

Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d'étude / Janvier 2009

Le devenir des discothèques et des vidéothèques de prêt

**Pérenniser la légitimité des bibliothèques dans les évolutions
actuelles : quelques pistes et propositions pour agir sur les
collections et les services.**

Jean Luc Thévenot

Sous la direction de Xavier Galaup,

Directeur adjoint de la Bibliothèque départementale de prêt du Haut-Rhin à
Colmar.

Remerciements

En premier lieu, à M. Xavier Galaup qui, sur un thème qui m'intimidait au premier abord, a suscité ma curiosité, me permettant de m'approprier réellement ce sujet.

À ma collègue de promotion Valérie Serre-Rauzet, qui m'a encouragé à explorer l'univers tout aussi intimidant des ressources en ligne.

Aux personnels de quelques établissements qui ont bien voulu répondre à mes questions, et qui sont mentionnés dans les notes jointes au texte.

À différentes connaissances de mon environnement musical et cinéphile qui m'ont aidé à préciser certaines appréciations du marché du disque ou de la vidéo.

Résumé :

Dans le contexte du développement des ressources numériques et des mutations importantes de l'activité éditoriale dans les domaines de la musique enregistrée et de la vidéo, quelques pistes de réflexion et propositions d'action afin d'adapter et de renforcer la spécificité des missions des bibliothèques.

Descripteurs :

Bibliothèques—fonds spéciaux—musique

Bibliothèques—fonds spéciaux—documents audiovisuels

Discothèques—France

Vidéotheques—France

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.
--

Table des matières

INTRODUCTION	9
I. QUELQUES REMARQUES SUR L'EVOLUTION RECENTE DU MARCHE DU DISQUE ET DE LA VIDEO.	13
1. IMPRESSIONS GENERALES.....	13
a. Une consommation banalisée.....	13
b. Internet et nouvelles pratiques, une évolution en cours.....	14
c. L'économie des supports s'adapte.....	15
d. Les usages des bibliothèques évoluent.....	16
2. AUTOUR DE LA « LONGUE TRAINE ».....	17
a. Un modèle rassurant à interroger.....	17
b. Les oligopolistes en crise ?	17
Crise de la variété.....	18
Crise de la quantité.....	19
Stratégie événementielle et accélération du temps éditorial : des éditeurs qui doutent de la « longue traîne ».....	19
c. « Niches » et « frange » innovantes : l'exemple de l'édition discographique indépendante.....	20
Un secteur actif et réactif.....	20
Des acteurs variés et créatifs.....	22
Une démarche plutôt nouvelle pour le disque, l'autoédition.....	24
d. La diversification culturelle, une mutation inachevée ?.....	24
L'exemple de la vidéo : une évolution encore limitée mais comparativement inestimable.....	25
e. Quel rôle pour le numérique dans la diversification de l'offre ?	27
Une diversité de fait.....	27
Une offre souvent spécifique.....	27
L'élite des pratiques amateur, une offre nouvelle.....	28
Des limites... provisoires ?	29
II. QUELQUES PISTES POUR FAIRE EVOLUER LES COLLECTIONS.	31
1. UN CONTEXTE : L'ENCYCLOPEDISME REMIS EN CAUSE.....	31
a. Remise en cause de l'encyclopédisme	31
L'offre généraliste, une offre redondante.....	31
L'encyclopédisme, une offre lacunaire.....	32
b. Proposer d'autres principes d'acquisition.....	33
Répondre par la politique d'acquisition à l'accélération du temps éditorial.....	33
Faire sortir l'offre du schéma généraliste.....	33
Doter la collection d'une personnalité propre.....	34
La spécialisation, l'assurance d'une qualité d'expertise.....	34
Mettre en valeur les spécificités locales.....	35
2. L'OFFRE DURABLE, UNE MISSION PROPRE A LA BIBLIOTHEQUE.....	35
a. Une démarcation forte, identitaire.....	35
Une réponse à l'accélération du temps éditorial.....	35
Le lieu privilégié d'une offre durable et de qualité.....	36
Les documents électroniques, un obstacle.....	37
b. Vers une offre semi-patrimoniale.....	38

Un exemple de réalisation avec le livre.	38
Une mission à réinventer pour le monde du disque et le film, mémoire collective récente.	39
Une mémoire récente, proche de l'utilisateur.	40
La mémoire de l'ère contemporaine, une demande réelle.	41
En pratique, une approche renouvelée de la rotation des collections.	42
3. METTRE A DISPOSITION DES CONTENUS NUMERIQUES ?	43
a. <i>Entre expérimentation technique, prospective et missions de service : une précaution méthodologique.</i>	43
Quelques précisions sur des notions récentes.	44
b. <i>Quelle offre pour quels usagers ?</i>	45
Le numérique, une imprégnation partielle mais profonde.	45
Numériser les collections des bibliothèques, une démarche encore impossible mais séduisante.	46
L'accessibilité à distance et l'hypothèse d'un fonctionnement en réseau, une ressource intéressante pour l'utilisateur.	47
Une pertinence accrue pour rendre les fonds patrimoniaux au grand public. .	48
Relayer une offre extérieure, ou comment ne pas doubler l'existant.	48
Susciter ou produire des contenus.	49

III. QUELQUES PERSPECTIVES POUR LA MEDIATION ET DES SERVICES. 51

1. LA MEDIATION LEGITIMEE.....	51
a. <i>La musique et le film : quelle spécificité dans la mission du bibliothécaire ?</i>	51
La médiation en débat, prescription et accompagnement.	51
Un public plus autonome ?	52
La musique : l'institution perd de son poids.	53
Le cinéma, un art historiquement tourné vers le public.	53
Une autonomie critique du public ?	53
La place du bibliothécaire : expertise et légitimité.	54
b. <i>Du prêt à la médiation.</i>	55
Un lieu qui facilite l'appropriation.	55
Un lieu culturel unique ?	56
2. ANIMER LES COLLECTIONS : VERS UNE ACTION PLURIDISCIPLINAIRE.....	57
a. <i>Le champ des possibles</i>	57
Un nécessaire enrichissement des formes d'animation habituelles.....	58
Parler de la musique et du film gagne à l'illustration.	58
Projection et audition commentées.	58
Faire le lien avec les pratiques locales et les amateurs.....	59
b. <i>Une piste de médiation à approfondir, le contexte culturel et artistique de la musique et du film.</i>	60
Les collections enregistrées ne se suffisent pas à elles-mêmes pour constituer une culture cinématographique et musicale.....	60
La « départementalisation », une diversification encore limitée.....	61
Vers une animation pluridisciplinaire accrue.....	62
3. ESPACES, SERVICES ET EQUIPEMENTS.	63
a. <i>Répondre à de nouvelles modalités de fréquentation des bibliothèques.</i>	63
b. <i>La consultation sur place : à introduire ou à réinventer ?</i>	64
Une pratique à remettre à l'honneur.	64

L'exemple du secteur commercial, des formes alternatives de consultation sur place comme outils de médiation.....	65
Des commerces sur le terrain des bibliothèques ?	67
4. ASSISTER L'USAGER DANS L'EXPLORATION DE L'OFFRE.....	68
<i>a. La disposition du « libre accès » et la médiation.....</i>	<i>68</i>
Une interface majeure entre l'utilisateur et le document	68
Le libre accès en bibliothèques, éléments généraux	68
Le film, un défi au classement ?	69
Les modes de classement à l'épreuve des usages.	70
Le chaos des autres modèles	71
Le cas du disque : des habitudes à perdre ?	72
En bibliothèque, un classement moins déroutant mais peu didactique.	72
À la recherche d'autres modèles.	73
Adapter la présentation du libre-accès : pistes et difficultés.	73
La musique : avantages et limites d'une classification historique ou thématique.....	74
Le film : quelques difficultés supplémentaires.....	74
<i>b. Lier les collections physiques et les collections « dématérialisées », faire évoluer les catalogues et les sites.....</i>	<i>76</i>
L'exploration des ressources numériques, une difficulté nouvelle.	76
Des outils adaptés, catalogues et sites.	77
Signaler les ressources numériques dans les catalogues ?	77
Faciliter la découverte autonome de l'offre ?	78
Prendre part au Web « inscriptible » ?	79
CONCLUSION.....	81
BIBLIOGRAPHIE	83
Ouvrages généraux.....	83
Histoire, économie et usages de la musique et du film.....	83
Publics : consommation, fréquentation des discothèques et vidéothèques.	84
L'avenir des établissements, réflexion générale.....	84
Bibliothèques et offre numérique.....	85
Numérisation de collections.....	86
Médiation et services.....	86

Introduction

« Fin de l'histoire ? », lit-on¹ dans le titre d'un article du Portail des bibliothécaires musicaux entretenu par l'Association pour la coopération des professionnels de l'information musicale (A.C.I.M.). La sphère professionnelle, du moins telle qu'elle apparaît au travers de ceux qui s'attachent régulièrement à en tenir la chronique, multiplie ces dernières années les réflexions avec une vigueur accrue, et l'ensemble est dominé par un signe de ponctuation récurrent, le point d'interrogation.

Alors que l'ensemble des activités des bibliothèques publiques fait l'objet d'un questionnement et de tentatives d'explication, puis d'adaptation à des évolutions constatées dans la fréquentation des établissements (et notamment à la baisse régulière des inscriptions et de l'activité de prêt), les secteurs de la musique enregistrée et de la vidéo font l'objet de problématiques particulières en raison d'un contexte général particulièrement mouvant. En supplément des caractéristiques d'un marché des produits culturels que l'on décrit régulièrement en situation de crise, les domaines de l'enregistrement sonore et de l'accès domestique aux œuvres cinématographiques, qui sont déjà depuis leurs origines le terrain privilégié d'un perfectionnement technique rapide, seraient en train de prendre un nouveau visage avec la banalisation des échanges sur Internet.

L'on n'est du reste pas avare de commentaires sur ce contexte particulier touchant entre autres les professions des médias, tout autant concernées par les transformations des techniques de communication. Aussi l'époque semblera-t-elle, pour l'observateur, marquée dans une certaine mesure par des mouvements d'opinion relevant parfois autant de l'engouement collectif que de l'investissement pratique dans des opportunités techniques nouvelles, et dans lesquels le terme de « numérique » revêt un caractère universellement porteur de nouveauté².

Au delà de cette popularité, il faut mettre en évidence l'accélération des échanges, et notamment de la diffusion des documents, permise par une conjonction de facteurs au nombre desquels l'accroissement des débits des modes d'accès à Internet proposés aux collectivités comme aux particuliers, le développement de techniques de codage et de transmission d'images et de sons à destination d'appareils variés, compatibles les uns avec les autres, de plus en plus familiers et désormais souvent portatifs. Non seulement l'accès distant à une œuvre audiovisuelle se joue désormais des distances ; mais encore peut-il également donner lieu à une consultation facilitée depuis un nombre croissant de lieux.

En effet, multiplication des points d'accès, l'évolution technique est également multiplication des modalités d'usage et autonomisation relative de l'auditeur ou du spectateur – et ce dernier aspect ne touche pas que le seul accès à l'information puisque, désormais, l'utilisateur d'Internet peut être invité à contribuer dans une certaine mesure aux contenus, avec la possibilité offerte au plus grand nombre de publier des documents de

¹ Nicolas Blondeau, *Les services d'écoute en ligne : discothèques, fin de l'histoire ?* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2008. <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article255>

² Il s'agit ici des principes de communication en réseau et à distance avec échange de documents numérisés, et non des procédés de codage numérique proprement dits qui, sans que l'on en ait toujours conscience, sont présents depuis longtemps, du mécanisme de Jacquard au disque compact.

toutes sortes. On a ainsi pu assister à l'émergence d'une logique de communautés créées à distance relayant sous une forme collective et participative l'activité habituelle de la critique d'art et, cas parfois plus spectaculaire, l'entrée réussie dans la sphère publique d'une production artistique malencontreusement négligée par le réseau traditionnel de valorisation des talents.

Sous des dénominations quelque peu dithyrambiques, « ère numérique » ou autres, ces opportunités et ces pratiques rassemblent en particulier un public plus jeune que la moyenne et incitera beaucoup d'observateurs à parler, avec plus ou moins de précautions méthodologiques et rhétoriques, d'avenir et de révolutions futures. Au rang des conséquences immédiates a-t-on du moins pu constater le ralentissement du marché des supports enregistrés sur le plan quantitatif et l'inquiétude des grandes structures industrielles et éditoriales dominant cette activité marquée par une structure oligopolistique.

Renouvellement des usages, « crises » des secteurs éditoriaux ordinaires : les bibliothèques publiques, avec leurs collections constituées depuis plusieurs décennies de supports enregistrés proposés au prêt, ne sont à première vue pas forcément destinées à assumer l'une ou l'autre des évolutions en cours – et il faut supposer que les mutations ne sont pas forcément les perspectives les plus rassurantes pour une communauté professionnelle.

Les formules les plus spectaculaires ne doivent du reste pas dissuader d'apporter toutes les nuances nécessaires à des visions générales qui, par définition, ne sont qu'une estimation lacunaire. Les supports, et en particulier le disque, conservent une place conséquente dans les usages, du fait de la quasi généralisation des appareils de reproduction qui font désormais partie de l'équipement élémentaire des foyers européens ; on n'a en outre pas encore réussi à leur trouver un remplaçant viable en ce qui concerne la qualité de restitution. La « crise » des supports pourrait ressembler quelque peu à la « crise du livre » et procéder, plus que d'une marginalisation ou d'un effondrement généralisé, de mutations des stratégies éditoriales. Or, c'est autour de l'activité du principe réputé « concurrent », Internet, que l'on a mis en évidence une analyse plus récente du marché des produits culturels nommé approche de la « longue traîne », incitant à penser que le contexte actuel est compatible avec le maintien ou l'accroissement d'une diversité culturelle ; sur bien des points, l'industrie des supports ne fait que répondre de façon de plus en plus adaptée à ce contexte et se transforme.

Les révolutions annoncées ne se généralisent du reste pas encore et, contrairement aux modes d'appropriation conventionnels de la musique ou du film, les techniques les plus récentes laissent encore de côté une part de la population.

La question de la conduite à adopter pour les bibliothèques est vraisemblablement plus complexe que celle consistant à se demander si ces établissements doivent, ou non, prendre une part active à la sphère numérique et aux usages récents d'Internet et des modes de communication électroniques. Du moins cette alternative simplement binaire n'est-elle pas pertinente dans la mesure où une possibilité technique ne demande qu'à être exploitée, et où les ressources culturelles doivent être mises en valeur selon des procédés correspondant aux usages de la population, de telle sorte que se produise la rencontre entre le public et les œuvres.

La ressource numérique est vaste, voire inépuisable quantitativement, et elle ne fait pas l'objet d'une hiérarchisation ni même, souvent, d'une évaluation, sinon à l'intérieur même des sites (qui présentent eux-mêmes une grande hétérogénéité). Popularité auprès des utilisateurs, facilité d'accès, mise en valeur par des acteurs

commerciaux ou bénévoles, bouche à oreille ou au contraire publicité véritable, les principes de sélection des œuvres sur Internet sont foisonnants et l'appréciation de leur pertinence ne revient qu'à l'utilisateur lui-même. De plus cette ressource a l'inconvénient de sa mobilité et de sa réactivité : elle peut être instable et versatile. On ignore enfin tout de sa durabilité en termes techniques, privés que nous sommes d'une vision à moyen ou long terme.

La bibliothèque est le lieu d'une stabilité (la nature même de la collection), d'une sélection (sa constitution et son entretien) et d'une mise en valeur particulière de la ressource culturelle. Le service qu'elle cherche à rendre, tant sur le plan de l'offre que de son traitement, vise à présenter, à organiser et à rendre intelligible un ensemble proposé au public, s'appuyant en particulier sur la fonction d'expertise scientifique de ses personnels. Par comparaison avec cet ensemble de prestations, l'offre numérique semble chaotique ; elle est aussi potentiellement plus variée, présente des aspects de commodité et semble gagner progressivement en ampleur en termes de pénétration du public et de variété des usages.

La question qui nous a semblé véritablement centrale est donc celle de la rencontre entre les deux problématiques et la capacité de la bibliothèque à poursuivre ses buts spécifiques, à assurer ses missions traditionnelles, en prenant en considération les évolutions actuelles : tout comme elle l'a fait avec les supports matériels, elle devra se saisir de toutes les ressources présentes et à venir de manière à assurer de manière optimale la rencontre entre le public et les œuvres. Et pour ce faire, elle devra adapter sa façon de constituer et de présenter son offre, de communiquer avec les usagers et de faire évoluer les services proposés.

Le lecteur trouvera donc dans cet ouvrage, en priorité, quelques propositions dans les domaines de l'accroissement et du traitement des collections, et d'autres dans celui de la médiation et des services, précédés de considérations sur le contexte motivant ces évolutions.

Quelques propositions, disons-nous, et non un ensemble de prospective générale car, dans un contexte en mutation rapide, les informations disponibles peinent à donner un tableau général. La littérature institutionnelle est du reste fort réduite et les apports extérieurs se constituent souvent des publications au jour le jour de la sphère professionnelle (notamment au travers de blogs et de sites collaboratifs), reflets des inquiétudes mais aussi des pistes et des initiatives. Nous avons souhaité en relayer quelques-unes, mais ce miroir fidèle – espérons-le – des débats actuels ne constitue pas plus à lui seul une préfiguration, que ne le pourraient une photographie seulement descriptive de la situation actuelle et des actions entreprises, ni l'énumération des nouveautés et des innovations.

Nous avons donc fait le choix de proposer au lecteur une sélection de problématiques et de thèmes que nous avons estimés peu abordés ou peu approfondis par les autres intervenants ; ce principe, qui consiste dans la partie descriptive à donner des coups de projecteur sur quelques thèmes, permet dans la suite de l'exposé de formuler une série de propositions. Ces dernières suggèrent des actions et des conceptions qui, à défaut de prévoir le devenir des établissements, pourraient – du moins le souhaitons-nous – contribuer à faciliter leur adaptation optimale au contexte tout en conservant leur vocation d'équipement culturel spécifique, et donc dans un certain sens à leur assurer un certain avenir.

I. Quelques remarques sur l'évolution récente du marché du disque et de la vidéo.

1. IMPRESSIONS GENERALES.

a. Une consommation banalisée.

La montée en puissance des collections de prêt de phonogrammes et de vidéogrammes dans les bibliothèques de lecture publique est contemporaine de l'engouement pour la consommation massive de ces documents au sein de la population française. La banalisation de l'écoute et du visionnage sont clairement perceptibles dans l'équipement des ménages en matière d'appareils de restitution, près des trois quarts des foyers étant équipés d'un lecteur de D.V.D. en 2006 (sans compter un parc de magnétoscopes équivalent)³. En ce qui concerne l'écoute de disques, l'équipement en appareils de restitution étant pratiquement généralisé, cette pratique est également déclarée dans les enquêtes statistiques par les trois quarts de l'échantillon.

Dans le cas de la musique, cette banalisation de l'écoute d'enregistrement se produit dans le contexte d'un engouement généralisé pour l'art musical, devenu l'une des pratiques de loisirs dominante concernant cinq millions de personnes en France en 2000⁴, ampleur à laquelle l'importance du chant choral (première pratique collective de loisirs en France) donne une image visible de tous. L'imprégnation du quotidien par la musique est un aboutissement de la banalisation technique de l'accès à la musique hors des salles de concerts sous la forme de l'enregistrement et de la radiodiffusion, lesquels ont pu favoriser en retour l'apparition de genres et de formes d'extraction populaire fortement relayés par le disque et les télécommunications, tout en assurant une plus large diffusion des formes savantes et historiques. Le disque est devenu une industrie au cours du XXe siècle, et l'enregistrement une pratique artistique courante et autonome, la publication sous forme de disque devenant l'une des finalités voire la finalité unique de l'exécution d'une œuvre.

Le visionnage de l'art cinématographique dans un contexte privé trouve pour sa part une origine dans l'apparition des formats amateurs 16 ou 8 mm, mais rencontre un succès véritable au moment du développement du système de vidéo domestique V.H.S. (*vidéo-home-system*) apparu dans un contexte où la télévision avait déjà banalisé l'intrusion de l'image filmée dans l'espace domestique. Bien qu'en étant rarement le principal moyen de diffusion (même si un marché secondaire du film destiné à la vidéo

³ Jeannine Cardona, Chantal Lacroix, *Statistiques de la culture, chiffres clés, édition 2008*, Ministère de la Culture et de la communication, La Documentation Française, 2008. P. 149 et 107 pour les ordres de grandeur cités.

⁴ Ministère de la Culture et de la communication, *Dossier : La pratique musicale amateur*, 26 Avril 2000, consultable à l'adresse www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/Dossier-n65.pdf (consultée le 20 octobre 2008)

existe⁵), la cassette puis le D.V.D. sont aujourd'hui, avec la télévision, l'un des relais les plus fréquents dans la diffusion d'une œuvre cinématographique.

Dans ce contexte, les discothèques et vidéothèques de prêt ont connu un développement conséquent jusqu'à une époque récente. Entre 1993 et 1999, les données du Ministère de la Culture et de la communication⁶ témoignaient d'une progression de 33%, supérieure à celle de l'activité de prêt de livres.

L'impression de progression continue et logique, celle d'une consommation croissante d'enregistrements sonores et cinématographiques qu'il suffirait d'accompagner par une augmentation des moyens et des collections, a toutefois été fortement nuancée au cours des dernières années par la mise en évidence d'une évolution dans les domaines des pratiques d'accès et de consommation, de l'offre, et des usages constatés jusque dans les bibliothèques. Grossièrement résumée, cette évolution pourrait être vue sous trois angles, la mutation des pratiques d'appropriation et de consommation accompagnant la banalisation de nouvelles techniques, l'évolution de l'offre en matière de supports enregistrés et des industries de ce secteur, et la prise de conscience d'une évolution des usages des bibliothèques.

b. Internet et nouvelles pratiques, une évolution en cours.

La dernière décennie est particulièrement marquée par les mutations des pratiques de communication, de publication et d'accès à la culture par le biais des télécommunications modernes, au premier rang desquelles l'on trouve Internet et les pratiques qui lui sont désormais liées. Même s'il faut se garder des formules médiatiques propres à encourager des généralisations spectaculaires de type « révolution numérique » ou « dématérialisation de l'information », l'évolution constatée prend des formes diverses qui ont une influence certaine sur les modes d'appropriation des œuvres enregistrées.

L'aspect qui en a le plus été détaillé, tant pour des raisons d'économie et de droit (avec les problèmes du piratage et de la copie notamment), que de technique, de légitimité intellectuelle et de modification des pratiques, est la transmission « sans support » d'œuvres par le biais d'Internet, faisant appel au téléchargement d'œuvres numérisées.

Mais l'évolution des pratiques, même si elle reste largement influencée par les opportunités techniques, revêt un caractère multiple qui va au delà de la seule problématique d'un accès « distant » et à domicile. La miniaturisation des appareils électroniques a notamment permis une « consommation » quotidienne familièrement qualifiée de « nomade » avec la banalisation des baladeurs (désormais ouverts à l'image en supplément du son), et celle d'appareils divers intégrant l'écoute et le visionnage, tels qu'ordinateurs ou téléphones. Dans une certaine mesure d'ailleurs, écoute et visionnage se sont parfois éloignés de la pratique d'origine (activité de contemplation esthétique recherchant une restitution optimale de l'œuvre) pour donner naissance à des modes

⁵ Si la pratique consistant à tourner des films diffusés prioritairement en vidéo bénéficie d'une certaine reconnaissance en tant que genre autonome en Asie, et notamment autour du cinéma d'animation japonais, la publication vidéo sans diffusion en salle ne concerne dans la culture occidentale qu'une production marginale et dépréciée qualitativement, qui par certains aspects a pris le relais du « cinéma de quartier ».

⁶ Cité par Gilles Pierret dans *Musique en bibliothèque*, sous la direction d'Yves Alix et Gilles Pierret, éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p.24.

d'appropriation moins justifiables du point de vue esthétique, tels que l'utilisation de musique en guise de sonnerie de téléphone...

Au delà de ce niveau de détail, la pratique actuelle confirme l'existence d'une offre de documents sonores et cinématographiques publiés par le biais des techniques de télécommunication. Cette offre revêt globalement un aspect fort différent de l'offre de supports. Elle n'est plus durable à moins que l'acquéreur ne prenne lui-même les dispositions nécessaires à sa conservation une fois que l'opérateur qui la commercialise l'a retirée de son catalogue ; elle a fait passer, avec la généralisation de la compression des fichiers et les besoins réputés moindres d'un auditoire peu averti écoutant ou visionnant avec des ordinateurs ou des baladeurs, la recherche de la qualité de restitution au second plan, alors que celle-ci était consubstantielle des précédentes recherches sur le plan technique ; elle propose le document à nu sans appareil critique ni documentation analytique, musicologique ou technique. On touche ici également à la transformation de la médiation, l'autorité scientifique tendant à perdre du terrain face à un processus d'appropriation et de sélection des œuvres fondé sur la popularité, sur le mode du plébiscite.

c. L'économie des supports s'adapte.

Les évolutions récentes de l'offre et des industries du disque et de la vidéo sont ordinairement liées à ce contexte où l'apparition du téléchargement et de ses différents usages ainsi que leur banalisation auprès d'une partie du public ont créé une forme de concurrence pour la diffusion traditionnelle sur supports enregistrés, entraînant le secteur industriel dans une crise du disque et dans des hésitations, engendrant des politiques variées, quant à la conduite à adopter face à l'apparition probable d'un marché du document « dématérialisé ». La fragilisation globale de l'industrie est perceptible dans la baisse très sensible des ventes, les industries discographiques ayant connu entre 2002 et 2007 une baisse de près de 50% de leur chiffre d'affaires à l'échelon mondial⁷.

Dans ce contexte, l'industrie des supports a été marquée par l'accentuation du phénomène de concentration tant horizontale que verticale, au gré de laquelle le paysage économique de ce secteur s'est trouvé marqué principalement par l'existence d'une poignée de grands groupes (encore appelés familièrement les « majors »), qui d'une part englobent la plupart des anciennes maisons d'édition, et d'autre part ont souvent la dimension de conglomérats industriels opérant dans diverses branches de la culture et de la communications, voire d'autres activités sans autre lien direct que celui de la concentration capitaliste. Les grands groupes représentent d'après Gilles Pierret près de 80% du marché⁸ et la constitution de l'offre actuelle en matière d'enregistrements commerciaux est fortement marquée par leurs choix et leurs stratégies commerciales, elles-mêmes marquées par la prudence éditoriale qu'induit la situation de crise.

Pour autant, l'évolution de l'offre de supports et celle de son industrie est encore loin d'être univoque, et la croyance en une issue fatalement difficile à la « crise » n'est pas réellement généralisée si l'on tient compte du fait que certains acteurs ont entamé, simultanément à la concentration et au repli des grands groupes, un mouvement vers une logique de marché de niches ou de diversification et de renouvellement du disque lui-même, en tant que produit. Symptomatiques de cette autre évolution d'un secteur connaissant plus une mutation qu'une crise du disque sont le développement de l'édition

⁷ Ludovic Tournes, *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle, une histoire de la musique enregistrée*, éditions Autrement, 2008, p.133.

⁸ *Op. Cit.* p 28.

indépendante sous des formes très variées, la renaissance de petits points de vente sur le mode de la spécialisation, l'évolution du disque et du D.V.D. vers le bel objet, le cadeau, la collection ou l'aspect documentaire accompagnant les œuvres. Loin d'être faciles à appréhender, ces diverses formes de l'évolution de l'offre transforment réellement les pratiques d'acquisition, de sélection et de constitution d'une collection, tant dans le cadre privé et domestique, que dans celui de la politique d'acquisition d'un établissement public. Elles nous obligent désormais à considérer avec soin le fait que le marché de ces produits culturels est un oligopole à « frange ».

d. Les usages des bibliothèques évoluent.

À ces mutations spécifiques au secteur des vidéogrammes et phonogrammes s'ajoute une évolution des usages et des demandes des usagers vis-à-vis des bibliothèques, dont l'enquête de 2005 du CREDOC (Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie)⁹ a permis d'identifier et de faire connaître les principaux traits. Cette étude met notamment l'accent, chose impossible avec les relevés statistiques ordinaires fondés sur la seule activité de prêt et les usagers inscrits, sur l'importance qu'il y a désormais lieu d'accorder à la quantité des usagers qui, sans être nécessairement inscrits et sans emprunter, fréquentent les bibliothèques.

Associée à la constatation de l'essoufflement du prêt, et notamment dans le cas du disque et de la vidéo confrontés aux effets des nouveaux modes d'accès, cette prise de conscience invite à une réflexion qui ne peut plus se porter exclusivement sur la constitution et l'accroissement des collections. Que l'on ne s'y trompe pas, les collections conservent une importance primordiale dans la réflexion dans la mesure où, dans le contexte actuel en particulier, il n'est pas devenu forcément plus facile pour l'utilisateur de se procurer les enregistrements qu'il recherche dans de bonnes conditions de restitution, en raison des évolutions de l'offre ; on conviendra également que, dans les missions traditionnelles de la bibliothèque, accordant volonté de vulgarisation et de continuité d'un service, la constitution raisonnée, exigeante, d'une offre durable et détachée tant des contingences économiques que des modes est une réflexion qu'il est indispensable d'engager et de poursuivre. Cependant ces considérations ne sont plus seules en lice dans la mesure où il y a lieu de prendre en compte l'évolution des usages autant que celle de l'offre éditoriale. On pourrait sur ce point évoquer la crainte exprimée par les tutelles de voir baisser les résultats, en termes statistiques, des établissements ; plus largement, on devra de façon moins simpliste s'interroger sur la façon d'accompagner aussi l'évolution de la fréquentation elle-même, c'est-à-dire, notamment, le renversement de l'équilibre des activités en défaveur du prêt traditionnel, mais aussi ce que peut modifier le contexte dans le rôle de la bibliothèque et dans la conception de son offre, tant en matière de documents que de services.

On évoque en effet assez souvent l'intégration d'une documentation « dématérialisée » dans l'offre des établissements, s'appuyant sur la place grandissante que prend cette forme de diffusion ; il n'y a cependant pas lieu de reprendre très largement cette réflexion dont la sphère professionnelle s'est emparée assez rapidement. En effet, cette interrogation déjà bien relayée peut masquer d'autres difficultés, comme celle de repenser la médiation face aux changements intervenus dans ce domaine, de revoir la disposition physique des espaces et le mode de communication des enregistrements, puisque les études récentes invitent à penser que la consultation sur

⁹ Voir le rapport de cette enquête : Bruno Maresca, *Les bibliothèques municipales en France après le tournant internet, attractivité, fréquentation et devenir*, éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007.

place et l'appropriation de la bibliothèque comme lieu de vie au delà de la seule fonction de prêt sont des réalités dont l'ampleur s'accroît en même temps que l'activité traditionnelle stagne ou diminue.

2. AUTOUR DE LA « LONGUE TRAINE ».

a. Un modèle rassurant à interroger.

On ne donnera pas ici la description de cette analyse largement commentée par la sphère économique et statistique¹⁰. Bien plus, nous souhaitons en évoquer quelques enjeux pour la diversité culturelle dans les secteurs de l'édition discographique et vidéographique. En effet, ce modèle, décrit de façon optimiste comme l'une des clefs de l'enrichissement culturel assuré, mérite d'être abordé – sous l'angle du public confronté à l'offre notamment – pour tenter d'identifier quelques aspects caractéristiques et de se demander si la diversification promise est perceptible, au niveau de l'individu, en tant que réalité tangible.

Cette théorie nous invite en particulier à un examen le plus nuancé possible du marché du disque, souvent considéré comme globalement en situation de crise. La baisse globale du volume des ventes ne doit pas dissimuler le fait que ce secteur s'inscrit lui aussi, tout comme celui de la vente par Internet, dans le schéma de la « longue traîne ». De ce fait, l'idée d'une industrie en déroute cédant tout le terrain acquis à d'autres médias en termes de capacité d'innovation, de propositions de projets artistiques originaux, de forte diversification de l'offre, mérite d'être examinée avec plus de nuance.

Nous avons choisi, pour illustrer ce jugement, de donner quelques exemples autour de l'analyse de la « longue traîne ». En particulier, nous verrons avec l'édition indépendante l'insertion d'une industrie discographique active dans les marchés de « niches » que cette analyse économique nous invite à considérer. Il peut être néanmoins utile de nuancer la portée de la diversification culturelle promise, comme nous le verrons avec l'exemple du marché de la vidéo.

b. Les oligopolistes en crise ?

La chute des ventes de disques, dont le repli des grandes maisons est symptomatique, n'est pas liée de façon systématique à un effacement du nombre de nouveautés. Plus précisément, alors que le chiffre d'affaires de l'industrie discographique chute de 50% entre 2002 et 2007¹¹, la commercialisation de nouveaux phonogrammes se maintient dans des proportions raisonnables, connaissant une forte croissance culminant en 2003 (3314 nouveaux albums rien que pour les « majors », 17 491 nouveaux phonogrammes toutes origines confondues)¹², apogée d'une très forte croissance.

¹⁰ Pour une première approche, on pourra se reporter à l'article de Wikipédia proposant un résumé sur la question : http://fr.wikipedia.org/wiki/Longue_tra%C3%AEne

¹¹ Chiffre rapporté par Ludovic Tournes, *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle, une histoire de la musique enregistrée*, 2008, p. 133.

¹² Nicolas Curien, François Moreau, *L'industrie du disque*, La Découverte, 2006, p.39.

Si l'on ajoute à ce fait l'arrivée de ces mêmes acteurs sur le marché de la vente d'œuvres sur Internet (portails spécifiques ou partenariats avec les sites de téléchargement ou d'écoute en ligne), les grandes structures éditoriales pourraient paraître s'insérer dans l'analyse de la « longue traîne ». Notre observation de l'activité éditoriale nous incite pourtant à penser que leur réponse à la situation actuelle leur est toujours assez spécifique. Pour cette raison, nous inviterons par la suite le lecteur, en comparaison, à examiner plus longuement les stratégies des acteurs de la « frange ».

Crise de la variété.

Pour les grands groupes, au cours de cette période, les caractéristiques qui nous interpellent en particulier relèvent des choix éditoriaux sur le plan intellectuel.

Les principaux acteurs du secteur font montre d'une prudence grandissante quant aux projets risqués économiquement, ce qui pourrait sembler normal dans une période d'incertitude et de relatif repli des marchés ; ce faisant, un certain paradoxe veut que ce renoncement se produit, de la façon la plus spectaculaire, dans des créneaux éditoriaux dans lesquels, traditionnellement, la position d'oligopole des grandes structures éditoriales a longtemps été la plus marquée. On assiste ainsi, en particulier, à une réticence croissante à se lancer dans des projets éditoriaux coûteux donnant naissance à des produits prestigieux : au cours des dernières années, ce ne sont plus les « majors », mais plutôt de nouveaux acteurs tels que Brilliant ou Naïve, qui se sont lancés dans de grandes « intégrales » des œuvres complètes d'un compositeur. Tout aussi marqué est le recul des grands groupes dans le domaine des enregistrements intégraux d'œuvres lyriques ou de grands cycles thématiques, domaines qu'ils dominent traditionnellement en raison de leur capacité d'investissement.

Autre démarche devenue timide de la part des acteurs principaux, la capacité de promotion de talents ; dans ce domaine, il se produit un certain repli sur des solutions moins risquées avec la mise en avant du vedettariat et des valeurs sûres des catalogues. Cette logique accentue un processus connu, celui de l'émergence de nouveaux artistes dans des circuits de diffusion et de valorisation secondaires avant un éventuel repérage par une compagnie d'ampleur supérieure ; il semble pourtant, actuellement, que les passerelles se fassent plus rares et, avec la frilosité du monde du disque, de nouvelles voies sont actuellement explorées par les artistes : diffusion par Internet, autoédition. Le développement d'une sphère à la limite entre le domaine amateur (pour le statut) et le domaine professionnel (pour les exigences et les ambitions), dont nous aurons l'occasion de reparler à un autre sujet, peut être vu de l'extérieur comme la marque d'une diversification de l'offre ; en pratique, il montre aussi la prudence avec laquelle les musiciens doivent aborder la transition avec une activité professionnelle dont la valorisation peut être plus lente et plus risquée.

Le repli sur les valeurs sûres ne s'effectue pas que dans le choix des artistes, il touche également, et de façon tout aussi dommageable pour la variété des propositions, la teneur des projets. De façon symptomatique, il semble aujourd'hui plus difficile de défendre, devant un éditeur, des projets artistiques plus risqués (œuvres rares, options interprétatives innovantes) que seuls les interprètes extrêmement connus semblent pouvoir encore se permettre – avec la garantie pour l'éditeur qu'un artiste suivi par une forte communauté d'admirateurs entrainera plus facilement un public vers des choix artistiques plus originaux – l'on retrouvera ici un autre aspect du vedettariat.

I. Quelques remarques sur l'évolution récente du marché du disque et de la vidéo.

La frilosité des grands groupes s'est d'ailleurs traduite par une situation assez nouvelle, celle d'artistes désormais connus quittant le giron d'une « major » pour rejoindre des structures éditoriales appartenant à la « frange »¹³, alors que le déroulement conventionnel d'une carrière voulait qu'elle se poursuive, une fois la notoriété acquise, dans la sphère des principales maisons avides de s'attirer les services des artistes réputés.

Crise de la quantité.

L'activité éditoriale est finalement assez peu marquée par le recul massif du nombre de nouvelles parutions ; dans les faits, ce maintien d'un certain nombre de « nouveautés » peut être également analysé comme une réaction de prudence. Selon le modèle que l'on connaît dans le monde du livre, le maintien d'un nombre important de parutions donne plus de sécurité aux éditeurs, sur le principe voulant qu'il leur donne de plus fortes chances de trouver au moins pour un des produits un public d'un poids déterminant.

Dans le domaine de la vidéo, on a pu assister à une multiplication des références avec l'apparition en fortes quantités, sur le marché européen, d'œuvres provenant du « tout venant » de la production hollywoodienne, dont les qualités n'ont pas fait juger opportune une diffusion en salles, mais dont la parution en vidéo vient accroître fortement le choix proposé à l'achat. Cette politique peut s'associer à celle du repli sur les valeurs sûres à l'image du secteur éditorial de la société Disney multipliant les dérivés de ses films les plus connus.

Dans les deux domaines du film et du disque, la multiplication des références passe en grande partie par l'exploitation de la partie jugée commercialement « sûre » des catalogues ; ceci se traduit par un autre phénomène que l'on verra décrit par plusieurs observateurs, consistant en la démultiplication d'une même œuvre en produits différents, surtout sur le principe de la gamme de prix : parutions successives ou simultanées en éditions économiques, en collections, en coffrets thématiques, en éditions luxueuses...

Stratégie événementielle et accélération du temps éditorial : des éditeurs qui doutent de la « longue traîne ».

Un grand nombre de parutions entraîne, selon un mécanisme connu, une période de disponibilité sur les étalages raccourcie. Dans la stratégie de recherche d'un marché par la multiplication des approches, les projets qui ne rencontrent pas immédiatement leur public risquent d'avoir une durée de disponibilité réduite.

L'Accélération est ici similaire à celle qui est observée dans le domaine du livre, à la nuance près que le calendrier événementiel en est un peu moins systématique. Dans ce domaine, à l'exception de la période des fêtes de fin d'année donnant lieu à une forte activité autour de produits éditoriaux caractéristiques (coffrets, éditions de prestige), il semble que les parutions se répartissent dans l'année, avec pour la vidéo un principe de délais entre la projection publique et la mise sur le marché des D.V.D.

Cet aspect événementiel se concentre plus sur les produits en eux-mêmes, pour lesquels les efforts de promotion (publicités anticipant les parutions...) tendent à faire de la mise sur le marché et de la période de disponibilité d'une œuvre un moment

¹³ On pourrait citer ici quelques exemples spectaculaires de chefs d'orchestre connus et distingués par la critique, ayant « claqué la porte » des grands groupes : Marc Minkowski quittant Universal pour Naïve, John-Eliot Gardiner ou Colin Davis, se séparant de ce même groupe, qui ne validait plus leurs projets artistiques, pour choisir l'auto-édition.

d'exception. Les éléments que nous avons identifiés précédemment participent à cette logique, l'habitude de la multiplication des éditions pour une même œuvre amenant par exemple la pratique des tirages limités incitant l'acquéreur à se décider rapidement.

La logique de la « longue traîne » devrait, théoriquement, donner conscience aux éditeurs de l'intérêt qu'il y aurait à exploiter plus durablement leurs catalogues. Il s'agirait là en somme d'une vision à plus long terme que celle de la rentabilité immédiate d'un produit à rotation rapide, consistant à prendre conscience de l'importance cumulée des ventes plus sporadiques de produits dont le cycle serait beaucoup plus long.

En pratique, certains éditeurs ont tendance à rechercher, jusque dans l'exploitation de leur catalogue, un effet événementiel. C'est notamment le cas avec le disque, domaine dans lequel une grande partie du patrimoine enregistré reste indisponible ; il s'en trouve également un exemple caricatural pour la vidéo, avec la branche éditoriale de la maison Disney qui a fait le choix de publier son patrimoine important de films anciens et reconnus par une politique de tirages relativement limités, organisant en quelque sorte la rareté entre les rééditions sporadiques.

L'accélération du temps éditorial est une difficulté pour l'acheteur. Il est d'une part incité à acquérir rapidement et à se conformer au calendrier éditorial, et d'autre part contraint d'attendre ou de rechercher par des voies plus difficiles les œuvres qu'il recherche.

Dans le domaine des supports, on a vu se développer le marché de l'occasion, par commerces spécialisés ou plus récemment par Internet – l'occasion étant désormais intégrée aux services des sites de vente par correspondance tels qu'Amazon ou Chapitre. Dans ce contexte de rareté parfois sciemment organisée de la ressource, on voit se développer des comportements spéculatifs inquiétants¹⁴.

Dans le domaine de la diffusion et de la vente par Internet, on peut s'inquiéter du maintien de la diversité des catalogues, quand les grands groupes, détenteurs juridiques d'un patrimoine enregistré conséquent, expriment leur scepticisme face à un modèle qui correspond peu à leurs affinités¹⁵.

c. « Niches » et « frange » innovantes : l'exemple de l'édition discographique indépendante.

Un secteur actif et réactif.

Nous avons évoqué la frilosité des grands groupes à s'investir dans de nouveaux enregistrements risqués, leur repli sur les valeurs sûres que représentent le vedettariat, la valorisation d'une partie de leur catalogue patrimonial, et les stratégies de déclinaison de produits pour des enregistrements identiques, ainsi que leur maintien d'un nombre élevé de « nouveautés » (rééditions comprises) cherchant à sécuriser leurs ventes. Les

¹⁴ Voir sur ce point l'éditorial d'Emmanuel Dupuy dans *Diapason*, n° 558 de mai 2008, qui rapporte quelques exemples significatifs.

¹⁵ On peut donner ici le propos de Yann Ollivier, directeur du département classique d'Universal France, rapporté par Gaëtan Naulleau dans *Diapason* n° 564 de décembre 2008 (p.73) :

« On doit peut-être renoncer dès maintenant à ce rêve où le téléchargement encourage la variété culturelle que le physique interdit désormais : il concentre encore plus. (...) deux tiers des plages disponibles sur Itunes n'ont pas été vendues une seule fois ; et c'est normal, on achète ce qu'on connaît, ou ce que la plate-forme met en avant. Difficile de découvrir en fouinant comme on le faisait en magasins. La théorie stimulante de la *long tail* montre ses limites à mesure que l'offre s'élargit. »

I. Quelques remarques sur l'évolution récente du marché du disque et de la vidéo.

nouvelles parutions ne seraient que le reflet de cette politique, n'étaient les formes d'activité éditoriales en plein développement et leurs propositions, qui contribuent à alimenter le marché en nouveautés. Symptomatique sur ce point est le maintien global de la proportion d'enregistrements critiqués, et surtout distingués, par la presse spécialisée, telle que *Diapason* ou *Le Monde de la Musique*, magazines dont les cahiers critiques n'ont pas réellement perdu d'ampleur depuis une dizaine d'années (trente ou quarante pages en moyenne).

Il faut voir ici l'activité de la « frange » ou périphérie de l'oligopole, vivier de maisons d'édition dans lequel semble s'être concentrée la capacité d'innovation.

Les caractéristiques communes de ce type d'édition peuvent être identifiées assez sommairement. On y assiste au maintien et souvent à l'augmentation d'une activité de promotion d'enregistrements « risqués », de projets artistiques originaux. Sur ce point, la répartition des rôles reste assez traditionnelle puisque le rôle de découverte et de promotion de nouveaux talents, notamment, reste dévolu principalement à l'édition indépendante ; cependant, d'autres caractéristiques de ce secteur éditorial sont de plus en plus perceptibles à mesure que s'effectue le repli des grands groupes. Nous citerons ici, à titre d'exemple, quelques-unes des logiques à l'œuvre :

Une forte concentration des éditeurs indépendants vers les secteurs abandonnés par les « majors », secteurs auxquels on s'attend naturellement à associer la promotion de projets plus audacieux et plus risqués artistiquement ; on notera toutefois qu'avec l'arrivée de phonogrammes dans le domaine public, le rôle de valorisation d'enregistrements patrimoniaux¹⁶ - certaines maisons de taille très variable (aux deux extrémités du spectre, par exemple, Naxos et Malibran) s'y investissant pour une large part de leur activité.

La recherche, induite par la notion précédente, d'une économie de niche, et l'exploration assez méthodique de répertoires musicaux peu explorés.

La constitution d'images et d'identités de marques recherchant volontiers, au contraire des grandes maisons, une notion de spécialisation ou du moins d'orientation éditoriale très marquée.

Ces caractéristiques, ces tendances et attitudes ne sont pas forcément neuves, certaines étant à proprement parler consubstantielles de la vocation de cette « frange » (comme la capacité à porter les projets de novices qui accèdent ensuite à la notoriété en étant repérés par les « majors ». Elles sont cependant mises en lumière par le repli des grandes maisons qui jouent de moins en moins la part, même congrue, qui pouvait leur échoir auparavant. Cependant, la réaction de la « frange » à la crise du disque se caractérise également par des mouvements moins attendus et plus atypiques, dont nous citons quelques exemples ci-après.

Les acteurs de la frange se font entre autres remarquer par une attention conséquente au renouvellement des formes éditoriales elles-mêmes. Étant entendu que la forme disque proprement dite n'appelle pas de changement autre que technique, les maisons indépendantes sont souvent à la pointe de l'innovation sur la présentation matérielle des documents et s'investissent notamment dans le développement du disque objet de collection, du livre-disque. Ce sont aussi des acteurs de la « frange » qui sont les plus actifs dans la popularisation de politiques commerciales très marquées, renouvelées sinon nouvelles, telles les coffrets proposant l'œuvre intégrale d'un

¹⁶ On comprendra par ce terme les enregistrements anciens ayant une valeur pour l'histoire de l'interprétation musicale, et non les collections patrimoniales, au sens matériel, des bibliothèques *stricto sensu*.

compositeur, tendance initiée par un éditeur tel Brilliant-Classics puis parfois suivie par des oligopolistes.

Plus récemment, on a vu les grandes maisons perdre un peu de terrain dans leur domaine réservé traditionnel, celui du vedettariat. D'une part, une certaine partie des artistes accédant à la notoriété peut leur échapper en raison d'une prise de position individuelle ou d'une volonté délibérée de conserver une autonomie artistique ; d'autre part, phénomène récent, on a pu assister au départ de certains artistes renommés vers des structures éditoriales plus petites, voire vers des initiatives d'auto-édition.

Il en résulte notamment que les acteurs de la « frange » sont désormais en position de forte affirmation sinon de domination, en ce qui concerne la visibilité dans les espaces de diffusion et de vente, dans certains domaines d'activité qui sont loin d'être marginaux, et ce en supplément de leur présence traditionnelle dans les « niches » plus étroites : des créneaux artistiques dont la légitimité est désormais globalement établie, comme la recherche d'œuvres rares, l'exploration de traditions musicales exotiques, ou encore l'interprétation « historiquement informée » sur instruments anciens sont désormais des activités qui échappent en grande partie aux grands groupes.

Ce monde de l'édition « indépendante » (comportant des contrastes importants en son propre sein avec des groupes de taille moyenne, comme Naïve ou Harmonia Mundi, et de très petites structures) a bénéficié au cours des dernières années d'une image très valorisante auprès du public. Ce dernier y lit l'assurance d'une originalité des projets artistiques qui s'associe également, dans l'esprit des auditeurs, avec le souci un peu plus idéologique d'échapper aux grandes structures capitalistes. Paradoxalement, ce sont parfois de grands distributeurs (comme la F.N.A.C. et ses campagnes de promotion « *Indé-Tendances* » successives) qui en relayent l'image et la mise en valeur auprès d'un vaste auditoire.

La diversité et le dynamisme de la « frange » nous intéresse ici au premier chef pour sa capacité d'enrichir l'offre discographique, et donc potentiellement les collections des bibliothèques, avec le maintien d'une réelle diversité artistique et d'une grande variété de projets. Il nous faut désormais l'illustrer par une série d'exemples significatifs qui, outre le fait qu'ils apporteront au lecteur quelques pistes intéressantes pour aborder ce domaine, enrichiront, espérons-nous, le regard de l'observateur du marché du disque – tant ces exemples sont peu développés par les ouvrages usuels.

Des acteurs variés et créatifs.

Dans un secteur industriel conventionnel, les phénomènes de récession et de perte de vitesse des marchés engendreraient une fragilisation des petits acteurs, qu'ils soient absorbés par des structures plus grandes ou qu'ils assurent la flexibilité d'un secteur de production en disparaissant ou en se réorientant plus rapidement que les grandes entreprises. La situation est quelque-peu différente dans le domaine des produits culturels marqués par l'économie de l'offre – ceci est également perceptible dans le monde du livre où, entre autres, le secteur industriel a répondu aux différentes étapes d'une « crise » par la multiplication des parutions.

Dans le domaine du disque, les petites structures traditionnellement présentes sur les marchés de « niche » et dans le domaine de l'innovation et de la promotion de projets inventifs n'ont donc pas disparu, elles ont au contraire, le plus souvent, montré un dynamisme étonnant au cours des années 1990 et 2000, une fois passée la phase de concentration qui a vu la prise de contrôle par les très grands groupes sur les structures moyennes et grandes les plus anciennes. La réussite de maisons appartenant désormais à

I. Quelques remarques sur l'évolution récente du marché du disque et de la vidéo.

la sphère des structures moyennes, telles que Naïve ou Harmonia Mundi, est assez connue ; ces maisons d'ampleur intermédiaire ont montré leur capacité à l'initiative et leur place de force de proposition en défendant des projets éditoriaux souvent plus risqués que les très grandes structures. Elles sont aussi actives dans le domaine de la diffusion et de la distribution de plus petites maisons. Initiative particulière, Harmonia Mundi participe à un retour des petites surfaces de vente dans les centres urbains avec son réseau de magasins actuellement en expansion.

En dehors de ces cas plus connus, nous avons souhaité donner ici au lecteur quelques exemples significatifs de structures « indépendantes » aux politiques éditoriales particulièrement caractéristiques.

Glossa, un indépendant se dotant d'une image de marque forte¹⁷. Cette entreprise espagnole a été lancée en 1992 à l'initiative d'un artiste, le guitariste José Miguel Moreno. Poursuivant une politique conventionnelle pour un éditeur indépendant, elle promeut d'abord les enregistrements de son directeur et de son cercle artistique habituel, par le biais duquel elle parvient à collaborer régulièrement avec Jordi Savall et ses différents ensembles. Réussissant à attirer des artistes reconnus, comme le chef d'orchestre Hervé Niquet, transfuge de structures plus importantes (Naxos, Virgin), et présent dans le commerce et les grandes surfaces culturelles grâce à la distribution assurée par Harmonia Mundi, le label s'affirme sur le marché de l'interprétation « historiquement informée », une pratique artistique désormais largement reconnue et présente sur les scènes internationales née du mouvement baroque. Dans les années 2000 est fait le choix de renforcer l'image de la marque par une politique systématique d'amélioration de la présentation matérielle des produits, ainsi que de l'accompagnement critique et scientifique des enregistrements. Simultanément, elle valorise en tant que technique de *marketing* la faiblesse traditionnelle des tirages des petits éditeurs, en mettant en avant l'aspect « collectionneur », et reprenant ainsi à son compte la vogue des éditions limitées et numérotées. Cette politique culmine avec la collection phare actuelle de l'éditeur, des livres-disques reliés d'une présentation très soignée, comportant une riche documentation signée de spécialistes des genres musicaux abordés, et en tirages numérotés de 3000 exemplaires. Cette collection associe d'une part des œuvres connues et des interprètes qui le sont moins, d'autre-part des interprètes réputés mettant en valeur des œuvres plus rares ou difficiles, la dynamique de collection permettant aux uns de mettre en lumière les autres.

On pourrait encore citer, avec une politique très proche, d'autres éditeurs tels que la maison française Alpha.

Timpani, une petite maison traditionnelle¹⁸. Formée en 1990 sous la direction de Stéphane Topakian, cette firme propose une production présentée cette fois d'une façon très classique sur le plan de la forme, mais s'intéresse depuis ses origines à une politique de « niche » ainsi qu'une ligne éditoriale unique et cohérente. Ce petit label travaillant avec le diffuseur Abeille-musique forme patiemment une collection de musique française des XIX^e et XX^e siècles, uniquement avec des œuvres rares et pour la plupart jamais enregistrées, et assure simultanément la promotion d'artistes peu connus, occasionnellement étudiants des conservatoires ou issus de l'élite de la pratique amateur.

¹⁷ <http://www.glossamusic.com>

¹⁸ <http://www.timpani-records.com/>

Une démarche plutôt nouvelle pour le disque, l'autoédition

En réaction à la prudence des « majors », se développe un secteur de l'autoédition qui devient d'autant moins marginal qu'il est, dans les cas les plus spectaculaires, le fait d'interprètes connus, partenaires traditionnels des grandes maisons et qui ont choisi de les quitter pour mener plus librement leurs projets artistiques.

Modes d'action présents sur internet et en partie « popularisés » par lui, autoédition et autopromotion se développent dans le domaine du disque

On citera dans cet ordre d'idées la fondation de labels indépendants par des interprètes et ensembles de premier plan :

*LSO-Live*¹⁹ fondé en 2000 est le label discographique propre au London Symphony Orchestra. Principalement tourné vers la diffusion d'enregistrements des prestations en concert, il permet à l'orchestre de s'affranchir des filtres commerciaux imposés par ses anciens partenaires du côté des grandes maisons (Sony, et le groupe Universal) pour mettre en valeur les projets portés par le chef principal Colin Davis et ses partenaires. Il permet enfin de publier plus facilement le résultat d'activités moins connues de l'orchestre, régulièrement sollicité pour participer à des concerts de grande ampleur dans les domaines de la musique pop et rock, et également très actif pour l'enregistrement de musiques de films.

*Soli Deo Gloria*²⁰ est le label fondé en 2000 par le chef d'orchestre John Eliot Gardiner afin d'assurer la publication de son intégrale des cantates de J. S. Bach dans le cadre d'une tournée mondiale « *Bach Pilgrimage* », après la fin du contrat qui le liait à Polygram/Universal. Les choix éditoriaux opérés par le label se portent vers une publication luxueuse sous forme de livrets illustrés et documentés. La diffusion par la multinationale avec laquelle l'artiste était précédemment en contrat avait été suspendue en grande partie du fait de la réticence de la firme à accompagner cette cinquième édition monumentale en date dans le contexte actuel de l'économie du disque.

À plus petite échelle, ce sont des organisateurs de spectacles tels les festivals ou les lieux de concerts qui se sont lancés, au cours des années 2000, dans la création de labels propres valorisant leurs projets artistiques, le plus souvent avec le projet d'occuper le marché de « niche » des œuvres rares et inédites. On pourra citer dans ce domaine le label Ambronay Éditions de l'association du Centre Culturel de Rencontres, gestionnaire du festival de musique d'Ambronay, actif dans le domaine du disque depuis 2005²¹. Ce type d'initiative a suscité des vocations dans des structures plus petites tels le festival Musiques à la Chabotterie (Vendée) qui, bien qu'impliqué dans une intégrale Lully en cours avec Universal, publie depuis quelques années des œuvres moins connues sous son propre label²².

d. La diversification culturelle, une mutation inachevée ?

La prise de conscience de la réalité du modèle économique qui se dessine devrait, logiquement, permettre un enrichissement de l'offre en termes de diversité – du moins, telle est la conséquence vertueuse annoncée par le modèle de la « longue traîne » dans l'économie de la culture. Nous avons évoqué quelques uns des questionnements soulevés par cette réflexion nouvelle et proposé au travers de l'édition indépendante ou

¹⁹ <http://lso.co.uk/>

²⁰ <http://www.solideogloria.co.uk>

²¹ <http://www.ambronay.org/fr/Editions/ambronay-editions.html>

²² http://chabotterie.vendee.fr/label_discographique/

de l'offre en ligne quelques exemples d'acteurs dont la légitimité dans le paysage culturel sort renforcée ; nous proposons maintenant au lecteur quelques réflexions sur l'offre elle-même, pour juger, s'il se peut, de la réalité de la diversification attendue.

L'exemple de la vidéo : une évolution encore limitée mais comparativement inestimable.

On est tenté de rechercher la diversification attendue dans l'apparition sur le marché de la vidéo d'œuvres n'appartenant pas aux traditions cinématographiques les plus populaires sous nos latitudes (cinémas d'Europe et surtout d'Amérique du Nord). En matière de cinéma, un autre déséquilibre est traditionnellement très marqué, il s'agit de la faible représentation des œuvres de patrimoine, au sein d'une offre qui se concentre encore massivement sur les créations des deux ou trois dernières décennies, et ce au travers de la plupart des modes de diffusion de masse conventionnels : diffusion en salles grand public, cassettes et D.V.D., télévision hertzienne. Ces déséquilibres sont aujourd'hui partiellement corrigés par les acteurs du contexte de la longue traîne, dans un changement d'optique assez radical même s'il n'aboutit pour l'instant pas à une diversification massive de l'offre.

Il faut inscrire dans l'optique de la « longue traîne » quelques uns des éléments les plus connus de la diversification, telle la multiplication des chaînes de télévision liées aux modes de diffusion modernes (réseaux câblés et par satellites, télévision par Internet, télévision numérique terrestre). Cette évolution largement commentée a vu l'apparition et le maintien de chaînes spécialisées, consacrées par exemple aux films de patrimoine, ou à des genres considérés naguère comme secondaires (films de série B ou Z, cinéma d'animation occidental ou japonais...).

Nous souhaitons ici associer à cette optique le maintien et l'évolution, moins spectaculaires, de salles et de réseaux de projection s'inscrivant dans la logique des « niches », tel le principe des salles dites « d'art et d'essai »²³. On a vu se développer, en région parisienne, le réseau MK2 fédérant d'abord des salles anciennes, mais désormais capable de construire ses propres bâtiments et constituant un réseau original associant « multiplexes » et petites salles, projetant les grands succès populaires autant que des œuvres rares ou anciennes. On mentionnera également, dans ce dynamisme réel de la « frange », le succès de la nouvelle formule de la Cinémathèque Française qui, dans ses nouveaux locaux et dotée d'une capacité d'accueil et de projections accrue, a plus que doublé sa fréquentation au cours des dernières années²⁴.

Dans le domaine de l'édition vidéo toutefois, la diversification est moins évidente sur certains points. L'arrivée sur le marché de genres et d'écoles cinématographiques « exotiques » est un fait général qui contient plusieurs situations différentes. La bonne fortune des cinématographies asiatiques, et notamment du cinéma d'animation japonais, est bien connue et occupe une place visible dans l'offre actuelle. L'ouverture vers d'autres courants est moins évidente et reste marginale en termes de titres proposés et de

²³ La dénomination correspond officiellement à un label et à un classement attribués par le Ministère de la Culture et de la communication, ainsi qu'à un réseau matérialisé par l'association A.F.C.A.E. (Association française des cinémas d'art et d'essai). Notre optique est ici plus large puisque, dans le langage courant, le terme désigne toute salle proposant une programmation sortant de l'ordinaire. On trouvera une définition concise du terme dans son acception officielle dans l'article Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_et_Essai

²⁴ On peut se reporter à ce court article sur le site « Écran noir » : *Les quatre saisons de la Cinémathèque* (consulté le 30 décembre 2008) : <http://www.ecrannoir.fr/evenements/evenement.php?e=161>

représentation équitable de la production réelle, s'agissant par exemple des cinématographies du Moyen-Orient ou du sous-continent indien ; mais dans ces domaines, les choses changent assez vite puisqu'il se développe, suivant la logique de niche, un commerce spécialisé dans les grandes villes dont la population compte des « minorités ethniques ». Cependant, dans les catalogues des distributeurs conventionnels ou en ligne, la domination quantitative des œuvres anglo-saxonnes subsiste.

Sur le plan historique, le cinéma, art relativement récent, semble encore souffrir auprès d'une partie du public (malgré sa reconnaissance assez généralisée en tant qu'expression artistique à part entière) d'une réputation de divertissement fugace et de domaine où une nouveauté chasse logiquement ce qui précède ; participe de ce fait une vision souvent téléologique de l'histoire du cinéma où s'effectuerait un progrès continu (par confusion avec le progrès des techniques de prise de vue) ne nécessitant que l'on ne retienne le plus souvent qu'une poignée de « grands anciens ». Les films de patrimoine ont souvent été considérés comme un enjeu intellectuel ou élitiste en contre-sens étonnant avec l'origine même de l'art cinématographique, initialement forain. Cet état de fait est certes partiellement dû aux problèmes de la conservation du film²⁵, mais se trouve largement amplifié dans le cas de l'édition vidéo où, habituellement, les films de patrimoine conservés occupent une place très faible.

Cette situation change de façon tangible par des initiatives éditoriales de plus en plus nombreuses voyant par exemple une place accrue accordée au cinéma muet²⁶. Cette diversification historique est notamment le fait de structures éditoriales liées à des réseaux de diffusion : opérateurs de télévision comme Arte-vidéo²⁷, exploitants de salles comme MK2²⁸ ou encore des distributeurs de films, comme Carlotta-Films²⁹. Ces structures sont actives dans le domaine de l'édition de films de patrimoine faisant l'objet de travaux de restauration et proposent des produits particulièrement soignés.

À l'opposé, sur le principe de l'intérêt qu'il peut y avoir, dans l'économie de la « longue traîne », à exploiter les catalogues, se développe un secteur de l'édition bon marché de films de patrimoine engageant peu de frais éditoriaux (peu de restauration ni de documentation d'accompagnement), dont un exemple significatif est l'éditeur indépendant Bach-Films³⁰.

Le bilan serait donc celui d'une diversification dont la portée réelle pourrait sembler surévaluée : naturellement, dans le modèle de la « traîne », cette diversité trouve partiellement sa place dans un marché. Les déséquilibres qui subsistent au sein de l'offre montrent que l'enrichissement attendu n'est, naturellement, qu'une amélioration en progression constante, qui ne peut toutefois pas surmonter facilement les limites de ce que le marché est capable d'absorber – or, dans le domaine que nous venons de voir, la prise de conscience de la diversité (cinématographique) n'est pas achevée auprès du public, ralentissant d'autant l'arrivée de la diversité (éditoriale). Il reste à préciser que le rôle didactique, probablement, échoit à aux équipements culturels, et pour cette raison,

²⁵ Serge Bromberg, restaurateur de films et directeur de la société Lobster Films, estime que les trois quarts du métrage total produit avant 1950 sont perdus, contre la moitié en moyenne sur l'ensemble du premier siècle de l'art cinématographique. Entretien réalisé en octobre 2002.

²⁶ Etant entendu que l'on part de très bas – sur la base d'observations réalisées entre 2006 et 2008 dans une sélection de commerces représentatifs (deux grandes surfaces F.N.A.C., deux magasins du réseau Harmonia Mundi et la boutique du cinéma MK2 Bibliothèque), l'auteur a pu noter que le linéaire consacré au muet a plus que doublé pour représenter actuellement quelques dizaines de références.

²⁷ <http://www.arteboutique.com/>

²⁸ <http://www.mk2.com/core.php?type=pro&page=edition>

²⁹ <http://www.carlottafilms.com/php/accueil.php?rubrique=1&PHPSESSID=cd0d0eadcac70f9467f1ba53172bb656>

³⁰ <http://www.bachfilms.com/>

dans la troisième partie de cet exposé, nous avons souhaité proposer des pistes pour aider les bibliothèques à mettre en valeur auprès de leurs usagers les ressources audiovisuelles.

e. Quel rôle pour le numérique dans la diversification de l'offre ?

C'est autour de l'activité de sites de vente par Internet qu'a en particulier été évaluée l'efficacité de la théorie de la « longue traîne ». Ce fait pourrait inciter à examiner le problème d'Internet en priorité, et à lui comparer les autres offres. Nous avons toutefois souhaité renverser la vision pour prendre la place de l'utilisateur et, d'une façon quelque peu candide, interroger, en guise d'ouverture de ce premier chapitre, la ressource en ce qu'elle nous paraît apporter à la diversité.

Une diversité de fait.

L'offre numérique présente un nombre accru de documents mis à la disposition de l'utilisateur, notamment en raison de la facilité technique et des faibles coûts engendrés : il n'y a plus de fabrication ni de frais logistiques comme dans l'édition conventionnelle. De plus, les contenus ne sont plus forcément mis à disposition par des structures éditoriales conventionnelles, mais peuvent l'être entre autres par des particuliers ; aussi l'offre se compose-t-elle partiellement de travaux d'amateurs sans visée commerciale, mis bénévolement à la disposition du public ; elle comporte aussi, notoirement, d'œuvres soumises à des droits et proposées illégalement.

Internet est donc le moyen, potentiellement, de réaliser une diversité accrue de l'offre culturelle. Disons même qu'en dehors des sites à vocation commerciale, qui investissent dans des œuvres pour les vendre en ligne, il importe finalement peu que se réalise vraiment la conséquence économique de la « longue traîne » qui veut que le volume des échanges de l'ensemble des produits à diffusion plus restreinte et à rotation plus lente égale ou dépasse celui de la minorité des produits à rotation rapide ; dans bien des cas en effet, le volume des échanges est assez indifférent, au moins sur les plans technique et financier, à moins d'être confronté à des limites de stockage qui ne semblent pour l'instant pas constituer une gêne importante. A fortiori, la sphère bénévole des internautes qui diffuse des contenus n'est pas concernée par la justification économique de son activité.

Qualitativement, l'offre ne saurait être évaluée précisément – s'agissant de la nature et de la valeur des œuvres et non de la qualité de restitution sur laquelle nous reviendrons. Disons que la variété est une appréciation tout aussi appropriée, s'agissant d'un domaine où la stricte validation par une structure éditoriale n'existe pas forcément, et où la publication des contenus peut se faire directement par leur auteur.

Une offre souvent spécifique.

Il existe, notamment de la part des sites et services en ligne proposant des enregistrements ou films commerciaux faisant par ailleurs l'objet d'une publication sur support classique, une proportion de l'offre numérique qui ne ferait que doubler l'offre conventionnelle – c'est notamment le cas d'une partie de l'offre des sites de téléchargement ou d'écoute et visionnage en ligne commerciaux, et, *de facto*, c'est ce qu'engendre la mise en ligne et le téléchargement illégaux pratiqués par certains usagers.

De façon globale toutefois, il nous a semblé que l'offre numérique était pour sa plus grande part spécifique à ce type de diffusion.

Dans le domaine des enregistrements commerciaux, les éditeurs ont en particulier exploité les possibilités d'Internet pour exploiter leurs catalogues d'une façon plus économique que par le disque, sans toutefois que cette ressource y semble réellement prioritaire.

C'est en dehors de cette sphère des enregistrements à large diffusion qu'il faut trouver les spécificités d'une offre qui, sous certains aspects, est l'occasion d'une réelle ouverture à des opportunités artistiques largement inexplorées par l'édition conventionnelle. Naturellement, l'absence de contrôle et de validation éditoriale permet la diffusion de contenus sans grand intérêt, Internet étant devenu entre autres un moyen pour le particulier de publier ses films de vacances ou de famille ; nous souhaitons toutefois prendre ici l'exemple des réalisations amateur pour illustrer la capacité de ce mode de communication à susciter un élargissement d'horizon potentiellement intéressant.

L'élite des pratiques amateur, une offre nouvelle.

Dans certains domaines, la démocratisation des outils techniques liés à l'informatique permet un effacement progressif des frontières entre amateurisme et professionnalisme. Cette perméabilité a été parfois décrite comme une nouveauté ; nous préférons considérer qu'elle existait déjà dans la mesure où, sur le plan de la qualité des prestations, la présence d'une sphère intermédiaire de l'activité artistique mêlant amateurs éclairés jeunes – ou futurs – professionnels est un fait habituel. Il est illustré de façon assez notoire par certaines sociétés de concerts symphoniques d'importance associant musiciens professionnels, élèves des conservatoires et bénévolat d'amateurs de haut niveau³¹ et, plus largement, par les conditions ordinaires des débuts de nombreux artistes. L'expérience de l'auteur pousse d'ailleurs ici à considérer que la pertinence de cette sphère intermédiaire à la limite de la professionnalisation tend à se renforcer avec la difficulté croissante de l'accès à des formes de reconnaissance traditionnelles, le disque en particulier.

La nouveauté se situe ici surtout au stade de la publication, rendue possible par Internet d'une façon contournant totalement le secteur éditorial – et sur ce point, la sphère médiatique s'est parfois fait l'écho de la réussite d'artistes ayant rencontré un auditoire sur Internet, et dont la notoriété a cru au sein des auditeurs jusqu'à susciter une entrée dans l'activité professionnelle. Dans le domaine de la vidéo, cette mutation est radicale dans la mesure où, si les musiciens conservent la voie de promotion ordinaire du concert, les artistes travaillant sur l'image animée n'avaient jusqu'ici que fort peu de moyens d'accéder à un public en dehors des concours ouverts aux non professionnels ou des structures d'enseignement de l'art cinématographique.

Il ne faut toutefois pas oublier l'autre aspect, celui des potentialités techniques ; la démocratisation de l'électronique contribue largement à cette évolution en permettant à des artistes n'accédant pas à des lieux institutionnels et à des matériels d'enregistrement élaborés d'enregistrer des œuvres à domicile dans des conditions, sinon toujours satisfaisantes, du moins largement supérieures à celles que procuraient les techniques accessibles à l'amateur dans les décennies précédentes.

³¹ Cas, par exemple, de l'Orchestre de Paris ou des concerts Colonne.

Cette nouvelle situation semble globalement très gratifiante à tous points de vue, en ce qu'elle permet entre autres aux artistes de se confronter au jugement du public tout en leur donnant la satisfaction personnelle de la publication ; du point de vue du public, elle offre la possibilité de corriger les lacunes et les ignorances du secteur éditorial en lui assurant un accès à des projets artistiques non retenus par la sphère strictement professionnelle. Le fonctionnement participatif du web « inscriptible » joue dans ce domaine un rôle de promotion par recommandation mutuelle.

Elle montre toutefois ses limites ou, du moins, son caractère d'offre complémentaire, dans la mesure où assez souvent, la découverte d'un talent « tiré du ruisseau » par Internet se traduit par une entrée dans le monde de la publication conventionnelle.

Des limites... provisoires ?

L'offre numérique participe de la diversité, mais dans une certaine mesure, elle présente pour l'auditeur et le spectateur un certain nombre de contraintes que l'on évoque un peu plus rarement.

En termes de fidélité de restitution, la compression numérique constitue une dégradation. Dans le domaine de la musique, les formats de fichiers et les procédés les plus courants dans le téléchargement ou l'écoute en ligne représentent un appauvrissement par rapport aux supports faisant sur ce point encore référence, le disque compact et le microsillon, notamment par la suppression plus radicale de fréquences non objectivement audibles. Dans le domaine du film, le problème est accru par l'importance des fichiers à échanger.

Les implications de ces problèmes de qualité paraîtront secondaires si l'on considère qu'une partie du public, peu exigeante ou disposant d'un capital moindre en matière d'éducation artistique, tient la différence pour négligeable ; une partie des usages de la musique et du film que permettent la démocratisation et la miniaturisation des appareils, avec la mobilité accrue de l'écoute et du visionnage, rendent également une qualité de restitution optimale ponctuellement superflue.

Cette réalité ne doit toutefois pas conduire à une position quelque peu sommaire où, la satisfaction d'une masse peu informée étant superficiellement satisfaite, les exigences des plus érudits devraient s'effacer devant le nombre, sauf à admettre une dévalorisation globale.

Or c'est surtout parce que certaines œuvres ne sont aujourd'hui plus accessibles que sur Internet que cette question mérite d'être posée. Avec la démocratisation du microsillon, puis des disques à lecture optique (disque compact et D.V.D.), ce sont des supports parmi les plus performants de leur temps qui ont été mis à la disposition de tous ; veut-on progresser vers une formule où, au contraire, les documents accessibles au plus grand nombre seront de moindre qualité, laissant le soin aux plus exigeants d'effectuer une recherche plus difficile et plus incertaine ?

Cet aspect n'est qu'un exemple d'autres difficultés potentielles avec l'offre numérique, dont nous sommes par ailleurs redevables d'une grande part de la diversification de l'offre actuelle. Du reste, le propos, espérons-le, finira peut-être par perdre de son sens au cours des progrès techniques. Nous évoquerons plus loin la question de l'équipement des usagers – en effet la ressource numérique se démocratise, mais n'est pas encore d'un accès aussi généralisé que les médias ordinaires, et il s'agit là

d'une inquiétude dont il sera difficile de faire l'économie au moment de réfléchir à l'offre documentaire que l'on proposera dans les bibliothèques.

II. Quelques pistes pour faire évoluer les collections.

1. UN CONTEXTE : L'ENCYCLOPÉDISME REMIS EN CAUSE.

Pour tenter de ne pas constituer un doublon de l'offre extérieure, affronter l'emballage de la temporalité éditoriale, mais aussi offrir une réponse adaptée à un modèle de l'économie de la culture qui semble pouvoir assurer désormais une diversité accrue, les choix présidant à la constitution et à l'accroissement des collections devront probablement évoluer. La bibliothèque ne saurait en effet conserver une place spécifique et légitime si elle n'est qu'une offre parmi d'autres ; elle ne l'aurait encore moins, si elle ne devait plus constituer qu'une proposition de second ordre, facilement remplaçable et donc parfaitement dispensable du point de vue de l'utilisateur.

Nous entendons par encyclopédisme la tradition de constitution des collections qui préside encore souvent dans les établissements de lecture publique, et engendrant un mode de pensée selon lequel les fonds acquièrent un caractère généraliste. L'idée de sélection généraliste, outre les liens qu'elle entretient avec une notion collectivement établie – et artificiellement sélective – de la culture, est aussi un mode d'alignement assez impersonnel de toutes les bibliothèques sur un modèle commun. Peut-on considérer, dès lors, dans un contexte où les autres offres sont touffues, instables, peu organisées, persévérer dans une logique établie en un temps où la ressource culturelle n'était tout simplement pas accessible aussi facilement, tout en négligeant d'assister l'utilisateur dans l'exploration et l'exploitation d'une ressource actuelle qui peut lui poser de multiples difficultés ?

a. Remise en cause de l'encyclopédisme

L'offre généraliste, une offre redondante.

L'idée de collections encyclopédiques peut trouver sa validité dans la nécessité de servir un public aux souhaits et aux affinités variés, en instituant une absence de spécialisation.

Envisageable dans les plus grands établissements où la place et l'ampleur des collections permettent un certain degré de richesse dans de nombreux domaines, l'optique généraliste est plus problématique dans des établissements plus petits où se posera la question d'avoir peu, mais sur tous les sujets. L'universalité recherchée n'est ici que plus artificielle et repose le plus souvent sur une vision collective de ce qu'est une culture générale, socialement reconnue.

De façon caricaturale, on pourrait dire l'époque actuelle se prête de moins en moins à un encyclopédisme local. L'accès à l'information – et dans notre cas, aux œuvres audiovisuelles – tend à devenir plus facile et plus quotidien ; or dans l'optique

actuelle, plus une collection à propos généraliste sera réduite, plus elle risquera de se concentrer sur une sélection d'œuvres vécues collectivement comme constituant une base minimale. Une collection musicale ou cinématographique fondée sur ce que l'on appelle familièrement « les classiques » ou encore « les grands succès » finirait invariablement par rassembler des œuvres et des enregistrements qui, pour la plus grande part, seraient disponible par une infinité de canaux extérieurs. L'extension du commerce des produits culturels, et notamment l'arrivée de nouvelles enseignes spécialisées s'implantant en particulier dans l'espace périurbain (traditionnellement mal doté), telles que Cultura ou les espaces culturels Leclerc, s'ajoutant aux possibilités de la vente à distance et de la diffusion par Internet desservant toutes les zones géographiques de façon indifférente, réduisent fortement la pertinence d'une offre généraliste en bibliothèque. Si cette dernière n'a à offrir que ce qui est disponible ailleurs, il ne lui restera alors que l'avantage du coût inférieur du prêt par rapport à l'achat, et encore ce critère doit-il être modéré si l'on songe à la gratuité, parfois illégale, de certaines ressources numériques accessibles à domicile.

L'encyclopédisme, une offre lacunaire.

L'une des autres raisons de se défier de l'encyclopédisme tel qu'il se présente le plus fréquemment découle de sa fonction de sélection et de jugement transformé en maxime générale du bon goût commun. On constate ainsi encore fréquemment que des pratiques artistiques restent peu reconnues dans le cadre d'une légitimité culturelle par les institutions, notamment l'école mais aussi certaines pratiques des bibliothèques, ou n'y entrent que par la petite porte. En d'autres termes, l'encyclopédisme dans sa vision traditionnelle, celle de support à une culture commune et généraliste dont les établissements culturels transmettraient les contenus, est dans la pratique une convention limitant notre champ d'action, à partir du moment où elle semble exclure du champ culturel des œuvres dont on ne saurait nier leur statut de création de l'esprit. L'encyclopédisme au sens habituel, en ce qu'il a tendance à suivre à distance les évolutions des représentations collectives, est d'une adaptation malaisée ; ne risque-t-il pas d'enfermer les bibliothèques dans une certaine lenteur de réaction ?

On a vu apparaître une liberté de circulation des œuvres sur Internet et l'accès (pour certaines d'entre-elles) à une reconnaissance passant par des circuits liés aux nouvelles sociabilités du « Web »³². Cet aspect est révélateur de ce que la culture de convention peut écarter involontairement, mais il n'en est pas le symptôme unique ni même principal ; contrairement à ce que le cliché du phénomène Internet pourrait véhiculer (valorisation volontariste d'une « contre-culture », jeunesse contre culture officielle...), les sphères traditionnellement laissées pour compte, intellectuellement et artistiquement dynamiques, présentes dans la réalité des pratiques culturelles, peuvent être d'extraction aussi bien érudite et lettrée que spontanée ou populaire.

Il faut toutefois opérer une distinction importante, et préciser que bousculer les cadres de la légitimité n'est pas renoncer à l'approche critique et qualitative traditionnelle ; en l'occurrence, nous éviterons soigneusement la confusion désormais fréquente entre décroissement et abdication de tout jugement de valeur. Cette confusion est pourtant fréquente jusque dans la sphère éducative à partir du moment où elle tente, suivant en cela une volonté politique, de se démarquer de façon caricaturale de sa propre image ; ainsi pourrait-on rappeler l'inclusion systématique depuis quelques

³² Même s'il arrive que des créations « tirées du ruisseau » par Internet terminent leur parcours par une légitimation bien plus consensuelle, par l'apparition d'un vedettariat en particulier. Les exemples connus du grand public ne manquent pas sur ce point.

années d'une pièce obligatoire de « musique amplifiée » au sein des programmes des options musicales du baccalauréat, mesure relevant probablement du politiquement correct si l'on songe au fort déséquilibre en matière de prise offerte à l'analyse critique, musicologique et intellectuelle que peuvent présenter de telles sélections refusant la hiérarchisation.

b. Proposer d'autres principes d'acquisition.

Il nous semble donc que le principe habituel de constitution des collections risque de conduire les bibliothèques à une offre qui n'a plus rien de spécifique, puisqu'en l'absence d'identité propre, elle représente ce qui est trouvable ailleurs. À l'heure où l'on se pose la question des moyens de garantir l'avenir des collections de prêt, il nous paraît indispensable de réfléchir aux logiques guidant leur constitution et leur enrichissement, d'une façon adaptée au contexte actuel des stratégies éditoriales, du marché des supports et de l'intrusion d'Internet dans les pratiques culturelles.

Les pratiques des établissements sont relativement variées en termes de maîtrise des politiques d'acquisition. Si l'on s'avisait de vouloir mettre en pratique, par exemple, les quelques propositions qui suivent, il reviendrait à chacun d'opérer les adaptations envisagées dans le cadre de sa procédure – et notamment, les techniques les plus traditionnelles, comme la sélection autonome par les responsables de fonds, exigeraient un investissement des agents. Dans le cas des établissements ayant fait le choix d'une politique documentaire formalisée, de telles adaptations nécessiteraient une évaluation préalable, mais se trouveraient assurées d'une plus grande efficacité.

Répondre par la politique d'acquisition à l'accélération du temps éditorial.

Les stratégies éditoriales telles que nous les avons évoquées posent un problème à l'utilisateur. La question n'est pas tellement de pouvoir se procurer les œuvres et les versions les plus connues car, dans l'optique actuelle, ce sont celles que les éditeurs maintiennent le plus volontiers à leur catalogue, et rééditent le plus souvent en démultipliant les références sous forme de gammes étagées. La difficulté se pose beaucoup plus pour des œuvres qui présentent d'emblée un caractère moins généraliste. Or non seulement ces dernières ne seront pas distribuées de façon aussi évidente dans tous les points de vente ou par tous les prestataires à distance, mais surtout, elles pourront n'être disponibles que pendant une période plus limitée. L'utilisateur peut donc avoir intérêt à ce que les bibliothèques ne proposent pas en priorité des œuvres très courantes qu'il peut se procurer facilement par d'autres moyens, mais plutôt qu'elles constituent un lieu de ressource permettant de trouver ce qui ne se trouve plus ailleurs.

Faire sortir l'offre du schéma généraliste.

On pourrait objecter que la demande des usagers novices, cherchant à acquérir les bases d'un domaine précis reste légitime et que sur ce point, l'existence d'un fonds de « généralités » conserve son intérêt.

Nous souhaitons répondre de deux façons à cette demande particulière. D'une part, il ne faut peut-être plus considérer que l'initiation à un art doit se faire sur des bases systématiquement identiques et sur ce que le goût du plus grand nombre a jugé indispensable. Après tout, l'utilisateur disposera d'autres moyens de s'enquérir des « classiques » d'un domaine donné, et sur un lieu tel que la bibliothèque où il bénéficie

d'une expertise professionnelle, peut-être peut-on considérer que relayer les mêmes recommandations que l'ensemble du corps social ne constitue pas réellement une valeur ajoutée.

D'autre part, nous n'avons pas envisagé de faire disparaître de la vue du public les collections acquises, mais d'orienter les acquisitions futures. Or les références « de base » sont souvent déjà acquises. En musique, une nouvelle interprétation peut certes en surpasser une autre, et il reviendra au bibliothécaire de gérer, avec sa capacité d'expert, la mise en réserve de l'une ou l'autre des versions. En cinéma, nous avons vu que la représentativité historique et stylistique de l'offre éditoriale est finalement encore déséquilibrée, et représentative de la notoriété publique des œuvres à l'époque actuelle plus que de l'évolution de l'art lui-même – or le grand public n'a pas attendu les bibliothécaires pour avoir ses favoris, et il reviendra probablement plus au professionnel de s'attacher au comblement de lacunes importantes.

En pratique, nous suggérerons donc aux professionnels de porter une attention grandissante à la part la plus fugace de l'offre, et notamment à l'édition indépendante aux tirages et à la stratégie rendant les documents plus délicats à se procurer, mais qui reste susceptible de défendre les projets artistiques les plus variés. Il reste toutefois entendu que le filtre de l'expertise reste primordial pour déterminer la pertinence d'un document, que sa rareté seule ne saurait justifier. Il en résulte que, à mesure que l'on s'écarte d'une constitution strictement encyclopédique à l'ancienne manière, en privilégiant une attitude généraliste, la compétence scientifique du bibliothécaire se doit d'être absolument appropriée à sa fonction. On insistera ici sur le fait que sortir des schémas traditionnels d'une hiérarchie des œuvres produites par la culture générale commune suppose un surcroît de connaissances musicologiques et cinématographiques pour être à même de repérer, d'évaluer et de mettre en valeur des œuvres plus originales.

Doter la collection d'une personnalité propre.

Ce souci de diversité peut se retrouver également dans la comparaison entre un établissement et un autre, et l'on peut penser que désormais, se déplacer vers une bibliothèque se justifiera beaucoup plus facilement par une collection que l'on ne trouvera que sur place que par une offre généraliste disponible partout. Nous souhaitons évoquer quelques pistes, sachant que la diversité des options possibles est bien plus grande.

La spécialisation, l'assurance d'une qualité d'expertise.

Face à une offre généraliste accessible partout, l'existence d'une spécialité forte peut conférer une grande légitimité à une bibliothèque. L'encyclopédisme consistant entre autres à tenter une approche universelle, chaque domaine ne peut être abordé que de façon lacunaire. La justification d'une spécialité pour un établissement donné repose au contraire dans le soin particulier apporté à la constitution d'une collection sur un sujet particulièrement bien maîtrisé par les professionnels.

Cette logique a notamment prévalu lors de la création récente de deux nouvelles annexes au réseau municipal lyonnais, présentant à côté de leurs collections générales des pôles de compétence particuliers (arts du spectacle d'une part, santé de l'autre) ; nous pourrions l'envisager plus finement au sein d'une collection de disques ou de vidéo par une compétence spécifique sur un genre, une époque ou une forme. Cette optique reste probablement réservée à de grands établissements, mais elle rend par la légitimité de l'expertise une place spécifique à la bibliothèque parmi les autres offres culturelles.

Mettre en valeur les spécificités locales.

C'est ici l'implantation spatiale de la bibliothèque, son inscription territoriale, qui entrent en considération. Cette notion peut déjà justifier des spécialités, s'agissant de compétences particulières dans un domaine régional par exemple. Nous souhaitons suggérer ici une possibilité supplémentaire consistant à mettre en valeur, par les collections, l'activité artistique locale.

Cette option relève également de la sortie de l'encyclopédisme dans la mesure où l'optique universelle disparaît ici au profit de l'observation de particularités locales ; elle ancre plus généralement l'établissement dans une identité forte dans la mesure où il tirera parti de son caractère de lieu unique. Puisque les points d'accès les plus courants au disque ou à la vidéo, que sont les grandes surfaces culturelles et Internet, sont pratiquement les mêmes pour tous, un lieu particulier tirera sa légitimité, au contraire, de son inscription dans le territoire.

On peut imaginer ici une ouverture accrue à la création locale et, notamment, pour faire le lien avec une réalité déjà évoquée, avec cette sphère des amateurs de bon niveau et des professionnels encore peu reconnus. Au delà d'un enrichissement original et personnalisé des collections, cette optique peut aussi confirmer la bibliothèque dans son rôle, que nous verrons ultérieurement, de lieu d'animation culturelle spécifique.

2. L'OFFRE DURABLE, UNE MISSION PROPRE A LA BIBLIOTHEQUE.

Nous avons évoqué l'instabilité grandissante de l'offre discographique commerciale en termes de titres proposés, et notamment l'exploitation de plus en plus irrégulière des catalogues « patrimoniaux » dont les grandes maisons d'édition sont dépositaires. L'édition « indépendante », en musique principalement, et les formes éditoriales alternatives est en mesure de combler certaines lacunes, notamment en ce qui concerne les enregistrements et films anciens, s'appuyant entre autres sur l'entrée progressive d'une partie de ce patrimoine dans le domaine public. L'offre en ligne est également susceptible d'offrir une certaine forme de compensation, notamment en ce qui concerne les enregistrements non disponibles en disque appartenant au catalogue des grandes maisons.

a. Une démarcation forte, identitaire.

Si l'on veut garantir à l'utilisateur un service ne constituant pas un doublon inutile de l'offre commerciale, cette fois non plus en termes de médiation mais d'offre musicale et cinématographique proprement dite, c'est en particulier à cette instabilité de l'accès à la ressource dans le secteur commercial que l'on peut se confronter.

Une réponse à l'accélération du temps éditorial

Dans l'offre actuelle de supports et de contenus dématérialisés, le particulier se trouve fragilisé en tant qu'auditeur ou spectateur libre. Il est ainsi fortement incité à acquérir un document, s'il l'intéresse, au moment précis où l'éditeur le décide en raison de l'accentuation de la promotion « événementielle » et des pratiques de tirages limités – et autres éditions « de collection » ; il doit s'adapter à la temporalité des éditeurs. Il se voit proposer des solutions alternatives présentant des désavantages, qu'il s'agisse de l'acquisition d'occasion et de ses dérives spéculatives toujours possibles, ou de la mise à

disposition sur internet avec une qualité de restitution diminuée et, quand il s'agit de contourner la « rétention » par un éditeur d'œuvres de son catalogue, dans des conditions légalement mal contrôlées.

De ce fait, les bibliothèques ont un rôle important à jouer, de correction et de lissage d'une offre commerciale pouvant être vécue comme chaotique, en présentant à l'utilisateur une offre plus stable, libérée de la temporalité éditoriale.

Par comparaison avec le commerce (où certains documents ne se voient accorder que quelques mois, voire quelques semaines de présence sur les rayonnages), la temporalité de la bibliothèque est déjà plus lente. Cette différence se retrouve également au moment de l'apparition du document. Les sorties commerciales d'un disque ou d'un film ont un caractère événementiel, elles sont communiquées par voie de presse et de publicité et correspondent également à la temporalité de la presse critique et spécialisée, à celle des médias généralistes dans certains cas (principalement en matière de genres musicaux et de films grand public dont ils relayent la publicité) et à celle, plus générale, de la politique commerciale du monde éditorial (périodes des fêtes, de la rentrée...). Par ses circuits d'approvisionnement plus complexes et son temps de traitement interne du document, la bibliothèque n'offre pas facilement cette réactivité, qui peut être vécue comme pénalisante dans un marché où la rotation d'un produit est maximale dans les premiers temps. On pourrait donc supposer que tant l'amateur éclairé au courant de l'actualité éditoriale qu'un vaste public touché par des effets d'annonce au sujet d'œuvres très populaires en ressentirait une légitime frustration, stigmatisant l'inadaptation de la bibliothèque aux besoins des usagers.

Nous souhaitons ici renverser la perspective. Dans la pratique, les usagers sont désormais tout à fait habitués aux pratiques du secteur commercial ; la fréquentation des commerces, et en particulier des grandes surfaces commerciales, se banalise à mesure que celles-ci investissent des zones géographiques autrefois peu concernées et, enfin, l'achat en ligne (qu'il s'agisse de commander des supports ou de télécharger) permet une desserte fine du territoire. Chacun sait désormais, en général, qu'une nouvelle parution sera facilement disponible en temps et en heure. Le secteur commercial a pour caractéristique (et pour besoin vital) de réagir avec célérité à l'actualité éditoriale ; on peut tout-à-fait imaginer pour la bibliothèque une mission non plus redondante, mais fortement différenciée : c'est l'inertie de la bibliothèque qui lui confère un caractère spécifique. Dans le schéma de la « longue traîne », aux commerces le « pic » initial de la demande, auquel ce secteur est parfaitement accoutumé ; aux bibliothèques la « queue » désormais bien connue où sa temporalité s'accommode mieux d'une rotation plus lente puisqu'elle est dégagée du critère économique des ventes.

Le lieu privilégié d'une offre durable et de qualité.

On pourrait arguer du fait qu'une partie du public semble s'accommoder de cette temporalité éditoriale se trouvant, logiquement, en relation avec la temporalité des modes et des engouements populaires (quel que soit la relation de causalité entre l'un et l'autre). L'importante circulation de documents sonores et cinématographiques de manière dématérialisée rappelle également, au quotidien, le fait avéré qu'une part non négligeable de nos concitoyens manifestent désormais, et de la façon la plus voyante qui soit, leur manque de scrupules vis-à-vis de certains cadres juridiques ; ces mêmes populations semblent également s'accommoder d'une qualité de restitution diminuée

voire médiocre, si l'on songe par exemple à l'utilisation de sites de type *Youtube* pour l'échange de documents cinématographiques.

Si l'on s'applique à proposer, dans les bibliothèques, un véritable travail de médiation contribuant à inciter l'utilisateur à se détacher des sollicitations de l'économie de la culture telle qu'elle se présente actuellement, il faut au contraire être en mesure de s'extraire des contraintes et des insuffisances des offres extérieures, et en particulier échapper tant que faire se peut d'une part à la temporalité de plus en plus exigeante de l'offre éditoriale, d'autre part d'habitudes prises par une partie du public qui, dans l'hypothèse où l'on pourrait les juger à la seule mesure de leur légitimité artistique et juridique, relèveraient de la turpitude.

Présenter des œuvres dans des conditions de parfaite légalité s'inscrit, sans qu'il soit du reste besoin de le discuter, dans la vocation d'un établissement public ; proposer au public les meilleures conditions de respect de l'intégrité des œuvres, et être en mesure de donner accès à un grand nombre de documents sans contrainte de temps. À partir du moment où la bibliothèque veut mettre l'utilisateur en contact avec les œuvres d'une manière qui ne reproduit pas les pratiques commerciales, et qui lui donne donc une place légitime dans l'offre culturelle en raison de son positionnement spécifique, elle se doit d'échapper au déterminisme de l'offre extérieure.

Les documents électroniques, un obstacle...

Le caractère durable d'une collection est naturellement plus facilement envisageable avec des documents sur support conventionnel qu'il s'agira de conserver dans de bonnes conditions – certes ces moyens de conservation demandent à être perfectionnés en raison du faible recul en la matière, s'agissant de techniques somme toute assez récentes, mais il ne s'agit là que d'une dimension matérielle qui sera probablement explorée par les techniciens compétents en la matière.

La prise en compte d'une offre dématérialisée relève ici du défi, avec un notamment l'obstacle juridique : il n'est pas possible, comme avec le disque, de conserver dans le temps un document commercialisé à un moment donné, si ce document est diffusé par une plate-forme de communication à distance sous forme numérique. La bibliothèque retombe ici dans la dépendance vis-à-vis de l'éditeur, et ce non plus, dans l'hypothèse présente, de la seule dimension qualitative de l'offre, mais de la disponibilité dans la ressource au delà du court terme. Il faudrait alors que la bibliothèque dispose des moyens juridiques d'enregistrer les documents sur ses propres appareils de stockage, ou encore les transcrive sur un support durable, et ces moyens ne sont pas offerts par les dispositions actuelles.

Or, du point de vue de l'utilisateur particulier, le problème de la durabilité de l'offre en matière de documents dématérialisés est accru par rapport au cas des disques ou des D.V.D. qu'il garde chez lui à sa guise, dans les limites des capacités techniques de stabilité de ces supports. Avec les contenus numérisés, l'utilisateur a ou s'octroie le droit de réaliser une copie sur son propre appareil afin de conserver les œuvres de son choix. Disposant d'un matériel informatique domestique conventionnel, il est plus rapidement confronté que le professionnel à l'évolution des techniques, et ne dispose pas forcément des moyens méthodologiques et matériels d'assurer la migration de sa collection privée. On peut alors facilement imaginer qu'une instance-ressource, qui peut être une bibliothèque, lui serait d'un certain secours³³.

³³ Il existe des initiatives prenant en compte le caractère éphémère de nombre de ressources en ligne. Le dépôt légal des sites organisé par la Bibliothèque Nationale n'est pas à proprement parler un service tourné vers le particulier, il a une vocation

Comme nous l'évoquions dans les considérations précédentes sur les politiques d'acquisition, il ne s'agit pas ici de s'attaquer, forcément, à l'ensemble de la production de contenus disponibles en ligne. Mais si l'on s'intéresse au renforcement identitaire d'un établissement, on songera probablement à la production locale ou régionale, ou encore à des sélections de ressources thématiquement articulées avec l'orientation d'une collection ou d'une politique culturelle. Dans ce contexte, il reste assez frustrant de ne pouvoir garantir un caractère durable à des documents que l'on met en valeur et dont l'intérêt intellectuel pour l'animation de la collection est réel.

b. Vers une offre semi-patrimoniale.

L'offre durable aboutit, à notre sens, à attribuer aux fonds acquis (sur supports ou stockés sur volumes informatiques) un rôle semi-patrimonial au sens où, sans que les documents ne deviennent réellement rares et précieux, ils seraient devenus difficiles à se procurer pour un particulier dans les différents circuits de distribution, sauf à considérer le cas minoritaire de collectionneurs plus érudits et plus volontaires mettant en œuvre une démarche de recherche plus méthodique.

L'optique de la « longue traîne » nous conduit à ne plus envisager la vie du document comme une histoire limitée et orientée, où la durée de validité de son contenu (et donc la période pendant laquelle il ferait l'objet d'une demande régulière) devrait nécessairement se terminer à moyen terme. Elle nous amène au contraire à proposer une réponse à la demande éparse que suscite un document dont la rotation est devenue lente.

Nous envisageons ici une optique dérivée du concept de collection semi-patrimoniale envisagé à la médiathèque Malraux de l'agglomération strasbourgeoise³⁴ autour de son fonds d'illustration et de littérature pour la jeunesse, et dont nous avons souhaité donner d'emblée une rapide description. Nous en esquisserons ensuite une analyse pour examiner la pertinence du concept avec le disque ou la vidéo.

Un exemple de réalisation avec le livre.

Le pôle illustration de la nouvelle médiathèque de la Communauté urbaine de Strasbourg constitue une tentative intéressante de mise en valeur d'une partie des fonds selon un angle se distinguant à la fois de la mission ordinaire attribuée à un département de prêt, et d'une préservation patrimoniale au sens courant du terme.

patrimoniale *stricto-sensu* ; en revanche on pourra citer ici les « archives d'internet » (*Internet Archive*) et leur pratique de l'enregistrement périodique des sites, accessible au grand public sous le nom de *Way-Back-Machine* (« machine à revenir en arrière »). L'utilisateur se voit ainsi proposer un moyen de surmonter le caractère mouvant des sites internet, même si l'archivage n'est que partiel et peu adapté, par sa périodicité fixe, à la rotation plus rapide de formes éditoriales récentes, de type blog par exemple. De plus, il s'agit là d'une initiative à caractère privé et bénévole dont la durée dans le temps n'est pas plus garantie que celle des sites qu'elle entend préserver. Certaines bibliothèques se saisissent de cette question de l'accès durable, même s'il ne s'agit pas encore du problème de la musique et du film. Ainsi la bibliothèque municipale de Saint-Etienne souhaitait-elle mettre à l'étude l'enregistrement et la conservation du contenu des sites internet locaux dans le cadre de son fonds patrimonial ; ce type d'initiative, outre les contraintes techniques, se heurte actuellement aux problèmes juridiques qui rendent impossible cet archivage local (source : entretien avec M. Veyron, département patrimoine de la bibliothèque de Saint-Etienne, printemps 2008).

Pour l'exemple cité des Archives d'internet, le lecteur se reportera à l'adresse suivante : <http://www.archive.org/index.php> (en anglais seulement).

³⁴ Entretien avec M. Philippe Specht, directeur de la médiathèque André Malraux de la Communauté urbaine de Strasbourg, le 2 décembre 2008.

II. Quelques pistes pour faire évoluer les collections.

Les collections que ce pôle met en avant se composent en majeure partie d'ouvrages illustrés pour la jeunesse dont la pertinence dans leur département d'origine était remise en doute, s'agissant par exemple de contenus documentaires scientifiquement dépassés, de propos devenus obsolètes sur le plan didactique, mais aussi d'ouvrages fragilisés par la manipulation moins soignée des enfants mais dans un état encore présentable, ou tout simplement de documents qui trouvaient de moins en moins leur public et qui ne servaient pratiquement plus. Dans la pratique, ces documents qui, dans l'usage ordinaire, auraient été relégués à la réserve, ont été maintenus en libre accès mais dans un espace dédié.

La démarche s'inscrit dans une optique de mémoire, dans la mesure où il s'agit de présenter des ouvrages appartenant désormais à l'histoire récente du genre littéraire visé ; dans ce cadre, elle intéresse naturellement les lecteurs effectuant une recherche érudite pouvant porter sur l'évolution de l'illustration et de la littérature de jeunesse, à l'image d'une collection patrimoniale proprement-dite. Toutefois, le public en est beaucoup plus large puisqu'une telle collection concerne également des lecteurs soucieux de retrouver des ouvrages de leur propre jeunesse, ou encore désireux de proposer à leurs enfants des livres qu'ils ont eux-mêmes appréciés.

Cette disposition crée un espace dit « semi-patrimonial » dont les collections, le fonctionnement et le public se distinguent réellement de ce qu'il est habituel de pratiquer, en engendrant un niveau intermédiaire entre les deux pôles habituels des établissements de lecture publique, fonds courant de prêt et patrimoine. Cet intermédiaire est d'ordinaire représenté par la partie des collections qui, sans être considérée comme strictement patrimoniale (et sans faire donc l'objet d'une méthode de communication particulière), sont retirées du libre accès en raison de leur rotation plus lente. Les ouvrages, sans valeur de rareté particulière mais suffisamment anciens pour ne plus apparaître fréquemment dans n'importe quelle bibliothèque (où ils ont pu être « désherbés » en raison de leur obsolescence et de leur caractère non précieux), sont ici disposés en libre accès, et dans un espace facilement accessible, ouvert sur les autres salles, disposé sur le passage des visiteurs. Les rayonnages voisinent avec un espace d'exposition d'œuvres graphiques pouvant établir des correspondances thématiques avec le fonds.

De ce fait, l'ouverture aux simples curieux est optimale ; ce public, qui peut être nostalgique sans avoir une optique de recherche savante et formalisée, accède de la façon la plus ordinaire à cette collection. Il revient au dispositif de médiation, et en premier lieu à la signalétique, à l'accompagnement des documents (bibliographies, expositions voisines, disposition des rayonnages...) de mettre en évidence le caractère semi historique de la collection. Avec ce palier permettant au public d'accéder à une mémoire que chacun peut d'autant mieux s'approprier qu'elle fait référence à un vécu, la capacité de la bibliothèque à proposer une offre durable et stable est mise en valeur sans qu'il faille en passer par le caractère intimidant et solennel d'une démarche strictement patrimoniale.

Une mission à réinventer pour le monde du disque et le film, mémoire collective récente.

Il y a donc ici une mission différente de la fonction patrimoniale conventionnelle. Il ne s'agit pas de maîtriser voire de restreindre l'accès à des documents dont la rareté imposerait des mesures de conservation particulièrement poussées.

Le principe de collection patrimoniale conserve un caractère souvent déroutant : celui d'une partie de la bibliothèque dont l'accès est particulièrement restreint, ou encore de documents précieux ou fragiles, dont la consultation ne se ferait qu'avec d'infinies précautions sous l'œil d'un bibliothécaire volontiers suspicieux. Parler de patrimoine peut entraîner des levées de boucliers, parfois de la part des professionnels qui peuvent craindre la restriction de leur mission à un service bien particulier, au public restreint et peu renouvelé ; on rencontrera aussi, chez les usagers, le sentiment d'exclusion ou d'élitisme et, pour tous, la question de savoir si la bibliothèque poursuit réellement son rôle de service à tous les publics.

Une mémoire récente, proche de l'utilisateur.

Nous voulons ici introduire un degré intermédiaire. L'histoire du disque et du film est une histoire récente, courant sur un peu plus d'un siècle. Naturellement, les documents dont la conservation selon les critères les plus exigeants des fonds anciens s'impose avec les supports les plus fragiles – or, avec les problèmes de tenue dans le temps des supports, dont la dégradation du film nitraté est le cas le plus spectaculaire et le plus difficile à maîtriser³⁵, les enregistrements patrimoniaux sont à de nombreux égards bien plus fragiles que nombre de livres beaucoup plus anciens.

Mais cette problématique ne concerne pas l'immense majorité des établissements de lecture publique qui, en règle générale, disposent de supports récents et d'enregistrements sans valeur de rareté *stricto sensu*, s'agissant de publications commerciales courantes.

Renversons maintenant la perspective. Pour l'utilisateur, à moins qu'il ne soit lui-même un collectionneur de longue date ou un chineur assidu, des documents que le bibliothécaire estime sans valeur particulière prennent un caractère de rareté dans la mesure où il ne peut pas se les procurer aussi facilement que ce qu'il trouve dans le commerce – nous avons vu précédemment les difficultés apparaissant avec l'accélération du temps éditorial.

Pour l'utilisateur aussi, la temporalité est assez différente de celle de l'optique patrimoniale classique du bibliothécaire. Au cours du XXe siècle et du début du siècle présent, les procédés d'enregistrement et de diffusion du son et de l'image ont banalisé et pratiquement généralisé la consommation de musique et de films – pour les générations vivant actuellement, il s'agit d'un environnement naturel qui a accompagné toutes les étapes de l'existence. Un courant artistique vieux de quelques décennies, récent et dont la connaissance est aisée du point de vue de l'historien, est un vécu s'inscrivant dans une histoire personnelle pour l'individu.

Il s'agit donc bien d'une mémoire à court ou moyen terme ; même quand l'on grave des œuvres vieilles de quelques siècles, la banalisation de l'enregistrement a créé une dimension culturelle nouvelle en de nombreux points. Certaines formes issues d'une tradition populaire ou orale, comme la chanson, voient la logique de leur impact, autrefois limité dans le temps et l'espace, inversée en étant enregistrées ; une même œuvre se démultiplie, s'inscrit désormais dans une histoire de l'interprétation musicale ou dramatique tangible, donne lieu à des jugements et à des « versions de référence » et à d'autres plus anecdotiques ; des courants et des genres (le rock, la musique électronique, le mouvement baroque, la musique de film, une fois séparée du film...) sont strictement contemporains de l'ère du disque et appuient une partie de leur développement sur l'enregistrement ou la radiodiffusion. L'enregistrement lui-même

³⁵ Les découvertes sur l'instabilité chimique de certaines couches des disques compacts pourraient toutefois étendre ces difficultés à des supports plus récents...

devient une pratique artistique, avec son esthétique de la prise de son ou de la composition d'un récital. De plus l'évolution des courants et des styles est relativement rapide et se mesure de décennie en décennie de façon perceptible pour l'auditeur, qu'il s'agisse des créations actuelles ou des styles interprétatifs dans l'exécution des œuvres historiques. Sur le plan scientifique, musicologie, histoire et anthropologie se sont emparées du disque comme objet d'étude permettant une approche comparative ou chronologique de l'interprétation musicale (sur le plan technique, puis critique)³⁶, et installant le disque comme le témoin d'une histoire récente, restitution fidèle d'un vécu, et à laquelle nous sommes particulièrement sensible.

La stabilité de l'offre de la bibliothèque (même si elle n'est pour l'instant garantie que pour les collections physiques) lui donne, dans la temporalité de l'utilisateur, une place particulière. Nous n'avons pas forcément conscience que nos collections courantes sont déjà, du point de vue de l'utilisateur, perçues comme relativement anciennes. Or cette mémoire récente constituée par les acquisitions de quelques décennies d'histoire des discothèques et vidéothèques pourrait faire l'objet d'une mise en valeur volontaire.

La mémoire de l'ère contemporaine, une demande réelle.

Cette optique semi-patrimoniale n'est pas synonyme d'un éloignement décisif vis-à-vis des attentes du public le plus général ; ce dernier pourrait fort bien avoir conscience de cette inscription des bibliothèques dans la longue durée. Ainsi aimerions-nous interpréter de la sorte la remarque d'utilisateur rapportée par Bruno Maresca dans le compte-rendu de l'enquête du CREDOC : [à la bibliothèque,] « les CD, c'est des trucs assez vieux, c'est bien pour retrouver des choses qu'on a pas entendues depuis longtemps. »³⁷.

L'appréciation semblera péjorative au premier abord, mais elle entre aussi dans un contexte où une certaine nostalgie n'est pas un vain mot. Songeons ici au retour en grâce des chansons populaires des décennies 1970 à 90, des séries télévisées de la même période (et notamment des dessins animés naguère décriés qui ont popularisé l'animation japonaise en Europe), et autres courants donnant lieu à des publications voire à des spectacles. La mise en place d'un service de téléchargement d'archives de la télévision, de la radio et des actualités cinématographiques françaises par l'Institut National de l'Audiovisuel³⁸ a rencontré un succès public rapide avec le service « Archives pour tous ». Le secteur éditorial a lui-même réagi rapidement à cette réalité de la demande en proposant des rééditions, en réalisant également un travail éditorial assez nouveau sous la forme d'anthologies et de compilations ; enfin, l'activité de restauration des films ou des enregistrements sonores anciens donne lieu à une activité éditoriale, la mention d'un film ou d'un disque « restauré » ayant acquis une certaine notoriété auprès du public³⁹.

Plus largement, ce phénomène s'inscrit dans un mouvement de dédramatisation du rapport au patrimoine, que l'on observe déjà dans le succès d'opérations telles les

³⁶ On pourrait donner comme exemple l'ouvrage du musicologue Robert Philips : *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Presses universitaires de Cambridge (en langue anglaise), 1992. 284 p. [« Les enregistrements des débuts et le style musical : mutations du goût dans la pratique instrumentale »].

³⁷ Propos rapporté par Bruno Maresca, *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet*, op. cit. p.116.

³⁸ <http://www.ina.fr> ; pour les documents téléchargeables, consulter <http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php>

³⁹ Il resterait à inviter le lecteur à la prudence : en l'absence d'un label attribué sur des critères objectifs, la mention de document « restauré » recouvre des réalités différentes, depuis un travail de restitution et d'édition critique d'une qualité scientifique conséquente jusqu'à de simples « nettoyages » automatisés. La mention d'une restauration, à défaut de précisions supplémentaires, n'est donc pas une garantie de qualité – elle sert parfois de façon quelque-peu abusive d'argument commercial.

« Journées européennes du patrimoine », ou encore la régularité des programmes télévisés à thèmes historiques ou patrimoniaux diffusés aux heures de grande écoute, dans une optique de vulgarisation. La sphère politique prend conscience du caractère valorisant de la conscience patrimoniale, auprès d'un public élargi ; en témoigne le succès du label de Ville (ou Pays) d'Art et d'Histoire qui, depuis sa création en 1985, a rallié plus de 130 collectivités⁴⁰. Dans ce type de démarche particulièrement tourné vers le grand public, la mise en valeur d'un patrimoine vernaculaire modeste permet d'atténuer l'idée que l'intérêt du public ne peut être attisé que dans les centres urbains.

Dans ce contexte, la bibliothèque peut avoir une carte à jouer pour dédramatiser le rapport souvent difficile qu'entretient le public avec ses missions patrimoniales ; il devient possible de communiquer sur le fait que des collections vécues comme banales voire vieilles deviennent le support d'une mémoire, pour un public de plus en plus attiré par ses propres racines (et notamment par la conscience à court ou moyen terme de l'espace historique de sa propre vie, amenant le goût des souvenirs et de la nostalgie).

En pratique, une approche renouvelée de la rotation des collections.

Face à une offre commerciale tournée vers l'actualité et la rotation rapide des produits, la bibliothèque peut proposer une alternative immédiate – contrairement à un acteur commercial, elle conserve ses documents sur une certaine durée. Encore faut-il que ces collections soient facilement accessibles aux usagers.

Dans la pratique qui prévaut dans les établissements de prêt dont une partie de la collection est proposée en libre accès, les documents dont la rotation est devenue très lente et dont la sortie n'est qu'occasionnelle sont généralement mis en réserve, et ne sont communicables qu'indirectement. Nous l'avons vu, en raison de la conscience collective d'une histoire récente gravée dans la cire ou dans le plastique des disques ou des D.V.D., c'est un public plus large que celui des seuls usagers « savants » qui est susceptible d'être touché par l'ensemble des collections ; mais en règle générale, la relégation en magasin crée une distance entre le document et la plus grande partie du public, pour qui le recours au catalogue puis à une banque de communication sont moins naturels et quelque-peu décourageants – avec le rituel de la demande, l'attente, l'impossibilité de voir le document, la nécessité de savoir bien exploiter une notice de catalogue... On pourra dire familièrement, avec nombre de professionnels, que la relégation en magasin signe en pratique l'arrêt de mort du document.

La pratique que nous suggérons ici à partir de l'exemple strasbourgeois consisterait à rompre avec cette logique. L'usage précédent tend à marginaliser un document, alors que la conception de la « longue traîne » nous apprend qu'une publication conserve à plus long terme sa pertinence par rapport à une demande quantitativement moins massive, mais réelle. Les collections pourraient donc être gérées d'une façon qui ne considèrent pas uniquement leur allure de rotation, et la place des espaces ouverts au public, nécessairement contingentée, pourrait de ce fait être affectée aux documents d'une manière plus didactique, en considérant par exemple l'équilibre que l'on souhaite mettre en valeur au sein de l'offre.

⁴⁰ D'après le site dédié du ministère de la Culture et de la communication : <http://www.vpah.culture.fr> consulté le 17 novembre 2008.

3. METTRE A DISPOSITION DES CONTENUS NUMERIQUES ?

a. Entre expérimentation technique, prospective et missions de service : une précaution méthodologique.

Le paysage professionnel est marqué par les initiatives de quelques établissements ayant engagé, à titre expérimental, des mesures de mise à disposition de leurs usagers de contenus dématérialisés. Même s'il est probable que la plupart des établissements français se trouvent beaucoup plus, actuellement, dans une position d'attente ou, dans de nombreux cas, ont adopté des solutions moins radicales ou partielles, ces initiatives ont été largement relayées par cette partie de la communauté des bibliothécaires qui participe beaucoup aux débats professionnels – et notamment par le biais d'internet.

C'est ainsi que des établissements ont expérimenté l'abonnement à des services externes proposant un catalogue de documents accessibles à distance ; d'autres ont mis en œuvre, pour la consultation sur place, des systèmes de bornes ou postes de consultation utilisant des techniques nouvelles. Ont été également testées des solutions exploitant la popularité des appareils de restitution portatifs, des nouvelles fonctions de certains téléphones mobiles ou des supports de stockage miniaturisés, en proposant la mise à disposition du document par le biais des prises U.S.B. du matériel informatique courant.

La problématique à laquelle ces expériences tentent de répondre est relativement complexe.

La banalisation d'internet, la part désormais importante de la population qui accède à ces outils, et l'autonomie croissante de la communication sur internet qui, désormais, engendre ses propres documents et ses propres créations qui ne passent plus forcément préalablement par une publication conventionnelle, sont des invitations à penser qu'aucun acteur de la sphère culturelle n'aurait intérêt à rester à l'écart.

Mais d'autre part, la vision à long terme manque cruellement pour décrire ces évolutions. Engouement de la jeunesse, forte présence dans l'espace médiatique et popularisation d'expressions parfois galvaudées de type « *Web 2.0* »⁴¹, l'entrée dans l'ère de la haute technologie peut tout autant sembler, pour l'observateur extérieur et pour l'utilisateur, une nécessité de l'instant portée par un enthousiasme collectif relevant partiellement de la fuite en avant, et que l'on pourra peut-être comparer un jour à l'époque du « tout automobile » dans l'histoire de l'aménagement du territoire et des transports...

L'histoire des techniques regorge d'exemples où le goût de la nouveauté incite à parler d'avenir avant même que l'expérience n'ait pu démontrer la capacité d'une innovation à s'insérer dans les usages, à répondre au mieux à un besoin voire à en

⁴¹ Pour faire le lien avec l'ensemble de ce texte, nous avons préféré partout ailleurs en dehors de cette formule significative des expressions familières le terme de Web « inscriptible ».

engendrer de nouveaux de façon réellement durable. Cette entrée en matière invitera le lecteur à se demander si la seule énumération des nouveautés et des expériences ponctuelles, quelles que soient leurs qualités techniques propres et l'ampleur de leurs premiers résultats, ne saurait en aucun cas constituer une quelconque vision d'avenir – n'est pas forcément préfiguration tout ce qui relève du modernisme voire du futurisme.

L'évocation d'exemples⁴² peut donner une vision de la diversité des initiatives, considérant bien que chacune en est au stade expérimental. Il reste fort possible que les résultats de l'une d'entre-elles permettent prochainement une prospective plus aboutie ; il faudra toutefois s'en tenir, pour l'instant, à une observation distante, n'excluant pas une appréciation du service rendu, mais s'abstenant de proposer un jugement sur le devenir des concepts et des moyens⁴³.

Le mode d'appréciation que nous souhaitons encourager tentera le plus possible de s'abstraire de la question technique elle-même et des grands engouements collectifs de notre siècle afin d'envisager la question de l'ouverture des bibliothèques à la ressource numérique sous l'angle du service offert au public et de la spécificité de ce service, de sa capacité à conférer à la bibliothèque une légitimité en tant que fournisseur d'une offre se distinguant des autres.

Quelques précisions sur des notions récentes.

Il ne s'agira pas ici de débattre des questions techniques proprement dites, mais d'évoquer brièvement les distinctions qui constituent un enjeu conceptuel réel dès lors qu'il s'agit de proposer un service à l'utilisateur. Quand les collections de documents matériels ne permettent que les deux usages ordinaires, consultation sur place et prêt, les documents « dématérialisés » se prêtent, en fonction des choix et des techniques induites par ces choix, à une plus grande variété d'usages et de modes de communication.

La mise à disposition de contenus dématérialisés s'effectue sous deux formes principales : d'une part, le document peut être transmis sous forme numérique, dans son intégralité, à l'utilisateur, et l'on parlera alors de téléchargement. Par cette opération, l'utilisateur peut conserver le document et le consulter à volonté ; mais il existe des dispositifs permettant de limiter soit la durée de la mise à disposition, soit les possibilités de copie, dits D.R.M. (*Digital Rights Management*, Gestion des droits numériques⁴⁴). Les documents pourvus de D.R.M. limitant la consultation dans le temps permettent en particulier une utilisation temporaire très proche des conditions du prêt de supports. Ce concept de validité temporaire est en particulier mis en œuvre par les tentatives de prêt de documents numériques par des établissements disposant d'un droit de prêt, mais non de distribution de copies, tels que les bibliothèques.

⁴² Le lecteur pourra consulter une sélection d'exemples dans la présentation de Nicolas Blondeau, *Musiques numériques en bibliothèques : visite de quelques chantiers en cours dans les bibliothèques territoriales*, journée d'étude « Image et son en bibliothèque : quel avenir ? », Vitry-sur-Seine, 25 octobre 2007, consultable en ligne : <http://www.slideshare.net/mediamus/musiques-numriques-en-bibliothques-quelques-experiences-en-cours-dans-les-bibliothques-territoriales-franaises> (consulté le 15 novembre 2008).

⁴³ M. Bruno Martin, élève conservateur des bibliothèques de la promotion Albert Londres (2008), élabore simultanément à la présente étude un bilan des expérimentations dans le domaine musical. Le titre et les références exactes ne sont pas connues au moment de la rédaction de ce texte.

⁴⁴ Même si le sigle D.R.M. représente bel et bien le concept de protection des droits, il sert dans la pratique à nommer les programmes informatiques associés aux documents et instaurant techniquement les limites d'utilisation ; les D.R.M. sont du reste à l'œuvre dans le domaine des supports physiques à lecture numérique (« zones » des D.V.D., dispositifs anti-copie...). On pourra se reporter à la définition suivante : http://fr.wikipedia.org/wiki/Gestion_num%C3%A9rique_des_droits

D'autre part, le document peut être stocké dans les appareils du prestataire et transmis directement à l'utilisateur sans être préalablement copié sur son propre appareil. Cette opération est, faute de mieux, nommée couramment *Streaming* (*Stream* : courant, flux)⁴⁵ et peut elle-même prendre deux formes distinctes : soit la transmission démarre sur l'instruction de l'utilisateur qui a préalablement choisi son document dans un catalogue, soit une diffusion continue et programmée est proposée de la manière la plus habituelle qui soit, comme dans le cas de la télévision et de la radiodiffusion (c'est le cas des « webradios » en particulier).

On perçoit ici deux niveaux différents de mise à disposition : dans certains cas, l'utilisateur ne bénéficie du document que de façon temporaire ; dans d'autres, il acquiert une copie. Si le téléchargement s'apparente au prêt, l'utilisateur disposant à sa guise de l'enregistrement (pendant un temps limité ou non), la consultation en ligne semble destinée à la consultation sur place ; une seconde dimension peut toutefois s'ouvrir avec une consultation en ligne à domicile de ressources diffusées par la bibliothèque.

À cette dimension s'ajoute la variété des utilisations qui pourront être faites du document par la suite, notamment avec le téléchargement ; dans ce domaine, encore plus qu'avec les supports les plus répandus des dernières décennies, écoute et visionnage sont possibles, de façon largement accrue, dans un grand nombre de situations tant au domicile de l'utilisateur qu'à l'extérieur. En témoigne le succès commercial des baladeurs numériques ainsi que l'apparition d'appareils autres pouvant remplir cette fonction de façon annexe, tels que téléphones ou agendas, en raison de la faible place exigée par les circuits électroniques et de l'absence de mécanismes.

b. Quelle offre pour quels usagers ?

Le numérique, une imprégnation partielle mais profonde.

L'entrée d'Internet dans les foyers est massive si l'on considère le caractère très récent de ce mode de communication, mais elle ne lui confère pas un statut de quasi ubiquité comme celui acquis par les appareils de restitution sonore (équipant 98% des foyers en 2006⁴⁶) ou les postes de télévision. L'équipement en lecteurs de D.V.D. et en magnétoscopes, la vente des premiers étant encore en progression, représente quant à lui environ 77% des ménages.

Une enquête du magazine *Télérama* montrait récemment un aspect de l'équipement en audiovisuel de loisirs qui aurait paru étonnant il y a peu : ces équipements ne se répartissent plus en fonction du niveau de vie et des revenus, « les familles modestes sont aussi équipées que les autres, elles consacrent jusqu'à 22% de leurs revenus aux écrans »⁴⁷. La notion de déséquilibres liés aux revenus doit de ce fait être remise en cause, et peut-être faut-il alors débarrasser l'expression souvent entendue de « fracture numérique » de sa composante sociale.

On identifie une part équivalente à 62% de la population qui se connecte régulièrement à Internet, tous modes confondus. La fréquentation des bibliothèques de prêt correspondant à un usage du temps libre, nous préférons ici, méthodologiquement,

⁴⁵ Nous l'avons désignée, dans le reste de ce texte, sous le terme d'écoute en ligne.

⁴⁶ Pour la plupart des ordres de grandeur évoqués : Jeannine Cardona, Chantal Lacroix, *Statistiques de la culture, chiffres clefs 2008*, Ministère de la culture et de la communication.

⁴⁷ Emmanuelle Anizon, Hélène Marzolf, La vie numérique, la place des écrans dans la maison, *Télérama* n°3074 du 10 décembre 2008, p. 28-34.

retrancher la part des usagers qui accèdent à Internet sur le lieu de travail (et dont l'utilisation est théoriquement professionnelle même si la frontière peut être floue pour certains usagers) et considérer principalement la proportion d'environ la moitié de la population qui dispose d'un accès à domicile. Les usages d'Internet pour les loisirs sont donc encore assez loin d'une généralisation, et les accès dans les lieux publics (dont les bibliothèques) n'apportent pas un complément de très grande ampleur.

En revanche, cette part de la population qui est concernée par l'accès à Internet l'est, dirons-nous, en profondeur, dans la mesure où l'utilisation qu'en font les abonnés est importante, deux tiers d'entre eux se connectent tous les jours.

La jeunesse des usagers d'Internet, et notamment des auditeurs de musique en ligne ou par téléchargement (60% des internautes entre 12 et 17 ans pour 36% tous âges confondus), est souvent évoquée. On parlera ici à loisir de phénomène de génération et on pourra pointer, en conséquence, la part peut-être sous-estimée d'usagers très sporadiques et de non usagers des nouvelles technologies dans la population totale, les statistiques étant tirées par cette forte fréquentation de la jeunesse.

Ce public jeune est souvent mentionné comme prémices d'un changement futur des usages dominants (par exemple, si une part stable, autour de 78% de la population, a l'habitude d'acheter des disques, les plus jeunes en achètent beaucoup moins). Il est toutefois difficile de formuler des prédictions à partir du moment où ce sont les usages qui sont en jeu, et certains peuvent se modifier au cours de la vie ; nous préférons ici proposer un début d'analyse qui pourrait inviter à la mesure. En effet l'utilisation de musique et d'images en provenance d'Internet présente l'avantage d'une sélection moins contrainte et moins coûteuse que l'achat de supports enregistrés et confère, de ce fait, une grande autonomie à l'utilisateur. Contre la symbolique familiale (et donc souvent prescrite par les parents) du poste de télévision et de la chaîne hi-fi parentaux du salon, il y a probablement une forme d'émancipation des plus jeunes qui trouve un support dans de nouveaux modes d'appropriation. Si l'on ajoute la popularité auprès de la jeunesse de l'ordinateur pour ses vertus ludiques et scolaires (et le caractère de nouveauté et de domaine souvent mieux maîtrisé par les jeunes que par les parents), l'engouement de la jeunesse pour l'acquisition de musique et de films sous forme numérique paraît assez logique ; mais peut-on présumer de son comportement, une fois dépassée cette période d'émancipation ?

Les bibliothèques offrent sous la forme du prêt des documents consultables par tous (le livre) ou au moins, dans le cas du disque et de la vidéo, par une grande part des populations desservies. Pour des raisons d'équipements et d'usages, la part concernée par l'apparition d'une ressource numérique est plus réduite, même si l'abaissement du coût des équipements et autres abonnements peut laisser penser que cette part pourrait augmenter. Si l'inégalité est moins une affaire de milieu qu'une affaire de génération, il n'en reste pas moins que la prudence est de mise, à moins de prétendre à une capacité de d'anticipation. Si séduisante que soit la modernité, ne doit-on pas garder en tête que les équipements proposés doivent être représentatifs des besoins exprimés par les usagers ?

Numériser les collections des bibliothèques, une démarche encore impossible mais séduisante.

L'aspect le plus immédiatement séduisant d'une offre numérique de la part de la bibliothèque serait de démultiplier les points d'accès, et d'apporter, pourquoi pas, une offre documentaire au domicile de l'utilisateur, et ceci pour la musique et le film de la

même façon que cela est réalisé pour l'écrit. On peut imaginer qu'une consultation à domicile aussi aisée qu'elle l'est avec une offre de type Gallica dans le domaine de l'écrit, ouvrirait à nombre d'utilisateurs un accès aisé aux ressources musicales et cinématographiques – et en particulier à ceux qui, par choix ou par nécessité, préfèrent l'accès à domicile (jeunes, publics « empêchés »...), tout en éliminant le problème de la disponibilité des exemplaires, un fichier numérique pouvant être copié un grand nombre de fois.

Cette optique n'entre toutefois pas encore en jeu véritablement dans la mesure où, sur le plan juridique, il n'est pas possible pour les bibliothèques de numériser leurs collections pour cet usage en dehors de nécessités de préservation patrimoniale – mais cette dernière optique mérite d'être mentionnée et nous y reviendrons.

L'accessibilité à distance et l'hypothèse d'un fonctionnement en réseau, une ressource intéressante pour l'utilisateur.

L'élargissement des perspectives pour les bibliothèques est conséquent dans ce domaine, puisque l'accès distant aux collections pourrait constituer une réponse intéressante à la dimension « semi-patrimoniale » et au concept d'offre durable que nous avons mis en valeur précédemment : puisque les enregistrements peuvent facilement devenir inaccessibles aux usagers en raison des politiques éditoriales, garantir une disponibilité des œuvres pour tous, y compris à longue distance, représenterait pour les bibliothèques une façon séduisante de remplir leur mission d'offre stable et fiable.

Cette dimension nous semblerait ici indissociable d'une étape supplémentaire consistant en un travail en réseau et en la possibilité, sinon de catalogues collectifs, du moins d'une offre de recherche mutualisée et croisée permettant à l'utilisateur, libéré des contraintes géographiques, de se concentrer sur la recherche du document souhaité sans difficulté de navigation particulière. Il faut certes mentionner la limite qualitative du téléchargement ou de l'écoute en ligne qui ne peut, pour le mélomane, remplacer les supports traditionnels ; mais l'intérêt de la consultation distante peut offrir une compensation, de même que la possibilité d'explorer en détail les catalogues avant d'envisager un déplacement pour consulter les collections physiques.

Ces conceptions restent pour l'instant un vœu pieux dans la mesure où le cadre juridique s'avère inadapté. Nous les avons donc mentionnées pour leur intérêt conceptuel car, en vérité, il y a là une solution assez séduisante de mise en valeur des collections. Une discussion sur le blog de Xavier Galaup a suggéré une démarche d'expérimentation des procédés envisageables dans un cadre privé⁴⁸, preuve que la sphère professionnelle aurait un certain intérêt à une évolution juridique rendant ces projets possibles ; si grande que soit la motivation des bibliothécaires (le principe de lobbying est parfois évoqué pour peser sur la sphère juridique), faire remarquer que les éventuelles velléités devront être compatibles avec les intérêts des ayants-droits nous semble relever du civisme élémentaire – aussi nous garderons-nous ici d'exprimer un parti-pris quant à la pertinence du droit actuel.

⁴⁸ Réactions, en bas de page, à l'article *Numériser et mettre à disposition en ligne les collections musicales des bibliothèques*. Consultable sur : <http://www.xaviergalaup.fr/blog/2008/03/19/numeriser-et-mettre-a-disposition-en-ligne-les-collections-musicales-des-bibliotheques/>

.Une pertinence accrue pour rendre les fonds patrimoniaux au grand public.

Comme dans le cas du livre, la numérisation présente un intérêt immédiat dans le cas des collections patrimoniales. Elle limite la dégradation des supports, fréquente avec les disques et les cylindres, et inéluctable dans le cas de certains supports cinématographiques, telle la pellicule nitrée ou les bandes magnétiques sur lesquelles sont fixés, en particulier, nombre de documents de collections régionales. Cette numérisation peut permettre d'une part l'exécution de copies de conservation sous un format plus durable que l'original, et d'autre part, donner lieu à des copies de consultation permettant un accès, éventuellement à distance, et sans risque pour les collections.

Cette dimension ne semble pas concerner, au premier abord, les discothèques et vidéothèques de prêt, puisque les collections patrimoniales sont exclues de leur champ d'action. Cependant la numérisation (une fois résolus les problèmes juridiques) peut aller jusqu'à annuler, dans le cadre de la consultation sur poste informatique, les effets de cette distinction ; dans ce cas, la frontière est largement atténuée et des collections patrimoniales peuvent être largement rendues au grand public – ce que des institutions ne subissant pas des contraintes juridiques identiques, telle l'I.N.A., pratiquent déjà. Pour les bibliothèques, le dispositif actuel de la loi D.A.D.V.S.I. prévoit certes une exception pour ce qui concerne les copies à titre de préservation, mais la consultation et surtout l'accès à distance nécessiteraient une approche juridique plus précise.

La notion nous semble intellectuellement passionnante, car elle peut avoir pour vertu de dédramatiser le rapport du grand public aux fonds patrimoniaux et s'inscrirait de ce fait dans une optique tout à fait contemporaine en termes de projet culturel.

Relayer une offre extérieure, ou comment ne pas doubler l'existant.

Dans l'immédiat, un choix accessible sans difficulté juridique a parfois été fait, celui d'offrir aux usagers une possibilité d'accès au catalogue d'un prestataire extérieur proposant téléchargement ou consultation on ligne. Ces procédés peuvent simplement consister en l'abonnement de la bibliothèque à un service, sous des conditions adaptées à ses besoins, permettant de relayer auprès des abonnés un moyen d'accès au catalogue d'un prestataire commercial à un coût réduit par rapport à un abonnement individuel.

Des initiatives plus spécifiques aux bibliothèques existent néanmoins. Il peut s'agir d'offres commerciales conçues en fonction de leurs besoins, et éventuellement associées à des équipements spécifiques. On pourra mentionner l'expérience de bornes donnant accès sur place à des catalogues en ligne⁴⁹, ou encore la collaboration de plusieurs bibliothèques et de prestataires extérieurs dans des portails de musique en ligne destinés aux usagers⁵⁰.

Outre que dans toutes ces situations les bibliothèques n'ont qu'une maîtrise limitée, voire nulle, des contenus, ces offres s'avèrent également moins stables que celles que proposeraient des bibliothèques numérisant leurs collections elles-mêmes, ou faisant l'acquisition de contenus numériques qu'elles enregistreraient sur leurs propres moyens de stockage. La principale marge de manœuvre qui s'offre, de fait, se limite

⁴⁹ Voir en particulier l'exemple de la bibliothèque de Gradignan dans la Gironde (<http://www.lamediathequedegradignan.fr>) avec les bornes « Automazic » donnant accès au catalogue « Dogmazic ». On pourra consulter l'article suivant sur le site de l'I.R.C.A.M. : http://listes.ircam.fr/sympa/arc/discothecaires_fr/2008-09/msg00055.html

⁵⁰ On pourra voir le projet Ithèque initié en particulier par la bibliothèque de Troyes. <http://www.ithèque.net/>

souvent au choix du prestataire, ce qui amène des contraintes même si les plus souvent sollicités, Arte-V.O.D. par exemple, ont une excellente réputation de qualité des contenus.

S'agissant de documents qui ne sont pas spécifiques aux bibliothèques, ces offres doublent souvent une partie de ce qui est disponible pour n'importe-quel abonné à Internet et n'offriraient dans certains cas que l'avantage d'un tarif préférentiel proposé aux usagers inscrits. Cet aspect financier nous semble toutefois avoir une portée limitée dans la mesure où, nous l'avons évoqué, même des familles modestes acceptent un effort important quand il s'agit des loisirs numériques.

Il nous semblera alors que la pertinence de ces offres extérieures s'inscrit à la fois dans leurs qualités propres et dans la façon dont elles sont mises en valeur : elles devront notamment être choisies en raison de leur capacité à compléter de manière pertinente l'offre conventionnelle de la bibliothèque, et mises en valeur dans les sites, les catalogues et les actions de médiation de telle sorte que cette complémentarité soit effective. A ce titre seulement, la bibliothèque présentera dans sa démarche une légitimité qui dépassera largement celle d'un simple relais, parmi d'autres, d'une offre extérieure, et bien plus encore celle d'une institution désireuse d'offrir du numérique rapidement pour le simple goût de suivre le mouvement.

Susciter ou produire des contenus.

Proposer une offre numérique nous semble enfin revêtir une pertinence tout à fait importante s'il s'agit de donner largement accès à des contenus qui, au même titre que ses collections, seront propres à la bibliothèque. Nous avons évoqué la possible ouverture des collections vers la production locale ou amateur à la faveur d'un élargissement de l'horizon au delà de l'encyclopédisme ordinaire ; de la même façon qu'elles permettent à un nombre accru d'artistes de proposer des réalisations convenables, les techniques récentes permettent leur diffusion. Les bibliothèques pourraient de ce fait jouer un rôle dans ce domaine ; être commanditaires ou productrices d'œuvres peut s'inscrire dans une politique de mise en valeur d'une activité culturelle locale, et les possibilités de diffusion numérique rendent la chose relativement aisée et bon marché.

À cette dimension peut s'ajouter l'opportunité de produire des contenus d'ordre critique ou didactique ayant pour but de communiquer au sujet des collections et des actions des bibliothèques, un type d'initiative parfaitement adapté à une diffusion numérique et dont, finalement, les sites des bibliothèques ne sont qu'une première expression.

Dès lors l'enjeu est moins de débattre l'opportunité ou non d'une offre numérique, mais plutôt de faire porter la concentration sur l'optique dans laquelle les bibliothèques mettent en valeur leur offre – c'est du reste le thème qui nous occupera à présent.

Il nous semble en effet que la discussion sur le principe du numérique pourrait devenir rapidement un débat d'arrière-garde : au rythme des évolutions techniques et de celui, moins linéaire, de l'appropriation des techniques par le public, il est assez difficile de tirer des conclusions à moyen terme. L'ère numérique pose probablement d'ailleurs aux bibliothèques un problème assez généralement partagé, celui d'une adaptation rapide exigeant de tous une certaine réactivité. Au delà de cette question, il nous paraît donc essentiel de reléguer le souci parfois dogmatique de modernité pour envisager, le plus possible, les services que l'on est capable d'offrir à l'utilisateur.

III. Quelques perspectives pour la médiation et des services.

1. LA MEDIATION LEGITIMEE.

a. La musique et le film : quelle spécificité dans la mission du bibliothécaire ?

La médiation en débat, prescription et accompagnement.

La définition du rôle de prescripteur du bibliothécaire, le débat opposant l'idée d'un professionnel dont l'expertise scientifique serait le pilier de l'ensemble des prestations offertes à l'utilisateur à celle de positions moins hiérarchisées pouvant aller jusqu'à entériner sans les juger les demandes du public, sont des questions posées depuis longtemps dans la sphère professionnelle ; et si nous n'avons pas craint de les réduire quelque-peu à une opposition sommaire en guise de préambule à ce chapitre, c'est que nous allons inviter le lecteur à en revoir quelques-uns des enjeux en lien direct avec la question des collections de phonogrammes et de vidéogrammes.

S'il n'est en effet probablement pas opportun de revenir sur l'ensemble du débat, du moins pouvons-nous appuyer cette tentative de mettre en forme quelques pistes et hypothèses d'actions futures sur la façon dont, dans le cadre des débats actuels sur le devenir de la musique et du film en bibliothèque publique, cette contradiction ancienne a pu ressortir.

Sur le site de l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information musicale (A.C.I.M.)⁵¹, le lecteur pourra lire un débat entre Bruno David, de la bibliothèque municipale d'Eaubonne, et Dominique Lahary, de la bibliothèque départementale de prêt du Val d'Oise, faisant suite à l'intervention du premier, commentée par le second, lors du colloque « La bibliothèque dématérialisée » le 31 mai 2007 à Taverny. Une partie de cette controverse par articles interposés ramène le débat de la position du bibliothécaire et de son rôle de prescripteur, ramené au contexte de l'offre numérique et des développements récents liés à la banalisation des techniques d'accès à distance. Écoutons sur ce point la prise de position de Bruno David, pour qui l'évolution conforte le bibliothécaire dans son rôle d'interface et de sélection des contenus :

« Le défi que doivent relever les bibliothèques n'est donc pas d'ordre technique mais politique : devenir l'un des lieux privilégiés d'intelligibilité du monde, à travers des collections (quels que soient les supports) qui le mettent en questions du point de

⁵¹ A.C.I.M. : <http://www.acim.asso.fr> pour le site lui-même. Pour les articles cités par la suite, Bruno David, *La bibliothèque dématérialisée. 1, La musique, retour sur la journée du 31 mai à Taverny*, juin 2007, <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article199> et Dominique Lahary, *La réflexion continue, l'action aussi*, janvier 2008, <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article220> (consultés le 22 novembre 2008).

vue des savoirs et offrent ainsi les conditions d'une participation effective, éclairée, aux questions que pose son devenir.

On n'est pas là en terre inconnue : il s'agit pour le bibliothécaire non pas de gaver les publics à la corne d'abondance des biens culturels « dématérialisés » mais, comme toujours, de trier et de hiérarchiser des contenus, de séparer, au sein d'une masse documentaire pléthorique, l'essentiel de l'accessoire, l'utile du nuisible ou de l'inepte, pour ne retenir, par principe (i.e. compte tenu de l'état des savoirs et de la part de subjectivité inhérente au choix), que le meilleur ou le plus adapté, en tout cas le plus digne d'être transmis – et ainsi de faire en sorte que ce monde de l'immédiateté et de la profusion ait un sens pour les gens. »⁵²

La question n'a bien entendu de pertinence ici que si l'on en tire les aspects spécifiques à la musique enregistrée et à la vidéo. Le travail de sélection envisagé par Bruno David semblerait découler immédiatement d'une expertise scientifique, s'agissant de proposer des contenus documentaires conformes à un état présent des connaissances, à une fiabilité conférée par la qualité méthodologique et didactique des ouvrages et à la pluralité des points de vue.

Présenter des films ou des œuvres musicales ne relève que partiellement de cette forme de sélection. Il est toujours possible d'apporter le soutien d'une expertise historique et technique – celle-ci s'appuiera sur la maîtrise de notions d'histoire de ces formes d'art, de stylistique, d'analyse. S'agissant de questions de pertinence esthétique, y a-t-il systématiquement une légitimité du bibliothécaire ?

Un public plus autonome ?

Musique et film sont décrits par les observateurs comme des expressions artistiques « populaires ». La musique est décrite comme « l'art populaire par excellence »⁵³. Comment définir cette notion de « popularité » dans l'orientation thématique qui nous intéresse ?

En termes quantitatifs, l'écoute de musique enregistrée et le visionnage d'œuvres cinématographiques peuvent être considérés comme parfaitement banalisés dans la population européenne – et pour qui ne disposerait pas encore, au minimum, de récepteurs de radio et de télévision, d'appareils de restitution de disques, la diffusion dans des lieux publics divers permet difficilement, à l'heure actuelle, de rester à l'écart de cette presque généralisation de l'audio-visuel.

Sur le plan de la réception des œuvres par le public, la notion de « popularité » s'inscrirait ici dans l'idée d'une culture moins prescrite par une autorité investie de la capacité à fixer le bon goût de manière collective. Selon Christophe Evans, le relatif désintérêt manifesté par l'école contribuerait à faire aimer l'art cinématographique, suivant un processus inverse de celui qui provoquerait des formes de désaffection de la lecture, que le monde scolaire valorise⁵⁴. La remarque resterait encore valable pour la musique considérée comme un enseignement d'importance secondaire : l'individu s'approprierait d'autant plus facilement un champ délaissé par l'institution.

Cette facilité d'appropriation est telle qu'au delà du fait d'admettre qu'aujourd'hui écouter de la musique ou voir des films est un fait banal, on peut en venir à considérer que les goûts en la matière font partie intégrante de la personnalité et

⁵² Bruno David, *op cit*, chapitre 2, « Les désirs ne sont pas les besoins ».

⁵³ Stéphan Cotrelle, *Il n'y a pas assez de musique en bibliothèque* [en ligne], Bibliothécaires musicaux de Picardie, 2008. M. Cotrelle évoque les conclusions d'une enquête T.N.S. – Sofres d'Anne-Hélène Mangin, pour la S.A.C.E.M. qui n'est malheureusement plus disponible en ligne auprès de ces organismes.

⁵⁴ Christophe Evans, À la recherche des publics de la vidéo, *Cinéma en Bibliothèque*, p. 301.

de l'identité d'un individu ou d'un groupe – dans certains cas, on pourrait presque identifier, par exemple, des styles de vie à des goûts musicaux, autant qu'à des apparences vestimentaires.

La musique : l'institution perd de son poids.

La musique dans l'ère de l'enregistrement et de la diffusion artificielle est marquée, de façon caricaturale, par l'importance prise par les formes « populaires » qui ont fini par représenter une très large partie de l'activité éditoriale, et ont un poids énorme dans la quantité de musique enregistrée échangée et vendue. Il n'est pas nécessaire de revenir longuement sur cette situation ; il l'est peut-être plus de donner l'exemple de la fragilisation de l'institution prescriptrice dans le domaine un temps considéré comme monolithique de la musique « savante ». Dans ce domaine qui aurait pu rester le terrain privilégié d'une prescription collective imposant le goût, l'ère du disque est celle d'une légitimation de la musique par la foule des auditeurs plus que par l'institution, en particulier à la suite de l'introduction des conceptions de *performance-practice* et d'« interprétation historiquement informée » qui ont bouleversé l'idée selon laquelle une institution pouvait légitimement donner une vérité artistique imposée aux musiciens et inculquée au public en tant que grille d'appréciation.

Dans tous les domaines, actuellement, la légitimité vient moins de la prescription institutionnelle que de la pratique (initiative des artistes eux-mêmes et validation par l'adhésion du public) ; c'est au contraire l'institution qui, de nos jours, se trouve invitée à suivre le mouvement, si l'on peut dire, et à entériner a posteriori les évolutions du demi-siècle écoulé en faisant par exemple entrer de nouvelles disciplines dans les conservatoires.

Le cinéma, un art historiquement tourné vers le public.

On ne détaillera pas ici d'aspects historiques que le lecteur trouvera, avec grand profit, dans des ouvrages spécialisés ; il reste cependant utile de rappeler l'origine populaire (foraine en particulier) d'un art qui eut des difficultés à être reconnu comme tel dans ses premières années et dont l'audience a été rapidement importante et socialement diversifiée. Les formes ultérieures d'inscription du cinéma dans un cadre institutionnel sont plus marquées que d'autres par une légitimation venant du grand public⁵⁵.

Dans une dimension plus embarrassante, comme le rappelle Jean-Michel Guy dans son enquête sur la culture cinématographique des français⁵⁶, les plus grands consommateurs ne sont paradoxalement pas les plus informés des auteurs, des styles et de l'histoire de l'art cinématographique, perçu et utilisé comme un divertissement strictement récréatif.

Une autonomie critique du public ?

Ce sont les dernières années, avec le développement d'Internet, qui semblent avoir porté au degré le plus élevé la prise d'autonomie du public par rapport aux formes de prescription et de jugement collectif. L'apparition puis la popularisation d'un web « inscriptible » propulsent dans le domaine de l'exercice de la critique un grand nombre de personnes qui n'auraient été que spectateurs, leur donnant la possibilité de publier des jugements, des recommandations et des sélections personnelles.

⁵⁵ De façon symptomatique, le rôle prescripteur des prix internationaux et des festivals s'appuie en grande partie sur une légitimation par le vedettariat, forme de lien direct et non institutionnel entre artiste et public : les jurys des prix sont des experts prescripteurs mais aussi des « stars ».

⁵⁶ Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des Français*, La documentation française, 2001.

On mentionnera ici, à titre d'exemple, la possibilité offerte aux usagers d'Internet de commenter directement les œuvres qui leur sont proposées en ligne, s'agissant par exemple des portails de téléchargement ou de visionnage, avec, dans certains cas, l'apparition de petits débats opposant différentes appréciations (sur le site Youtube, par exemple, les interventions des usagers apparaissent dans l'ordre chronologique, permettant aux internautes une forme de dialogue et de controverse). S'y ajoutent souvent des fonctions supplémentaires permettant, entre autres, de recommander tel ou tel document à un proche, de créer une liste individuelle de « favoris » permettant à l'utilisateur tant de conserver ses propres références, que de publier une sélection visible par d'autres – et l'on devrait rajouter à cela la popularité de la publication de « listes » individuelles, sorte de bibliographies thématiques. Cette possibilité a été étendue au domaine de la vente par correspondance de supports, où en règle générale s'ajoute une autre fonction, celle qui permet de savoir quels autres produits ont été sélectionnés par les autres acheteurs.

L'activité critique conventionnelle peut se trouver en perte d'importance face à cette évolution, mais elle peut aussi choisir de l'accompagner afin de rendre plus efficace le dialogue entre équipes éditoriales et lecteurs. C'est en particulier le cas de l'hebdomadaire *Télérama* qui propose un service de remarques et notations individuelles sur son site Internet (les lecteurs commentent les notices critiques de la rédaction, produisent leurs propres commentaires mais peuvent aussi évaluer les commentaires des autres participants...). La revue opère la transition entre les deux sphères critiques – classique et « participative » - en proposant par exemple systématiquement deux sélections lors de son festival de cinéma annuel, celle des critiques professionnels et celle des lecteurs.

La place du bibliothécaire : expertise et légitimité.

La prise d'autonomie du public semble remettre en cause le principe de prescription. Ce qui occupe du terrain n'est pas pour autant forcément légitimé à tous les points de vue ; dans le contexte actuel, à la profusion de document qu'évoque Bruno David s'ajouterait la quantité croissante de jugements et d'avis sur lequel l'individu tente de s'appuyer pour étayer sa propre sélection.

Il faut se garder de voir dans l'exercice de la critique par tous et pour tous, telle qu'il se trouve particulièrement mis en valeur par le web « inscriptible », une solution donnant dans les faits les meilleurs résultats possibles. L'utilisateur est forcé d'opérer une sélection entre une quantité importante de propos, sans avoir la garantie d'une homogénéité qualitative parmi des contributions ne faisant pas l'objet d'un tri, ni même de l'orientation méthodologique que peut donner la politique éditoriale d'une revue ou d'un site Internet conventionnel. Dans la pratique, tout usager pourra facilement constater la forte proportion de contributions faibles du point de vue de l'argumentation ou de celui de la forme, que l'on trouve sur les sites Internet « inscriptibles », quand ceux-ci sont destinés et ouverts à un large public.

Sur le plan intellectuel, pouvoir lire les avis de chacun ne renverse pas la légitimité de l'expertise critique proprement dite, en ce qui concerne l'évaluation des moyens techniques ou stylistiques, ainsi que, bien souvent, les clefs de lecture des œuvres telles que contexte et histoire. Les deux propositions que reçoit l'individu – avis de ses semblables et expertise érudite – subsistent et cohabitent actuellement avec des adaptations mutuelles, telles que l'exemple évoqué des revues ayant leur site Internet « inscriptible ». Il semble s'établir un partage somme toute équilibré sur le plan

intellectuel : chacun s'attribue le droit à la subjectivité et au jugement global de valeur, mais ce droit est dans le même temps moins admis pour la critique professionnelle « ordinaire » dont chacun semble s'émanciper. Si l'on reconnaît encore la légitimité de l'expert en ce qui concerne des données objectives ou techniques (histoire, analyse stylistique, perfection formelle...), l'évaluation finale incluant les éléments affectifs semble revenir à l'individu, et cette répartition des tâches n'est pas forcément désagréable, en ce qu'elle confirme finalement la spécificité et le caractère irremplaçable d'une expertise n'entrant plus nécessairement en conflit avec le problème de l'appréciation subjective.

Puisque le public veut à tort ou à raison produire ses propres évaluations, puisqu'il gagne en autonomie, et en particulier dans le domaine du disque et du film où l'institution a moins de prise sur lui, il reviendra probablement au bibliothécaire le soin de représenter l'expertise, plus que la prescription du goût. On ne peut plus envisager qu'il joue un rôle d'arbitrage dans un contexte où chacun peut se procurer différents niveaux d'appréciation critique de façon plus ou moins immédiate ; il s'agira au contraire de proposer au public ce qu'il n'apporte pas lui-même, et c'est en ce sens que nous souhaitons interpréter l'idée d'une bibliothèque comme lieu d'« intelligibilité ».

Ce n'est plus en strict prescripteur que le bibliothécaire, tel que nous le proposons, opérera une sélection et une mise en ordre, mais en intermédiaire entre une offre pléthorique et un lecteur potentiellement submergé par une profusion qui peut rendre sa recherche difficile, l'inviter à se replier sur ce qu'il connaît, ou encore l'égarer.

b. Du prêt à la médiation.

Avec ce regard, la seule mise en présence, sous les yeux de l'utilisateur, d'une collection de prêt ne semble pas suffire à lui donner un outil efficace d'appropriation de la musique ou du film. En tant qu'offre au sens strict, la bibliothèque n'est pas seule ; elle n'est pas forcément l'offre la plus importante et ne propose pas forcément le plus grand choix dans un domaine ou un autre. Elle propose, en tant que spécificité, la présence du bibliothécaire... Ce dernier, plus que l'acteur du secteur commercial moins libéré de la contrainte économique ou du temps éditorial, est un intermédiaire à l'entière disposition du public.

Outre la fonction de renseignement direct, il peut agir par les équipements et espaces de consultation, les outils de recherche documentaire, l'accompagnement de l'offre en termes d'animation ou d'action culturelle ; il agit également dans sa fonction la plus traditionnelle au travers de la constitution et de l'accroissement d'une collection. Ces aspects sembleront une évidence, mais, avec une conception initiale de collections à caractère encyclopédique de disques et de films proposées avec l'usage exclusif du prêt, la fonction d'animation des collections que pourrait occuper le bibliothécaire n'a pas forcément été envisagée dès l'origine – or si l'on souhaite faire évoluer les services des discothèques et vidéothèques, c'est probablement sur ces points qu'il reste possible d'agir.

Un lieu qui facilite l'appropriation.

Il reste difficile de se repérer sans connaissances préalables dans une collection de musique ou de films. Une recherche documentaire sur un sujet donné pourra s'effectuer, dans le cas du livre, avec ou sans aide, par le biais des catalogues ou de la

signalétique, vers une réponse la plus pertinente possible. S'agissant d'expressions artistiques, comme avec la littérature d'ailleurs, les catalogues, le classement et la signalétique ne donneront que des titres, des auteurs, et des classifications de forme ou de genre que l'on ne peut appréhender qu'avec le bagage nécessaire. Sur ce simple point, le rôle du conseil gagne en importance. La musique enregistrée en particulier, relève d'une double histoire et donc d'un double niveau de sélection : le niveau de l'œuvre elle-même, à situer dans l'histoire, la géographie et l'esthétique de l'art musical en général, et le niveau de l'interprète, relevant de l'histoire récente ou de la plus stricte actualité.

Mais surtout, sons et images enregistrés ne s'apprécient pas immédiatement comme l'on pourrait feuilleter un livre. Ils correspondent à des pratiques temporellement spécifiques, qui sont le moment de la projection, ou celui de l'écoute (restitution d'un enregistrement ou concert). Rendre une collection musicale ou cinématographique intelligible passe donc par l'existence de moyens d'appréciation et de découverte adaptés – ce qui signifie, dans notre cas, des moyens de restitution. Si le modèle des conférences ou des rencontres avec les auteurs reste tout aussi valable que dans le cas du livre, la projection et l'audition semblent indispensables à la mise en valeur d'une ressource qui ne saurait se limiter à la vision d'objets ronds en matière plastique...

Un lieu culturel unique ?

Le disque et le film présentent ainsi, pour la médiation, un certain nombre de problèmes spécifiques qu'il devient nécessaire d'envisager. Nous avons choisi d'évoquer ici quelques propositions et thèmes sélectionnés pouvant donner l'exemple d'actions à mener.

Film et musique trouvent leur lieu de prédilection dans les espaces traditionnels que sont les salles de projection d'une part, et l'ensemble des lieux publics d'écoute de musique : salles de concert et théâtres, lieux de culte, bals et autres lieux d'interprétation publique. L'ère du disque et de la vidéo ouvre la possibilité d'en bénéficier à domicile, et cette mise à disposition domestique est devenue, quantitativement, la plus importante. L'étape suivante serait alors représentée par les télécommunications, radiodiffusion, télévision, Internet, ouvrant la possibilité, non plus d'emporter chez soi, mais de se faire apporter. La bibliothèque n'est pas strictement un lieu de projection et d'audition, ces lieux existent et il n'est pas notre propos d'y associer une forme de concurrence ; pour assurer un avenir à la bibliothèque musicale, il s'agira alors de trouver les moyens de lui donner une vocation qui n'appartient qu'à elle, ou selon l'expression de Gilles Rettel, un « lieu où l'expérience musicale est unique : tout ce que je ne peux pas faire chez moi. »

Nous aimerions ajouter – et ceci fera l'objet de la partie finale de cet exposé – le fait que la bibliothèque, face à la situation de l'offre que nous avons évoquée précédemment, le lieu où l'on trouve ce que l'on ne trouve pas chez soi (ou que l'on trouvera plus difficilement par soi-même) ; si habituelle que puisse paraître la question des collections, il semble qu'elle ne puisse plus être abordée de façon routinière dans un contexte où l'offre éditoriale s'accélère, se diversifie et devient difficile à explorer pour l'utilisateur.

Dans les deux cas, il s'agit toujours de proposer des prestations qui ne devront pas être redondantes par rapport à celles que l'utilisateur trouve par lui-même, à domicile ou ailleurs ; collections et médiation ne faire l'objet d'efforts séparés, il faut ici

envisager les moyens de mettre en valeur une offre d'une façon qui n'appartienne qu'à la bibliothèque...

2. ANIMER LES COLLECTIONS : VERS UNE ACTION PLURIDISCIPLINAIRE.

a. Le champ des possibles...

L'enjeu est ici de passer du souhait – l'affirmation identitaire de la bibliothèque musicale ou de la vidéothèque comme un lieu culturel singulier proposant plus qu'un réservoir de prêt – à la dimension pratique. Nous ne détaillerons pas nécessairement la description de types d'animations connus, mais l'on peut cependant évoquer les principaux traits, les principaux champs d'action qui peuvent donner vie à cet espace.

Pourquoi, tout d'abord, s'intéresser d'emblée à la dimension de l'animation et de l'action culturelle, s'agissant de rendre vie aux discothèques et vidéothèques de prêt ?

Ces espaces se présentent, ordinairement, sous la forme de salles contenant une partie des collections, et de points de présence d'un personnel pouvant renseigner une recherche, distribuer les documents des réserves et (si cette activité n'est pas centralisée en un guichet unique) enregistrer les prêts et les retours. Nous avons souhaité examiner quelques pistes de mise en valeur des collections elles-mêmes, notamment dans leur sens patrimonial, dans une autre partie de cet exposé ; nous tenons cependant à prendre en compte que les collections ne sont plus forcément la spécificité la plus importante de la bibliothèque – et notamment, hors des grands établissements, même avec l'instabilité de l'offre commerciale et l'accélération du temps éditorial, les grandes surfaces culturelles et les portails de diffusion ou de vente à distance sur Internet ont des chances de présenter une plus grande quantité de titres.

Si la bibliothèque cherche à devenir le lieu d'une expérience particulière, c'est probablement plus au travers d'une offre diversifiée. Cette dernière existe sur le plan des collections, qui touchent plusieurs modes d'expression et plusieurs sujets (surtout dans la tradition « encyclopédique » qui a longtemps prévalu), et il nous semble judicieux de mettre en valeur ce caractère pluridisciplinaire pour faire vivre les collections musicales et cinématographiques, formes d'art qui se développent dans un environnement et font référence à un contexte culturel.

Il nous a surtout semblé qu'à une époque où se faire livrer à domicile des produits culturels, des documents, des spectacles, des contenus audiovisuels à domicile est devenu relativement aisé, où accéder de ce même domicile à des informations sur l'actualité culturelle, à la critique et aux catalogues, les bibliothèques ne devraient pas rester un lieu d'immobilité où une visite n'apporte pas grand-chose de plus que la précédente. Une offre changeante s'ajoutant aux collections elles-mêmes et aux services présents en permanence, donne un motif de fréquentation et ajoute à la qualité des collections une dimension à laquelle l'utilisateur n'aura pas forcément accès de chez lui.

Un nécessaire enrichissement des formes d'animation habituelles.

Il pourra sembler au lecteur que les formes que nous évoquerons ici sont connues et pratiquées depuis longtemps. Avec la musique et le film, arts de l'expérience sensible et de la pratique collective, certaines actions doivent logiquement être élargies dans leurs moyens afin de restituer au mieux les conditions d'accès à cette expérience.

Parler de la musique et du film gagne à l'illustration.

La forme habituelle de la conférence conserve sa pertinence avec la musique et le film, mais il paraîtra nécessaire d'en permettre l'illustration sonore et visuelle. Ceci suppose naturellement que l'on prenne en considération l'équipement des lieux et la liberté de mouvement juridique permettant la diffusion collective d'extraits – or les bibliothèques n'acquièrent le plus souvent que les droits de prêt individuel et non les droits de représentation. Il en résulte que, si naturelle qu'elle paraisse, l'initiative consistant à proposer une illustration musicale ou visuelle des animations suppose une attitude décidée pour s'en assurer les moyens.

Projection et audition commentées.

Proposer des projections ou des auditions intégrales d'œuvres (avec le préalable matériel et juridique évoqué) ne constituerait pas une valeur ajoutée en soi dans la plupart des cas, dans la mesure où, s'agissant de documents disponibles en prêt ou que l'on peut se procurer par d'autres moyens, cette expérience est possible ailleurs. Si la projection d'un film sur un écran de bonne taille, dans une salle obscure, conserve un caractère d'exception à partir du moment où ce film n'est pas souvent projeté dans les salles de cinéma proprement dites, l'audition d'enregistrements musicaux dans un lieu public semblera une pratique rendue obsolète par l'ubiquité de la musique enregistrée qui, désormais, se « consomme » tant à domicile que dans n'importe quelle situation par la démocratisation des appareils de restitution de toutes tailles. Nous ne souhaitons donc encourager ici qu'à des pratiques conférant à la bibliothèque une réelle singularité.

C'est ici qu'apparaît à notre sens l'intérêt des projections et des auditions commentées, dont la pratique est courante dans les cinémathèques par exemple. Outre qu'elles permettent d'attiser la curiosité des usagers sur la richesse des collections, elles sont également l'occasion d'un élargissement d'horizon, avec des enjeux historiques et critiques autour de la forme artistique elle-même, mais aussi dans les rapports qu'elle entretient avec son contexte, avec les autres expressions artistiques ou encore avec l'actualité.

L'on pourra ainsi proposer à loisir des œuvres relativement connues du plus grand nombre, ou au contraire inciter à la découverte d'œuvres plus rares. Les premières pourront en particulier donner lieu à un approfondissement didactiquement fructueux – la notoriété d'œuvres qu'un large public s'est déjà approprié permettant d'attirer l'attention avant d'élargir le propos ; de la même façon, l'initiation à une approche de la dimension critique pourra être facilitée par une appropriation initiale de l'œuvre. Les secondes, qui n'attireront peut-être d'emblée qu'un public plus curieux ou plus averti, mettront en évidence la diversité et la richesse des collections. On pourrait élargir cette conception, dans le cas des collections « patrimoniales » non proposées au prêt, en proposant au plus large public des documents que la plupart des usagers ne sont pas amenés à consulter en temps normal.

Faire le lien avec les pratiques locales et les amateurs.

Nous avons déjà évoqué l'ouverture des collections vers la dimension locale ou amateur des pratiques artistiques ; il reste à créer des conditions suffisantes de rencontre entre le public et une diversité à l'œuvre dans des sphères déterminées (diffusion sur Internet, action culturelle locale et/ou associative...) qui peuvent n'être que mal connues des usagers.

Qu'elles aient un caractère professionnel ou amateur, les initiatives artistiques à rayonnement local ou régional sont également, paradoxalement, parfois méconnues de certains publics relativement érudits et enclins à choisir d'emblée des artistes à diffusion nationale et internationale, par le biais des enregistrements, en se déplaçant ou en profitant des tournées. Les structures et initiatives artistiques de moindre ampleur étant plus souvent amenées à défendre des répertoires plus rares et plus originaux, négliger cet aspect peut être dommageable.

En dehors du souhait déjà évoqué de leur entrée dans les collections, la mise en valeur de l'initiative artistique locale peut passer par la représentation – ce qui dans certains contextes constitue également une aide directe à la création et aux artistes.

Quelques exemples de cette nécessité : dans certains contextes urbains où l'offre culturelle est importante, en particulier à Paris, trouver un lieu de concert est une gageure pour un ensemble musical débutant ou amateur, puisque même les églises ne sont proposées le plus souvent qu'à la location. De plus l'effort de communication et de publicité n'est pas forcément à leur portée, et la situation concurrentielle dans les lieux de concerts ordinaires peut donner tout son sens à l'existence d'un débouché supplémentaire que les bibliothèques peuvent représenter.

Au delà de cet aspect d'opportunité, on pourra objecter qu'en dépit de la volonté d'ouverture et du caractère « démocratisé » de la fréquentation, la bibliothèque n'a pas pour vocation principale de servir de refuge de dernière nécessité aux productions artistiques moins à l'honneur ailleurs. Il ne faut cependant pas négliger la forte implication des bibliothèques dans le territoire (leurs annexes, leur fonctionnement en réseau) qui en fait un maillage fin et bien implanté. Nous tenons donc là, probablement, un type d'équipement culturel très pertinent dès qu'il s'agit de rendre compte d'une activité locale.

Ceci étant posé, l'imagination offre peu de limites aux différentes façons dont la bibliothèque et les « praticiens » peuvent mutuellement se mettre en valeur. Nous pouvons en donner un exemple faisant référence à la nécessité d'illustrer les animations proposées, et notamment la forme habituelle de la conférence. Pour peu que les capacités et le répertoire correspondent, l'illustration d'un propos, d'ordre musicologique par exemple, par des musiciens intervenant directement peut constituer une activité attrayante tant pour le public que pour les participants. On pourrait établir ici un parallèle, même si notre proposition est plus modeste, avec le succès des émissions télévisées didactiques de Léonard Bernstein autrefois, et de Jean-François Zygel actuellement...

b. Une piste de médiation à approfondir, le contexte culturel et artistique de la musique et du film.

Comme l'explique Christophe Evans⁵⁷, une partie du public s'approprierait facilement l'art cinématographique en raison de son statut encore extérieur à l'institution scolaire, et donc à l'image d'un savoir imposé ou officiel. La même logique semble être à l'œuvre dans le domaine de la musique enregistrée, notamment en ce qui concerne les domaines musicaux « non savants » et de manière plus générale la musique amplifiée⁵⁸.

Nous souhaitons ici renverser la perspective : la faiblesse de la prise en compte de la musique et du cinéma (ce dernier étant le moins bien loti) par l'instruction publique, outre qu'elle découle de la tradition éducative française depuis les prises de positions d'André Malraux et la séparation des domaines culturel et éducatif, nous semble principalement le reflet d'une faible reconnaissance de la place de la musique et du film dans l'héritage culturel et dans le contexte contemporain. Ces déficiences se manifestent en particulier par le manque de repères historiques et critiques dans ces domaines pour une grande partie du public, alors que la trame de la culture littéraire et politique est mieux transmise, traditionnellement, par l'appareil éducatif.

Les collections enregistrées ne se suffisent pas à elles-mêmes pour constituer une culture cinématographique et musicale.

Les premières, les cinémathèques ont perçu la pertinence de ce qu'elles nomment le « non-film » dans leurs missions patrimoniales et didactiques, et ont organisé l'ouverture de leurs collections à la documentation écrite ou sonore, aux objets et au patrimoine technique. En revanche, en dehors du cas célèbre de la bibliothèque-musée de l'Opéra organisée au XIXe siècle par Charles Nutter autour d'un fonds à fonction professionnelle de documents de nature variée, les établissements proposant une documentation musicale sont encore majoritairement caractérisés par la place quasi exclusive de la musique elle-même (partition et enregistrement) et des ouvrages théoriques spécialisés. L'apprentissage des conservatoires, y compris dans les classes d'histoire de la musique, propose le plus souvent une mise en contexte aussi sommaire que l'est, dans l'éducation « généraliste », l'évocation de la musique lors de l'étude d'une période historique ou d'une aire géographique⁵⁹.

Or il est difficile d'envisager la compréhension des œuvres sans une mise en perspective équilibrée. Pratiques liées à une technique et donc objet, du moins en occident, d'une évolution technologique, musique et cinéma évoluent en fonction des moyens matériels qui sont mis en œuvre – or la vision héritée de l'historiographie

⁵⁷ Christophe Evans, *À la recherche des publics de la vidéo* in *Cinéma en bibliothèque*, sous la direction d'Yves Desrichard, Éditions du cercle de la librairie, 2004, p.301

⁵⁸ Le phénomène est présent, même marginalement, dès qu'un champ artistique n'appartient pas à l'ensemble scolaire et socialement le plus reconnu. Ainsi William Christie déclarait-il, dans sa préface à une production « pionnière » de la *Flûte enchantée* sur instruments anciens et dans une mise en scène de Robert Carsen au Festival d'Aix en Provence (enregistré en 1996), que sa démarche apportait un certain renouvellement du public, souvent vécu comme stable et identifié, de la musique classique.

⁵⁹ Ce propos pourra sembler fortement caricatural ou de parti-pris ; mais que l'on songe par exemple au fait que l'enseignement de Molière est pratiquement généralisé dans l'enseignement secondaire, et que pour les mêmes œuvres, Lully est le plus souvent simplement évoqué... Songeons aussi que le visionnage d'un film est bien plus souvent proposé dans le milieu scolaire comme illustration d'un thème, comme comparaison à une œuvre littéraire adaptée, ou en tant qu'exercice linguistique, que dans un but d'instruction cinématographique...

positiviste, celle d'une conception téléologique applicable à tout, semblera aujourd'hui dépassée ; elle laissait dans l'ombre une grande part de la production artistique sur le motif d'un perfectionnement esthétique voisin du perfectionnement technique. Cette conception historique a vécu, la redécouverte du patrimoine artistique induit désormais une compréhension moins imprégnée d'illusion rétrospective du contexte et des différentes périodes. Il en est désormais à peu près de même sur le plan géographique où l'on admet que les œuvres des civilisations non européennes n'occupent plus seulement un statut de curiosité exotique – or à l'inverse, film et musique des traditions artistiques étrangères peuvent également susciter une curiosité.

Le cinéma lui-même pose un problème particulier pour lequel nous souhaitons apporter une précision. Proposer des films à sujet historique à l'appui de l'étude d'une période ou d'un événement est devenu une pratique courante et, paradoxalement, utiliser le film pour illustrer l'histoire est plus fréquent que s'intéresser à l'histoire du film. La relative instrumentalisation de l'art cinématographique ne le met pas forcément en valeur lui-même (les films dont la vision historique est obsolète ou franchement fautive, sans présumer de leur intérêt esthétique, sont disqualifiés par cette pratique). Pour cette raison, s'il semblera à beaucoup que l'utilisation du film dans un contexte d'animation pluridisciplinaire est une chose acquise, il faudra se garder de se contenter de la situation présente, l'histoire du cinéma étant elle-même encore assez peu souvent mise en valeur par le contexte.

Lieu culturel pluridisciplinaire par excellence, la bibliothèque pourrait de ce fait avoir sa carte à jouer dans le domaine d'une médiation plus équilibrée autour de certaines formes artistiques pour lesquelles le public est traditionnellement moins encadré. Elle dispose ainsi de ressources nombreuses couvrant de nombreux domaines et se trouve, seule et sans pour cela avoir à renforcer ses propres collections.

La « départementalisation », une diversification encore limitée.

Le principe de départementalisation thématique au sein de l'organisation spatiale des bibliothèques est, dans les établissements grands et moyens en particulier, une pratique banalisée et que l'on pourrait dire en voie de généralisation. Cette segmentation reprend le plus souvent des distinctions habituelles entre les sciences et techniques, les sciences humaines, les beaux-arts et les lettres par exemple, ou encore des divisions opérées en fonction des publics concernés, comme la présence de départements « jeunesse » ou « adolescence » ; elle s'effectue surtout sur le principe d'une présentation des collections de façon prioritairement thématique rassemblant plusieurs formes de documents (livres, revues, films et parfois ressources électroniques).

Ce mouvement a abouti, dans de nombreux cas, à la constitution de départements musicaux opérant, dans les limites des collections présentes, le regroupement dans une même salle des collections de disques avec la documentation imprimée d'histoire, de théorie et de critique de la musique, des partitions et des vidéos musicales (concerts et représentations filmés, documentaires à thèmes musicaux, films musicaux). Dans le cas du cinéma, le rapprochement a également souvent été effectué entre les collections de D.V.D. et de cassettes d'une part, et la documentation imprimée thématique.

La limite de la départementalisation est probablement, dans les grands établissements, d'isoler la musique et le film comme domaines spécifiques du savoir sans lien véritable avec les autres enjeux. Nous lui trouverons comme avantage de pouvoir être mise en œuvre par des équipes dont la spécialisation renforce la capacité d'expertise, et qui seront en mesure d'orienter le lecteur vers une vision plus large ; c'est donc principalement à l'effort de médiation et d'animation des collections que nous attribuerons le soin de mettre en valeur l'environnement culturel de la musique et du film.

Vers une animation pluridisciplinaire accrue.

Toute disposition des espaces et des collections au sein d'un établissement ne saurait relever d'un choix d'organisation et d'articulation des savoirs et des disciplines. Nous avons commenté le risque d'isolement créé par la départementalisation au sens courant du terme. Il semble difficile d'approfondir réellement cette logique, sauf dans les très grands établissements, en proposant dans les salles de musique ou de cinéma une documentation complémentaire faisant le lien avec les autres disciplines. Tout au plus pourrait-on envisager, quelques regroupements à thème géographique qui, ne touchant qu'une part minoritaire des collections, ne mettraient pas en péril la lisibilité de l'organisation des espaces de libre-accès pour les usagers.

Il reviendra aux bibliothécaires d'assurer la transition avec le reste des collections, et dans cette optique, de nombreux moyens sont envisageables.

Dans le cadre des activités culturelles événementielles, le rapprochement entre musique et autres considérations (histoire, littérature, géographie, beaux arts...) est régulièrement, mais peu fréquemment effectué par l'ensemble des acteurs – encore faut-il préciser que, pour un musée, un lieu de concert, cette activité n'est le plus souvent que secondaire, et seuls les plus grands établissements (auditoriums du Louvre ou du Musée d'Orsay...) en ont acquis l'habitude. Le caractère pluridisciplinaire de la bibliothèque lui en donne au contraire pratiquement la vocation, à condition toutefois que s'établisse une collaboration réelle entre les services ou départements.

On peut imaginer divers moyens au rang desquels la conception de bibliographies pluridisciplinaires sur une période ou un contexte culturel, la réalisation de tables à orientation thématique suivant l'actualité, ou encore une attention plus importante portée à ces questions lors de la réalisation d'expositions.

Nous souhaitons clore ce chapitre en proposant l'exemple des projections cinématographiques accompagnées ou « ciné-concerts ». Ces pratiques sont devenues plus fréquentes avec la redécouverte du patrimoine cinématographique et la capacité accrue, avec les moyens techniques actuels, de restituer des films anciens dont les supports d'origine sont devenus inutilisables.

Cette activité semble à première vue relever de la vocation des seules salles de spectacles. Nous gageons toutefois qu'une bibliothèque pourrait tirer d'une telle pratique un élément identitaire fort en mettant en valeur ses collections ; en effet, contrairement à une idée reçue, improvisation pianistique, orchestres et orgues n'ont pas eu le monopole de l'accompagnement, et certaines formes moins connues ont eu un succès certain. D'une part, on sait désormais l'accompagnement des films faisait appel le plus souvent à des extraits d'œuvres existantes, opportunité pour une bibliothèque, dans le cas de l'intervention d'un musicien, de mettre en valeur une collection de

partitions. D'autre-part, suivant la pratique réelle consistant à accompagner les films par des enregistrements sonores, une mise en valeur des collections de disques est également envisageable.

3. ESPACES, SERVICES ET EQUIPEMENTS.

a. Répondre à de nouvelles modalités de fréquentation des bibliothèques.

La prise en compte des collections de vidéogrammes et de phonogrammes n'a pas toujours eu lieu au stade de la conception des espaces et des volumes, y compris dans le cas d'équipements dont la construction est contemporaine ou postérieure à la banalisation des techniques et des supports audiovisuels, et au développement subséquent de collections de cette nature dans les bibliothèques. Cependant, en dehors des contraintes éventuelles liées à la forme particulière de certains meubles, en particulier celle des « bacs » à disques, aucune particularité d'organisation de l'espace n'est à vrai dire nécessaire tant que la prestation de l'établissement et les conditions matérielles qui en découlent ne sont tournées que vers le prêt.

Se pose ici la difficulté de l'adaptation des espaces existants à un usage qui évolue ; le principe architectural fondamental selon lequel les formes sont le reflet des programmes qui, eux-mêmes, sont la traduction de l'utilisation des espaces, est parfois mis à mal par les nécessités d'une évolution rapide en contradiction avec les principes de durabilité qui prévalent dans le domaine de la construction d'équipements publics.

C'est notamment dans cet ordre d'idées que la bibliothèque municipale de Lyon⁶⁰ entreprend sur son site central de la Part-Dieu de repenser l'organisation spatiale du département de la musique, en y incluant un lieu d'écoute individuelle qui n'existe que de façon embryonnaire actuellement, et adapté non plus à l'équivalent d'un « feuilletage » (écoute limitée dans le temps), mais à une véritable consultation.

Les études statistiques et qualitatives récentes ainsi que les analyses des acteurs du terrain, invitant à penser la fréquentation des bibliothèques au delà du seul décompte des inscriptions et des prêts, mettent l'accent sur la fréquentation totale de la bibliothèque en tant que lieu public.

Les éléments d'appréciation nouveaux que sont la fréquentation globale, éventuellement sans emprunt voire sans utilisation des collections, ainsi que les données sur le renforcement de l'image de la bibliothèque comme lieu de vie et de proximité (pour 79% des français, il s'agit d'un équipement de proximité « utile à tous »⁶¹), invitent selon Dominique Lahary à réfléchir à « l'importance des services non documentaires, à commencer par les tables et les chaises, et les chauffeuses »⁶². Sous cette formule où l'on voudra bien reconnaître le style parfois haut en couleurs de l'intervenant, il y a lieu d'entendre d'une part les équipements ordinaires des salles de

⁶⁰ Entretien avec Mrs. Simon Cane et Cyrille Michaud, département de la musique, bibliothèque municipale de Lyon, le 30 octobre 2008.

⁶¹ Bruno Maresca, *La fréquentation des bibliothèques publiques a doublé depuis 1989*, in « Consommation et mode de vie » n°193, Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie, mai 1006.

⁶² Dominique Lahary, *Et si le numérique était l'arbre qui cache la forêt ?*, présentation à la journée d'étude « Bibliothèques et bibliothécaires de demain », Bibliothèque départementale de l'Isère, Grenoble, 16 novembre 2006. <http://www.lahary.fr/pro/2006/larbrequicachelaforet.ppt> (consulté le 23 novembre 2008).

consultation, qui ne sont pas forcément répandus dans les discothèques et vidéothèques, et également l'idée encore moins fréquente de l'amélioration radicale du confort des installations dans l'intérêt de ce public nouvellement identifié de « fréquentants ».

Le confort, voilà bien un élément habituellement non déterminant porté, de façon peut-être un peu provocatrice, au premier plan ; l'efficacité rhétorique du procédé est certaine. En effet, les espaces et leurs équipements sont dans certains cas le visage spectaculaire d'adaptations envisagées ou réalisées d'un ensemble de services et de prestations (l'aménagement et le mobilier n'étant que la part visible physiquement) faisant l'objet d'une adaptation à de nouvelles modalités de fréquentation et d'utilisation des établissements. Si le séjour en bibliothèque apparaît comme une pratique qui prend de l'ampleur, alors qu'il est désormais assez connu que l'activité de prêt décroît⁶³, l'on peut imaginer l'adapter l'offre à cette pratique. Nous avons choisi de développer en particulier l'exemple des équipements de consultation sur place, dont la mise en œuvre n'a pour l'instant rien de systématique dans les bibliothèques publiques ; seront évoqués en complément d'autres types d'actions adaptées à un public qui ne se déplace plus principalement pour emprunter.

b. La consultation sur place : à introduire ou à réinventer ?

Une pratique à remettre à l'honneur.

Dans un contexte où, « mobilité » des usages de la musique (et peut-être du film) et banalisation d'équipements techniques individuels aidant, emprunter un document pour l'écouter ou le visionner chez soi peut être perçu comme une démarche contraignante et peu flexible, il pourrait paraître paradoxal de remettre ici à l'honneur la consultation sur place.

C'est pourtant l'évolution des pratiques au sein même des bibliothèques, telles que les études récentes évoquées plus haut la laissent entrevoir, qui invite à revoir des un jugement rapide. Si l'on tient en effet compte du fait que la bibliothèque tend à s'affirmer comme lieu de vie où l'utilisateur séjourne, la perspective se trouve renversée : de simple ressource, il s'agirait alors d'en faire « un des carrefours de la vie musicale⁶⁴ » pour reprendre l'expression de Xavier Galaup, au moyen, entre autres, d'une multiplication des dispositifs de consultation sur place. En 2004, Christophe Evans citait, à propos de la vidéo, des statistiques de la Direction du livre et de la lecture : « la part du visionnage sur place aurait été divisée par trois de 1991 à 2000⁶⁵ », proposant l'hypothèse d'une relation logique avec l'équipement croissant des ménages en appareils de restitution domestiques, et tout en reconnaissant la difficulté d'apprécier cette dimension en l'absence d'enquêtes déterminantes. Peut-être ces chiffres sont-ils désormais datés, peut-être ne sont-ils pas plus représentatifs que n'importe quelle moyenne de la diversité d'exemples particuliers démontrant, au travers d'initiatives plus volontaristes, que l'on parvient à dynamiser la consultation sur place. Ainsi la nouvelle

⁶³ Telles sont du moins les conclusions de l'enquête du CREDOC. On se reportera à l'ouvrage de Bruno Maresca qui en trace les grandes lignes.

⁶⁴ Xavier Galaup : *Musique et vidéo à l'ère du numérique*, allocution prononcée à la bibliothèque municipale de Lyon, 23 octobre 2008. La présentation est disponible à l'adresse suivante : <http://www.slideshare.net/xgalaup/musique-et-vidéo-en-bibliothèque-a-l'heure-du-numérique-présentation?type=powerpoint>

⁶⁵ Christophe Evans, *À la recherche des publics de la vidéo* in *Cinéma en bibliothèques*, op. cit., p. 310.

médiathèque intercommunale André Malraux de Strasbourg, équipement récent doté d'un vaste espace de consultation de films et de disques, voit-il ce type d'usage se maintenir et croître, en particulier avec la consultation de D.V.D.⁶⁶

La consultation sur place prend un nouveau visage et acquiert une importance toute particulière si l'on songe à la présence de ressources numériques, qu'il s'agisse du reste d'une offre extérieure relayée par la bibliothèque ou d'une offre spécifique, comme la numérisation de fonds patrimoniaux, ou la mise en valeur de ressources locales ou régionales par exemple. Si l'on veut maintenir une certaine équité entre les usagers, dans un contexte où seulement un peu plus de la moitié des foyers disposent d'un accès Internet domestique, il semble indispensable de proposer des points de consultation dans les salles. Ces derniers devraient se trouver en nombre suffisant pour répondre à la demande ; nous souhaitons ajouter que sur le plan qualitatif, ils devraient aussi proposer un agrément de consultation réel. En effet, sur le plan didactique, il pourrait être regrettable que les usagers peu familiarisés avec la ressource numérique se trouvent dissuadés de s'y initier en raison d'une offre de consultation sur place peu attractive.

L'exemple du secteur commercial, des formes alternatives de consultation sur place comme outils de médiation

Le commerce, et notamment au travers des grandes surfaces culturelles, s'est emparé largement du principe de la consultation sur place. La forme la plus répandue actuellement est celle des bornes d'écoute mettant en valeur un ou plusieurs enregistrements, présentes depuis près de quinze ans dans les magasins F.N.A.C., et qui s'étendent désormais à la vidéo grâce au format D.V.D. plus accommodant que les cassettes ; les commerces disposent en outre, pour certains, de services d'écoute à la demande. En raison de l'engorgement de ces services, les F.N.A.C. mettent désormais parfois à disposition du public des bornes d'écoute fonctionnant avec des extraits de trente secondes de chaque piste, numérisés, dans des conditions de qualité de restitution fort médiocres, mais qui remplissent probablement leur usage : il ne s'agit pas réellement d'une « consultation » dans la mesure où les commerçants n'acquièrent pas les droits de représentation, et ne peuvent donc pas proposer au public l'écoute de l'intégralité d'une œuvre. Dans la plupart des cas d'ailleurs, cette consultation partielle se fait debout.

La substitution de ces dispositifs à la médiation conventionnelle du disquaire confère une certaine autonomie au public. Cette autonomie peut être rapprochée, dans le cas des usagers des bibliothèques, à la faiblesse relative du recours au conseil direct des bibliothécaires, qui peut être vécu comme intimidant ou humiliant (car il oblige, le cas échéant, à dévoiler devant un tiers d'éventuelles ignorances). Mais indépendamment de ce problème, les dispositifs de consultation sur place, même partielle, ont un rôle spécifique à jouer dans la médiation autour du disque et du film du fait de la nature même de ces documents, dont on ne peut avoir un aperçu que par l'intermédiaire d'appareils de restitution. L'écoute ou le visionnage permettront, quel que soit le parcours de l'utilisateur dans la bibliothèque (recours antérieur ou postérieur au catalogue et au bibliothécaire ou non) d'avoir un premier contact direct avec l'œuvre. Nous citons donc quelques exemples d'usages de ces dispositifs afin d'inciter le lecteur à réfléchir aux possibilités qu'ils offrent pour faciliter la médiation.

⁶⁶ Entretien avec M. Philippe Specht, directeur de la médiathèque André Malraux de la Communauté urbaine de Strasbourg, le 2 décembre 2008.

Les bornes d'écoute de disques, dont les modèles les plus connus sont ceux de la société Lift⁶⁷, supposent une intervention du disquaire qui sélectionne les enregistrements à présenter tout particulièrement au public. Plusieurs bibliothèques, parmi lesquelles la médiathèque Malraux de Strasbourg, ont décidé de faire appel à ce procédé qui s'approche, selon Philippe Specht, très fortement de ce que fait un bibliothécaire organisant une table thématique de mise en valeur de quelques livres : nouveautés, thèmes d'actualité, promotion d'auteurs méconnus ou débutants et autres modes de sélection envisageables. Une telle initiative inspirée du secteur commercial où ce mode de promotion est répandu (mais dans ce cas tributaire de déterminismes commerciaux) peut être un exemple intéressant, en ce qu'il donne au disquothécaire un moyen de médiation tout à fait habituel pour le livre, mais qui restait moins aisé pour le disque ; l'écoute de quelques plages devient dans ce cas l'équivalent du feuilletage (mais en bibliothèque, si l'on fait l'acquisition des droits de représentation, l'écoute de la totalité du disque est envisageable), et le choix du mobilier mis en œuvre peut donner une visibilité et une présence physique au disque, support de petite taille difficile à mettre en valeur en tant qu'objet. C'est le cas dans l'exemple strasbourgeois par le choix d'un mobilier d'une certaine hauteur.

Ces appareils sont depuis quelques années déclinés pour le D.V.D. avec une qualité de restitution proche des lecteurs portatifs. Dans les deux cas, musique et film, la limite pour les bibliothèques se situe dans la nécessité d'immobiliser plus ou moins un exemplaire dans la borne de consultation, le recours au personnel devenant indispensable si l'utilisateur se décide pour l'emprunt du document ; cet intermédiaire et le délais à envisager peuvent créer une distance qui, dans une mesure moindre que celle qui est induite par le prêt indirect (recours aux magasins), peut sembler décourageante. Cet éventuel obstacle devra donc être pris en compte, à moins de posséder forcément des exemplaires supplémentaires.

Les dispositifs d'écoute d'extraits brefs, comme celui mis en œuvre dans certaines grandes surfaces F.N.A.C. (extraits numérisés interrogés à distance) ne permettent qu'un aperçu très partiel et de médiocre qualité des œuvres (que l'utilisateur sélectionne en présentant le code barres du disque sous l'appareil). Jouant un rôle très différent des bornes d'écoute susmentionnées, ils ne se substituent pas non plus aux services d'écoute à la demande en ce qu'ils n'offrent pas forcément la totalité du catalogue, que la qualité de restitution est très diminuée, et que la sélection des extraits se fait automatiquement, isolant les vingt ou trente premières secondes de chaque plage (alors qu'un auditeur connaissant déjà l'œuvre aura probablement envie d'écouter directement un passage déterminé pour juger de la qualité du disque).

Ces dispositifs ne sont donc pas destinés à une écoute fine ni même à une découverte de l'œuvre autre que très sommaire ; leur rôle dans la médiation est néanmoins réel. Ils peuvent notamment être d'un grand secours à un auditeur moyennement ou peu informé pour qui la seule lecture des titres ou des interprètes ne suffit pas à déterminer le contenu d'un enregistrement, et dans tous les cas ils peuvent servir à une première sélection sommaire : départager les versions d'une même œuvre sur des critères simples, avoir une première idée d'un genre ou d'un style, identifier rapidement un artiste sur des critères formels. Dans ce sens seulement, de tels dispositifs peuvent accroître l'autonomie de l'utilisateur et faciliter son exploration du fonds, de façon très libre et rassurante puisqu'il peut limiter le « risque » de faire une démarche d'emprunt pour un document se révélant ensuite inapproprié.

⁶⁷ Fournisseur des magasins Virgin et de plusieurs bibliothèques, dont la médiathèque Malraux de Strasbourg. <http://www.lift.fr>

Nous n'avons pas eu connaissance dans le cadre de cette étude d'exemples de mise en œuvre dans des bibliothèques où, à vrai-dire, leur justification semble bien moins évidente que dans les commerces, la présence de postes de consultation traditionnels dotés d'un appareil de restitution de qualité et d'une place assise jouant en grande partie un rôle similaire. Cependant nous avons tenu à évoquer l'existence de ces dispositifs dans la mesure où les postes de consultation traditionnels supposent une démarche plus volontaire, une éventuelle réservation de place (comme dans le cas de la B.P.I.), et une mobilité moindre au sein des rayonnages. De plus ils induisent une manipulation supplémentaire des supports qui, si l'utilisateur recherche l'équivalent d'un feuilletage, risque d'être rapide et donc moins précautionneux. En l'absence d'applications à décrire, le procédé reste donc envisageable en ce qui concerne les fonctions à remplir – mais il faudrait en étudier les conditions matérielles et l'impact réel avant de prendre une position à ce sujet.

Des commerces sur le terrain des bibliothèques ?

Outre les questions de l'organisation des espaces, du classement des documents ou encore des documents de médiation écrits, les commerces s'avancent également parfois dans les fiefs des bibliothèques sur le plan de la consultation sur place. Ainsi certaines grandes surfaces culturelles, notamment dans des rayons où la pratique d'un choix réfléchi et documenté s'impose (musiques savantes et traditionnelles, jazz, mais aussi vidéos musicales...), proposent des bancs ou des chauffeuses associées aux bornes d'écoute évoquées plus haut, et parfois la mise à disposition des derniers numéros des magazines spécialisés.

Ces comparaisons pourraient s'étendre à mesure que le secteur commercial innove dans ses méthodes de médiation ; nous avons souhaité clore provisoirement ce chapitre sur la consultation sur place avec un exemple spectaculaire où un espace de vente introduit des pratiques plus proches de ce que l'on fait ou pourrait souhaiter faire dans une bibliothèque.

Le grand magasin berlinois Dussmann⁶⁸, installé depuis 1997 dans un quartier très central en pleine restructuration (le secteur Friedrichstraße proche de l'ancienne frontière), est une grande surface culturelle de premier plan à l'échelle de la ville. Au contraire d'autres établissements similaires, sa politique se rapproche partiellement des choix de spécialisation dans un domaine d'excellence qui existent dans le monde des bibliothèques, tout en n'étant pas un commerce strictement spécialisé ou de niche, mais en maintenant parallèlement un fonds à vocation encyclopédique. Dans le domaine du film, l'établissement propose un choix inhabituellement riche dans certains domaines, dont le cinéma de patrimoine, les séries télévisées, le documentaire ; dans le domaine musical, le magasin est connu pour abriter le département « classique » le plus important au monde et un des rayons « pop » les plus développés d'Allemagne.

Outre la présence d'espaces de convivialité et la forte implication dans l'action culturelle (une des salles possède un podium, une sonorisation et un piano), le magasin Dussmann met l'accent sur la consultation sur place avec des dispositifs inhabituels dans le secteur commercial, probablement permis par un montage juridique approprié. Il dispose notamment de postes d'écoute comparables à ceux des bibliothèques, avec lecteurs de disques compacts conventionnels, places assises, où l'utilisateur manipule lui-même les disques (le personnel se chargeant après chaque écoute de réemballer le disque avec une protection cellophane, contrainte inexistante en bibliothèque). De façon plus inhabituelle encore, le magasin propose le prêt de baladeurs permettant à la clientèle de

⁶⁸ <http://www.kulturkaufhaus.de/kulturkaufhaus/abteilungen/pop/>

poursuivre l'écoute d'un enregistrement tout en se déplaçant dans le bâtiment, sur un mode proche de celui qui est proposé, de façon marginale, dans certaines bibliothèques.

Cet exemple spectaculaire mais marginal montre que la réflexion sur les espaces et les équipements est partagée, dans certains cas, avec le secteur commercial. Une telle politique n'est envisageable, pour ce secteur, que dans les plus grands établissements ; cependant l'exemple est significatif d'une réponse à des besoins. Le secteur commercial doit impérativement s'adapter aux besoins pour poursuivre son activité dans de bonnes conditions, et il constitue probablement un indicateur plus réactif que les bibliothèques pour identifier les évolutions récentes en la matière.

4. ASSISTER L'USAGER DANS L'EXPLORATION DE L'OFFRE.

a. La disposition du « libre accès » et la médiation

Une interface majeure entre l'utilisateur et le document

Dans les salles présentant les documents prêtés en libre accès, le classement des livres appuyé sur les différentes classifications usuelles, utilisant comme principe la division thématique du savoir, est un modèle admis et peu remis en cause (si ce n'est par un certain éclatement spatial dans le cas des politiques de « départements »). Les classements mis en œuvre pour les documents sonores et audiovisuels sont l'objet de discussions plus récentes et suscitent encore des questionnements. En musique notamment, depuis les années 1980 et l'établissement des Principes de classement des documents musicaux, plusieurs fois réactualisés et issus de la classification dite de Massy⁶⁹, les professionnels tentent d'améliorer un modèle pour présenter au mieux (c'est-à-dire en combinant lisibilité pour l'utilisateur et pertinence intellectuelle) un domaine, celui des enregistrements, où intervient un faisceau de critères musicologiques d'identification : historiques, organologiques, ethnographiques, stylistiques, formels...

La question de la pertinence de chaque façon de procéder n'a certes rien de nouveau ni de spécifiquement lié aux interrogations les plus actuelles. Cependant, le contexte contemporain pourrait inviter le professionnel à poursuivre la réflexion, avec une perspective visant d'autant plus un équilibre entre pertinence intellectuelle et observation justement distanciée des usages réels que ces derniers sont pris dans une évolution rapide.

Le libre accès en bibliothèques, éléments généraux

Dans les pratiques observées, en termes de recherche et de sélection des documents par l'utilisateur, il peut être opportun de rappeler ici plusieurs impressions déjà évoquées. L'utilisation des catalogues reste minoritaire et, notamment par l'effet d'autres façons de se renseigner vécues comme plus autonomes (sur internet notamment) ou plus fiables (la critique spécialisée touchant le public le plus exigeant), le recours aux

⁶⁹ *Classification des documents sonores*, de 1984.

conseils du vidéothécaire ou du bibliothécaire est loin d'être massif, quand il n'est pas perçu comme intimidant⁷⁰. Dans ce cadre, la présentation des documents disposés en « libre accès » est un des visages les plus fondamentaux de la qualité de médiation dans la mesure où l'utilisateur, rendu autonome ou se revendiquant comme tel, lui est directement confronté. L'organisation du « libre accès » devient dans une certaine mesure la principale matrice de la découverte et de la sélection des documents.

Cette logique du « libre accès », ou du moins de la sélection autonome du document, est a fortiori celle qui est à l'œuvre dans le secteur commercial, et notamment, avec le recul des magasins ordinaires, dans les grandes surfaces culturelles organisées en libre-service. Elle l'est aussi, avec des modalités différentes, dans la vente à distance (par catalogues papier ou internet) de supports ou de documents numériques. Une comparaison s'impose donc, les pratiques du secteur commercial pouvant nous aider à saisir certains des enjeux liés à la facilité d'utilisation pour le public.

La fréquentation de grandes surfaces commerciales est aujourd'hui banalisée et le public se trouve tout-à-fait accoutumé à leur mode de fonctionnement ; ainsi l'enquête du CREDOC montre que, même sans atteindre la proportion de presque 70% dans la population générale, les usagers des bibliothèques (inscrits ou non) restent près de 64% à s'approvisionner principalement en disques auprès des grandes surfaces culturelles (36%), voire des hypermarchés (28%). L'approvisionnement direct par internet, donc via des catalogues en ligne, représente en moyenne 15% des achats mais il est même un peu plus développé chez les usagers des bibliothèques⁷¹.

Nous faisons ici le choix d'examiner d'abord l'exemple du cinéma dans les collections de prêt, domaine où les principes de classification sont encore assez peu standardisés et font l'objet d'interrogations. Dans ce domaine aussi, le secteur commercial très actif présente des modèles très caractérisés s'éloignant fortement de nombre de pratiques des bibliothèques, et l'ampleur du contraste se prête fort bien à l'illustration. Le problème a été mieux documenté par les bibliothécaires au sujet des disques, mais, notamment dans l'exemple de la musique savante que nous choisissons de développer ensuite, des permanences nuisent à la qualité de la médiation.

Le film, un défi au classement ?

Dans le domaine du film se rencontrent deux modes de présentation habituels. L'un consiste à ranger les documents par ordre alphabétique d'auteur principal, c'est-à-dire ici le réalisateur ; l'autre, pouvant donner lieu à d'innombrables variations en fonction de la taille et de la composition de la collection, des orientations intellectuelles suivies en rapport avec le public ou la position des professionnels ou même des évolutions de l'art cinématographique (tant en termes de création que de perception), consiste à établir des distinctions de genres, de courants ou de formes artistiques et à leur subordonner le classement traditionnel par auteur.

Comme l'aborde Christophe Evans⁷², le public des vidéothèques n'a pas forcément les mêmes représentations intellectuelles que les professionnels, et

⁷⁰ Dans les faits, selon l'enquête du CREDOC, environ 40% des usagers n'ont que rarement recours au conseil direct du bibliothécaire. Il n'existe certes pas de chiffres spécifiques aux vidéothécaires et discothécaires, mais on peut estimer que dans ces secteurs qu'une partie du public s'approprie d'autant plus qu'ils sont partiellement hors du champ de la culture prescrite (scolaire), l'autonomie de l'utilisateur pourrait être supérieure.

⁷¹ Bruno Maresca, *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet*, op. cit., p. 117.

⁷² Christophe Evans, *À la recherche des publics de la vidéo*, op. cit., pp. 297 à 314.

notamment dans un domaine qui touche particulièrement la question de la présentation des documents sur les rayonnages, celle du nom des auteurs...

Ce classement (qui intervient à tous les niveaux, en tant que clef principale, ou secondaire à l'intérieur de catégories de genre, de support...) est le plus satisfaisant sur le plan intellectuel dans la mesure où il s'appuie sur une information indiscutable, au contraire des autres formes de classement s'appuyant sur des délimitations plus ou moins artificielles et mobiles. Il identifie également clairement le film comme création de l'esprit en le rattachant à la notion d'auteur, et participe de ce fait largement à la légitimité du film en tant qu'objet culturel et patrimonial.

En tant que principe de classement dans une discothèque, il pose le problème de la connaissance par l'utilisateur de ce statut d'auteur, et sur ce plan, suivant les conclusions du rapport du Ministère de la culture et de la communication précédemment évoqué⁷³, le public se scinde réellement en un groupe connaissant le nom des réalisateurs, et un groupe le connaissant mal. Pour résumer à des fins de commodité de lecture ce qui a déjà été évoqué plus haut, selon Jean-Michel Guy, non seulement la méconnaissance des réalisateurs est majoritaire dans la population française, mais surtout elle concerne, paradoxalement, une partie des grands consommateurs de films.

Les modes de classement à l'épreuve des usages.

En pratique donc, l'usage des noms de réalisateurs comme clef de classement, secondaire ou principale, n'est probablement pas la solution la plus immédiatement commode pour bon nombre d'utilisateurs ; elle est au contraire l'une des plus satisfaisante pour la frange des usagers avertis, consommateurs réfléchis de films qui s'appuient sur leur connaissance des auteurs, et dans certains cas sur leur capacité à y associer les titres des œuvres, les écoles et courants artistiques, les pays d'origine et les époques, pour repérer les documents qu'ils souhaitent obtenir.

Le classement par genre n'est pour sa part que partiellement appropriée pour ce même public exigeant et, plus généralement, moins satisfaisante sur le plan intellectuel. D'une part la délimitation des genres, écoles, courants elle-même est une question à part entière dans la critique d'art, et on ne saurait également citer les œuvres qui, parce que l'intégration à un « genre » n'a rien à voir avec les intentions de l'auteur, résistent à ce classement ou posent des cas limites. D'autre part, le « genre », même en lui reconnaissant une certaine pertinence, n'est qu'une des clefs possibles de recherche pour un usager doté d'une culture cinématographique, sa recherche pouvant aussi bien s'articuler autour de notion de style, d'école ou d'époque.

À l'inverse, les « genres » ont souvent été retenus comme mode de classement en lecture publique dans des cas où il s'agissait réellement de faciliter l'orientation de la plus grande partie du public. Cette classification répond à deux réalités des usages dominants, par ailleurs découlant l'une de l'autre. Dans l'approche du public « non averti », qui selon Jean-Michel Guy peut fort bien être, dans un paradoxe intrigant, celui qui consomme le plus, le statut de réalisateur et la notion d'auteur est peu maîtrisée, les notions de la rhétorique critique (style, école, époque) ne le sont que dans une certaine mesure. Une impression générale prime, et elle recouvre assez généralement la subdivision de genre la plus courante, le spectateur gardant avant tout le souvenir du film qui fait rire, pleurer, frissonner, qui instruit, qui dépayse ou qui dénonce. Cette primauté du genre est elle-même assumée, en conséquence, par la production du tout-venant du cinéma grand public, des distributeurs et d'une partie de la presse, qui s'assure d'emblée que les genres sont bien identifiables.

⁷³ Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des français*, op.cit.

Le chaos des autres modèles

L'autonomie des usagers et leurs habitudes de recherche et de sélection des documents sont largement influencées par la présentation utilisée dans les circuits commerciaux – et probablement cette réalité est-elle accentuée par la place très importante des grandes surfaces commerciales dont l'ampleur des rayons vidéo ou musique est en de nombreux cas comparable à celle d'un grand département de bibliothèque. Cette influence du modèle commercial sur les habitudes correspond elle-même à la large diffusion des matériels de restitution de l'image et du son, et donc à la banalisation de l'achat de documents.

Or, alors qu'ils sont logiquement appelés à répondre aux nécessités d'une recherche documentaire la plus efficace possible par un classement orienté non par des principes intellectuels, mais plutôt par la recherche de l'efficacité commerciale (et donc la réponse immédiate à l'attente la plus fréquente), les classements des grandes surfaces sont le lieu d'un apparent chaos.

Dans le cas des classements adoptés par les magasins F.N.A.C., se côtoient en effet un classement général par titres, et des meubles thématiques adoptant pour une partie de l'offre un classement d'orientation beaucoup plus « savante » :

- au nom du réalisateur pour les plus connus et les films de patrimoine ;
- par genre pour les genres les plus caractérisés (western, épouvante...) ;
- par mode de diffusion, séparant films distribués en salle et œuvres de télévision ;
- par pays d'origine, notamment pour ce qui ne relève pas de l'aire culturelle européenne et « occidentale » ;
- par forme ou technique cinématographique (court ou long métrage, sonore ou muet, animation ou prise de vue réelle...).

Ces quelques exemples donnent finalement, au risque d'une certaine confusion, l'image d'une division du public assez proche de celle des études scientifiques, puisque le « tout-venant » s'y oppose à une frange plus érudite qui cherchera facilement dans la partie spécialisée du classement.

Nous aurions pu également évoquer la pratique des vidéo-clubs. Pour ces derniers, le classement par genre s'impose le plus souvent, d'une façon souvent relativement simplifiée (sans atteindre forcément le degré caricaturé par Michel Gondry dans un de ses films : comédie ou aventure⁷⁴). Cette logique répond à la prédominance de documents à rotation rapide, acquis en plusieurs exemplaires, offerts à une consommation immédiate à l'inverse d'un film acheté, que l'on thésaurise ; le classement est donc, pour une part importante, le reflet de la production grand public contemporaine, elle-même imprégnée par la logique des genres. Le principe de classement secondaire est également le plus souvent l'ordre alphabétique de titre (français dans le cas des films étrangers), s'appuyant sur la prédominance statistique d'un public ignorant les noms des auteurs en dehors de quelques « classiques ». Si un rayon de films de patrimoine est présent, il mélange assez souvent, comme les grandes surfaces du reste, un classement par titre et un classement par auteur pour les quelques noms les plus connus (de type Chaplin, Hitchcock, Spielberg ou Disney, et n'allant pas en deçà du point de vue notoriété).

⁷⁴ Michel Gondry, *Be kind, rewind*, 2007, édition vidéo Europa-Corp-Diffusion, 2008, comportant une amusante parodie des usages d'un vidéo-club grand public en matière de classement et de choix d'acquisition.

Le secteur commercial n'est pas le lieu d'un engagement éthique ni celui d'une mission de service public⁷⁵ ; ses approches théoriques ne sont a fortiori pas autant liées à des priorités de légitimité intellectuelle, comme celles des équipements culturels publics, qu'à une recherche d'efficacité – laquelle passe, dans le cas du mode de présentation physique de l'offre dans les rayonnages, par la plus grande adéquation possible aux besoins les plus immédiats et les plus fréquents des clients. En l'occurrence, l'impression de désordre organisé des classements commerciaux pour les films est en grande partie le reflet de la diversité et des paradoxes apparents dans le comportement du public où se côtoient, comme le signale Christophe Evans⁷⁶, « cinémanes » et « cinéphiles » : des spectateurs très assidus tout en étant paradoxalement peu érudits, et des spectateurs plus sélectifs et plus « savants ».

Les différentes conceptions ne s'opposent pas frontalement et, dans certains cas, la pratique des vidéothécaires s'instruit et se remet en cause au contact d'un public désormais largement habitué au « libre-service » commercial – d'où l'apparition des classements par genres dans certains établissements. Au delà de ces tâtonnements (et en l'absence de recommandations en la matière dans un ouvrage de référence), il faudra bien s'interroger sur le degré de pertinence, sur le plan intellectuel et sur celui de la qualité de la médiation, de ces réflexions sur le classement. Nous allons cependant faire d'abord un détour par le disque où certaines problématiques sont assez similaires.

Le cas du disque : des habitudes à perdre ?

L'importance de la présentation physique et du classement du « libre accès » revêt une importance similaire dans le cas du disque, en tant que contexte principal d'orientation des auditeurs rendus « autonomes » par l'évolution des pratiques et des représentations. Les principes de classement eux-mêmes, en dépit du caractère relativement récent des travaux sur ce sujet, présentent donc des inadaptations qui en rendent certains aspects déjà obsolètes.

En bibliothèque, un classement moins déroutant mais peu didactique.

Nous avons pu avoir un exemple curieux de l'influence concrète, parfois amusante ou insolite, de ces dispositions matérielles sur l'orientation des auditeurs lors d'un entretien avec les responsables du département de la musique de la bibliothèque de la Part-Dieu à Lyon⁷⁷ : les données statistiques fournies par le système informatique ont montré une rotation plus rapide des enregistrements d'œuvres de J. S. Bach que de ceux de Mozart – à popularité de compositeurs comparable, avec même un désavantage pour Bach réputé plus intellectuel. L'ordre alphabétique aidant, les disques de Bach sont plus près de l'entrée, sous le regard immédiat de l'utilisateur, alors que ceux de Mozart demandent que l'on s'engage dans les travées... Il se produit ici un phénomène de médiation involontaire qui engendre une sélection aberrante des documents par certains usagers. Ainsi selon Nicolas Blondeau, « le classement alphabétique de la musique savante (classe 3) au nom du compositeur n'a aucun sens, parce qu'il n'est pas porteur de sens. (...) Ce voisinage hétéroclite favorise - pour reprendre la formule du Comte de

⁷⁵ L'argument éthique (promotion de la diversité, vendre mieux plutôt que vendre plus...) est cependant souvent utilisé par le secteur commercial dans un but de démarcation et d'image de marque – que l'on songe aux slogans de la F.N.A.C. « disquaire par passion »...

⁷⁶ ⁷⁶ Christophe Evans, *À la recherche des publics de la vidéo*, op. cit., p. 303.

⁷⁷ Entretien avec Mrs. Simon Cane et Cyrille Michaud, département de la musique, bibliothèque municipale de Lyon, le 30 octobre 2008.

Lautréamont - «la rencontre fortuite sur la table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie». Concernant les musiques du monde (classe 9), imaginerait-on un tel classement alphabétique au nom du musicien sans considération d'une localisation géographique ? Inconcevable. »⁷⁸

À la recherche d'autres modèles.

La comparaison avec le secteur commercial reste ici intéressante dans la mesure où, autour du classement par genres, les grandes surfaces culturelles et, de façon moins systématique, les catalogues en ligne des portails de téléchargement commerciaux utilisent toujours ce classement par ordre alphabétique de compositeur, avec toutefois une subdivision « lyrique » (parfois peu précise, l'oratorio y étant ou non associé...), et dans certains cas des bacs « musique ancienne », « musique contemporaine » (avec toutes les limites que supposent ces déterminations historiques a posteriori), voire des rayons de genres ou courants encore plus précis, mais souvent demandés (musique viennoise...). Ce faisant, la majorité de l'offre reste classée au nom du compositeur pour tout ce qui n'entre pas dans les quelques catégories isolées. Les enjeux en sont parfois strictement pratiques – ainsi les enregistrements d'opéras présentés en coffrets de plusieurs disques compacts associés à un livret composent-ils des volumes épais peu commodes dans des bacs et plus maniables dans des rayonnages traditionnels. Cependant, par principe, comme dans le cas des films, l'organisation du libre-service commercial tend à répondre au mieux aux besoins les plus immédiats du client ; ces pratiques sont effectivement le reflet d'une réalité des publics se décomposant également, comme dans le cas du cinéma, en une majorité plus généraliste et des groupes plus sélectifs dans leurs choix (avec une différence essentielle toutefois sur le caractère majoritairement plus « lettré » des approches)⁷⁹.

Le classement alphabétique, en soi, trouve sa légitimité dans cette approche plus littéraire, et on en retrouve la trace dans les usuels destinés au discophile, guides et autres dictionnaires musicaux, et dans les rubriques critiques de la presse. Certes, ces ouvrages et ces magazines opèrent d'abord un classement par grandes unités de genre, plus ou moins affinées en fonction du public choisi ; le classement alphabétique reste toutefois l'usage au sein des rubriques. Des ouvrages de vulgarisation, comme les différents « guides de l'opéra », classent les auteurs par ordre alphabétique – même si certains, comme celui des éditions Könnemann⁸⁰, font appel à des articles décrivant des périodes, des genres ou des courants, mais disposées à proximité de l'article consacré au compositeur jugé le plus représentatif, ce qui n'en facilite pas la consultation.

Adapter la présentation du libre-accès : pistes et difficultés.

Les classements alphabétiques et ceux faisant appel à des distinctions de genre fines sont assurément adaptées à une recherche plus érudite de la part d'un usager mélomane ou cinéphile, sachant précisément ce qu'il cherche, maîtrisant des distinctions du vocabulaire critique : genres, écoles, formes, et pour qui la recherche par auteur ne pose pas de question particulière. Ils sont beaucoup moins appropriés pour un public néophyte ou, à l'image de la catégorie des spectateurs de cinéma réguliers mais paradoxalement peu initiés décrits par Christophe Evans, assez fortement consommateur

⁷⁸ Nicolas Blondeau, *Le disque classique et contemporain proposé à la médiation*, A.C.I.M., portail des bibliothécaires musicaux, <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article151> (consulté le 15 novembre 2008).

⁷⁹ Fabien Geledan, *Que veut le consommateur français de disques classiques ?* Chambre de commerce et d'industrie de Paris, 2005. http://www.abeillemusique.com/pdf/etude_cd_classique.pdf (consulté le 30 novembre 2008).

⁸⁰ Andrzas Batta : *Opéra, compositeurs, œuvres, interprètes*, Könnemann à Cologne, 1999-2000 et rééditions fréquentes.

mais à la recherche d'un plaisir immédiat ne passant plus par une éducation artistique préalable.

Le problème de la bibliothèque, dans ce contexte, est de proposer un service adapté à toutes les catégories d'usagers. On pourra considérer en ce sens qu'il suffit d'adopter la classification la plus lisible pour le néophyte, et que l'utilisateur plus érudit pourra s'en accommoder, et fera éventuellement l'effort d'une recherche moins adaptée à ses besoins dans la mesure où il saura d'avance plus facilement identifier ses besoins.

La musique : avantages et limites d'une classification historique ou thématique.

Une des solutions avancées par Nicolas Blondeau pour rompre avec les classements alphabétiques⁸¹, et du reste utilisée par quelques établissements, est de présenter les disques par grandes périodes historiques.

Le souhait semblera louable, commode pour l'utilisateur car présentant une logique didactique réelle, s'appuyant sur un classement qui cherche à faire sens. On peut considérer toutefois que dans le cas des collections les plus fournies, ce choix se heurte à la détermination des périodes elles-mêmes qui, dans une histoire artistique continue, n'existent pas en soi sous la forme de frontières définies. Cette détermination sera-t-elle chronologique, qu'il faudra résoudre nombre de problèmes liés aux chevauchements ; sera-t-elle liée à des critères de style ou d'école, qu'il se trouvera des difficultés de détermination au cas par cas. Un tel choix force donc le bibliothécaire à un travail méticuleux. L'article de Nicolas Blondeau semble, à notre sens, s'appuyer sur des critères historiques et musicologiques soit datés, soit contestables en fonction du point de vue adopté⁸², et dans ce contexte, la prudence est de mise afin que les choix d'un bibliothécaire, dans un souci didactique, n'aboutissent pas à un résultat contraire avec l'affirmation de stéréotypes et de clichés.

La difficulté principale, au delà de l'efficacité didactique de chaque dispositif, est de répondre à la diversité des modalités de recherche. Le public de la musique en bibliothèque compte des curieux plus généralistes qui peuvent souhaiter s'orienter dans les collections sur la base des périodes et des courants ; les publics plus érudits peuvent avoir une infinité de motivations allant du goût pour une époque ou un artiste (s'accommodant fort bien, respectivement, des classements chronologiques ou alphabétiques), mais peuvent tout autant rechercher un genre ou le répertoire d'un instrument. C'est donc principalement en fonction de l'importance de leur fonds (certains niveaux de finesse en termes de classification étant plus ou moins opérants) et de la connaissance de leur public que les bibliothécaires effectueront des choix – et ne faut-il pas, principalement, retenir la capacité à remettre en cause les principes jugés comme acquis, et la possibilité de faire évoluer les dispositifs ?

Le film : quelques difficultés supplémentaires...

Le problème posé par les classements alphabétiques est, nous l'avons vu, la mauvaise appropriation des noms d'auteurs par une partie non négligeable du public. S'y ajoute une difficulté supplémentaire dans la présentation matérielle des boîtiers du commerce qui, assez souvent, ne font porter sur le dos que le titre, et beaucoup plus rarement (dans le cas des auteurs les plus connus, en général), le nom du réalisateur.

⁸¹ Nicolas Blondeau : *Présenter la musique savante en bibliothèque*. A.C.I.M., portail des bibliothécaires musicaux.

⁸² Par exemple, la caractérisation stylistique des périodes chronologiques.

Visuellement donc, le classement n'est pas évident pour l'utilisateur peu habitué, ce qui peut causer une difficulté supplémentaire. L'utilisateur conscient des noms des réalisateurs sera du reste mis en difficulté par un tel problème s'il ne connaît pas par avance les titres associés à chaque nom. Ainsi le classement alphabétique par réalisateur se trouve-t-il inopérant pour une grande partie des usagers, surtout dans le cas – dominant – d'un usager procédant plus volontiers par « butinage » et recherche visuelle que par utilisation des catalogues.

À ce modèle s'impose, on l'a vu, le classement par titre souvent mis en œuvre dans les commerces, qui conserverait probablement une certaine efficacité par rapport aux connaissances des usagers les plus nombreux, mais exigerait des choix et une rigueur réelle dans le traitement des documents, l'ordre pouvant être celui des titres originaux ou des traductions...

Dans les deux cas, par analogie avec le propos de Nicolas Blondeau sur la musique, ces classements sont aberrants du point de vue didactique, ils ne mettent aucunement en valeur unités et différences stylistiques ou historiques. Avec des difficultés de détermination au cas par cas similaires à celle du classement par époques de la musique, il semble que le classement par « genres » soit, de ceux qui sont régulièrement utilisés en bibliothèque, l'un des moins déroutants.

L'histoire du cinéma étant encore récente, nous nous permettons en conclusion, ou plutôt en guise d'incitation à prolonger la discussion, d'inviter le lecteur à la possibilité de classements géographiques, ou chronologiques des œuvres.

Le classement géographique est partiellement mis en œuvre dans le secteur commercial, au travers de grandes zones que le spectateur même peu érudit maîtrise en général mieux que le nom de réalisateur, et il fait sens en mettant en lumière les écoles nationales. Quant à un classement chronologique des œuvres, il fait appel à un principe qui a toutes les chances d'être mieux maîtrisé par l'utilisateur que les noms de réalisateurs. Dans le cas de nombre de spectateurs sans prétention particulière en matière de connaissances cinématographiques, les films sont le plus souvent liés au vécu, c'est-à-dire à la période de la vie où ils ont été vus ; l'échelle chronologique est, a fortiori et pour toutes les époques, accessible facilement aux spectateurs plus savants. Même si elle ne permet pas de mettre en relation facilement les œuvres d'un même auteur, une classification chronologique pourrait avoir un sens immédiatement perceptible en mettant en valeur l'histoire du cinéma – tout en permettant à l'utilisateur de s'y repérer par ses souvenirs propres – et ceci, tout particulièrement dans une collection de taille pas trop importante, permettant de se repérer rapidement.

Ces hypothèses qui ne peuvent pas forcément être généralisées montrent que le problème, résolu dans le secteur commercial en croisant et en juxtaposant les approches, nécessite une réelle réflexion devant concilier commodité pour l'utilisateur et pertinence didactique.

b. Lier les collections physiques et les collections « dématérialisées », faire évoluer les catalogues et les sites.

L'exploration des ressources numériques, une difficulté nouvelle.

L'une des difficultés que rencontrera l'utilisateur dans le contexte actuel est la nécessaire exploration des ressources numériques, dans la mesure où celles-ci ne s'offrent plus à lui par un premier contact permettant une forme de butinage, comme dans les rayons des espaces de libre-accès des bibliothèques, ou dans les commerces.

L'utilisation des ressources numériques suppose une recherche relativement proche de celle que l'on effectue par le biais des catalogues, avec le principe des mots-clés. Cependant, dans la majorité des cas, cette recherche est moins organisée que celle qui est proposée par les catalogues des bibliothèques – elle ne procède pas par l'application d'un langage standardisé et maîtrisé, mais de la logique des moteurs de recherche qui repèrent uniquement les occurrences d'un terme de recherche dans les notices ou les contenus.

De plus certains moteurs de recherche utilisent la fréquence de consultation comme clef de classement de la pertinence des réponses. En outre, la multiplicité des langues utilisables pour une recherche sur Internet réduit à l'éventail des langues maîtrisées par l'utilisateur l'étendue de la recherche – si le référencement d'un document, musical par exemple (qui peut être recherché indépendamment du critère linguistique), a été effectué dans une autre langue.

Les sites mettant à la disposition du public des documents via Internet (sites de téléchargement, de diffusion de contenus, de vente de supports à distance...) utilisent pour la plupart des portails où la recherche est assistée par des dispositifs que nous avons déjà évoqués brièvement : mise en valeur des documents les plus consultés, de ce qu'ont choisi les autres acquéreurs d'une référence donnée, possibilité de publier des commentaires.

De plus, les opérateurs commerciaux mettent en général en évidence une sélection de produits dans une démarche publicitaire, correspondant aux données propres à leur secteur : actualité éditoriale, promotions...

Ces dispositifs peuvent seconder l'utilisateur mais, en règle générale, ils mettent en valeur d'une part les produits dont la rotation est la plus forte (ou ceux que le vendeur met en avant), d'autre-part, l'expression de la demande des autres usagers, sur le mode du plébiscite. Ce principe de sélection par le choix des autres existe de façon notoire dans le comportement des usagers des bibliothèques, avec l'habitude de surveiller les chariots de retour ; pour le reste, la popularité ou l'opportunité commerciale ne reflètent pas forcément ni la variété, ni la pertinence des documents. C'est sur ce point que le rôle de la bibliothèque ressurgit comme outil permettant une intelligibilité de l'offre.

Dans ce cadre, il faut réfléchir à l'accompagnement de l'utilisateur ; et si les séances de formation à l'usage des « nouvelles technologies » qui sont proposées dans certains établissements, les publications mises à la disposition du public ou tout simplement l'assistance des bibliothécaires peuvent apporter des réponses ponctuelles, que l'utilisateur

pourra mettre en œuvre également dans sa recherche courante à domicile, il nous a semblé que la tâche de rendre intelligible la sphère des ressources numériques revenait en premier lieu aux outils de recherche conçus par la bibliothèque elle-même, comme ses catalogues ou ses sites.

Des outils adaptés, catalogues et sites.

Du fait de l'ubiquité de l'offre numérique générale (commerciale ou non, sans compter la place qu'occupent les pratiques « informelles » ou illégales), la bibliothèque n'a probablement pas pour vocation de se substituer aux canaux habituels d'approvisionnement en la matière ; en tant que service qui cherche à rendre le monde intelligible, elle devrait présenter à ses usagers une vision clarifiée et lisible de la ressource. En termes de collections, nous avons déjà évoqué la nécessité d'une ouverture raisonnée au numérique, complétant et s'inscrivant logiquement dans l'offre conventionnelle ; en termes de médiation cette fois, c'est un travail similaire à celui consistant à rendre intelligible l'organisation de la collection physique qui gagnerait à être imaginé.

Signaler les ressources numériques dans les catalogues ?

L'une des pistes que nous souhaitons proposer, sans présumer des possibilités techniques, est la qualité de l'articulation, au sein du catalogue, entre les ressources conventionnelles et les ressources numériques. Ces dernières, si elles pouvaient être signalées au même niveau que les documents physiques détenus directement, seraient alors mises en valeur de façon à faire apparaître la cohérence de l'ensemble de l'offre documentaire.

Cette intégration existe déjà pour les documents numériques détenus en propre par les bibliothèques, mais elle semble plus difficile à opérer lorsque les ressources numériques sont fournies par le biais de prestataires extérieurs. Nous entendons ici, dans le cas le plus répandu en bibliothèques publiques, les abonnements souscrits à des organismes de téléchargement ou de vidéo à la demande, qui le plus souvent tiennent leur propre catalogue accessible par un lien présent sur le site de la bibliothèque, mais plus difficilement intégrable aux catalogues proprement dits, notamment en raison de l'instabilité de l'offre en question : le contrat avec le prestataire n'est pas définitif, et d'autre part, ce dernier fait évoluer son offre, ajoute et retranche des références, ce qui exigerait une réactivité techniquement difficile à envisager de la part des bibliothèques.

Cette lacune mériterait toutefois d'être comblée afin de rendre toute sa valeur à la complémentarité entre les deux types d'offre et éclairerait, pour le lecteur, la pertinence des choix quand il est fait appel à un prestataire extérieur.

En guise d'ouverture à un point de vue inverse, il nous faut également prendre en compte la position des usagers moins familiers de la ressource numérique. Lors d'une recherche sur catalogue, ils pourront éventuellement souhaiter ne pas prendre en compte un mode de communication qu'ils ne souhaitent pas utiliser ; mais inversement, leur faire découvrir l'intérêt de la nouvelle ressource dans les modes d'appréhension des collections dont ils sont familiers. Ainsi prenons-nous la liberté d'imaginer qu'un signalement des principaux documents accessibles par voie électronique dans les rayonnages du libre-accès pourrait être mis en place (par exemple sous la forme d'un onglet au sein des bacs de disques ou des rayonnages de vidéo, signalant une œuvre du même auteur que les documents environnants).

Pour faire enfin écho au chapitre que nous avons consacré à la consultation sur place, il nous semble enfin nécessaire d'insister ici sur l'intérêt de possibilités

suffisantes d'accès, dans les salles, aux documents numérisés, si l'on veut s'assurer qu'ils ne seront pas accessibles qu'aux seuls usagers dont le domicile est équipé.

Faciliter la découverte autonome de l'offre ?

Si la recherche documentaire sur Internet est une démarche particulière, à l'inverse, il se trouve désormais un public, usager fréquent de ce mode de communication, qui est désormais parfaitement accoutumé à son utilisation et aux outils qu'il met à sa disposition.

En particulier, nous souhaitons ici aborder le bénéfice que pourraient tirer les outils de recherche documentaire des bibliothèques s'il l'on envisageait de s'inspirer quelque-peu des pratiques des portails de téléchargement ou de vente par correspondance, en ce qui concerne les outils d'aide à la recherche.

D'une part, les sites en question proposent souvent plusieurs niveaux de lecture. Ils s'ouvrent sur une page généraliste mettant en avant une sélection de documents – sélection dont la motivation peuvent être l'actualité éditoriale ou les opportunités commerciales ; des rubriques sont ensuite proposées, par grandes unités thématiques (distinction entre films et musique, rubriques par genres...) proposant d'emblée, également, une première exploration assez générale du fonds.

D'autre part, ils proposent souvent une recherche plus fine, mais dont l'ergonomie est souvent assez travaillée, avec des systèmes d'onglets permettant d'affiner certains critères, ou de menus déroulants balisant les étapes de la recherche et la sélection des champs à interroger. Des fonctions de « recherche avancée » sont enfin proposées aux utilisateurs plus familiers de la démarche de recherche documentaire.

La fonction de recherche des O.P.A.C., bien qu'intellectuellement satisfaisante et bien adaptée au contenu des notices sous leur formes normalisées, présentera le plus souvent un degré inférieur d'adaptation aux différents niveau de recherche ; mais surtout, on constate dans la pratique que l'utilisation des catalogues électronique n'est pas une habitude pour une grande partie des lecteurs. C'est en partie un paradoxe si l'on songe dans le même temps qu'une part croissante des usagers est accoutumée aux outils de recherche sur Internet.

Nous gageons donc ici que, par leur origine plus récente et par la nécessité économique qu'ils ont de répondre le plus immédiatement possible aux besoins de leurs usagers, que les sites de diffusion ou de vente de musique ou de vidéo en ligne ont saisi plus immédiatement les enjeux d'ergonomie et de facilité de la recherche. Aussi le lecteur nous pardonnera-t-il de nous demander si, dans ce cas, il n'y aurait pas un bénéfice à tirer de cette comparaison : cette attention à la facilité de recherche, et ces méthodes auxquelles de nombreux usagers ont désormais l'occasion de s'habituer, ne pourraient-elles pas être imitées dans une certaine mesure par les bibliothèques ? Une démarche de recherche plus familière ne faciliterait-elle pas une exploration plus profonde et plus fine des collections en dédramatisant le rapport au catalogue ?

L'origine commerciale des procédés décrits, et notamment mise en évidence de sélections de produits, ne doit pas forcément être source de méfiance. L'outil lui-même se trouve, pour les bibliothécaires (aux nécessités différentes de celles des commerçants), dans la continuité de ce qui est déjà pratiqué ailleurs, et que nous avons aussi évoqué, par exemple en parlant de l'écoute sur place : l'habitude désormais acquise des tables de mise en valeur des nouveautés, de sélections thématiques liées à l'actualité. Sur ce principe, un lien plus direct peut également être mis en place entre

recherche dans les collections et annonce de la programmation culturelle sur un thème donné, mettant en valeur l'articulation entre fonds et animation.

Prendre part au Web « inscriptible » ?

Une autre dimension à laquelle nombre d'utilisateurs sont certainement habitués est la dimension participative désormais offerte par Internet. La sphère professionnelle s'étant elle-même emparée de cette possibilité et des techniques qui lui sont associées, on trouvera assez facilement⁸³ des débats évoquant cette entrée des services des bibliothèques dans ce mode de communication.

Il s'agirait, en pratique, d'ouvrir sur les sites des bibliothèques, par exemple, des possibilités de commentaires sur les œuvres proposées, de mettre en place un système de recommandation ou de notation par les usagers. Il pourrait aussi être fait usage du principe de « blog » pouvant, à l'image des publications périodiques offertes sur place aux lecteurs ou des prospectus, donner aux usagers des informations conjoncturelles sous une forme attrayante et renouvelée. Et, pour aller plus loin, comme le font déjà certains acteurs d'Internet, donner au lecteur la possibilité de compléter une page personnelle, éventuellement accessible aux autres usagers.

Nous n'avons pas souhaité décrire en détail les possibilités de cette ouverture dont, par ailleurs, il est assez fréquemment débattu dans la sphère professionnelle. Nous préférons nous en tenir sur ce point à un questionnement dont la réponse n'a rien d'automatique. Certes, ces modes de communication sont désormais intégrés par une part croissante du public ; certes, ils présentent l'avantage, pour ces usagers, d'une image valorisante de convivialité et de modernité ; mais comment gérer l'articulation avec un service public et des professionnels dont la tâche resterait de proposer une mise en ordre lisible ? Comment réaliser l'équilibre entre les espaces d'autonomie du lecteur et la légitimité toujours utile de l'expertise scientifique ? Ceci suppose que cette expertise s'exprime également par le biais des nouvelles technologies, pour faire apparaître le dialogue et la complémentarité entre l'expert et la participation du public, et le bibliothécaire doit donc se faire co-animateur des sites, fournisseur de contenus rédactionnels, et participant des débats. Des difficultés d'ordre pratique pourront surgir si un tel choix est fait.

⁸³ Pour un premier aperçu, nous suggérons de consulter la bibliographie de cette étude.

Conclusion

Aménager les politiques d'acquisition, considérer les collections comme une ressource durable, renforcer l'identité de la bibliothèque sous différents aspects (lieu de ressource, acteur culturel inscrit dans un territoire...), faciliter pour l'utilisateur l'exploration de l'offre, l'ensemble des propositions que l'on vient d'examiner ne sont naturellement qu'une série d'options envisageables et, en vérité, d'autres points de vue ne manqueront pas de susciter d'autres directions. C'est là la difficulté qu'il y a à envisager l'avenir, même sous l'angle des initiatives les plus immédiatement envisageables, dans un contexte mouvant et particulièrement complexe à décrire.

Il semblera peut-être au lecteur tout-à-fait abusif de vouloir tirer une conclusion puisque, par nature, le sujet peut difficilement être clos ; encore faut-il garder à l'esprit qu'à l'allure des évolutions actuelles, tant dans les techniques que dans leur influence sur les usages, l'ensemble de ce propos pourrait devenir obsolète dans des délais assez peu prévisibles.

Il nous semble cependant qu'une notion se distingue par sa stabilité, celle de la mission des bibliothèques, de leur fonction de lieu de rencontre entre le public et les œuvres, et des efforts qu'elles doivent déployer pour faciliter cette rencontre.

Avec les mutations de l'offre éditoriale et commerciale, elle continue de mettre à la disposition du public une offre qui ne lui est pas forcément accessible ailleurs ; nous avons souhaité mettre en valeur cette vocation en signalant qu'en dépit des évolutions actuelles, la bibliothèque se trouve toujours en position de proposer une offre d'une qualité optimale actuellement (celle des supports à lecture optique, fidèles et faciles d'utilisation) et qui devra tant que faire se peut correspondre à ce que l'utilisateur ne peut pas trouver chez lui.

Dans le même temps, elle nous semble devoir jouer un rôle tout aussi spécifique dans sa façon de mettre en relation le public et les nouvelles formes de l'accès à la ressource documentaire et aux œuvres. Son rôle d'organisation et de valorisation de l'offre, sa capacité d'expertise, sa vocation d'offrir à un large public la possibilité d'accéder à la culture (qui passe entre autres par la mise à disposition d'équipements et d'outils dont tous ne sont pas dotés personnellement) nous ont semblé occuper une place d'autant plus fondamentale que la complexité des nouvelles offres est croissante.

Il est assez naturel que le milieu professionnel considère la vitesse des mutations avec une certaine appréhension, et il en est probablement de même dans d'autres domaines d'activité – songeons par exemple à la presse écrite ou parlée. À défaut de pouvoir brosser un quelconque portrait de l'avenir en raison des risques et des infinies précautions de méthode qu'exigerait l'anticipation, nous avons souhaité illustrer l'idée qu'il reste possible d'entreprendre des actions pour répondre à une série de problèmes donnés, à condition de conserver à l'esprit la nécessité d'une réaffirmation de la spécificité des bibliothèques. C'est à la lumière de cette notion qu'apparaîtront, espérons-le, de nombreuses autres sources d'inspiration pour proposer et pour agir.

Bibliographie

Ouvrages généraux.

A.C.I.M. : ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE (Paris). *Portail des bibliothécaires musicaux* [en ligne]. Paris : A.C.I.M., 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.acim.asso.fr/>>

ALIX, Yves, PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2002. 362 p. ISBN 2-7654-0843-2

C.O.B.B. : AGENCE DE COOPÉRATION DES BIBLIOTHÈQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, A.C.I.M. *Actes : Journée d'études nationale « image est son en bibliothèque : bilan et perspectives à l'heure du virtuel, 6 Avril 2006 »*. Rennes : C.O.B.B., 2006.

DESRICHARD, Yves (dir.). *Cinéma en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2004. 366 p. ISBN 2-7654-0892-0

HAUSFATER, Dominique, SINEUX, Michel, MASSAULT, Christian et al. Dossier : musiques. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], 2002, t.47, n°2. p.23-92. Disponible sur : <<http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/frontoffice/2002/02/sommaire.xsp?#MenusurRubrique1>>

Histoire, économie et usages de la musique et du film.

ASTOR, Philippe. *De la musique, et de la dynamique libertaire d'Internet* [en ligne: article de blog]. Digital Jukebox, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.zdnet.fr/blogs/2008/12/17/musique-libertaire/>>

CURIEN, Nicolas, MOREAU, François. *L'Industrie du disque*. Paris : La Découverte, 2006. ISBN 2-7071-4858-X

DUPUY, Emmanuel. Éditorial. *Diapason*, mai 2008, n°558. p. 5. (sur la raréfaction des rééditions dans le domaine du disque)

KAPLAN, Daniel. *Musique et numérique : la longue traine à l'épreuve des faits* [en ligne]. InternetActu.net, 2007 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.internetactu.net/2007/04/05/musique-et-numerique-la-longue-traine-a-lepreuve-des-faits/>>

Musique et nouveaux modèles économiques [en ligne : article de blog]. Biblioroots, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.biblioroots.fr/2008/10/18/musique-et-nouveaux-modeles-economiques/#http://www.biblioroots.fr/2008/10/18/musique-et-nouveaux-modeles-economiques/>>

NAULLEAU, Gaëtan. Billet : extrêmement lent. *Diapason*, juin 2008, p. 75. (sur le marché du disque et du S.A.C.D.)

TOURNES, Ludovic. *Du phonographe au MP3 : XIXe-XXIe siècle, une histoire de la musique enregistrée*. Paris : Autrement, 2008. 162 p. (Mémoires/Cultures). ISBN 978-2-7467-1121-1

Publics : consommation, fréquentation des discothèques et vidéothèques.

ARTHAUT, Régis. La consommation des ménages en TIC depuis 45 ans : un renouvellement permanent. *INSEE Première* [en ligne], 2006, n°1101 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1101®_id=0#inter6>

MARESCA, Bruno, EVANS, Christophe, GAUDET, Françoise. *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet : attractivité, fréquentation et devenir*. Paris : Bibliothèque Publique d'Information / Centre Pompidou, 2007. 290 p. (Étude et recherche). ISBN 978-2-84246-103-4

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Chiffres clef 2008 : statistiques de la culture*. Paris : La Documentation Française, 2008. 223 p. ISBN 978-2-11-007158-3

RAYMOND, Jean-Luc. *Pratiques culturelles et numériques inégalitaires en France, Olivier Donnat* [en ligne]. Blog de Jean-Luc Raymond, 2006 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://blog.jeanlucraymond.net/post/2006/10/31/Pratiques-culturelles-et-numeriques-inegalitaires-en-France-Olivier-Donnat>>

L'avenir des établissements, réflexion générale.

A.C.I.M. *Musique en Bibliothèque : quels media, quels futurs ? Journée d'études de VDL [Vidéo-thécaires et Discothécaires du Lyonnais] à Rilleux-la-Pape* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2005 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.acim.asso.fr/spip.php?article127>>

BLONDEAU, Nicolas. *Les services d'écoute en ligne : discothèques, fin de l'histoire ?* [en ligne] Paris : A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.acim.asso.fr/spip.php?article255>>

COTRELLE, Stéphan. *La place de la musique en bibliothèque ?* [en ligne]. A.C.I.M., Bibliothécaires musicaux de Picardie, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://www.picardie.acim.asso.fr/category/la-musique-en-bibliotheque/>>

DELON, Jacques. L'avenir du document sonore en bibliothèque. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2006, t. 51, n°6, p. 98-99.

GALAUP, Xavier. *Quel avenir pour le patrimoine musical en bibliothèque ?* [en ligne]. XG_BlogNotes, 2007 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.xaviergalaup.fr/blog/2007/10/12/quel-avenir-pour-le-patrimoine-musical-en-bibliotheque/>>

OTT, Arsène. *La musique a-t-elle encore sa place dans les médiathèques ? Synthèse de l'atelier n° 8 du Congrès de l'ABF, Paris, 10 juin 2006* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2006 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article175&var_recherche=il%20n%27y%20a%20pas%20assez%20de%20musique>

Bibliothèques et offre numérique.

BIBLIOTHÈQUES MUNICIPALES DE LA VILLE DE GRENOBLE : *Bibliothèques musicales on line* [en ligne, blog des bibliothécaires musicaux]. Grenoble, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://www.bmol-grenoble.info/>>

BLONDEAU, Nicolas. *Musiques numériques en bibliothèques : visite de quelques chantiers en cours en bibliothèques territoriales* [en ligne : présentation]. Vitry-sur-Seine : Journée d'étude « Image et son en bibliothèque, quel avenir ? », 2007 (consulté le 30 décembre 2007). Disponible sur : < <http://www.slideshare.net/mediamus/musiques-numriques-en-bibliothques-quelques-experiences-en-cours-dans-les-bibliothques-territoriales-franaises>>

GALAUP, Xavier. *Musique 2.0 : quelques points de repères et réflexions sur la musique numérique* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2006 (consulté le 30 décembre 2008).

Disponible sur : < http://www.acim.asso.fr/article.php3?id_article=177>

- *Les voies diverses de la musique numérique* [présentation en ligne]. Taverny : C.I.B.L.E. 95 : Coopération Inter-Bibliothèques pour la Lecture et son Expansion (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://www.slideshare.net/xgalaup/les-voies-diverses-de-la-musique-numrique/>>

Musique numérique en bibliothèque [en ligne, articles de blog]. 2008 : Bibliobsession 2.0 (consulté le 30 décembre 2008).

Disponible sur : < <http://www.bibliobsession.net/tag/musique-numerique-en-bibliotheque/>>

PEYGNON, Sylvette. *Bilan de la Borne Automazic* [en ligne]. discothecaires_fr@listes.ircam.fr, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < http://listes.ircam.fr/sympa/arc/discothecaires_fr/2008-09/msg00055.html>

RETTEL, Gilles. *Musique sur Internet : dix exemples de services emblématiques* [en ligne, présentation]. Blog Formations Musique, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : <<http://blog.formations-musique.com/index.php?2008/12/23/33-intervention-paris-22-decembre-2008>>

Numérisation de collections.

A.C.I.M. *La numérisation appliquée aux collections musicales ? De la valorisation des collections patrimoniales (collectage, fonds historiques) à la consultation permanente d'une collection de prêt. Enjeux, avancées et limites* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2006 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur < <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article164>>

GALAUP, Xavier. *Numériser et mettre à disposition en ligne les collections musicales des bibliothèques* [en ligne]. XG_BlogNotes, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://www.xaviergalaup.fr/blog/2008/03/19/numeriser-et-mettre-a-disposition-en-ligne-les-collections-musicales-des-bibliotheques/>>

Médiation et services.

BLONDEAU, Nicolas. *Présenter la musique savante en bibliothèque publique : le disque classique et contemporain proposé à la médiation* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2006 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article151>>

DAVID, Bruno. *La bibliothèque dématérialisée. 1, La musique : retour sur la journée du 31 mai à Taverny* [en ligne]. A.C.I.M., Portail des bibliothécaires musicaux, 2007 (consulté le 30 décembre 2008).

Disponible sur : < <http://www.acim.asso.fr/spip.php?article199>>

Musique numérique et bibliothèques [en ligne : article de blog]. Biblioroots, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://www.biblioroots.fr/2008/10/03/musique-numerique-et-bibliotheques/>>

RETTEL, Gilles. *Révolution, confusion, fragmentation, mutation : vers une musithèque* [en ligne, présentation]. Blog Formations Musique, 2008 (consulté le 30 décembre 2008). Disponible sur : < <http://blog.formations-musique.com/interventions/paris-decembre-2008-ecrans/paris-decembre-2008.html>>

