double positionnement. Positionnement de la BiFi par rapport à d'autres organismes (par exemple le Centre de documentation de l'Institut national de l'audiovisuel), et positionnement de la BiFi par rapport à ses fonds (priorité au traitement des documents portant sur le cinéma). Ont été ainsi mis de côté, parfois définitivement, les documents sur l'audiovisuel et la télévision, les documents en langue rare, les brochures, les plaquettes publicitaires...

Il s'agissait de se recentrer sur le cinéma, et plus précisément sur le cinéma de fiction qui avait été l'objet prioritaire de la constitution des fonds

Consultation sur table. Cliché : Jacques Graf © BIFI.

(par opposition au documentaire qui était le champ élu par la BnF pour des actions d'importance), puis de faire évoluer ces fonds initiaux qui étaient à la fois très esthétisants et cinéphiles à l'ancienne mode française, pour redonner une place par exemple à l'économie du cinéma, au juridique, aux publications européennes et anglo-saxonnes.

Il aura également fallu faire admettre des principes nouveaux. Par exemple le libre accès, contre l'accès réservé, mais il aura fallu de nombreuses années avant que la représentation de l'usager-destructeur s'efface devant la réalité d'un respect des documents⁸, et permette de faire décroître le volume des exemplaires multiples à acquérir pour répondre aux différents besoins (consultation et conservation). Ou encore l'entrée payante, à rebours des principes selon lesquels d'une part l'accès à la culture doit être gratuit (principe démocrate largement fondé sur le sentiment que tout prix payé est exorbitant), et d'autre part les usagers sont pauvres sous prétexte que ce sont surtout des

étudiants. Peu à peu, la notion de service au client a fait son chemin, grâce à la conscience professionnelle du personnel, celle de projet a progressé, même si elle ne s'est pas imposée également pour tous.

Sur une question plus fondamentale, il est plus difficile de faire partager l'idée d'une nécessaire sélection des documents à présenter. Parce que les critères de sélection des documents sont ardu à établir, c'est-à-dire à déterminer et à arrêter. Mais aussi parce que l'idée d'une fonction universelle de conservation du patrimoine documentaire reste forte dans les esprits, auxquels elle est sans doute nécessaire en termes de première motivation. Il est inutile d'entrer ici dans ce débat, notamment parce que la question peut se résoudre d'une autre façon sur un autre terrain, qui est celui de l'évolution des compétences du personnel en fonction de nouveaux services à mettre en place. Avant de revenir sur ce point plus loin, disons simplement que le seul constat d'une offre, réalisée par le traitement documentaire des fonds mis à disposition et très largement supérieure à la demande, est un premier pas vers une forme plus élaborée de travail.

Un traitement documentaire stabilisé

Une fois les grands principes du catalogue informatisé arrêtés par la direction (interrogation par titre de film et nom de réalisateur, donc rattachement des documents à ces deux entrées majeures dans un souci de complémentarité des documents entre eux), et la mise en place d'une cellule dite « des listes d'autorité » chargée de veiller à la graphie des titres de films et des noms de personnes, physiques ou morales, afin d'éviter la dispersion des informations et les doublons imperceptibles, une fois les priorités de traitement imposées par rapport à la masse initiale des documents, en rétablissant parfois des vérités premières (du type « mieux vaut compléter les informations manquantes sur François Truffaut que de godiller à la recherche de génériques de films collectifs clandestins des années 60-70 ») face à des documentalistes toujours soucieux de se préparer à répondre à toutes les questions, même les plus imaginaires ou les moins fondées, le personnel a rapidement stabilisé le traitement documentaire des fonds en adoptant au

8. La Bifi a à connaître son lot de dégradations (pages arrachées...) et de vols, mais dans une mesure extrêmement marginale.

maximum les normes internationales, y compris dans le domaine de l'affiche ou du dessin, et en poursuivant avec conscience et précision un traitement de longue haleine.

A pu alors s'ouvrir une deuxième phase qui a consisté à optimiser des procédures de traitement, et à s'engager fermement dans des chantiers lourds mais incontournables. L'optimisation des procédures, rendue possible par la création d'une direction du traitement documentaire et par la nomination à sa tête d'une professionnelle forte d'une expérience de conseil dans le privé, a essentiellement concerné la procédure de planification (méthodes de sondages, de tests, de mesure...), et celle d'acquisition des imprimés et des archives, en consolidant les pratiques de commande et de réception des dons.

Parallèlement, la BiFi a pu alors engager réellement deux chantiers en suspens depuis longtemps : le thésaurus « matières » des ouvrages et des périodiques, et le plan de classement des fonds d'archives. Le thésaurus était rendu nécessaire dès lors qu'il n'avait pas été possible de reprendre le fichier Matières des périodiques de la Fémis, et que les descripteurs n'avaient pas été revus depuis les années soixante. Le passage de fonds d'archives comportant une seule pièce (cas attesté à la Cinémathèque française) à des fonds aussi massifs que les fonds Truffaut ou Malle imposait une révision totale des modes de traitement de ces archives, dans un esprit de cohérence et de systématisation.

Le cahier des charges du thésaurus stipulait qu'il concernerait les ouvrages et les périodiques⁹, qu'il n'excéderait pas 2 000 mots – au motif qu'il était destiné aux gens non spécialisés¹⁰ ayant besoin de repères

9. Il est envisagé de faire une indexation des photographies, mais le chantier, complexe en raison de la diversité des demandes, n'est pas pour demain.

10. On tient ici qu'un chercheur sachant chercher doit savoir chercher sans un thésaurus, qu'il aura toujours en méfiance en raison de la subtilité toute personnelle de sa recherche.

clairs dans les fonds documentaires –, qu'il devrait se tenir au croisement de l'objet à décrire (le cinéma sous tous ses aspects est un objet extrêmement divers) et des discours concernant cet objet (en ce qu'ils ne concernent pas tous les aspects de leur objet, le cinéma), et qu'il devait donner la priorité au contenu stable d'articles critiques au détriment des informations factuelles éphémères ou standard. Huit personnes y ont travaillé pendant dix-huit mois, y compris un consultant extérieur spécialiste de la question et de ses normes, pour un résultat rond et cohérent, déjà mis avec succès en production. Ce thésaurus a de plus été soumis vers la fin de son élaboration à deux institutions partenaires en province pour vérifier les hypothèses de base et l'adéquation aux besoins des services et des publics.

L'objectif est évidemment d'aboutir à une indexation partagée des périodiques dans un premier temps, et peut-être, dans un second temps, à celle des ouvrages, en fonction des spécialités de chacun. L'indexation des périodiques a commencé par les *Cahiers du cinéma*, en remontant dans le temps, après une étude de la riche histoire de cette revue pour en dégager des périodes à politique éditoriale propre, avec sélection des articles à indexer en fonction de cette périodisation. Cette indexation se fait en concertation avec les *Cahiers du cinéma* qui viennent d'opérer la numérisation de tous leurs numéros : sur leur site (*cahiersducinema.com*), les requêtes des internautes permettront d'appeler la notice complète d'un article (auteur, titre, titres de films, noms de réalisateurs évoqués, matières), puis de consulter directement les images numérisées de l'article en question.

Le plan de classement des archives, et la procédure de traitement qui lui est associée, étaient une autre nécessité en raison de la complexité grandissante des fonds entrants et de leur diversité croissante¹¹. Il fallait donc établir, outre une procédure claire de

réception des fonds entrants, une typologie à la fois large et précise des documents à traiter, une méthode de traitement tenant compte de l'état originel comme des contraintes de la BiFi, et enfin des catégories de classement et de présentation qui soient lisibles par tous. La satisfaction finale de l'équipe aura été de voir son travail approuvé par la Direction des archives de France, reconnaissant dans les procédures une conception de « *record management* », ce qui est sans doute une première dans le monde du cinéma.

Un catalogue national des ressources documentaires

Comme la BiFi a été la première des institutions françaises consacrées à la documentation sur le cinéma à réunir les moyens d'un traitement moderne des fonds, et comme elle n'a pas souhaité jouir d'une position de monopole, elle a très tôt travaillé en liaison avec la Cinémathèque de Toulouse, qui dispose d'une bibliothèque et de fonds documentaires importants (affiches, photos, notamment), et avec l'Institut Lumière, qui dispose également d'une bibliothèque. L'idée de base est simple : mettre à disposition, quand ils correspondent aux objectifs de l'institution, les outils de catalogage (traitement documentaire et modules informatiques) élaborés par la BiFi, ainsi que la base de données et l'interface d'accès. Cela évite d'investir deux fois dans la résolution des mêmes problèmes, et cela pose les bases d'une coopération bénéfique à la fois pour les équipes (transfert de compétences et travail partagé) et pour les publics

11. Longtemps les fonds d'archives ont été constitués essentiellement par les dépôts de personnes souhaitant adhérer à l'association des amis de la Cinémathèque. Ces dépôts, parfois sans grande valeur documentaire, pouvaient se réduire à quelques documents épars et venaient souvent de personnes physiques souhaitant être considérées comme des personnes morales. La BiFi a pu faire entrer des fonds de personnes morales importantes comme le Festival de Cannes, ce qui change considérablement l'axe de traitement.

(mise à disposition accélérée et connaissance des fonds au niveau national).

C'est ainsi qu'aujourd'hui, un ouvrage détenu à la fois par la BiFi et par la Cinémathèque de Toulouse figure dans un catalogue unique, avec la mention de sa localisation ; une revue de presse d'un film est consultable sur écran *via* une interface unique à Toulouse comme à Paris. Ces actions vont se poursuivre et s'étendre, puisque l'Institut Lumière de Lyon s'inscrit dans le réseau, que Perpignan (Institut Jean Vigo) souhaite s'y associer, et que de nouveaux fonds vont être traités dans cet esprit.

Une autre extension va se faire dans les mois à venir en coopération avec la BnF puisque les vidéos disponibles dans le cadre du dépôt légal à la BnF seront signalées avec leur localisation dans le catalogue de la BiFi. L'objectif est évidemment de faciliter la recherche des usagers, de valoriser les fonds et de dégager peu à peu sur le territoire français des pôles d'excellence, constitués à la fois d'un fonds cinéma commun et de domaines de spécialité (par exemple, pour Toulouse le cinéma soviétique, pour Lyon celui des premiers temps du cinéma).

Troisième étape

Si l'on considère que la deuxième grande étape franchie par la BiFi aura été son ouverture au public, sur un nouveau site (l'actuel) en décembre 1996, avec une gamme de services étendus (libre accès, entrée payante, catalogue informatisé et disponible sur le web...), la troisième étape d'importance aura été la réorganisation complète des services, intervenue en juillet 1999.

De la bibliothèque au centre de ressources

Deux facteurs importants sont venus infléchir le cours des travaux de la BiFi.

Le premier tient au fait que les moyens mis en place pour traiter les collections qui nous avaient été transmises et pour les enrichir se sont avérés suffisamment efficaces pour qu'assez rapidement il ait été possible de programmer l'achèvement du rattrapage des années antérieures : dès lors la question se déportait sur un autre domaine, celui de la valorisation des masses documentaires traitées. Longtemps masquée par la priorité au traitement et par la notion, trompeuse, de collections¹², là où il s'agit en fait de fonds documentaires non hiérarchisés, la question de la valorisation intellectuelle des documents s'est imposée à la fois comme nécessité pour le public (afin de le guider plus efficacement dans une offre débordant la demande), et pour le personnel (afin de reconstituer une information sur les documents, introuvable dans les dictionnaires et les répertoires et pourtant indispensable au traitement intelligent des documents).

Je ne donnerai qu'un seul exemple : pour traiter correctement une photographie de plateau, il faut connaître le producteur du film (ou son ayant droit actuel), et le photographe qui a pris la photo. En effet, si cette photo est demandée en reproduction, il faut s'assurer des droits qui la concernent,

12. La confusion entre fonds et collection est très fréquente, sans doute à partir de « collecter les éléments d'un fonds » et « construire patiemment une collection ». La différence sémantique resterait purement sémantique si elle n'avait pas des conséquences importantes quant à la position du gestionnaire et à la présentation au public. On tient ici qu'une collection rassemble des pièces sélectionnées pour leur représentativité et leur valeur, organisées entre elles le plus souvent par un catalogue raisonné. C'est la raison pour laquelle, dans l'état actuel de notre travail, nous préférons utiliser pour nous le terme de fonds.

Consultation sur écran : catalogue, base de données, images numérisées. Clicbé : Jacques Graf © BiFi.

pour pouvoir en informer l'utilisateur. Or les photographes de plateau ne figurent la plupart du temps ni sur la photo, ni dans les dictionnaires : il faut donc en retrouver la trace pour pouvoir assurer le service de mise à disposition des documents. Il en va de même pour les affiches (quel affichiste, quel contrat avec la production... ?), ou pour les archives (quels sont les ayants droit d'une correspondance ?). Et encore ne s'agit-il là que d'un aspect second de la valorisation, sur laquelle il nous faudra donc revenir.

Le deuxième facteur important est l'attente des publics en matière de cinéma. Nous nous sommes en effet assez vite aperçu que proposer une documentation sur le cinéma sous forme d'ensembles documentaires rassemblés par support ne suffisait pas, ou que du moins cette offre créait à son tour une autre demande :

de l'information sur le cinéma. De l'information sur les films, bien sûr (générique, lieu de tournage, récompenses...), mais aussi une information sur le monde du cinéma (où trouver un film à programmer, comment trouver une cassette vidéo, comment se repérer dans les aides à la production, comment trouver de la documentation sur un sujet, quelles sont les conditions requises pour utiliser des documents dans une exposition... ?). Cela tient au fait que, si le

La BiFi est passée
de l'idée du simple
catalogue en ligne
de ses fonds
à la constitution
d'un ensemble
de bases de données
consacrées au cinéma
et à la documentation
sur le cinéma

cinéma est un champ artistique spécialisé, il intéresse de nombreux non-spécialistes (associations, municipalités, musées, médias) qui font appel à lui pour de nombreuses activités. Si l'on ajoute à cela le caractère hautement éphémère de l'activité cinématographique (distribution en salle, édition vidéo, catalogues de films vendus et revendus, vie brève de petites structures de production ou de distribution...), on mesurera mieux la difficulté dans la recherche d'une information stable et vérifiée.

Encore une fois, il se confirme ici que l'attente du public correspond également à un besoin du personnel pour ses propres activités, et c'est pourquoi la BiFi est passée de l'idée du simple catalogue en ligne de ses

fonds à la constitution d'un ensemble de bases de données consacrées au cinéma et à la documentation sur le cinéma. Baptisée Ciné-sources, cette base regroupera à terme les génériques technique et artistique, les résumés et d'autres informations de tous les films distribués en France de 1895 à nos jours, en faisant le lien avec le contenu des fonds documentaires disponibles¹³. S'y est adjoint un ensemble dénommé Ciné-ressources consacré aux centres de documentation sur le cinéma, avec la caractérisation de leurs fonds, de leurs modes et de leurs conditions d'accès.

Cette réorientation du travail a conduit à une restructuration des services. Tant que la priorité devait être donnée au traitement catalographique de fonds immenses, les services étaient organisés essentiellement par support ou par fonds : départements des imprimés, des archives, de l'image fixe. Mais cela ne répondait plus à la diversité des tâches de valorisation des fonds. Il a donc été créé en 1999 une direction du traitement documentaire (regroupant les trois départements précédents), une direction de la production documentaire (en charge de la production de données non catalographiques - filmographies vérifiées, notices biographiques, génériques avec liens vers les documents associés -, et de produits comme des outils pédagogiques ou des ouvrages), une direction de la médiation culturelle et pédagogique (en charge de l'accueil des publics, des expositions, activités culturelles et pédagogiques, fiches méthodologiques et magazine en ligne), et enfin une direction des systèmes d'information (en charge de l'architecture informatique et de la conception des outils de saisie et d'exploitation). Chaque direction bénéficie de l'expertise et de la production de l'autre, pour une chaîne d'actions conçue à la fois comme étendue et continue. Par exemple, le

traitement documentaire apporte à la médiation des fonds traités, et la médiation fait bénéficier le traitement documentaire de la valorisation des documents exploités pour une exposition, à travers laquelle le public peut découvrir une partie peu connue ou peu exploitée des fonds. Ou encore, les systèmes d'information peuvent aider le traitement à systématiser et mieux exploiter des informations particulières dans une architecture d'ensemble.

De la valeur et de la valorisation

Dès lors qu'on refuse de se reposer sur la notoriété de son objet (le cinéma en l'occurrence), ou qu'on se doit d'asseoir la notoriété de son institution, très jeune dans le paysage, on ne peut que se poser la question de la valeur des fonds. Valeur financière d'abord, ne serait-ce que pour des questions d'assurance, valeur souvent mythique et jamais vérifiée. Valeur testimoniale ensuite : ces fonds, constitués au cours de décennies par des responsables et des institutions différentes, ont-ils une cohérence historique en dehors de celle de leur propre constitution ? Pour répondre à cette question face à une masse énorme (par exemple 800 000 photographies, 35 000 affiches, etc.), il faut pouvoir disposer d'une connaissance fine de ces fonds. Plus on « s'éloigne » du film lui-même, ou plus précisément des grands films et des grands réalisateurs, plus la question devient aussi brûlante qu'incertaine. Et l'on est sûr que le fétichisme universel (« *Ceci est un petit bout chu du corps lumineux du cinéma* ») n'y répond pas, puisqu'il ne peut conduire qu'à la démultiplication et à la mise en chasse d'une série infinie d'épines de la couronne du Christ. C'est donc que l'archivage et la présentation aux publics ne peuvent se fonder uniquement sur la vénération, réelle, supposée ou imposée, de documents, dont très souvent toute image connue ou reconnaissable est absente, comme c'est le cas pour les imprimés et les

13. Ciné-sources est accessible sur le site BiFi : <http://www.bifi.fr>

archives. Quant aux images fixes elles-mêmes, la majorité ne se rattache qu'à très grand-peine à la partie connue de l'histoire du cinéma.

Il a donc bien fallu se rendre à l'évidence : au-delà du discours commun sur le cinéma, sa valeur patrimoniale, son histoire, nos fonds sont généralement muets : ils ne disent rien, à personne. Origine, usage, rôle réel dans la fabrication du

film, valeur artistique dans le contexte de l'époque ? Rien de cela n'est donné : il faut construire et reconstituer. Que dire au public d'un dessin de décorateur, prestigieux pour un film prestigieux, mais isolé sans doute par rapport au nombre d'esquisses élaborées, et qui, de toute évidence, a été refait après la sortie du film pour embellir le souvenir du travail ? D'une maquette d'affiche non retenue pour la sortie du film ? On aura compris que ces questions deviennent centrales dès lors que l'activité dont témoignent les fonds est largement celle des obscurs et des sans-grades du cinéma au regard de la

doxa : le scénariste, la scripte, le directeur de la photographie, l'affichiste, le producteur, la costumière, quand ce n'est pas l'organisme d'aide

à la production ou le bureau de festival.

On se retrouve alors forcément au cœur de la fabrique du film : sa préparation avec tous les métiers convoqués avant sa projection en salle, mais aussi sa réception, si l'on considère que la critique est la fabrique de la

réputation d'un film au moment de sa sortie ou de sa ressortie.

S'en tenir à la demande spontanée revient à condamner au sommeil éternel 90 % des fonds, puisque ce seront les documents les plus connus des films les plus connus qui seront demandés. D'un autre côté, à s'en tenir à la demande experte, par exemple d'un restaurateur de film, d'un programmateur de cinémathèque, d'un responsable d'exposition, on court le risque, d'une part de recourir à des documents sans aucun lien avec une demande plus générale du public, parce que trop spécialisés, et d'autre part, compte tenu des conditions

dans lesquelles ce type de demande est enregistré, c'est-à-dire dans l'urgence d'une opération externe, de ne pouvoir enrichir le document d'un savoir supplémentaire pouvant participer à sa valorisation ultérieure.

C'est donc bien dans l'entre-deux de ces extrêmes qu'il faut se situer pour apporter une information complémentaire utile à des documents par essence muets, en choisissant des domaines qui ne sont pas trop secrets ou inexplorés, mais qui, en même temps, restent intéressants et accessibles pour un public non spécialisé. Se dessinent alors deux grandes voies, toutes deux volontaristes.

La première consiste à augmenter régulièrement la compétence des équipes du personnel pour des opérations limitées mais fructueuses. Des petites expositions avec production d'hypothèse de départ, d'informations consolidées et une « mise en scène » des documents pour les présenter au public. Ce peut être également des aides à l'utilisateur pour le guider dans un sujet, un thème, un domaine, un fonds, un type de documents, comme par exemple une présentation des avantages et des inconvénients d'ouvrages de référence, qui pour le non-initié se ressemblent tous mais qui, pour un regard plus aigu, présentent

S'en tenir à
la demande spontanée
revient à condamner
au sommeil éternel
90 % des fonds

des différences notables dans leur possible utilisation.

La seconde voie consiste à faire travailler sur des fonds de jeunes chercheurs pour, dans un premier temps, les initier au travail sur archives, et dans un deuxième temps, leur faire concevoir et réaliser un produit simple témoignant de leur exploration et susceptible de devenir un guide incitatif pour d'autres usagers. C'est pourquoi la BiFi depuis plusieurs années héberge des séminaires de maîtrise et de diplôme d'études approfondies pour familiariser les jeunes chercheurs avec des documents qu'ils n'ont pas l'habitude de citer dans leur travail, en leur montrant l'exploitation qui peut être faite d'une revue corporatiste, d'une affiche, d'une maquette de décor ou d'un bilan de société. À la croisée de ces deux voies, on trouve notre magazine en ligne, *Ciné-regards*, qui, par ses rubriques renouvelées tous les deux mois, vise à donner un coup de projecteur sur un métier du patrimoine cinématographique, un document inédit, une lecture historique... En tout cas, c'est affaire de détermination, de persévérance, les résultats ne pouvant être ni garantis ni immédiats : il s'agit de travailler sur le long terme, avec des échéances qui ne peuvent pas être inférieures à cinq ans.

Élargir les publics

La question des publics ne peut que se poser régulièrement dès lors qu'on entend tenir les trois bouts de la chaîne. Premièrement, des fonds immenses, d'une richesse potentielle qui demande des années d'effort pour apparaître dans de bonnes conditions. Deuxièmement, un public initialement plus étroit que cette offre elle-même initiale. Troisièmement, des investissements considérables en termes budgétaires, que la France, au nom du patrimoine, du cinéma et de l'exception culturelle, est un des très rares pays au monde à pouvoir consentir : il est clair que,

dans cette configuration, une fois passée la période de mise à disposition des documents trop longtemps restés dans les voûtes des réserves, il sera un jour ou l'autre demandé à l'institution de mettre en regard le profit culturel,

**L'action consiste
à identifier le public
et sa demande,
sa récurrence, pour évaluer
la capacité à y répondre
et donc configurer
les formules et les produits
les plus adaptés**

social et/ou financier qu'elle en retire au nom de la communauté. La tendance des décideurs dans ce cas est d'en appeler à la nécessaire ouverture au grand public. L'intimation se couvre d'une légitimité à la fois sociale et politique, sous le couvert d'une irréfragable évidence (cinéma = grand public). Pour autant, elle ne fait pas pleinement sens, dans la mesure où notre objet (le patrimoine cinématographique, pour aller vite) n'a rien à voir avec le cinéma (celui des sorties en salle), tel que l'entend dans sa pratique ledit grand public. Dans l'autre sens, nos institutions ne sont ni armées ni bien placées pour précéder l'actualité cinématographique de façon à attirer le grand public.

Il est préférable d'adopter une politique d'élargissement des publics, non pas en cherchant des nouveaux dans un premier temps, mais en élargissant chacun des publics premiers. Il y a bien sûr les étudiants (mais on a vu combien leur pratique réelle est en décalage avec leur programme universitaire dans le domaine du cinéma, et combien elle est partielle par rapport à la diversité des

fonds). Mais il y a aussi les professionnels du cinéma (matériel original pour un tournage ou une nouvelle distribution), les éditeurs (pour des illustrations), les médias (ressorties, dossiers thématiques), les responsables culturels (programmation, expositions, catalogues, dossiers thématiques), les chercheurs, et plus fondamentalement encore les « curieux de cinéma ».

L'action consiste à identifier le public et sa demande, sa récurrence, pour évaluer la capacité à y répondre et donc configurer les formules et les produits les plus adaptés. Il faut être à la fois en mesure d'offrir le meilleur service tout en évitant de se mettre dans la position du prestataire taillable, reconfigurable et jetable à merci. Autrement dit, trouver le terrain d'entente qui tienne compte des nécessités et des contraintes des uns et des autres. Cela passe donc souvent par la mise en forme de contrats de prestations (par exemple avec des chaînes de télévision qui absorbent régulièrement des ensembles documentaires pour leur programmation de films), contrats où figurent explicitement les droits et les devoirs de chacun¹⁴. On évite ainsi, par exemple, les difficultés qui peuvent naître d'une demande tardive et urgente quand le travail documentaire demande prévision et préparation. C'est à ces conditions seulement que les publics peuvent être stabilisés, les produits et les prestations configurés, et sur cette base, les publics élargis.

Les deux écueils à éviter sont d'un côté le repli frileux sur les métiers de la conservation, de l'autre la navigation à l'estime guidée uniquement par le court terme et la réponse au coup par coup, au détriment des opérations de longue haleine. Outre de la détermination et du pragmatisme, il y faut de la pédagogie vis-à-vis des publics, pour leur faire connaître les possibilités d'exploitation documen-

¹⁴. La tarification des services documentaires, mise en place par le British Film Institute, est à ce titre éclairante.

nouvelle, et le droit d'auteur s'est à son tour trouvé renforcé et étendu. Au total, c'est bien la place et le rôle des institutions patrimoniales qui ont du être redéfinis, notamment face à une profession du cinéma parfois ancrée dans ses habitudes.

Perspectives

Que reste-t-il devant nous ? On peut considérer aujourd'hui que la bataille de la conservation est objectivement en passe d'être gagnée, et ce au niveau européen¹⁵, en matière de lieux d'archivage dignes de ce nom et de techniques de conservation et de restauration. Cela ne signifie pas que toutes les difficultés techniques et organisationnelles sont résolues, mais

qu'elles peuvent raisonnablement l'être un jour prochain. La bataille qui reste à gagner est celle de l'exploitation des documents détenus, d'un point de vue juridique d'abord (*cf. supra*), d'un point de vue historique et culturel ensuite. Pour le dire en d'autres termes : quelle valeur ajoutée peut produire une institution patrimoniale pour des fonds largement « muets », au sens où leur présentation au public ne va pas de soi ?

Cassettes vidéo hier et DVD demain ont trouvé depuis des années, ou vont trouver dans les bibliothèques une place de plus en plus grande, à côté des livres. Il s'agit souvent pour le personnel d'un domaine nouveau qui, comme on l'a vu, ne se maîtrise pas facilement (complexité du champ, diversité des attentes). Un récent stage École nationale supérieure des

sciences de l'information et des bibliothèques-BiFi, tenu au mois de novembre 2000, a pu presque *a contrario*¹⁶ montrer la diversité de positions des stagiaires sur ces questions, et les différences d'avancée dans la réflexion sur l'offre et la demande en matière de cinéma dans les bibliothèques. La situation est *grosso modo* la même pour les bibliothèques de cinéma, longtemps maintenues en état de simple survie¹⁷. Il est donc clair qu'un effort important reste à faire en matière d'information réciproque sur les pratiques, comme en matière de formation sur l'objet cinéma (sa diversité, son histoire), les services et les produits. Ces points sont d'autant plus importants que le cinéma, après l'audiovisuel des

La bataille
qui reste à gagner
est celle de l'exploitation
des documents détenus,
d'un point de vue juridique
d'abord, d'un point de vue
historique et culturel
ensuite

années soixante-dix, reste un cheval de bataille pour le politique au niveau régional.

L'émergence progressive de catalogues informatisés des fonds procurera aux usagers une meilleure visibilité et une meilleure répartition des services, et l'on peut penser qu'au-delà de la mise en place d'une politique concertée d'acquisitions,

*Périodiques de cinéma en séries complètes.
Clicbé : Jacques Graf © BiFi.*

taire, mais aussi pour les amener à respecter les règles du jeu et les contraintes spécifiques. Car il y va au fond de leur intérêt : une institution documentaire en développement contrôlé aujourd'hui sera demain à même de rendre un meilleur service.

Cette maîtrise du développement des institutions patrimoniales est d'autant plus stratégique que le patrimoine cinématographique, film et « non-film » confondus, a été initialement constitué dans un temps où ses objets n'avaient aucune valeur marchande. Qu'on se souvienne : les cinémathèques naissent après la disparition du cinéma muet, qui n'a plus de canal commercial de distribution, et se renforcent lors de l'évincement du noir et blanc par la couleur. Mais depuis, les canaux d'exploitation se sont multipliés (cassettes vidéo, DVD, chaînes thématiques consacrées au cinéma...), de sorte que ce patrimoine, récupéré parce qu'il n'avait plus de valeur, s'est trouvé rapidement acquérir une valeur marchande

15. Un certain nombre d'indices montrent que l'Asie (Japon, Taïwan, Hong Kong...) se trouve sans doute dans la même situation, qui est depuis longtemps acquise par les États-Unis.

16. Ce stage a non pas fait émerger des solutions, mais mis en avant l'hétérogénéité des attentes et des pratiques sous le couvert apparemment unificateur du terme « cinéma ».

17. Un autre stage, tenu en mai 2001 à la BiFi dans le cadre du programme européen Archimédia, l'a confirmé.

on verra se constituer régionalement des pôles d'excellence par domaine de spécialité, fondés sur les points forts des fonds réunis, soit par l'histoire de l'institution, soit par la prégnance de son environnement (un festival spécialisé par exemple). Parallèlement à la mise à disposition d'un tronc commun documentaire pour les demandes les plus courantes, on pourra ainsi sortir par le haut de la tentation du « tout acquérir » ou de son corollaire, le saupoudrage.

Sur le plan national, le projet du « 51, rue de Bercy » viendra en 2003 à son heure. En effet, si l'on doit considérer que la particularité toute française qui a consisté au début des années quatre-vingt-dix à séparer les fonds documentaires « papier » des fonds de films était une excellente chose, les évolutions s'étant faites de part et d'autre, le rapprochement physique devrait conduire à un rapprochement d'objectifs en jouant la complémentarité, concrètement restituée, des fonds « film » et « non-film ». Encore faudra-t-il se mettre d'accord sur des contrats d'objectifs en rapprochant les cultures d'entreprise et en établissant des campagnes de valorisation associant pleinement la recherche, la formation et la gestion des fonds. Il faudra parallèlement que l'université s'ouvre un peu plus qu'aujourd'hui aux questions professionnelles de la gestion patrimoniale, qui ne se réduit pas aux cinémathèques, dans un temps où se multiplient émissions et films constitués sur base d'archives filmées¹⁸.

Une fois la vogue des sites Internet passée, on devra se poser également la question de la constitution de bases de données et de supports de consultation larges, face à l'industrie télévisuelle qui se fournit largement en catalogues de films pour en contrôler l'exploitation, et qui, conjointement, développe des sites attractifs avec des bases de données à fin commerciale, bases dont l'exactitude des données

n'est pas l'objectif premier. Il s'agit là d'un problème plus complexe que celui de l'entretien d'une vitrine sur le web, puisqu'il s'agit d'investissements lourds dans un secteur encore largement gratuit, alors que les institutions culturelles ne sont pas détentrices des droits d'exploitation.

D'autres rapprochements avec d'autres institutions sont aujourd'hui souhaitables et possibles, notamment sur l'étude des publics, la configuration des services sur le cinéma, la

Les attentes sont les mêmes pour un enseignant, un exploitant de salle démuni, un étudiant débutant ou un simple curieux de cinéma

valorisation des fonds, la relation à la recherche universitaire et à l'enseignement, et la formation des personnels. C'est le cas pour la BiFi avec la BnF (Département audiovisuel, Arsenal), et avec l'Inathèque, parce que, si les dimensions, les objets et les historiques sont différents, nombre de problèmes sont les mêmes pour les responsables.

Celui ou celle qui a lu cet article jusqu'ici pourrait à juste titre se demander pourquoi, dans les publics, celui des scolaires n'a pas été évoqué. La réponse est simple : hors de son dispositif de base (la classe d'enseignement avec son enseignant), le public scolaire est à considérer et à traiter... comme tout autre public. En d'autres termes, l'effort de valorisation des fonds ne doit pas se focaliser initialement sur les attentes particulières (et souvent hétérogènes et tous azimuts une fois passés les grands slogans) du scolaire, mais de s'intéresser

à la portée didactique de la production documentaire. Car les attentes sont les mêmes pour un enseignant, un exploitant de salle démuni, un étudiant débutant ou un simple curieux de cinéma.

C'est la raison pour laquelle la BiFi a présenté au CNC et au « 51, rue de Bercy », qui en ont validé le principe, le projet d'une encyclopédie didactique, en ligne, sur le cinéma. Il s'agit d'étendre à partir de Ciné-sources, base d'information sur les films et les personnes, le travail de production documentaire en constituant peu à peu une encyclopédie du cinéma. Cette idée vient de ce que le cinéma dont traite la BiFi échappe largement aux dictionnaires et encyclopédies traditionnelles, par les métiers et les activités couvertes. Une encyclopédie didactique en ce qu'elle comportera plusieurs niveaux d'approfondissement des connaissances thème par thème, entrée par entrée, de façon à ce que le « curieux » puisse progressivement découvrir et acquérir des connaissances de plus en plus élaborées, en allant d'une première approche globale à des aperçus plus pointus et plus spécialisés. Didactique enfin parce que ne s'adressant pas uniquement à l'univers scolaire, mais s'adressant à des non-spécialistes que les visions de parti pris, comme il en existe tant dans le domaine de l'histoire et de la critique de cinéma, égarent plus qu'elles ne les éclairent. Chaque chapitre pourra être rattaché à des renvois, des pistes d'approfondissement, et à une bibliographie sélective, conçue en fonction du niveau recherché. Il s'agira d'une encyclopédie illustrée dans un premier temps par des images fixes, à la fois pour des raisons techniques et pour des raisons juridiques (la transmission d'images en mouvement est soumise aujourd'hui à ces deux contraintes, qui sont lourdes).

Voilà qui devrait suffire à notre programme de travail pour les quelques années à venir.

Juin 2001

¹⁸. Les cinémathèques ne les ont pas attendues pour s'emparer de cette question.