

Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d'étude / janvier 2012

## **L'évolution des bibliothèques musicales**

**Laurence KARPP-LAHMAIDI**

Sous la direction de Christophe CATANESE  
Responsable de la formation initiale des conservateurs - ENSSIB



## **Remerciements**

*Je souhaite dédier ce travail à la mémoire de Michel Guichard, conservateur au SCD de l'Université du Maine et de Sophie Gauthier, camarade de la promotion FIBE M, qui ont accompagné mes premiers pas dans la profession, et qui ne sont plus.*

*Cette étude doit beaucoup aux nombreuses personnes sollicitées, bibliothécaires musicaux, collègues, amis musiciens, qui ont eu la gentillesse de répondre à mes questions. Je ne peux les citer tous, mais j'espère qu'ils trouveront ici l'expression de ma profonde gratitude.*

*Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Christophe Catanèse ; sans ses conseils avisés, je n'aurais pas pu mener à bien ce projet dans de si bonnes conditions.*

*Je ne manquerai pas enfin de remercier mes précieux relecteurs, dont le soutien fut essentiel pour achever la rédaction de ce mémoire d'étude.*

## **Résumé :**

*Dans un contexte en mutation, on ne peut dissocier la question du public des bibliothèques musicales de celle, cruciale, de l'avenir de la musique en bibliothèque. Cette étude proposera également quelques pistes de réflexion destinées à mettre en avant quelques expériences menées par les bibliothécaires afin de valoriser leurs fonds spécialisés.*

## *Descripteurs :*

*Musique -- Bibliothèques -- France*

*Bibliothèques -- Publics -- France*

*Bibliothèques -- Fonds spéciaux -- Musique*

## **Abstract :**

*This paper aims to describe how music libraries patrons are using libraries' collections in a changing context, becoming more and more digitized. I would also highlight how music librarians try to promote new ways of helping patrons in using special collections, especially nonbook materials.*

## *Keywords :*

*Music libraries -- France*

*Library use studies -- France*

*Libraries -- Special collections -- Nonbook materials*

## **Droits d'auteurs**



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

# Sommaire

<b>SIGLES ET ABREVIATIONS</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>11</b>
<b>PREAMBULE : ELEMENTS METHODOLOGIQUES</b> .....	<b>15</b>
<b>1. Le choix du sujet et la définition de sa portée</b> .....	<b>15</b>
1.1. <i>Le choix du sujet</i> .....	15
1.2. <i>La définition de la portée du sujet</i> .....	15
<b>2. Le choix des outils de travail</b> .....	<b>16</b>
2.1. <i>La question des outils à disposition</i> .....	16
2.2. <i>Le choix initial de l'enquête</i> .....	16
2.3. <i>La méthode de recueil de données finalement adoptée</i> .....	18
<b>PARTIE 1 : UN CONTEXTE EN MUTATION(S)</b> .....	<b>19</b>
<b>1. La musique en tant qu'industrie culturelle</b> .....	<b>19</b>
1.1. <i>De profondes transformations technologiques et industrielles</i> .....	19
1.1.1. L'organisation de la filière du disque .....	19
1.1.2. L'industrie du disque : un marché en crise .....	20
1.1.3. Le développement de l'offre de musique en ligne .....	20
La construction d'une offre commerciale .....	20
Le développement parallèle d'une offre alternative .....	21
1.2. <i>Mutations des pratiques : développement et diversification</i> .....	21
1.2.1. Diversification des supports de l'écoute musicale .....	22
1.2.2. Des goûts musicaux de plus en plus éclectiques .....	23
1.2.3. Spectaculaire augmentation des pratiques musicales amateurs .....	25
<b>2. La musique, objet d'incertitudes juridiques</b> .....	<b>26</b>
2.1. <i>Le droit d'auteur applicable aux créations musicales</i> .....	26
2.1.1. Le cadre général défini par le Code de la Propriété Intellectuelle .....	27
2.1.2. Les sociétés de gestion collective des droits d'auteurs de musique.....	28
2.2. <i>Les bouleversements du droit d'auteur liés à la dématérialisation des supports</i> .....	28
2.3. <i>La mise en œuvre en bibliothèque du droit d'auteur applicable aux créations musicales</i> .....	29
2.3.1. Le prêt de documents sonores .....	29
2.3.2. Le prêt de partitions .....	30
2.3.3. Le prêt virtuel .....	30
2.3.4. L'animation culturelle, l'organisation de concerts.....	30
<b>PARTIE 2 : DEFINIR LE PUBLIC DES BIBLIOTHEQUES MUSICALES, UNE GAGEURE ?</b> .....	<b>31</b>
<b>1. Musique et bibliothèque, des relations complexes</b> .....	<b>31</b>
1.1. <i>Une incertitude sur la définition même de la bibliothèque musicale</i> .....	31
1.1.1. Qu'est-ce qu'une bibliothèque musicale ? .....	32
1.1.2. Une typologie marquée par la diversité des statuts .....	32
1.2. <i>La discothèque de prêt, un modèle aujourd'hui à bout de souffle</i> .....	33
1.2.1. Un modèle remis en cause par les mutations de l'industrie du disque .....	33
1.2.2. Un modèle remis en cause par les mutations des pratiques du public .....	34
<b>2. Un public difficile à caractériser</b> .....	<b>35</b>
2.1. <i>Peu de données disponibles pour caractériser le public</i> .....	35
2.1.1. Particularités dans l'écoute de la musique .....	35

2.1.2. L'accès aux données statistiques.....	36
L'accès aux données de gestion des SIGB.....	36
L'accès aux enquêtes de public.....	37
2.2. <i>Des publics attachés à un certain type de bibliothèque ?</i> .....	38
2.2.1. Le cas des bibliothèques de recherche.....	38
L'exemple du département de la Musique à la BNF.....	38
L'exemple de la BNUS.....	39
2.2.2. Le cas des bibliothèques publiques.....	39
2.2.3. Le cas des bibliothèques d'enseignement.....	39
L'exemple de l'université de Strasbourg.....	39
L'exemple du SCD de l'université Paris Sorbonne.....	40
L'exemple du SCD de l'université Lumière Lyon 2.....	40
L'exemple de la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon.....	41
L'exemple de la médiathèque du conservatoire de Mantes en Yvelines.....	41
2.2.4. Le cas des centres de documentation spécialisés.....	41
L'exemple de la Bibliothèque Braille Musicale (BBM).....	41
2.3. <i>Proposition de typologie des publics</i> .....	42
<b>3. Le public de la musique, un vivier pour les bibliothèques musicales ?.....</b>	<b>43</b>
3.1. <i>Les amateurs de musique</i> .....	43
3.1.1. Le public des festivals.....	43
3.1.2. Le public des mélomanes.....	45
3.2. <i>Les musiciens amateurs</i> .....	46
<b>PARTIE 3 : LES BIBLIOTHECAIRES, ACTEURS INCONTOURNABLES DE</b>	
<b>L'AVENIR DE LA MUSIQUE EN BIBLIOTHEQUE ?.....</b>	<b>49</b>
<b>1. Valoriser les compétences des bibliothécaires musicaux.....</b>	<b>49</b>
1.1. <i>Des pratiques professionnelles en mutation</i> .....	49
1.1.1. Les particularités de la bibliothéconomie musicale.....	49
Le catalogage et l'indexation des documents musicaux.....	49
Le plan de classement des documents musicaux.....	50
1.1.2. Bientôt une nouvelle norme de catalogage ?.....	50
1.2. <i>Quelle place pour la musique dans la formation des bibliothécaires ?</i> .....	51
1.2.1. Une place réduite à la portion congrue.....	51
1.2.2. La question de la désintermédiation.....	52
1.2.3. Un rôle de médiateur à réaffirmer.....	53
<b>2. Valoriser les collections des bibliothèques musicales.....</b>	<b>54</b>
2.1. <i>Quelles collections proposer pour quel niveau d'érudition ?</i> .....	54
2.2. <i>Favoriser l'accès aux collections</i> .....	55
2.2.1. Le signalement des collections, première opération de valorisation.....	55
2.2.2. Des problèmes d'accès matérialisés par les politiques tarifaires appliquées.....	56
2.3. <i>La valorisation par la médiation</i> .....	57
2.3.1. L'organisation d'animations.....	57
2.3.2. L'organisation d'expositions.....	57
2.3.3. Le développement d'actions de formation.....	59
2.3.4. L'utilisation des outils du Web 2.0.....	59
<b>3. Un rapport aux collections en mutation.....</b>	<b>60</b>
3.1. <i>Des collections en voie de patrimonialisation</i> .....	61
3.2. <i>Les ressources en ligne : concurrence ou complément à la bibliothèque musicale ?</i> .....	61
3.2.1. Les ressources en ligne, concurrentes des bibliothèques ?.....	61

3.2.2. Les ressources mises en ligne par les bibliothèques .....	62
<b>4. Le développement de partenariats .....</b>	<b>63</b>
4.1. <i>Partenariats institutionnels dans le cadre du processus de Bologne</i> .....	63
4.2. <i>Partenariats bibliothéconomiques</i> .....	64
4.2.1. Partenariats pour le signalement des collections.....	64
4.2.2. Partenariats pour les acquisitions .....	65
4.3. <i>Partenariats dans les animations</i> .....	65
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>67</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>69</b>
Musique .....	69
Musique en bibliothèque.....	70
Actes de congrès .....	70
Articles de périodiques .....	70
Ouvrages.....	73
Sites Internet.....	73
Travaux d'étudiants .....	74
Publics .....	75
Pratiques culturelles, politiques culturelles .....	76
Textes législatifs et réglementaires .....	76
<b>TABLE DES ANNEXES.....</b>	<b>79</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>87</b>



## ***Sigles et abréviations***

ABF :	Association des Bibliothécaires Français
ACIM :	Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale
ADAV :	Ateliers Diffusion Audiovisuelle
AIBM :	Association Internationale des Bibliothécaires Musicaux
BBM :	Bibliothèque Braille Musicale
BM :	Bibliothèque Municipale
BNF :	Bibliothèque Nationale de France
BNUS :	Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg
BPI :	Bibliothèque Publique d'Information
CADIST :	Centre d'Acquisition et de Diffusion de l'Information Scientifique et Technique
CCFR :	Catalogue Collectif de France
CEFEDM :	Centres de Formation d'Enseignants de Musique et de Danse
CEPI :	Cycle d'Enseignement Professionnel Initial
CHAM :	Classe à Horaires Aménagés Musicale
CMBV :	Centre de Musique Baroque de Versailles
CNED :	Centre National d'Enseignement à Distance
CNSMD :	Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse
CPI :	Code de la Propriété Intellectuelle
CRC :	Conservatoire à Rayonnement Communal
CRD :	Conservatoire à Rayonnement Départemental
CRR :	Conservatoire à Rayonnement Régional
DNOP :	Diplôme National d'Orientation Professionnelle
DNSPM :	Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien
DRM :	Digital Rights Management
DUMI :	Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant
FRBR :	Functional Requirements for Bibliographic Records / Spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques
IMSLP :	International Music Score Library Project
INRIA :	Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique
IRCAM :	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique
ISMN :	International Standard Music Number / Numéro international normalisé de la musique
MAO :	Musique Assistée par Ordinateur
MLIS :	Maison du Livre, de l'Image et du Son
MMP :	Médiathèque Musicale de Paris
PRES :	Pôle de Recherche et d'Enseignement Supérieur
RILM :	Répertoire International de la Littérature Musicale
RIPM :	Répertoire International de la Presse Musicale
RISM :	Répertoire International des Sources Musicales
SACD :	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SACEM :	Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique
SCAM :	Société Civile des Auteurs Multimédia
SCD :	Service Commun de la Documentation
SCPP :	Société Civile des Producteurs Phonographiques

SDRM : Société pour la gestion du Droit de Reproduction Mécanique  
SIGB : Système Intégré de Gestion de Bibliothèque  
SPEDIDAM : Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes  
Interprètes  
SPPF : Société civile des Producteurs Phonographiques de France  
SPRD : Société de Perception et de Redistribution des Droits  
SPRE : Société pour le Reversement Equitable  
SUDOC : Système Universitaire de Documentation

# Introduction

---

Le 21 juin 2012, la Fête de la Musique célèbrera son trentième anniversaire. Souhaitée par Jack Lang, alors Ministre de la Culture, elle a été instaurée en se basant sur des principes simples : la musique devait réinvestir la rue, tout un chacun, quel que soit son niveau de pratique, amateur ou professionnel, avait le droit de se produire en spectacle, de chanter ou de jouer d'un instrument, tous les styles musicaux, du plus classique au plus expérimental, était également valable et avait autant sa place dans la célébration.

Considérée comme une « *utopie sonore*<sup>1</sup> » selon l'expression de la sociologue Catherine Dutheil, on a choisi pour cette fête une date symbolique, celle du 21 juin, qui correspond peu ou prou à la date du solstice d'été, moment symbolique s'il en est « *d'effacement des clivages qui affectent ordinairement les mondes de l'art, notamment ceux entre musiciens amateurs et professionnels, styles savant et populaire, public et non public* ».

Maurice Fleuret<sup>2</sup>, alors Directeur de la Musique et de la Danse au sein du Ministère de la Culture soulignait ainsi à la veille de la première Fête de la Musique : « *La musique sera partout et le concert nulle part* ». Il convient également de souligner que les différentes représentations organisées dans ce cadre sont exceptionnellement<sup>3</sup> exonérées de l'habituelle déclaration à la SACEM, renforçant de la sorte le caractère particulier de cette journée.

Quel bilan peut-on donc tirer de ces trente ans de Fête de la Musique ? Si la manifestation elle-même continue d'obtenir, selon les aléas météorologiques, un succès non démenti, quelle place la musique en tant qu'art occupe-t-elle dans notre vie quotidienne ?

Il est incontestable qu'aujourd'hui, « la musique est partout », pour reprendre l'expression de Maurice Fleuret ; les espaces qui nous entourent sont de plus en plus sonorisés. Il suffit de fréquenter les supermarchés<sup>4</sup>, les centres commerciaux, voire les salles d'attente ou même les transports en commun, avec la multiplication des supports de l'écoute, de se renseigner sur les nouveaux modèles de voiture, tous équipés dorénavant de systèmes d'écoute de musique de plus en plus sophistiqués, pour se rendre compte que la musique, ou du moins le son, est devenue la compagne choisie ou subie de la plupart des moments que nous passons hors de nos foyers. Je laisse toutefois au lecteur le soin de se prononcer sur la qualité de l'ambiance sonore qui lui est proposée.

Ce souhait de faire entrer la musique « partout » s'est bien entendu étendu au monde des bibliothèques. La création de la Fête de la Musique intervient à un moment où les discothèques de prêt se développent en France, de même que cet art est pris en compte dans un certain nombre de projets qui voient le jour au tournant des années 1980. A cet égard, la construction, à Villeurbanne, de la Maison du Livre, de

---

<sup>1</sup> Pascale ANCEL et Alain PESSIN, *Les non-publics : les arts en réceptions. Tome II*, Paris : l'Harmattan, 2004, 323 p. p.249-262  
Catherine Dutheil « La fête de la Musique ou l'utopie sonore »

<sup>2</sup> Cité par Catherine Dutheil dans l'article ci-dessus référencé.

<sup>3</sup> La seconde date à bénéficier de cette dispense est celle de la Fête nationale, le 14-Juillet.

<sup>4</sup> Cette propension à la sonorisation des espaces a même permis l'émergence d'une nouvelle profession, celle de « metteur en ambiance », dont le but est d'adapter l'ambiance sonore au moment de la journée afin d'engager le consommateur à passer davantage de temps dans le lieu en question.

l'Image et du Son (MLIS) est emblématique de cette volonté de faire cohabiter le livre avec d'autres types de documents, dans un bâtiment qui ne porte même plus le nom de bibliothèque. On peut également citer la création en 1986 de la Médiathèque musicale de Paris (MMP), établissement conçu autour de la musique sous toutes ses formes et en direction des musiciens comme des amateurs, ou encore l'ouverture au public en 1977 de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), qui fait une large place dans ses collections à la musique sous différents supports, disques, partitions, livrets d'opéra, etc. Ces deux projets, contemporains de la création de la Fête de la Musique, procèdent d'un même constat sur la place réduite laissée à l'époque à l'art d'Euterpe dans les bibliothèques françaises.

Aussi, la place de la musique a fait l'objet de nombreux articles dans les publications professionnelles à cette période de grand dynamisme. Néanmoins, et ce point a constitué l'une des principales difficultés au moment de l'élaboration de ce travail, le sujet ne fait dorénavant plus que très peu recette dans la littérature bibliothéconomique. On relève quelques contributions dans les rares périodiques spécialisés. Toutefois, dans la plupart des cas, la musique est abordée quasi exclusivement sous l'angle de la discothèque de prêt, à l'exception notable du dossier « Musiques » publié dans le Bulletin des Bibliothèques de France (BBF) en 2002, qui en élargissait les perspectives ; mais ce dossier est maintenant ancien de dix ans et donc antérieur à l'arrivée massive des ressources numériques en bibliothèque.

On peut donc légitimement s'interroger sur la place qu'occupe actuellement la musique dans les bibliothèques françaises, dans un contexte de baisse générale de la fréquentation de ces équipements culturels. En effet, les statistiques indiquent une diminution de l'emprunt de CD, pour des raisons diverses telles que les évolutions techniques du matériel d'écoute et la dématérialisation de la musique enregistrée. De plus, les collections musicales demeurent, malgré les expériences citées plus haut, constituées en majorité de phonogrammes et d'une pauvreté certaines sur tous les autres supports (monographies, musique imprimée, livrets d'opéra, méthodes d'apprentissage, etc.).

Pourtant, la musique en amateur constitue l'un des loisirs<sup>5</sup> parmi les plus pratiqués par les Français, et ce, de manière aussi variée que l'écoute d'enregistrements, la fréquentation de concerts ou de festivals, ou encore par la pratique directe d'un instrument ou la participation à une chorale. Or, on tient encore peu compte de ce fait dans la définition du public des bibliothèques<sup>6</sup>.

C'est pourquoi s'interroger sur le public des bibliothèques musicales nécessite de se poser en parallèle la question de l'avenir même de la musique en bibliothèque. En effet, jusqu'à une date récente, les collections ont été constituées pour la plus grande partie à destination d'un public fréquentant les discothèques de prêt pour ses loisirs. Or, c'est précisément ce public qui fait le plus nettement défaut à l'heure des nouvelles technologies. Il importe donc sans doute de redéfinir le public potentiel des collections musicales, afin de réorienter les acquisitions vers des supports qui conviendraient mieux à des usages encore aujourd'hui marginaux.

---

<sup>5</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique - Enquête 2008*, Paris : La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

<sup>6</sup> Héloïse LECOMTE, *Prendre en compte les besoins des musiciens amateurs en bibliothèque publique*, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 82 p.

Ainsi, ce travail tentera dans un premier temps de dresser l'état des lieux du contexte actuel, en abordant d'une part les mutations technologiques et industrielles en œuvre dans le domaine musical, d'autre part les conséquences des modifications législatives récentes sur les activités des bibliothèques.

Dans un deuxième temps, il essaiera de caractériser plus précisément le public de ces établissements culturels, dont la définition même pose question, en esquissant une comparaison avec le public de la musique en tant qu'art. Néanmoins, peu d'informations statistiques existent au sujet de ce public particulier, ce qui constitue une difficulté non négligeable pour tenter d'exposer quels peuvent être son profil, ses pratiques, ses besoins, ses attentes, voire ses représentations de la musique.

Enfin, la troisième partie posera la question du rôle des bibliothécaires, dans un contexte caractérisé par d'importantes mutations technologiques et par l'augmentation du nombre de praticiens amateurs. En effet, l'avenir de la musique en bibliothèque passera sans doute par une importance croissante de la médiation, tant vers les supports que vers les contenus, rôle dont doivent s'emparer les bibliothécaires musicaux.



# Préambule : Eléments méthodologiques

---

J'ai préparé cette étude en me basant sur la méthodologie<sup>7</sup> de mise en œuvre d'une enquête sociologique proposée par Christophe Evans, chargé d'études en sociologie au service « Etudes et Recherches » de la Bibliothèque publique d'information (BPI), même si certaines difficultés d'accès aux informations m'ont finalement amenée à renoncer aux entretiens directs avec le public pour préférer la médiation des bibliothécaires.

## 1. LE CHOIX DU SUJET ET LA DEFINITION DE SA PORTEE

### 1.1. Le choix du sujet

En préambule, j'aimerais indiquer quelques-unes des raisons qui m'ont conduites à choisir ce sujet et qui permettent également d'expliquer de quelle manière je l'ai abordé. Je suis en effet, d'une part, mélomane et musicienne, d'autre part, bibliothécaire.

Néanmoins, le fait d'aimer la musique n'implique pas nécessairement de connaître avec précision tous les rouages de l'industrie du disque, de même qu'exercer le métier de bibliothécaire, même s'il donne lieu à des rencontres souvent passionnantes avec les usagers, ne constitue pas un brevet de sociologue. J'ai tenté, autant que possible, de ne pas me laisser guider par mes propres goûts ; ils affleurent toutefois par endroits, car ils m'ont permis d'élaborer certaines des hypothèses étudiées dans ce mémoire.

Le premier travail a ainsi consisté à prendre du recul par rapport à mes pratiques et à me documenter plus précisément sur les débats actuels en matière de sociologie de la culture, afin d'être en mesure de constituer à la fois un questionnaire destiné aux personnes contactées et une grille d'analyse des réponses qu'elles ne manqueraient pas de me communiquer.

### 1.2. La définition de la portée du sujet

Mon questionnement initial ne portait que sur les usagers d'un certain type d'établissement culturel, la bibliothèque musicale. Comment définir ce public ? Quelles étaient ses attentes, les besoins qu'il exprimait vis-à-vis de l'offre documentaire proposée par la bibliothèque ? Quelles raisons pouvait-il faire valoir pour expliquer une éventuelle désaffection par rapport à la bibliothèque ?

A l'évidence, cette première analyse négligeait le second aspect du sujet : comment définir la bibliothèque musicale ? Cela paraît plutôt limpide à l'évocation de ce concept, mais lorsque l'on commence à s'interroger plus précisément sur ce point, on se rend compte qu'il est loin d'être évident de le circonscrire. En effet, que recouvre-t-il précisément ? S'arrête-t-il aux frontières de la discothèque de prêt ou se prête-t-il à une définition plus large ?

---

<sup>7</sup> Christophe EVANS, *Mener l'enquête: guide des études de publics en bibliothèque*, Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2011, 159 p.

Le premier travail a donc consisté à établir précisément la portée du sujet. Fallait-il se cantonner à l'étude du public des bibliothèques municipales ou au contraire élargir le propos à d'autres types de bibliothèques, dont les bibliothèques universitaires ou les bibliothèques spécialisées ? Fallait-il privilégier un type de bibliothèque plutôt qu'un autre ? Et si oui, pour quelles raisons ?

S'il m'a très vite paru indispensable de proposer une définition de la bibliothèque musicale, le cœur de mon étude portait bien toujours sur la question des publics. C'est pourquoi j'ai préféré ne pas limiter mes recherches à un seul type d'établissement, même si ce parti-pris a ensuite introduit une difficulté supplémentaire au moment de recueillir les données destinées à l'analyse.

## **2. LE CHOIX DES OUTILS DE TRAVAIL**

### **2.1. La question des outils à disposition**

La question des outils à la disposition du chercheur est cruciale pour la préparation d'un travail d'enquête. Or, les articles ou les ouvrages portant sur la musique en bibliothèque souffrent de plusieurs défauts : ils sont rares, souvent anciens et donc antérieurs aux mutations technologiques issues de la dématérialisation des supports d'écoute, et portent principalement sur la discothèque de prêt. De plus, il n'existe, sous forme papier, que deux périodiques spécialisés, en français du moins, sur les bibliothèques musicales : Fontes Artis Musicae, publié par l'Association Internationale des Bibliothécaires Musicaux (AIBM) et le Bulletin de l'AIBM, édité une fois par an par le groupe français de l'AIBM.

Il convenait dès lors d'élargir les perspectives, et de s'écarter du seul point de vue du bibliothécaire, pour s'intéresser aux travaux récents sur la musique, en tant qu'art comme en tant qu'industrie.

Pour ce faire, j'ai eu recours à des instruments de travail que l'on peut considérer comme incontournables et qui sont d'une part les enquêtes réalisées par Olivier Donnat<sup>8</sup> portant sur les pratiques culturelles des Français, en particulier les éditions 1997 et 2008, et d'autre part différentes synthèses<sup>9</sup> portant sur la sociologie de la culture et la sociologie des publics.

La crise du disque et plus largement de l'industrie musicale a également été amplement débattue dans de nombreuses publications, de même que dans la presse qui s'en est largement fait l'écho.

### **2.2. Le choix initial de l'enquête**

Aussi, après ce premier travail de recueil d'informations générales, j'ai initialement choisi de réaliser une enquête de terrain, en m'adressant directement aux usagers des bibliothèques musicales. Ce choix était, semble-t-il, le plus évident. En effet, qui se trouve mieux placé que le public qui les fréquente pour parler des établissements en question, de la manière dont il se satisfait ou non de l'offre qui lui est proposée, en termes de documentation comme de médiation ou d'animation ? Qui mieux

---

<sup>8</sup> Chargé de recherche au Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>9</sup> Se référer à la bibliographie pour davantage de détails.

que le public pouvait nous éclairer sur les raisons de son éventuelle absence de fréquentation des bibliothèques ?

Toutefois, au moment de sélectionner les bibliothèques qui serviraient de support à mon enquête, je me suis trouvée confrontée à un certain nombre de problèmes à résoudre, d'ordre technique comme de cohérence intellectuelle.

La première difficulté s'est trouvée être la question même de la définition d'une bibliothèque musicale<sup>10</sup>, à laquelle je n'avais pas prêté attention de prime abord. L'une de mes hypothèses de départ consistait à imaginer qu'un usager de bibliothèque musicale ne se cantonnerait pas à la fréquentation d'un seul type d'établissement, mais au contraire, se rendrait dans différents lieux en fonction de ses usages du moment : travail de recherche, consultation de documentation spécialisée, écoute comparative d'interprétations, emprunt de phonogrammes ou de partitions, participation à une animation, etc. Il s'agissait donc de suivre l'utilisateur dans ses pérégrinations d'un établissement à l'autre en tentant de déterminer quels étaient les motifs qui les sous-tendaient. Pour cette raison, j'ai jugé préférable de ne pas considérer dans cette étude un type unique de bibliothèque musicale, mais d'élargir le panel à tous les types d'établissements.

Ceci posé, de nouveaux obstacles se sont fait jour. Le plus évident concernait la taille de l'échantillon. Si l'on voulait rencontrer des usagers dans différents types de bibliothèques, cela impliquait d'augmenter considérablement la taille de l'échantillon pour obtenir des données qui ne soient pas trop caricaturales.

Dès lors, se posait la question de l'accès aux usagers, et donc du moment à consacrer à la réalisation de l'enquête. Si la plupart des médiathèques offrent des plages d'ouverture estivales relativement larges, tel n'est pas le cas des bibliothèques universitaires ou des bibliothèques de conservatoire, qui bien souvent ferment au public pour des durées relativement longues durant cette période. Concernant plus particulièrement ces deux derniers types d'établissements, on pouvait aussi prévoir un manque de disponibilité de la part des étudiants à la fois avant et après l'été, ces moments étant traditionnellement dévolus à l'organisation d'examens ou de concours pouvant se tenir entre avril et octobre, selon les cycles et les disciplines. Cela reportait donc d'autant le calendrier de l'enquête, et rétrécissait considérablement le temps consacré à l'analyse des résultats.

De plus, comment contacter les usagers ? Avec l'objectif d'obtenir un panel de réponses suffisamment important pour en tirer des éléments d'analyse, il convenait de parvenir à les toucher en masse. Si l'on envisageait de diffuser un questionnaire, il fallait pouvoir communiquer le même aux différentes personnes enquêtées. C'est pourquoi je pensais diffuser un questionnaire par voie électronique, afin de pouvoir facilement importer les résultats dans un outil de traitement automatique. Or, les bibliothèques municipales n'ont pas le droit de communiquer la liste de leurs inscrits, et les listes de diffusion destinées aux étudiants ne seraient pas stabilisées avant la clôture des formalités administratives d'inscription, ce qui coïncidait avec le milieu du troisième trimestre.

Pour toutes ces raisons, j'ai préféré renoncer à mon choix initial d'une enquête à destination des usagers et opter pour une autre méthode de recueil de données.

---

<sup>10</sup> Voir *infra* à la Partie 2.

## **2.3. La méthode de recueil de données finalement adoptée**

J'ai donc choisi de m'adresser aux bibliothécaires plutôt qu'aux usagers. Je pensais initialement utiliser la liste de diffusion « discothecaires\_fr »<sup>11</sup>, à laquelle je me suis abonnée, pour diffuser un questionnaire à grande échelle. Néanmoins, ce moyen m'aurait procuré des résultats biaisés dans la mesure où la plupart des abonnés à cette liste travaillent en bibliothèque municipale. Je risquais donc d'obtenir un très grand nombre de réponses correspondant à ce type de structure, à mettre en regard d'un très petit nombre de réponses provenant des autres types de bibliothèques musicales.

J'ai donc procédé d'une certaine façon à revers de mon idée d'origine. J'ai pris en considération d'une part la géographie, car il me semblait important de privilégier les deux villes hébergeant un conservatoire national supérieur de musique, c'est-à-dire Paris et Lyon, et d'étudier leur environnement documentaire ; d'autre part, je me suis intéressée à la nature des fonds, ce qui m'a conduit à solliciter la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (BNUS), dans la mesure où cet établissement conserve des fonds patrimoniaux en majorité sur support imprimé. J'ai ensuite élargi ce premier échantillon à quelques bibliothèques universitaires possédant une section « musique », ainsi qu'à des bibliothèques de conservatoire et des bibliothèques municipales.

Ainsi, après l'élaboration d'une grille de questions<sup>12</sup> destinée à mener des entretiens semi directifs, j'ai pris contact avec les bibliothécaires<sup>13</sup>, que j'ai ensuite soit rencontrés directement, soit interviewés par téléphone ou par échange de courriers électroniques. Je tiens à souligner la grande disponibilité de toutes les personnes que j'ai contactées, car on ne m'a opposé qu'un seul refus pour une vingtaine de réponses positives.

---

<sup>11</sup> Liste de diffusion gérée par l'ACIM.

<sup>12</sup> Que l'on peut consulter en Annexe 3.

<sup>13</sup> La liste des personnes contactées figure en Annexe 1.

# Partie 1 : Un contexte en mutation(s)

---

La musique, même s'il s'agit, pour reprendre l'expression de Pierre François<sup>14</sup>, d'un « *univers enchanté* », se doit de trouver les moyens techniques, économiques et financiers d'exister. Cet univers profite d'un dynamisme incontestable, porté depuis la fin des années 1960 par le soutien de politiques publiques destinées à renforcer le maillage du territoire en établissements d'enseignements, ou à supporter le développement des pratiques musicales amateurs.

Toutefois, ce dynamisme s'accompagne d'une certaine fragilité, dans la mesure où la diffusion de la musique se fait en grande partie par l'intermédiaire du disque, dont l'industrie souffre depuis une dizaine d'années d'une crise aux raisons multiples.

Aussi, cette première partie vise à dresser un état des lieux du contexte actuel, qui connaît d'importantes mutations, tant technologiques, industrielles, que législatives.

## 1. LA MUSIQUE EN TANT QU'INDUSTRIE CULTURELLE

La musique, en tant qu'industrie culturelle, se trouve confrontée actuellement à de profondes transformations tant technologiques qu'industrielles. En parallèle, les pratiques musicales tendent à se développer et à se diversifier.

### **1.1. De profondes transformations technologiques et industrielles**

#### **1.1.1. L'organisation de la filière du disque**

La filière du disque<sup>15</sup> s'organise de la façon suivante : un auteur et/ou un compositeur écrivent les paroles et la musique d'une chanson, qu'un producteur fait enregistrer par un artiste interprète. Les droits de l'enregistrement sont cédés à un éditeur phonographique, qui s'occupe de la fabrication des disques, avant qu'un distributeur ne se charge de diffuser les disques auprès des détaillants.

La crise qui frappe l'industrie du disque depuis environ une décennie touche ses acteurs de diverses manières : elle affecte moins les auteurs et les interprètes – dont les revenus proviennent davantage des concerts et des droits reversés après la diffusion de leurs œuvres par la radio ou la télévision – que les éditeurs phonographiques et les distributeurs.

L'une des caractéristiques de cette filière est d'être très concentrée. En effet, la distribution est assurée en France pour l'essentiel par quatre acteurs, les *majors*, qui sont Universal, Sony BMG, EMI et Warner Music. Cette concentration est encore plus forte depuis la fin du mois de novembre 2011, qui a vu le rachat<sup>16</sup> d'EMI par Universal Music.

---

<sup>14</sup> Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, Paris : la Documentation française, 2008. p.9

<sup>15</sup> Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, *op. cit.* Chap.4 « L'industrie du disque : bilan et perspectives » p.65-79.

<sup>16</sup> Sarah BELOUEZZANE, « Universal Music s'offre les Beatles, Pink Floyd, Katy Perry, Coldplay... », *Le Monde*, Paris, 13/11/2011.

### 1.1.2. L'industrie du disque : un marché en crise

L'industrie du disque est au centre de l'économie de la musique, d'une part car le disque demeure l'un des supports privilégiés de la diffusion musicale, d'autre part parce que l'enregistrement d'un album est indispensable au développement de la notoriété allant de pair avec une carrière artistique. C'est pourquoi la crise qui la traverse depuis une dizaine d'années est si vivement ressentie.

La chute des ventes sur le marché français est plus ou moins marquée selon les supports : le format « single » tend à disparaître, tandis que le format « album » résiste plus ou moins bien selon le genre musical : le volume des ventes des disques classiques et jazz croît très légèrement, tandis que les ventes de disques de variétés déclinent, en parallèle d'un phénomène de concentration des ventes sur un nombre réduit de titres. On peut noter également que la vente de DVD musicaux se développe, mais que la hausse du volume des ventes de ce type de support ne suffit pas à compenser la baisse du volume de vente de CD.

La crise du marché du disque porte donc à la fois sur une diminution des ventes, mais également sur une baisse des investissements en marketing, voire sur une contraction de la production. Toutefois, elle permet également aux producteurs indépendants de voir leur part de marché s'accroître légèrement.

### 1.1.3. Le développement de l'offre de musique en ligne

Le développement de l'offre de musique en ligne est souvent désigné par les producteurs comme la cause majeure de la baisse du chiffre de vente de CD. En effet, ce phénomène a débuté au moment où se développaient à la fois l'Internet à haut débit et les réseaux de *peer-to-peer*<sup>17</sup>, les désignant d'emblée comme les coupables de la baisse du chiffre d'affaire, qu'il devenait aisé d'attribuer uniquement aux pratiques de téléchargement illicite d'une partie des internautes.

Certes, l'accès facilité à un Internet à haut débit, ainsi qu'à des ordinateurs plus puissants et moins chers, constitue une partie de l'explication à la baisse des ventes de musique sur supports physiques. Toutefois, on ne peut se contenter d'analyser la chute des ventes par le fait qu'un fichier numérique, obtenu de façon légale ou non, s'y soit substitué.

#### ***La construction d'une offre commerciale***

En effet, les distributeurs se sont concentrés sur la commercialisation de la musique en ligne, en reproduisant peu ou prou les modalités d'intermédiation déjà en œuvre pour le support physique. Néanmoins, de nouveaux acteurs ont investi le commerce de musique en ligne aux côtés des acteurs traditionnels, dont iTunes d'Apple ou la Fnac.

La construction d'une offre commerciale de musique en ligne se met en place progressivement, du fait de conflits entre les différents acteurs, qui se cristallisent autour de trois enjeux :

- L'accès aux catalogues, que les producteurs sont réticents à mettre à disposition des distributeurs, essentiellement pour deux raisons : d'une part la crainte de la piraterie,

---

<sup>17</sup> Un réseau *peer-to-peer* tel que eMule ou Kazaa permet d'interconnecter les ordinateurs des utilisateurs et ainsi de partager les fichiers présents sur les disques durs, en particulier les fichiers de musique ou de vidéo.

d'autre part la volonté de favoriser l'un des distributeurs qui serait sa propre filiale en ligne.

- Le format des fichiers vendus en ligne : cette question est cruciale dans la mesure où les producteurs souhaitent se prémunir de la diffusion illicite de leurs fichiers via les réseaux de *peer-to-peer*, en mettant en place des DRM<sup>18</sup>, tandis que les distributeurs ne souhaitent pas limiter l'usage que le consommateur peut en faire après achat.
- Le prix du fichier musical, qui s'uniformise à 0,99 euro le fichier et 9,99 euros l'album, consacrant ainsi le pouvoir de négociation croissant d'acteurs extérieurs à l'industrie musicale traditionnelle comme Apple.

### ***Le développement parallèle d'une offre alternative***

Parallèlement à la mise en place d'une offre payante de musique en ligne, des propositions alternatives se développent. Ces propositions se sont construites en s'inspirant du mouvement du logiciel libre et sous la forme juridique des licences *Creative Commons*. Les auteurs permettent ainsi à leurs auditeurs de copier et de diffuser leurs œuvres, à condition que ces opérations soient réalisées de façon non commerciale, y compris sur les réseaux de *peer-to-peer*.

En France, deux plateformes concentrent l'essentiel de la diffusion de musique libre. Il s'agit d'une part de Jamendo<sup>19</sup> et d'autre part de Dogmazik<sup>20</sup>, qui permettent d'assurer la promotion et la distribution d'artistes faisant le choix de ce mode de diffusion de leurs œuvres.

L'avenir de l'industrie musicale demeure donc incertain, et sera déterminé par la forme que prendra à l'avenir la consommation musicale.

## **1.2. Mutations des pratiques : développement et diversification**

Dans l'introduction de son ouvrage<sup>21</sup>, Philippe Coulangeon définit les pratiques culturelles comme « *l'ensemble des activités de consommation ou de participation liées à la vie intellectuelle et artistique, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie : lecture, fréquentation des équipements culturels (théâtres, musées, salles de cinéma, salles de concert), usages de médias audiovisuels, mais aussi pratiques culturelles amateurs* ». Il précise également que la musique peut être analysée comme l'une des pratiques culturelles les plus diversifiées, dans la mesure où d'une part l'écoute de musique touche quasiment l'ensemble de la population, d'autre part la pratique musicale amateur se développe fortement et vise à produire, pas seulement à consommer la musique.

---

<sup>18</sup> *Digital Rights Management* : système permettant de contrôler l'utilisation d'un fichier numérique, en limitant le nombre de copies ou en n'autorisant la lecture du fichier que sur un certain type d'appareil.

<sup>19</sup> « Téléchargement de musique libre et gratuite - Jamendo », [s.d.]. URL : <http://www.jamendo.com/fr/>.

<sup>20</sup> « Dogmazic.net, musique libre », [s.d.]. URL : <http://www.dogmazic.net/index.php?op=edito>.

<sup>21</sup> Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*<sup>3</sup>e éd., Paris : La Découverte, 2010. p.3-4

### 1.2.1. Diversification des supports de l'écoute musicale

L'une des caractéristiques les plus remarquables des évolutions récentes dans l'industrie musicale est sans conteste la diversification des supports de l'écoute de musique. En effet, on constate que le modèle du disque<sup>22</sup>, qui a prévalu depuis des décennies, est en cours de bouleversement, en ce qui concerne les pratiques tant individuelles que collectives. Les supports d'écoute se multiplient : le CD continue d'intéresser les auditeurs, de même que la radio, mais ces deux supports traditionnels sont aujourd'hui rejoints et parfois concurrencés par les pratiques de téléchargement ou d'achat de fichiers MP3.

La musique est donc plus que jamais omniprésente dans la vie quotidienne des Français. Le taux d'équipement des foyers en termes de médias de diffusion de la musique enregistrée est actuellement proche de 100% ; en outre, les foyers sont de plus en plus souvent équipés de multiples médiums de diffusion, tels que télévision, baladeur numérique, Smartphone, radio, sans oublier l'ordinateur.

Cette multiplicité des supports d'écoute a pour conséquence d'entraîner une multiplicité des usages, des plus attentifs, en général lors de la retransmission intégrale de concerts, aux plus distraits, quand l'écoute de musique accompagne d'autres activités. Arsène Ott<sup>23</sup>, alors président de l'ACIM, faisait ainsi référence à l'occasion d'une journée d'étude tenue en 2006 à la publicité pour le baladeur numérique iPod d'Apple, dont les affiches soulignaient le rapport fusionnel de silhouettes humaines avec la musique qu'elles écoutent. Arsène Ott se demandait à cette occasion comment intégrer en bibliothèque ces nouvelles façons d'écouter de la musique, en particulier les usages les plus distraits, comme l'écoute de musique sur un baladeur pendant la pratique du jogging.

Actuellement, en effet, le téléchargement de fichiers MP3 tend à remplacer l'achat de disques. On peut ainsi s'interroger sur la manière dont on écoute un fichier MP3. Jean-Samuel Beuscart<sup>24</sup> souligne que l'on n'écoute plus la musique aujourd'hui de la même façon qu'à l'époque du CD : « *On ne l'écoute ni mieux ni moins bien, on l'écoute autrement* ».

L'écoute de fichiers MP3 implique également une rupture avec la logique de l'album qui prévalait jusque-là : l'auditeur est libre de n'acquérir qu'un seul ou plusieurs des fichiers composant l'album commercialisé sous forme de CD. D'une certaine manière, Internet renoue avec l'objectif initial de la musique enregistrée<sup>25</sup>, qui était de créer un sentiment de proximité entre la musique et son auditeur. L'accès facile à la musique sur Internet a poussé ce sentiment de proximité à son paroxysme, dans la mesure où il donne à l'auditeur les possibilités techniques, soit par le téléchargement, soit par la consultation de sites participatifs tels que DailyMotion ou YouTube, d'écouter tout ce qu'il veut, à n'importe quel moment, dans n'importe quel lieu, qu'il soit seul ou non.

---

<sup>22</sup> Ludovic Tournes, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris : Éd Autrement, 2008, 162 p. p.140-144

<sup>23</sup> ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques : bilan et perspectives à l'heure du virtuel : actes [de la] journée d'étude nationale, 6 avril 2006*, Rennes : COBB, 2006, 81 p. p.7

<sup>24</sup> *Ibid.* « Les publics de la musique aujourd'hui et demain : pratiques et usages » p.17-22

<sup>25</sup> Ludovic Tournes, *Du phonographe au MP3, op. cit.*

### 1.2.2. Des goûts musicaux de plus en plus éclectiques

La musique est de plus en plus présente dans notre vie quotidienne, et l'on constate que sa consommation croît de façon continue depuis les années 1960. Jean-Samuel Beuscart<sup>26</sup> remarque que, parallèlement à cette évolution historique, la manière dont on écoute la musique se modifie également, dans le sens d'une certaine désacralisation. On est passé ainsi en quelques décennies d'une attitude d'écoute quasi religieuse du concert à des pratiques d'accompagnement d'autres activités.

La musique demeure malgré ces évolutions un élément important de la construction identitaire des individus. Les nouveaux modes de consommation, tels que l'échange de fichiers MP3 sur des réseaux de *peer-to-peer* ou le partage de « listes de lecture » ou *playlists*<sup>27</sup>, constituent autant de moyens de mettre en avant ses propres goûts musicaux.

Ces nouveaux modes de consommation tendent également à faire sortir l'expression des goûts musicaux d'un individu hors de sa sphère privée. On constate ainsi que les goûts exprimés sont de plus en plus éclectiques et mélangent facilement les genres, passant du savant au populaire au gré de ses propres découvertes ou des recommandations de son cercle d'amis.

Tableau 1 : Eclectisme des goûts selon la catégorie socio-professionnelle et le diplôme en 2003

Sur 100 personnes de chaque groupe qui écoutent le plus souvent de la musique de variété	Écoutent aussi de la musique classique ou de l'opéra	Écoutent aussi de la musique classique, de l'opéra ou du jazz
<i>Profession et catégorie socio-professionnelle</i>		
Agriculteur exploitant	16%	16%
Artisan commerçant chef d'entreprise	19%	31%
Cadre et profession intellectuelle supérieure	37%	50%
Profession intermédiaire	31%	40%
Employé	18%	24%
Ouvrier	12%	17%
Inactif autre que retraité	16%	22%
Étudiant élève	4%	9%
<i>Niveau d'études</i>		
Sans diplôme	18%	22%
BEPC	20%	33%
CAP ou BEP	19%	26%
Baccalauréat	18%	25%
Bac+2	25%	33%
>Bac+2	33%	43%
Études secondaires en cours	2%	6%

Note : les retraités sont classés dans leur ancienne activité<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHÈQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques*, op. cit. « Les publics de la musique aujourd'hui et demain : pratiques et usages » p.17-22

<sup>27</sup> Ce terme désigne la compilation de morceaux sélectionnés par l'utilisateur, pour être diffusés ou transférés sur un baladeur numérique.

<sup>28</sup> Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, op. cit. p.25

L'attrait<sup>29</sup> pour les genres dits « savants » est plus prononcé si le niveau d'études est élevé, mais la réciproque est moins vraie. L'attrait pour les genres populaires (variétés, rock, etc.) est moins marqué selon le diplôme et la catégorie socioprofessionnelle. En effet, en France, l'effet du diplôme est plus difficile à interpréter que chez nos voisins européens, car l'enseignement de la musique<sup>30</sup> n'occupe qu'une place très marginale dans l'enseignement primaire et secondaire. Olivier Donnat, dans l'enquête de 1997 sur les pratiques culturelles des Français<sup>31</sup>, démontre que le niveau de formation musicale, qu'il s'agisse de cours particuliers ou de cursus suivis dans un conservatoire, avait plus d'importance que le niveau d'études générales dans la définition des goûts de la personne interrogée.

Les évolutions technologiques récentes modifient également la manière dont on accède à la musique. Dominique Lahary<sup>32</sup> compare ainsi les différences apparaissant dans les pratiques d'accès au livre d'une part et à la musique d'autre part. Il relève que dans le cas du livre, le nombre de volumes achetés est comparable au nombre de volumes empruntés dans une bibliothèque ; en revanche, dans le cas de la musique, les pratiques sont plus différenciées : l'achat de disques est le moyen le plus utilisé pour accéder à la musique, avant le prêt intrafamilial, le téléchargement, et enfin, l'emprunt de CD en bibliothèque. Ces chiffres datant de 2006, la part du téléchargement a sans doute augmenté depuis, néanmoins, ces données mettent en lumière un fait précis : la symbolique de l'appropriation demeure très forte : agrandir sa collection, l'exposer, peut avoir plus d'importance que les pratiques réelles de réécoute des disques possédés.

La diffusion des outils informatiques a également permis l'émergence d'une nouvelle pratique<sup>33</sup>, celle de l'échantillonnage ou « *sampling* », qui permet à l'auditeur d'écouter des extraits d'albums avant d'en faire éventuellement l'acquisition. Au départ, les producteurs de disques ont offert cette possibilité au consommateur afin de l'orienter vers un produit conforme à son goût, puis, l'écoute d'extraits a également permis à l'amateur de diversifier ses goûts en lui faisant découvrir de nouveaux artistes dont il n'aurait pas forcément acheté les œuvres. On peut donc considérer que ces pratiques possèdent également un aspect positif, en aidant l'utilisateur à affiner et à développer sa connaissance des différents styles musicaux.

L'écoute de musique constitue ainsi un loisir très apprécié. Néanmoins, le contact direct avec les arts vivants, théâtre, opéra ou concerts, demeure minoritaire en France, à la différence de la fréquentation des cinémas, musées, ou autres lieux de patrimoine monumental<sup>34</sup>.

Quel que soit le genre concerné, les auditeurs de musique sont relativement peu nombreux à assister à des concerts ou des festivals. En effet, l'écoute de musique reste le plus souvent cantonnée à des pratiques domestiques plutôt qu'à des pratiques collectives.

La fréquentation des concerts varie fortement selon l'âge des auditeurs d'une part et selon leur catégorie socioprofessionnelle d'autre part. Les moins de 40 ans sont les plus nombreux à assister à des concerts, même s'il faut nuancer cette proportion selon le

---

<sup>29</sup> Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, op. cit. cf. chapitre 4 « Musique : la montée de l'éclectisme des goûts » p.56-72

<sup>30</sup> Pour plus de détails au sujet de l'organisation de l'enseignement de la musique en France, se référer à l'Annexe 2.

<sup>31</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Paris : la Documentation française, 1998, 359 p.

<sup>32</sup> ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques*, op. cit. p.13

<sup>33</sup> Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, op. cit. Chap.4 « L'industrie du disque : bilan et perspectives » p.65-79.

<sup>34</sup> Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, op. cit. cf. chapitre 6 « Sorties culturelles et loisirs d'exception » p.89-107

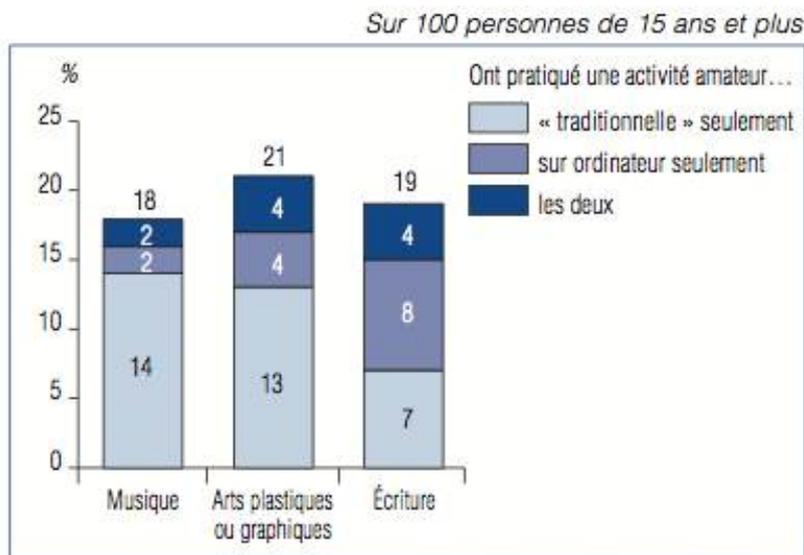
genre musical interprété, dans la mesure où les concerts de musique savante attirent davantage d'auditeurs plus âgés. De plus, les diplômés de l'enseignement supérieur sont plus nombreux que les non diplômés à assister à des concerts.

Il convient toutefois de souligner que cette pratique dépend fortement de la localisation géographique des lieux de concerts. Les plus grandes salles de spectacle étant situées en zone urbaine ou périurbaine, il n'est pas étonnant que les habitants de ces zones, qui sont fréquemment des diplômés de l'enseignement supérieur, soient plus enclins à fréquenter les lieux de concerts.

### 1.2.3. Spectaculaire augmentation des pratiques musicales amateurs

Les pratiques musicales en amateur sont parmi les plus en vogue auprès des Français, puisque près d'un quart de la population pratique ou a pratiqué un instrument ou le chant. En outre, la récente enquête sur les pratiques culturelles des Français<sup>35</sup> montre que l'attrance pour les pratiques musicales ne faiblit pas malgré la place croissante prise par les activités numériques dans les loisirs de nos concitoyens. 4 % des personnes interrogées dans le cadre de cette enquête ont ainsi déclaré avoir composé de la musique sur ordinateur, grâce par exemple à l'utilisation de logiciels de création de musique assistée par ordinateur (MAO).

Tableau 2 : Pratiques en amateur traditionnelles et sur ordinateur



Source : Pratiques culturelles 2008, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Elles possèdent plusieurs caractéristiques<sup>36</sup>.

En premier lieu, elles trouvent très souvent leurs racines dans l'enfance et l'adolescence, même si on peut relever une différence selon l'instrument joué ou le genre musical pratiqué. La pratique du piano sera ainsi souvent le résultat d'une incitation parentale et demeurera ancré dans l'univers de la musique classique. Au contraire, l'apprentissage de la guitare, instrument qui peut être joué sans qu'il soit forcément indispensable de connaître le solfège, est plus fréquemment étudié en

<sup>35</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique - Enquête 2008*, op. cit.

<sup>36</sup> Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, op. cit. cf. chapitre 5 « Pratiques amateurs et autoproduction culturelle » p.73-88

autodidacte, et s'inscrira dans d'autres registres esthétiques tels que les variétés ou le rock.

En deuxième lieu, l'apprentissage de la musique bénéficie d'un fort encadrement institutionnel, bien plus fréquemment que d'autres pratiques artistiques pratiquées en amateur comme la photographie ou l'écriture. En effet, la majorité des musiciens amateurs a reçu à un moment ou à un autre une formation dans une école de musique ou un conservatoire, même si cette remarque vaut davantage pour les praticiens d'un instrument que pour les chanteurs.

En troisième lieu, il convient de souligner le fait que les politiques culturelles mises en œuvre en France, depuis les années 1960, encouragent le développement des pratiques amateurs, avec l'objectif affirmé de participer ainsi à la démocratisation de la culture. Philippe Coulangeon<sup>37</sup> considère ainsi que le fait de pratiquer une activité artistique en amateur assure au praticien une plus grande proximité avec ce domaine particulier. Preuve en est faite si l'on analyse le public des concerts : un musicien amateur sera plus enclin à fréquenter les salles de spectacles qu'un non musicien.

Cet investissement personnel<sup>38</sup> peut sans doute en partie expliquer pourquoi la pratique de la musique est poursuivie à l'âge adulte, plus facilement que celle du théâtre ou de la danse.

## **2. LA MUSIQUE, OBJET D'INCERTITUDES JURIDIQUES**

Les œuvres musicales<sup>39</sup>, qu'elles soient publiées sur un support « traditionnel » tel qu'un phonogramme ou diffusées de façon numérique, sont protégées par le droit d'auteur. En effet, le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI), dans son article L112-2, définit ce qui peut être considéré comme une œuvre de l'esprit et protégé à ce titre. L'alinéa 5 couvre « *les compositions musicales, avec ou sans paroles* ».

Toutefois, le droit d'auteur applicable aux créations musicales connaît des particularités dans sa mise en œuvre, en particulier sur les droits voisins et la gestion des droits à destination des ayants droits.

### **2.1. Le droit d'auteur applicable aux créations musicales**

Les œuvres musicales sont dans la plupart des cas des œuvres de collaboration, impliquant plusieurs auteurs (compositeur, parolier, interprète, etc.). La loi a pris en compte dès 1957<sup>40</sup> la complexité des œuvres audiovisuelles et la nécessité d'en caractériser les titulaires de droits. En effet, en raison de la multiplicité des acteurs, le modèle de la gestion collective des droits par des sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD) prédomine dans le secteur de la musique, sur le modèle inventé au

---

<sup>37</sup> *Ibid.* cf. chapitre 5 « Pratiques amateurs et autoproduction culturelle » p.73-88

<sup>38</sup> Olivier DONNAT, *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, 1996.

<sup>39</sup> Ce chapitre s'inspire des notes prises durant le cours professé par Yves Alix à l'enssib le 15 novembre 2011 dans le cadre de l'option « Droit et bibliothèques ».

<sup>40</sup> « Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », 1957. URL : <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384>. Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique

XIX<sup>ème</sup> siècle par la SACEM. Ces SPRD servent d'intermédiaire entre les ayants droits et le public.

### 2.1.1. Le cadre général défini par le Code de la Propriété Intellectuelle

Le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) protège l'auteur d'œuvres musicales au titre :

- Des droits patrimoniaux : droit de reproduction de l'œuvre sur tous supports, droit de représentation publique, droit d'adaptation, pour une durée limitée à 70 ans après la mort de l'auteur. Ces droits sont cessibles par contrat, de façon totale ou partielle
- Du droit moral : droit au respect du nom et de la qualité, droit de divulgation. Ce droit ne peut être cédé par contrat. Ce droit dure sans limite de temps et est exercé par les ayants droits<sup>41</sup> à la mort de l'auteur.

Les artistes interprètes, les producteurs phonographiques, bénéficient de la protection de droits voisins, patrimoniaux et moraux.

L'artiste interprète bénéficie au titre des droits patrimoniaux d'un droit de reproduction de l'interprétation sur tous supports et pour toute forme d'utilisation de ce support, ainsi que d'un droit de représentation en public de cette fixation, pour une durée de 50 ans<sup>42</sup> à compter de la première communication au public de l'interprétation. Au titre du droit moral, l'artiste interprète a droit au respect du nom sans limite de temps ; ce droit est exercé par ses ayants droit à sa mort.

Le producteur phonographique quant à lui a le droit d'autoriser ou d'interdire toute reproduction de l'enregistrement phonographique, toute communication au public, incluant la location et le prêt, de cet enregistrement, pour une durée de 50 ans. Toutefois, la licence légale pour la diffusion musicale créée par la loi de 1985<sup>43</sup> introduit une exception aux droits des producteurs phonographiques : il n'est pas nécessaire de demander une autorisation pour diffuser un enregistrement dans un lieu public, ou le radio(télé)diffuser si une rémunération équitable est perçue en contrepartie par une SPRD, la Société pour le reversement équitable (SPRE), chargée de reverser à parts égales les droits qui leur reviennent aux interprètes<sup>44</sup> et aux producteurs<sup>45</sup>. Pour les lieux sonorisés, dont les bibliothèques, la SACEM perçoit les droits pour le compte de la SPRE.

---

<sup>41</sup> L'auteur peut désigner la personne de son choix pour recueillir son droit moral. Sans dispositions testamentaires particulières, le droit moral revient aux héritiers de la voie successorale normale. Sans titulaire de droit clairement identifié, le CPI dispose que le droit moral revient au Ministère de la Culture.

<sup>42</sup> Ce droit sera étendu à 70 ans en 2013 suite à une récente disposition du Parlement européen.

<sup>43</sup> « Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle », 1985. URL : <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000693451&fastPos=1&fastReqId=1472047160&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>. Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle

<sup>44</sup> Deux SPRD se partagent la gestion des droits des interprètes : l'ADAMI, pour les interprètes mentionnés au générique et la SPEDIDAM, pour les interprètes de complément.

<sup>45</sup> Deux SPRD se partagent la gestion des droits des producteurs : la SCPP et la SPPF.

### **2.1.2. Les sociétés de gestion collective des droits d'auteurs de musique**

La SACEM est la société de gestion collective des droits d'auteurs de musique la plus connue du grand public. Elle protège les droits des auteurs de musique non destinée à être mise en scène, en assurant la gestion de leurs droits patrimoniaux. L'auteur, par son adhésion, apporte son répertoire au capital social de la société. La SACEM a conclu des accords de réciprocité avec ses homologues pour la protection des œuvres étrangères.

Afin d'assurer la gestion des droits, la SACEM perçoit une rémunération auprès de tous les diffuseurs de musique. Cette rémunération est proportionnelle aux recettes selon les règles du CPI, sauf dans le cas où le calcul est impossible, et où la rémunération se réalise par le paiement d'un forfait. Elle reverse ensuite les droits perçus selon un principe de répartition par tiers : un tiers pour l'auteur, un tiers pour le compositeur et un tiers pour l'éditeur.

La SACEM n'est cependant pas la seule SPRD, il en existe plus d'une trentaine, parmi lesquelles on retrouve :

- La SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) pour les musiques destinées à la scène (opéra, comédie musicale, musique théâtrale, cirque).
- La SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia) pour les œuvres sonores non musicales (textes de chroniques, magazines, histoire, reportages, poésie, etc.).
- La SDRM (Société pour la gestion du droit de reproduction mécanique) gère pour la SACEM, la SACD et la SCAM les droits de reproduction des œuvres sur un support (CD, DVD, bande son d'un film).
- La SESAM gère les droits pour les auteurs et éditeurs pour tous les supports multimédia (site web, CD-Rom, jeu vidéo) et certains usages numériques (streaming, webradios).

## **2.2. Les bouleversements du droit d'auteur liés à la dématérialisation des supports**

Le droit d'auteur s'applique donc aux œuvres musicales, mais leur diffusion sur Internet, en dissociant le contenu du contenant, peut avoir pour conséquence d'en séparer les différentes parties, en ne proposant par exemple qu'une chanson sur la douzaine présente sur l'album original, voire de rendre la notion même d'auteur assez floue.

D'après Françoise Benhamou<sup>46</sup>, l'une des fonctions essentielles du droit d'auteur est de protéger ce dernier afin d'encourager la création de biens culturels, en évitant qu'un tiers puisse exploiter commercialement une œuvre sans proposer à son auteur une juste rémunération. On peut donc considérer que si le droit d'auteur constitue la création d'un monopole de l'auteur et de ses ayants droits, il a pour conséquence également de limiter la diffusion de l'œuvre. Le basculement dans le monde numérique ne modifie en rien les fondements du droit d'auteur, mais induit un changement dans son champ d'application, du fait de la plus grande fluidité des échanges et des nouvelles pratiques de consommation.

---

<sup>46</sup> Françoise BENHAMOU, « Les politiques publiques face aux mutations de l'économie de la culture - Le droit d'auteur contesté par le numérique ? », *Cahiers français de la Documentation française*, n° 348, 2009, p. 25-29.

Ces nouvelles pratiques de consommation posent problème, dans la mesure où l'utilisateur peut désormais assez facilement copier et réutiliser les œuvres disponibles dans leur version numérique. Comme le souligne Gérard Berry<sup>47</sup>, directeur de recherche à l'INRIA<sup>48</sup> et enseignant la science informatique au Collège de France, « *contrairement aux objets physiques qui sont par essence uniques et se volent effectivement, les objets numériques se copient à l'identique. Quand un jeune prend une musique à un copain, il n'a donc pas le sentiment de la voler, puisque l'autre l'a toujours. Et le copain ressent qu'il a fait un cadeau désintéressé* ».

Il semble donc que le droit d'auteur dans le monde numérique ait à résoudre le paradoxe entre la volonté d'un accès gratuit à l'ensemble des œuvres disponibles d'une part et d'autre part au renforcement du droit, par l'extension continue de la durée de la protection des auteurs. Ce dernier point est lui-même problématique, dans la mesure où il devient de plus en plus difficile d'assurer l'application de ce droit d'auteur allongé. Ce paradoxe est illustré par la mise en place de l'Hadopi : le temps nécessaire à l'adoption de la loi a permis aux utilisateurs d'Internet de modifier leurs pratiques et de passer du téléchargement au visionnage en direct.

## **2.3. La mise en œuvre en bibliothèque du droit d'auteur applicable aux créations musicales**

Les bibliothèques sont bien entendu concernées par l'application des règles relatives à la protection du droit d'auteur. Ces mesures se caractérisent d'une part par l'insécurité juridique autour de la question du prêt des documents sonores et d'autre part par l'obligation de se conformer aux règles concernant le droit de représentation.

### **2.3.1. Le prêt de documents sonores**

Le prêt de documents sonores s'effectue dans un contexte d'insécurité juridique, du fait de l'absence d'une licence légale pour l'encadrer. En effet, un titulaire de droit serait fondé à interdire le prêt d'un disque en bibliothèque ou à réclamer la perception du droit de prêt, la musique enregistrée ayant la particularité de proposer deux catégories d'ayants droits, les auteurs ainsi que les titulaires de droits voisins.

A l'ouverture des premières discothèques de prêt, tant la SACEM que les producteurs phonographiques ont adopté une position attentiste que la loi sur le droit de prêt de 2003<sup>49</sup> n'a pas modifiée, puisqu'elle n'intègre pas ces documents spécifiques. Actuellement, la SACEM se concentre sur la perception des droits de représentation, et les producteurs phonographiques sont plus occupés à tenter d'endiguer le développement du piratage qu'à mettre en place une licence légale permettant le prêt de disques en bibliothèque.

---

<sup>47</sup> Gérard BERRY, « Pour les enfants, Internet est aussi naturel que la mer ou la montagne », *Le Monde*, Paris, 01/12/2011, p. IV.

<sup>48</sup> Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique.

<sup>49</sup> « Loi n°2003-517 du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre du prêt en bibliothèque et renforçant la protection sociale des auteurs », 2003.

URL :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000411828&fastPos=1&fastReqId=1315614572&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>. Loi n°2003-517 du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre du prêt en bibliothèque et renforçant la protection sociale des auteurs

### **2.3.2. Le prêt de partitions**

Les partitions ne sont pas non plus couvertes par le droit de prêt. Théoriquement, elles auraient pu être prises en compte par la loi de 2003, car elles sont soumises au même taux de TVA que le livre, mais une décision de la Cour de Cassation en 2010 a consacré la non application de la loi de 1981 sur le prix unique du livre à la musique imprimée, excluant de fait les partitions de la loi sur le droit de prêt.

### **2.3.3. Le prêt virtuel**

Le prêt virtuel de fichiers contenant de la musique sous forme numérique demeure encore au stade d'expérience. En effet, ce type de prêt est soumis à des contraintes techniques : l'emprunteur doit pouvoir accéder facilement au fichier ; de même qu'à des contraintes juridiques, puisque l'éditeur doit préalablement l'autoriser de façon contractuelle pour éviter tout litige ultérieur portant sur une possible contrefaçon.

On peut citer l'exemple de la plate-forme Bibliomédias<sup>50</sup> qui propose le prêt de fichiers chrono-dégradables, après un contrat souscrit avec la bibliothèque.

### **2.3.4. L'animation culturelle, l'organisation de concerts**

Lorsqu'une bibliothèque organise un concert, elle bénéficie depuis 1956 d'un accord entre l'association des maires de France et la SACEM qui lui permet de profiter de tarifs préférentiels, d'abattements et de formalités simplifiées, dans le cadre d'un contrat général de représentation avec la SACEM. Elle doit néanmoins solliciter une autorisation auprès de la SACEM pour chaque manifestation comportant l'utilisation de musique.

Si la bibliothèque est sonorisée, même en partie seulement, elle est soumise à une redevance au titre du droit de représentation, quelle que soit la source musicale. Cette redevance est calculée sur la base d'un tarif par m2 sonorisé. Les casques d'écoute sont également concernés par cette redevance, calculée par casque.

---

<sup>50</sup> <http://www.bibliomedias.net/preprod/index.php>

## **Partie 2 : Définir le public des bibliothèques musicales, une gageure ?**

---

Les débats au sujet de la fréquentation des bibliothèques<sup>51</sup>, qu'elles soient municipales, universitaires ou spécialisées, interrogent les professionnels de façon récurrente depuis le début des années 2000. En effet, le développement de l'accès à Internet a fait craindre un temps que les bibliothèques ne finissent par disparaître purement et simplement, remplacées par des moteurs de recherches ou par des plateformes de téléchargement de livres et de disques numérisés. Il n'y avait donc pas de raisons à ce que les bibliothèques musicales échappent à cette tendance, et ce, d'autant plus que le support le mieux représenté dans leurs collections, le disque, se trouvait parallèlement touché par une grave crise, évoquée dans la partie précédente.

Cette deuxième partie vise tout d'abord à proposer une définition de la bibliothèque musicale, concept aux contours rendus d'autant plus flous que le modèle de discothèque de prêt, qui est actuellement la norme en France, est mis sur la sellette par les mutations en œuvre dans le domaine musical et par leurs conséquences sur les pratiques culturelles. Je tenterai ensuite de caractériser le public fréquentant ces équipements et de proposer quelques éléments de comparaison avec le public de la musique, qu'il s'agisse de celui de plus en plus nombreux des praticiens amateurs, ou de celui des mélomanes.

### **1. MUSIQUE ET BIBLIOTHEQUE, DES RELATIONS COMPLEXES**

La musique a toujours eu une place en bibliothèque, même si depuis les années 1960, c'est essentiellement par le prêt de disques qu'elle s'est diffusée auprès des usagers. Or, ce modèle de la discothèque de prêt est aujourd'hui en perte de vitesse, en raison des mutations technologiques en œuvre dans le domaine de l'industrie musicale. De plus, les particularités du droit d'auteur applicable aux créations musicales ne sont pas sans effet sur les bibliothèques, dans la mesure où le droit de prêt applicable aux partitions et aux phonogrammes connaît une incertitude juridique.

#### **1.1. Une incertitude sur la définition même de la bibliothèque musicale**

L'une des caractéristiques principales de la bibliothèque musicale tient au fait que sa définition même demeure problématique. En effet, la norme a longtemps été de l'assimiler à la discothèque de prêt, mais cette dernière étant aujourd'hui en perte de vitesse, il convient d'en élargir les perspectives.

---

<sup>51</sup> On pourra consulter avec profit des articles parus dans le BBF, par exemple Claude POISSENOT, « La fréquentation en questions », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 55, n° 5, 2010, p. 67-72. Ou encore Annie LE SAUX, « La fréquentation des bibliothèques municipales », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 53, n° 3, 2008, p. 95-96.

### 1.1.1. Qu'est-ce qu'une bibliothèque musicale ?

En interrogeant des collègues durant la préparation de cette étude, j'ai été très surprise de constater à quel point la définition même de la bibliothèque musicale pouvait poser question. En effet, pour certaines personnes interrogées, une bibliothèque musicale correspondait à une discothèque de prêt, tandis que d'autres proposaient une vision plus ambitieuse en la décrivant d'emblée par rapport à son public potentiel, et en la considérant comme une bibliothèque destinée à des musiciens qui leur proposerait les documents très spécialisés dont ils ont besoin pour travailler : ouvrages d'analyse musicale, sur la composition ou l'exécution, ainsi que des partitions complètes à destination des différents pupitres de l'orchestre.

Des définitions plus précises existent toutefois. Dominique Hausfater<sup>52</sup> considère qu'un fonds musical est « *un fonds composé de documents contenant de la musique (phonogrammes, vidéogrammes, musique imprimée, fichiers numériques) ou portant sur la musique (ouvrages, périodiques, vidéogrammes, ressources en ligne)* ». Cette première définition étend d'emblée ce concept au-delà de la discothèque de prêt.

Denis Arnold<sup>53</sup> définit quant à lui ce que doit contenir une bibliothèque musicale pour mériter ce qualificatif, ainsi que l'utilisation que l'on peut en faire : « *Les matériaux de base d'une bibliothèque musicale sont les partitions, les livres et les enregistrements sonores ; ils sont mis à la disposition pour l'exécution, l'étude et les loisirs* ».

Il précise plus loin que « *toutefois, l'histoire des bibliothèques musicales montre combien ces deux affirmations restent purement théoriques* ». En effet, la musique est rarement considérée comme un ensemble cohérent dans les bibliothèques françaises, où le traitement des documents est réalisé par rapport au support plutôt que par rapport au contenu. L'exemple du traitement de la musique à la BNF est à cet égard frappant. Les collections musicales y sont dispersées entre plusieurs départements : le département de la musique, situé sur le site de Richelieu, abrite la musique écrite (manuscrite et imprimée) et les ouvrages sur le sujet, tandis que les collections de l'ancienne phonothèque nationale ont été intégrées au département de l'audiovisuel qui se trouve sur le site de Tolbiac.

### 1.1.2. Une typologie marquée par la diversité des statuts

La difficulté de parvenir à une définition de la bibliothèque musicale tient en partie au fait que la typologie des établissements reflète une grande diversité de statuts.

Dominique Hausfater, dans l'article déjà cité<sup>54</sup>, dresse une typologie des bibliothèques musicales en cinq catégories :

- Bibliothèques de recherche : BNF, BNUS, certains fonds patrimoniaux de bibliothèques municipales (BM) ou de services communs de la documentation (SCD), fonds spécialisés des deux CNSMD<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Dominique HAUSFATER, « Une cartographie des fonds musicaux en France », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 23–27.

<sup>53</sup> Denis ARNOLD, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, traduit par Marie-Stella PARIS, Paris : R. Laffont, 1988, XIII-1171 p., 987 p. p.

<sup>54</sup> Dominique HAUSFATER, « Une cartographie des fonds musicaux en France », *op. cit.*

<sup>55</sup> On peut citer par exemple le legs Nadia Boulanger conservé à la Médiathèque du CNSMD de Lyon.

- Bibliothèques publiques : en France, la seule bibliothèque spécialisée est la Médiathèque musicale de Paris. Les nombreuses sections spécialisées développées au sein des BM mettent essentiellement à la disposition du public des collections de phonogrammes au détriment d'autres supports, en particulier la musique imprimée.
- Bibliothèques d'établissement d'enseignement : SCD d'une part, bibliothèques de conservatoire d'autre part. Dans ce second cas, il convient de mettre en avant la situation contrastée entre les deux médiathèques des CNSMD de Paris et de Lyon, et les autres conservatoires, qui n'ont aucune obligation réglementaire de disposer d'une bibliothèque.
- Bibliothèques et centres de documentation spécialisés : la spécialisation peut porter soit sur la localisation géographique (Sud-Ouest, Bretagne), soit sur un aspect précis de l'histoire de la musique (Centre de musique baroque de Versailles, Ircam à Paris). La Médiathèque de la Cité de la Musique à Paris peut être classée dans cette catégorie, tout comme la Bibliothèque Braille Musicale (BBM) dépendant de la médiathèque de l'Association Valentin Haüy.
- Bibliothèques de pratique musicale : l'accès est réservé aux seuls membres, mais certaines possèdent des collections très riches. On peut citer par exemple le centre de documentation de Radio France.

Il apparaît que cette typologie a été déterminée davantage en fonction des tutelles administratives des différents types d'établissements concernés qu'en fonction du public qui les fréquente.

## **1.2. La discothèque de prêt, un modèle aujourd'hui à bout de souffle**

Le modèle spécifiquement français de la discothèque de prêt est aujourd'hui remis en cause en raison d'une part des mutations de l'industrie du disque et d'autre part des mutations des pratiques du public.

### **1.2.1. Un modèle remis en cause par les mutations de l'industrie du disque**

Le modèle de la discothèque de prêt<sup>56</sup> a été conçu dans les années 1960, selon les principes de la démocratisation culturelle prônés par André Malraux. Ce modèle est une particularité française, dans la mesure où la discothèque de prêt devenait au gré des constructions de nouveaux équipements un indicateur de la modernité de l'établissement : l'espace « musique » est ainsi devenu petit à petit incontournable dans les bibliothèques publiques, à côté des sections traditionnelles « adultes » et « jeunesse ».

Gilles Pierret, directeur de la Médiathèque musicale de Paris, rappelle que la discothèque de prêt a longtemps été considérée comme un « *produit d'appel* » dont le rôle principal était d'inciter le public à fréquenter la bibliothèque, avant de lui faire découvrir les richesses des collections livresques disponibles à proximité.

<sup>56</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *Fontes Artis Musicae*, vol. 57, n° 3, 2010, p. 250-258.

Ce modèle a connu jusqu'à une date récente un certain succès. En effet, après quelques difficultés initiales, les collections de phonogrammes se sont considérablement enrichies. On comptait ainsi environ 8,5 millions de phonogrammes proposés à l'emprunt dans les bibliothèques publiques françaises en 2004, selon les chiffres du Ministère de la Culture<sup>57</sup>.

Les discothèques de prêt ont pu mettre en avant auprès de leurs tutelles des statistiques de fréquentation très satisfaisantes, ainsi qu'un taux de rotation des documents supérieur à celui du livre. De ce fait, ce modèle a, jusqu'à une date récente, très peu été remis en question.

Toutefois, les mutations actuelles de l'industrie du disque mettent en lumière le fait que la discothèque de prêt connaît des difficultés à résister à la dématérialisation croissante des collections. Elle souffre effectivement d'être constituée pour la plus grande part des seuls phonogrammes.

Les professionnels discothécaires se sentent donc aujourd'hui « *menacés dans leur existence* », selon l'expression de Laurent Marty<sup>58</sup>. Car, s'il semble entendu que la musique en tant qu'art continuera de se développer, on peut légitimement s'interroger sur l'avenir du support physique sur lequel elle est enregistrée.

### **1.2.2. Un modèle remis en cause par les mutations des pratiques du public**

Le modèle de la discothèque de prêt est également remis en cause par les mutations des pratiques du public. En effet, l'attraction exercée par la musique dématérialisée détourne le public de l'emprunt de disques en bibliothèques<sup>59</sup>. On remarque ainsi que la fréquentation s'érode d'une manière moins marquée dans les établissements ayant développé, à côté des phonogrammes, une offre plus variée sur la musique, en particulier des collections d'ouvrages et de partitions.

De plus, ce modèle érigé en norme a aussi consacré un certain cloisonnement des publics, entre d'une part le public qui écoute, et qui serait composé de mélomanes et d'amateurs de musique, d'autre part le public qui étudie ou pratique la musique, musiciens et musicologues. On a de fait longtemps considéré que le public « qui écoute » devait se diriger en priorité vers la discothèque, qui pourrait lui proposer une sélection de qualité, tandis que le public « qui pratique » serait quant à lui desservi par des centres de documentation spécialisés, dont l'accès réservé rendait encore plus visible la séparation entre ces deux types d'utilisateurs.

Les nouvelles pratiques du public remettent également en cause les pratiques professionnelles des discothécaires. En effet, dans un lieu dévolu à l'origine à l'étude et à des activités silencieuses et tournées vers l'intime comme la lecture, il est difficile de faire admettre des pratiques plus bruyantes, telles que la sonorisation de certains espaces de la bibliothèque ou encore la mise à disposition des usagers d'instruments destinés à leur propre pratique<sup>60</sup>.

Toutefois, en privilégiant ainsi des pratiques qui ne sont pas forcément les plus naturelles aux amateurs de musique, les discothécaires courent le risque de voir

---

<sup>57</sup> La même année, on comptait environ 90 millions de livres proposés au prêt.

<sup>58</sup> Laurent MARTY, « La bibliothèque musicale peut-elle jouer sa partition à l'heure du MP3? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 2, 2011, p. 77-82.

<sup>59</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *op. cit.*

<sup>60</sup> Laurent MARTY, « La bibliothèque musicale peut-elle jouer sa partition à l'heure du MP3? », *op. cit.*

s'éloigner une part non négligeable de leur public, et en particulier celui des praticiens amateurs qui constituent un vivier à considérer avec attention au moment de redéfinir les contours des collections des bibliothèques musicales.

Aussi, au moment où ils se trouvent dans l'obligation de proposer un nouveau modèle de bibliothèque musicale, les professionnels se trouvent confrontés à un paradoxe<sup>61</sup>. Ils doivent à la fois se préoccuper du renouvellement de collections toujours très sollicitées par les usagers, tout en analysant les expériences en cours sur l'intégration aux collections de musique dématérialisée, et d'autant plus difficiles à évaluer qu'elles correspondent à des pratiques qui ne sont pas toujours stabilisées.

## 2. UN PUBLIC DIFFICILE A CARACTERISER

Le public des bibliothèques musicales est particulièrement difficile à caractériser, car il demeure malaisé d'accéder à des informations statistiques à ce sujet, ce qui constitue un écueil majeur à l'élaboration d'une typologie des usagers de ces équipements culturels, sans parler de savoir quels pourraient être leurs besoins ou leurs attentes vis-à-vis des bibliothèques musicales.

### 2.1. Peu de données disponibles pour caractériser le public

#### 2.1.1. Particularités dans l'écoute de la musique

C'est pourquoi il convient de s'interroger sur les caractéristiques des usagers des bibliothèques musicales, de manière à proposer, en s'appuyant sur l'analyse de leurs besoins, un modèle d'équipement qui serait davantage en adéquation avec leurs attentes.

Laurent Marty<sup>62</sup> considère ainsi que la définition du public relève d'un questionnement fondamental, car il s'agit de trouver un moyen de concilier les attentes tant des connaisseurs que des néophytes, en quête de médiations différentes, les uns à la recherche de références précises et souvent pointues, les autres souhaitant découvrir un domaine qu'ils connaissent mal.

En effet, Laurent Marty estime que l'une des spécificités du lien entre la musique et celui qui l'écoute tient à la complexité des rapports que l'auditeur entretient avec l'espace dans lequel s'adonne à l'écoute de la musique. Il décline ces rapports en trois catégories : en premier lieu, un « *espace public de la performance* », celui où la musique est interprétée par l'artiste ; en deuxième lieu, un « *espace public de l'écoute partagée* », qui serait celui partagé par l'assistance d'un concert ; en troisième lieu, un « *espace intime de l'écoute pour soi* ». Dès lors, comment la bibliothèque musicale peut-elle prétendre trouver sa place et continuer de constituer un lieu d'écoute comme de découverte de la musique ?

---

<sup>61</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *op. cit.*

<sup>62</sup> Laurent MARTY, « La bibliothèque musicale peut-elle jouer sa partition à l'heure du MP3? », *op. cit.*

## 2.1.2. L'accès aux données statistiques

On se heurte ici à une difficulté majeure : il est quasiment impossible de déterminer de façon objective comment les usagers fréquentent les bibliothèques musicales, en particulier de savoir s'ils se rendent dans différents établissements selon leurs besoins. En effet, aucune enquête générale n'ayant été menée sur ce sujet, on ne peut s'appuyer que sur les données de gestion, imparfaites, des SIGB.

### ***L'accès aux données de gestion des SIGB***

Considérer les données de gestion disponibles dans les SIGB constitue un premier moyen disponible pour tenter de caractériser les usagers fréquentant une bibliothèque. Néanmoins, ce type de recueil de données demeure malgré tout très imparfait, dans la mesure où le chercheur se trouve confronté à une double difficulté : d'une part, ces fichiers ne peuvent être librement mis à sa disposition, en raison de la présence de données personnelles concernant les inscrits, données protégées en France au titre de la loi<sup>63</sup> dite « Informatique et Libertés », d'autre part, selon le paramétrage appliqué au système de gestion, l'accès à un certain type de données très précises peut être rendu compliqué voire impossible.

Les situations sont donc très hétérogènes selon les établissements analysés.

On peut formuler l'hypothèse que le cas des bibliothèques universitaires sera le plus facile à considérer, dans la mesure où les informations administratives concernant l'inscription des étudiants dans telle ou telle filière sont partagées par les différents services concernés.

C'est le cas par exemple de l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, dont les effectifs sont numériquement les plus importants de France. On comptait ainsi, pour l'année universitaire 2009-2010 :

- 43 enseignants, dont 58% sont inscrits à la bibliothèque,
- 909 étudiants de niveau Licence (L), dont 25% sont inscrits,
- 332 étudiants de niveau Master (M), dont 61% sont inscrits,
- 173 étudiants de niveau Doctorat (D), dont 29% sont inscrits,
- 24 étudiants inscrits à des préparations aux concours, dont 38% sont inscrits,
- 10 lecteurs extérieurs, autorisés à consulter les documents sur place.

A titre de comparaison, le Département Musique de l'Université de Provence comptait, pour l'année universitaire 2010-2011, 246 étudiants, dont 162 inscrits en Licence, 33 en Master, 5 en Doctorat et 11 à des préparations aux concours, fréquentant en moyenne à 50% d'entre eux le SCD. Le chiffre concernant le nombre d'enseignants n'était pas disponible. Ces chiffres de fréquentation seraient sans doute plus élevés<sup>64</sup> si l'on prenait en compte la fréquentation de la bibliothèque annexe spécialisée en musicologie, qui ne dispose pas à l'heure actuelle de statistiques informatisées.

Le système de gestion utilisé à l'Université de Strasbourg<sup>65</sup> ne permet pas de donner le détail du nombre d'inscrits par domaine. Ce même problème se rencontre au Département de Musique et de Musicologie de l'Université Lumière Lyon 2, du fait de l'intégration de l'université au Pôle de Recherche et d'Enseignement Supérieur (PRES)

---

<sup>63</sup> « Loi n°78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés », [s.d.]. URL : <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886460&fastPos=1&fastReqId=2143199137&categorieLien=cid&oldAction=rechTexte>.

<sup>64</sup> D'après Joëlle Menant, responsable de ces fonds au SCD de l'université de Provence.

<sup>65</sup> Il convient de pointer le fait que les trois universités de Strasbourg ont récemment fusionné en une seule, et qu'un nouvel outil de gestion est en cours de mise en œuvre dans cette nouvelle entité, ce qui explique l'absence de chiffres précis.

Université de Lyon. La carte de bibliothèque ne mentionne en effet que le nom de la faculté de rattachement de l'étudiant, et non le département précis dans lequel l'étudiant est inscrit.

Dans le cas des bibliothèques de conservatoire, la situation est également très contrastée car aucune obligation réglementaire ne leur est faite de mettre un tel équipement à disposition de leurs étudiants. De plus, un certain nombre de conservatoires accueillent à la fois des élèves très jeunes comme des étudiants plus avancés. Leurs bibliothèques se doivent donc de prendre en considération ces publics très différents, tout en répondant également aux demandes des enseignants. Ainsi, l'ensemble des professeurs, environ 70, est inscrit à la médiathèque du conservatoire Sud de Seine à Clamart, mais les chiffres de fréquentation pour les élèves ne sont pas encore disponibles, ce nouvel équipement n'ayant été inauguré que cette année.

Le conservatoire de Mantes en Yvelines s'est récemment doté d'une médiathèque, qui a ouvert au public en 2007. Sur 1200 élèves en formation au conservatoire, environ 300 sont inscrits à la bibliothèque. Il convient de mettre ces chiffres de fréquentation en regard de la relative nouveauté de l'équipement, et du fait que seuls 20 élèves sont actuellement inscrits en 3<sup>ème</sup> cycle spécialisé, parmi lesquels 12 seulement ont le statut d'étudiant.

En outre, ce mode d'accès aux données laisse de côté tous les usagers non-inscrits qui se contentent de l'utilisation des documents sur place, même si l'on peut supposer que dans le cas particulier de la musique, ils doivent pouvoir trouver du matériel d'écoute disponible en libre accès<sup>66</sup>. On peut également citer le cas de la BPI, dont l'accès n'est pas soumis à des formalités d'inscription. Dans ce cas, seule la tenue par le personnel de statistiques d'occupation des postes de consultation pourrait donner un ordre d'idée de leur taux d'utilisation.

### ***L'accès aux enquêtes de public***

Il est permis de supposer que les usagers ne fréquentent pas un seul type d'établissement, mais au contraire multiplient les lieux en fonction de leurs besoins. Un travail de recherche, d'écoute comparative d'interprétations, la consultation d'une documentation spécialisée comme des bases de données en ligne, les conduira sans doute prioritairement vers des bibliothèques spécialisées, tandis que l'emprunt de phonogrammes ou de partitions pourra se faire dans une discothèque de prêt ; de même, ils se dirigeront de préférence vers le SCD pour assister à une formation sur l'utilisation d'une ressource électronique, tandis qu'ils préféreront un autre type de bibliothèque pour suivre un concert par exemple.

Néanmoins, il est pratiquement impossible de confirmer cette hypothèse dans la mesure où il n'existe pas, à ma connaissance, d'enquête, à la fois récente et de grande ampleur.

Christophe Didier, directeur des collections à la BNUS, m'a ainsi indiqué que la bibliothèque avait organisé récemment une enquête Libqual+. Toutefois, les résultats de l'enquête sont trop génériques pour qu'il soit possible d'en déduire les caractéristiques du public intéressé spécialement par la musique. De plus, la BNUS n'organise jamais d'enquêtes en direction d'un public spécifique.

A la BNF, Denis Bruckmann<sup>67</sup>, directeur général adjoint, nous a signalé qu'une enquête sur les pratiques et les attentes des publics des départements spécialisés serait

<sup>66</sup> C'est le cas par exemple dans l'espace musique de la MLIS de Villeurbanne.

<sup>67</sup> A l'occasion de la visite des départements spécialisés effectuée par les élèves conservateurs le 29 novembre 2011.

réalisée au cours de l'année 2012. Il a précisé à cette occasion que les enquêtes existantes étaient anciennes et avaient été effectuées dans les années 1990. On peut espérer trouver dans la synthèse de cette enquête des éléments sur le public intéressé par la musique, même si elle ne lui est pas spécifiquement consacrée, dans la mesure où deux départements spécialisés de la BNF sont susceptibles de l'intéresser : le département de la Musique et la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

## **2.2. Des publics attachés à un certain type de bibliothèque ?**

Pour les raisons évoquées plus haut, j'ai renoncé à mon objectif initial de conduire une enquête directement auprès des usagers, pour me consacrer au recueil d'informations auprès des bibliothécaires. Ces entretiens mettent en avant une grande hétérogénéité en termes de pratiques comme de fréquentation.

### **2.2.1. Le cas des bibliothèques de recherche**

#### ***L'exemple du département de la Musique à la BNF***

François-Pierre Goy<sup>68</sup> décrit le public du département de la Musique de la BNF comme étant « *aussi hétérogène que les collections* ».

Ce lectorat demeure toutefois composé d'un noyau dur de chercheurs, y compris de chercheurs étrangers, qui fréquentent surtout les salles de lecture durant la période estivale. Les chercheurs mènent le plus souvent des recherches sur des sujets dont l'utilisation des collections spécialisées du département est incontournable ; ils peuvent également travailler sur des thématiques connexes, par exemple sur les correspondances inédites de musiciens, connus ou non.

Les interprètes à la recherche de nouveaux airs à ajouter à leur répertoire constituent un autre type de public. Ces usagers ne sont pas forcément familiarisés avec les exigences de la conservation, ni avec les outils de recherche disponibles au sein du département. Deux cas sont à signaler. Dans le cas où l'interprète souhaite utiliser une chanson écrite au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, il convient de l'informer de la législation relative au droit d'auteur, souvent ignorée, et renvoyer le lecteur vers l'éditeur. Dans le cas plus rare où le lecteur souhaite obtenir la partition d'un air entendu à la radio par exemple, il peut arriver que la partition recherchée soit inédite. Dans le cas par exemple de l'album enregistré par Cecilia Bartoli<sup>69</sup> comportant des airs composés par Salieri, les partitions utilisées par la cantatrice provenaient de recherches menées sur des documents manuscrits, qui n'avaient encore jamais été édités.

François-Pierre Goy constate aussi la présence de lecteurs curieux, à la recherche par exemple du texte ou de la partition d'une chanson que leur chantaient leurs parents ou leurs grands-parents, ou qu'ils ont apprise à l'école. Il est souvent difficile de répondre précisément à ce type de demande, dans la mesure où les indications données sont rarement précises et malgré la grande richesse du fonds de musique scolaire conservé au sein du département.

Enfin, le dernier type d'usagers est le lectorat à distance. Il s'agit le plus souvent de chercheurs, qui savent que telle ou telle chose existe, mais qui ne parviennent pas à la trouver grâce aux instruments de recherche disponibles en ligne. Dans la plupart des cas,

<sup>68</sup> A l'occasion de la visite du département effectuée le 29 novembre 2011.

<sup>69</sup> « The Salieri Album ».

le personnel du département est en mesure de répondre positivement à ces demandes, car les catalogues ne sont pas encore intégralement rétroconvertis, et la recherche dans les catalogues papiers permet de trouver la référence demandée.

### ***L'exemple de la BNUS***

Même si la BNUS n'organise pas d'enquête en direction de publics spécifiques, cela ne l'empêche pas d'effectuer un travail en coopération avec le département de Musique de l'université de Strasbourg. Une réelle complémentarité existe, en particulier sur la répartition des acquisitions et plus spécialement sur l'achat d'éditions monumentales<sup>70</sup>, documents très onéreux et souvent publiés par des éditeurs étrangers. Ainsi, un étudiant, musicien ou musicologue, qui fréquente déjà la bibliothèque universitaire saura qu'il trouvera à la BNUS d'autres types de documents.

Contrairement à la BNF, il est possible d'emprunter à la BNUS tous les documents parus après 1920, sauf les documents très fragiles ou de très grand format.

Une caractéristique des collections de la BNUS est qu'elles ne comportent pas de phonogrammes, pour des raisons historiques. Seul le pôle d'excellence sur la documentation régionale, dit « Alsatiques », en possède, car ses missions impliquent de viser des acquisitions exhaustives dans ce domaine.

## **2.2.2. Le cas des bibliothèques publiques**

Le modèle de la discothèque de prêt ayant déjà fait l'objet d'assez longs développements *supra*, je ne l'étudierai pas ici de façon approfondie. En effet, les bibliothèques contactées ne disposaient pas de statistiques précises concernant les usagers de leurs espaces de documentation musicale.

## **2.2.3. Le cas des bibliothèques d'enseignement**

Les bibliothèques d'enseignement recouvrent deux types de bibliothèques : d'une part les BU, d'autre part les bibliothèques de conservatoire.

### ***L'exemple de l'université de Strasbourg***

La bibliothèque du Portique, hébergeant les collections de musique au sein du SCD de l'université de Strasbourg, propose à la fois des collections imprimées (monographies, périodiques, mémoires d'étudiants, partitions manuscrites et imprimées), des enregistrements sonores (CD et vinyles), et des collections électroniques (périodiques en ligne et bases de données spécialisées).

Philippe Lewandowski, responsable de la bibliothèque du Portique, fait remarquer que les étudiants ne se limitent pas aux collections présentes dans la bibliothèque, dans la mesure où l'environnement documentaire est assez riche à Strasbourg avec la présence de la BNUS d'une part, et de collections pouvant intéresser les musicologues d'autre part, notamment à la Bibliothèque de Théologie.

Il n'existe actuellement aucun moyen de savoir si les étudiants inscrits à l'université fréquentent en parallèle le conservatoire, car les fichiers ne sont pas interconnectés. Il est cependant permis de supposer qu'une part au moins suit un double cursus dans ces deux institutions.

<sup>70</sup> Les éditions monumentales comprennent l'édition imprimée à partir de sources manuscrites ou d'éditions princeps de l'œuvre intégrale d'un compositeur. Elles sont dans la majorité des cas enrichies d'un important appareil critique.

Outre le public composé des étudiants et des enseignants, on remarque la présence de chercheurs et de musiciens, qui fréquentent la bibliothèque pour travailler sur le corpus de partitions manuscrites ou imprimées anciennes. Ce public extérieur demeure cependant relativement marginal par rapport au public étudiant.

### ***L'exemple du SCD de l'université Paris Sorbonne***

Le public étudiant fréquente le SCD de l'université Paris Sorbonne pour les mêmes raisons que celles décrites ci-dessus. La même question se pose quant à savoir si les étudiants sont inscrits parallèlement dans un conservatoire, puisque la pratique instrumentale n'est pas enseignée à l'université. S'il est difficile d'obtenir une réponse satisfaisante pour la plupart d'entre eux, 137 sont toutefois inscrits dans deux Licences organisées en partenariat soit avec le CNSMD de Paris, soit avec le CRR de Boulogne-Billancourt. Ces deux institutions bénéficient de médiathèques aux collections de qualité et adaptées à l'enseignement suivi.

Parmi les étudiants de l'université, un grand nombre, 236, suit les enseignements à distance grâce à un partenariat développé avec le CNED. On peut donc supposer que ces étudiants n'habitent pas en région parisienne, ce qui peut expliquer pourquoi il leur est difficile de fréquenter assidument la bibliothèque.

Les enseignants fréquentent assez peu la bibliothèque, car elle est éloignée des lieux dans lesquels ils dispensent leurs cours. L'installation dans de nouveaux locaux à Clignancourt, prévue en 2013, devrait sans doute les conduire à fréquenter davantage le SCD.

Un lectorat à distance utilise également les ressources du SCD, qu'il s'agisse de satisfaire des demandes de prêt entre bibliothèques ou de réponses apportées via le service de questions/réponses à distance « Rue des Facs », auquel participe l'équipe du SCD.

### ***L'exemple du SCD de l'université Lumière Lyon 2***

Les étudiants inscrits dans les cursus de musicologie à l'université de Lyon ne sont pas obligés de suivre en parallèle des enseignements dans un conservatoire. C'est ce qui explique l'échec assez important en première année : beaucoup d'étudiants pratiquent en amateur ou sont titulaires d'un Bac musique, mais n'ont pas les bases suffisantes pour suivre les cours d'harmonie ou pour acquérir une bonne maîtrise du piano. Afin de tenter d'apporter une solution à ce taux d'échec important, le département propose depuis cette année un cursus optionnel de mise à niveau dans ces deux domaines. Le recul n'est toutefois pas encore suffisant pour en mesurer les effets.

Le public qui fréquente la section musique est principalement un public universitaire. En effet, une part importante de la documentation spécialisée n'est pas disponible en français, ce qui peut rebuter un public extérieur curieux. Des étudiants d'autres universités peuvent se rendre dans la section afin de trouver de la documentation pour mener à bien des études portant sur des thématiques transversales, ou par intérêt personnel.

En outre, l'environnement documentaire, particulièrement riche à Lyon en raison de la présence de collections importantes tant au CNSMD qu'au CRR, n'incite pas particulièrement les enseignants à fréquenter la BU. Ils préfèrent se rendre dans les médiathèques spécialisées disponibles sur leurs lieux de travail.

### ***L'exemple de la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon***

Le public de la Médiathèque Nadia Boulanger se compose essentiellement d'étudiants, dont les étudiants du CNSMD, les étudiants du CRR de Lyon, et les étudiants de musicologie de l'université de Lyon, de leurs professeurs, ainsi que de chercheurs en musicologie et de mélomanes avertis. Il s'agit donc d'un public très spécialisé et en nombre assez restreint.

Un important travail est réalisé par l'équipe afin de mettre à disposition des chercheurs de nombreuses ressources en ligne. Les lecteurs inscrits bénéficient ainsi d'un accès distant à des ressources acquises par la Médiathèque ; les éditions monumentales numérisées en interne sont en revanche accessibles librement sur le portail de la Médiathèque, drainant un lectorat que l'équipe n'est pas en mesure de quantifier précisément.

### ***L'exemple de la médiathèque du conservatoire de Mantes en Yvelines***

Le CRD de Mantes en Yvelines est relativement récent puisqu'il n'a ouvert ses portes qu'en 2007. De plus, il se caractérise par un public varié et hétérogène, selon la responsable de la médiathèque, Claire Griot.

L'inscription ouvrant droit à l'emprunt n'est pour le moment autorisée qu'au personnel et aux élèves du conservatoire, ainsi qu'aux professeurs de musique, de danse et de théâtre enseignant sur le territoire de la communauté d'agglomération.

Le public de la médiathèque est donc aussi varié que celui du conservatoire dont elle dépend. La médiathèque s'adresse en effet autant aux enseignants, qu'à des élèves d'âge varié (le plus jeune inscrit a 4 ans, le plus âgé 85) et aux pratiques diversifiées (amateur ou en voie de professionnalisation).

La consultation sur place est ouverte à tous. Les parents des élèves profitent du lieu pendant les cours de leurs enfants, en feuilletant des revues ou en écoutant de la musique. Par ailleurs, quelques personnes extérieures viennent ponctuellement consulter des documents sur place, en particulier des méthodes instrumentales.

## **2.2.4. Le cas des centres de documentation spécialisés**

### ***L'exemple de la Bibliothèque Braille Musicale (BBM)***

Comme tout centre de documentation spécialisé, l'exemple de la Bibliothèque Braille Musicale, dépendant de l'association Valentin Haüy et hébergée dans les locaux de sa médiathèque, est particulier. Il se distingue d'une part par le public très spécialisé auquel il s'adresse, les musiciens malvoyants, d'autre part par la composition des collections proposées au public. Ces collections sont composées uniquement de documents sur support papier, les phonogrammes et supports audiovisuels en sont exclus. De plus, n'entrent dans les collections de la BBM que des partitions et des méthodes de solfège, d'harmonie, d'analyse, d'apprentissage d'un instrument ou du chant. L'établissement a fait le choix d'intégrer les ouvrages concernant l'histoire de la musique, les biographies de musiciens ou de chanteurs, ainsi que les livrets d'opéra dans les collections « littéraires » de la médiathèque.

Actuellement, tous les documents proposés à l'emprunt sont en braille et « embossés<sup>71</sup> » sur papier. Cependant, les partitions sont de plus en plus transcrites en

<sup>71</sup> Ce terme désigne la réalisation des documents en braille par une mise en relief des caractères ainsi imprimés.

braille par des moyens informatiques, aussi la question de l'acquisition de collections de partitions numériques est-elle à l'étude au sein de la médiathèque.

Une personne, sur une équipe de 17, est chargée de la gestion de la BBM, qu'il s'agisse de l'acquisition de nouveaux documents ou de recherches bibliographiques plus précises. Néanmoins, l'ensemble du personnel de la médiathèque est en mesure de renseigner les usagers ou d'enregistrer les prêts de documents musicaux.

En moyenne, une partition est empruntée par jour ouvré. En raison de ce faible taux d'usage, les documents ne sont pas disponibles en libre accès.

Les personnes utilisant ces collections sont tous à la fois musiciens et « braillistes<sup>72</sup> » ; il s'agit de professeurs de musique, d'élèves ou plus rarement d'étudiants en musicologie. Céline Bœuf, responsable de la BBM, constate que « *comme pour les voyants, la musicographie braille est un langage trop spécifique pour que des personnes non musiciennes, même si elles maîtrisent parfaitement le braille, ne le comprennent. Un bon brailliste ne saura déchiffrer une partition s'il n'est pas musicien* ».

### **2.3. Proposition de typologie des publics**

Les usagers fréquentent donc les différents types de bibliothèques musicales pour des raisons variées et avec des pratiques hétérogènes.

A ce point de l'étude, il devient possible de proposer une typologie des publics fréquentant ce type d'établissements culturels, qu'il s'agisse de publics quasi captifs comme les étudiants ou les usagers de bibliothèques spécifiques, ou de publics curieux et plus volatiles. Cette typologie sera dressée en six catégories, en tenant compte à la fois du degré de professionnalisation des pratiques et des liens de l'utilisateur avec le monde universitaire.

On trouvera donc les catégories suivantes :

- Etudiants, soit un instrument ou le chant dans un conservatoire, soit la musicologie ou un cursus menant à l'enseignement de la musique
- Enseignants de ces mêmes disciplines
- Chercheurs, historiens de la musique, musicologues,
- Musiciens professionnels,
- Musiciens amateurs ou anciens musiciens amateurs,
- Amateurs de musique sans pratique personnelle, mélomanes.

Ces catégories comprennent à la fois le public qui se déplace à la bibliothèque et le public qui utilise ses services en ligne.

On pourra également trouver un public plus ponctuel composé de curieux, qui se déplacera pour assister à un événement particulier, une exposition par exemple, ou pour mener à bien une recherche sur un sujet connexe, qui ne concernait pas la musique au premier chef.

Cette typologie met en avant la présence d'un public de mélomanes, qui pourraient constituer un vivier d'utilisateurs potentiels pour les bibliothèques musicales.

---

<sup>72</sup> C'est-à-dire capable de lire en braille.

### 3. LE PUBLIC DE LA MUSIQUE, UN VIVIER POUR LES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES ?

La musique bénéficie, en raison de la sonorisation croissante des espaces, d'un public extrêmement nombreux et pourrait constituer par là même un large vivier d'utilisateurs potentiels pour les bibliothèques musicales. Néanmoins, ce public se caractérise par une grande hétérogénéité<sup>73</sup> : quels points communs, en effet, entre l'auditeur distrait, le compositeur, le producteur, l'amateur à la recherche d'une chorale ou d'un orchestre lui permettant de poursuivre sa pratique musicale ?

De plus, le monde de la musique se structure autour de plusieurs clivages :

- Celui qui oppose le producteur et l'auditeur,
- Celui qui confronte l'interprète au compositeur,
- Celui qui distingue le spectacle vivant des diffusions audiovisuelles,
- Celui qui sépare les professionnels des amateurs,
- Celui qui dissocie la musique savante de la musique populaire.

Cette dernière opposition est particulièrement intéressante à étudier pour décrire les pratiques de consommation de la musique. En effet, l'écoute de musique dite « savante » ou « sérieuse », c'est-à-dire de musique « classique<sup>74</sup> », demeure attachée à un certain type de pratique d'écoute, voire de consommation. C'est en effet dans le secteur de la musique classique que la vente de disques reste la plus stable<sup>75</sup>, même si leur volume est moindre que celui des ventes de disques de variétés.

Aussi, on pourra se concentrer plus particulièrement sur le public des musiciens amateurs et sur celui des auditeurs de musique, afin d'en déduire quelques caractéristiques permettant de les considérer comme des usagers potentiels des bibliothèques musicales.

#### **3.1. Les amateurs de musique**

On peut définir le public des amateurs de musique comme un public mélomane, prêt à assister à des concerts ou des festivals. Si peu de données existent pour analyser le public des mélomanes d'une manière générale, on peut se référer aux résultats d'une enquête réalisée en 2008 sur le public des festivals.

##### **3.1.1. Le public des festivals**

Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier ont mené une enquête sur les publics de 49 festivals, au cours de l'année 2008<sup>76</sup>. Ils rappellent que la création des festivals tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle provient pour la plus grande part d'initiatives privées.

<sup>73</sup> Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, op. cit. p.9-10

<sup>74</sup> Cette expression servant à désigner la musique classique depuis la période médiévale, jusqu'aux compositions les plus contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani, en y incluant des genres considérés comme plus « légers » tels l'opérette viennoise.

<sup>75</sup> *L'économie de la production musicale*, Syndicat national de l'édition phonographique, 2011. URL : <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/>. p.29

<sup>76</sup> Ils en rendent compte dans un « Focus » p.202-205 dans : Philippe POIRRIER, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris : la Documentation française, 2010.

D'emblée, la question des publics a joué un rôle central, dans la mesure où la pérennité de ces événements était associée à leur succès auprès des auditeurs.

Les deux enquêteurs ont pris le parti de s'intéresser à des spectacles de genres différents, afin d'essayer de tirer des conclusions générales en contournant l'écueil de la valorisation excessive d'une certaine typologie de public spécifique à une esthétique particulière. Ils ont ainsi travaillé sur un panel de 23344 questionnaires recueillis au cours de 207 spectacles classés en 6 catégories :

- Musiques anciennes et baroques pour 20%,
- Musique classique pour 33%,
- Musique contemporaine pour 12%,
- Jazz, chansons et variétés pour 10%,
- Musiques actuelles et musiques du monde pour 15%,
- Danse contemporaine pour 10%.

A partir de ces données, les deux enquêteurs ont pu dresser une typologie des stratégies mises en place par les festivals à destination du public : il s'agit en premier lieu de le fidéliser, ensuite de le renouveler, enfin d'accueillir des publics spécifiques, en particulier les publics scolaires ou handicapés. Néanmoins, les équipes assurant l'organisation des festivals étudiés étant souvent composée de bénévoles, il leur est difficile de mener une réelle politique d'action culturelle tout au long de l'année.

Les deux enquêteurs tentent également de dresser un portrait générique des festivaliers, dont les caractéristiques se rapprochent de celles relevées par Olivier Donnat dans ses enquêtes sur les pratiques culturelles des Français. Il s'agit en majorité de femmes et de diplômés de l'enseignement supérieur, pour l'essentiel actifs, dont l'âge moyen est de 50 ans. Toutefois, une analyse détaillée selon le genre musical représenté démontre que le paysage est plus diversifié, et qu'il faut donc parler au pluriel des publics des festivals.

On note ensuite qu'une forte proportion, 39%, des personnes interrogées se rendait pour la première fois dans un festival, le plus souvent en couple ou entre amis. De plus, près d'un tiers des sondés vient assister à un spectacle dont il ne connaît rien à l'avance, ni le thème, ni les interprètes, ce qui permet de nuancer l'image d'Epinal souvent associée au festivalier hyper spécialiste d'un domaine.

On relève également le fait que la plupart des spectateurs indiquent avoir eu d'autres activités culturelles au cours de l'année ; ils ont généralement visité un musée ou une exposition, se sont rendus au cinéma, au théâtre ou au concert pour plus de la moitié des personnes interrogées.

Les auteurs relèvent aussi deux logiques contradictoires dans les stratégies de fréquentation des festivals : une logique « *exclusive* », dans laquelle la sortie serait ponctuelle voire exceptionnelle, qui concerne davantage les concerts de jazz, de musique du monde et de musiques actuelles, contre une logique « *intensive* », dans laquelle la sortie serait renouvelée fréquemment, pour les concerts de musique savante.

La conclusion de cette étude indique un important renouvellement des publics, en parallèle d'un fort rajeunissement, quel que soit le style musical ou chorégraphique concerné, qui peut s'expliquer d'une part par une politique tarifaire ayant pour objectif de réduire les prix des places et d'autre part par une profusion des lieux de spectacles sur l'ensemble du territoire.

### 3.1.2. Le public des mélomanes

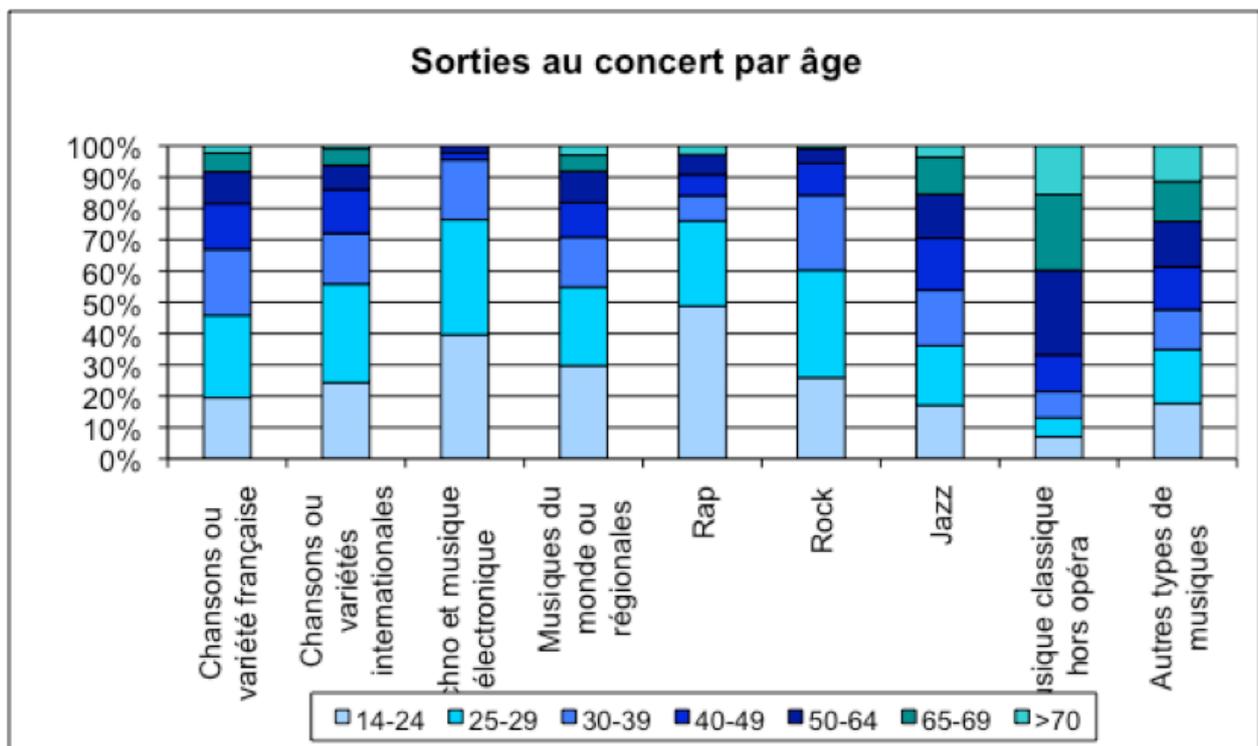
Le public des mélomanes est paradoxalement le plus délicat à analyser. En effet, on peut considérer que l'essentiel du public des bibliothèques musicales est constitué de mélomanes, tout en n'ayant que très peu de données statistiques sur lesquelles fonder l'analyse.

L'intérêt pour la musique peut ainsi se caractériser de plusieurs manières :

- Par une écoute assidue de musique à la télévision ou à la radio, où l'on retrouve tant des émissions spécialisées sur des stations généralistes<sup>77</sup>, que des stations entièrement dédiées à la diffusion musicale<sup>78</sup>,
- Par l'achat ou l'emprunt de disques dans une médiathèque,
- Par la fréquentation de concerts.

Il apparaît donc que l'amour de la musique peut prendre des formes variées, des plus passives, l'écoute d'un programme de chez soi, parfois en accompagnement d'une autre activité, aux plus actives, par la sortie au concert.

Tableau 3 : Sorties au concert en fonction de l'âge<sup>79</sup>



La médiathèque de la Cité de la Musique à Paris propose un portail spécialement conçu à destination du public des mélomanes, comme l'explique sa directrice, Marie-Hélène Serra<sup>80</sup>. Il s'agit en effet du public central de la Cité de la Musique, car c'est celui qui fréquente les concerts, programmés en nombre chaque année par cet établissement.

<sup>77</sup> Par exemple, l'émission « Carrefour de Lodéon » qui est programmée sur France Inter depuis 1992, ou « La Boîte à musique de Jean-François Zygel » diffusée sur France 2 pendant la période estivale.

<sup>78</sup> Ces deux points valent également pour la télévision.

<sup>79</sup> D'après Pierre FRANÇOIS, *La musique, une industrie, des pratiques*, op. cit. p.20.

<sup>80</sup> ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques*, op. cit. « Diffusion et consultation de concerts enregistrés à la Cité de la Musique » p.62-66

Ce portail se caractérise par la richesse des ressources numériques qu'il propose dans tous les genres musicaux, y compris les musiques des cultures non occidentales. Deux modes d'accès sont proposés, via le même portail : soit sur Internet, un accès gratuit à des ressources en nombre restreint, soit sur abonnement payant à l'extranet à l'ensemble des ressources numérisées.

Ces ressources se composent de captations de concerts, de guides d'écoute permettant de consulter la partition pendant l'audition du concert, de documentaires, d'entretiens filmés, de conférences, de dossiers pédagogiques, ainsi que d'un guide pratique de la musique regroupant des informations pratiques sur le métier de musicien ou les formations existantes.

Marie-Hélène Serra indique donc que c'est la volonté de s'adapter à ce public spécifique qui a conduit l'équipe de la médiathèque à proposer sur son site Internet deux catalogues différents, l'un intitulé « Catalogue de documents », correspondant à un catalogue standard de bibliothèque, l'autre intitulé « Catalogue d'œuvres musicales », réalisé selon la modélisation des FRBR<sup>81</sup> et permettant une recherche par le titre de l'œuvre.

Ainsi, le succès croissant de la plupart des festivals musicaux, ainsi que l'appétence pour les concerts, laisse supposer qu'un public potentiellement important pourrait être amené à fréquenter des bibliothèques musicales, à condition qu'il en connaisse l'existence.

### **3.2. Les musiciens amateurs**

La pratique musicale en amateur constitue l'un des loisirs parmi les plus pratiqués par les Français. En effet, depuis la fin des années 1960<sup>82</sup>, l'enseignement des arts et l'encouragement des pratiques amateurs figurent parmi les principaux objectifs de diffusion et de démocratisation de la culture. Dans le domaine de la musique, le plan soutenu par Marcel Landowski<sup>83</sup> est à l'origine de la création des conservatoires de région, puis Maurice Fleuret, nommé en 1981, a veillé au développement de formations spécialisées dans des domaines encore largement laissés de côté par les institutions, tels que le jazz, le rock ou les variétés.

Philippe Coulangeon relève que la pratique artistique en amateur est généralement associée à la fréquentation plus grande de spectacles professionnels. Ainsi, les musiciens amateurs sont plus nombreux à assister à des concerts de musiciens professionnels que les non praticiens ; un résultat de cette nature constitue donc un argument en faveur du développement des pratiques artistiques comme instrument de la démocratisation de la culture.

Ce résultat est confirmé par l'enquête réalisée en 2001 par François Berthier avec l'aide des étudiants de Médiat Rhône-Alpes, dont il fait état dans un article<sup>84</sup> publié dans le dossier « Musiques » du BBF. Il indique « *qu'on relève sans surprise un fort niveau d'intérêt pour la musique vivante : deux enquêtés sur trois ont assisté à au moins un concert payant (démarche sociologiquement très impliquante) au cours des douze derniers mois* ».

---

<sup>81</sup> Spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques. A ce sujet, voir infra, Partie 3.

<sup>82</sup> Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, op. cit. Cf chapitre 5 « Pratiques amateurs et autoproduction culturelle » p.73-88

<sup>83</sup> Marcel Landowski fut le principal directeur de la musique au Ministère de la Culture durant le ministère d'André Malraux.

<sup>84</sup> François BERTHIER, « La médiathèque et la musique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 74-80.

Ces résultats sont résumés dans le tableau suivant :

Tableau 4 : Assistance à un concert selon l'activité musicale

	Pratique collective %	Solitaire ou abandon %	Non musicien %	Total %
Oui	83	69	58	69
Non	17	31	42	31
Total	100	100	100	100
Effectifs	92	81	129	302

Néanmoins, ce public actif et intéressé ne prend pas toujours la direction d'une bibliothèque musicale, principalement car les collections mises à sa disposition sont peu adaptées aux attentes que les praticiens amateurs expriment dans l'enquête de François Berthier.

Tableau 5 : Type d'emprunt à la médiathèque selon l'activité musicale

	Pratique collective %	Solitaire ou abandon %	Non musicien %	Total %
Des disques	38	52	59	49
Des cassettes vidéo	7	8	13	9
Des cédéroms	4	9	11	7
Des livres sur la musique	17	14	11	14
Des partitions	24	13	6	15
Des méthodes d'instruments	10	4	-	5
Total	100	100	100	100
Effectifs*	250	161	218	629

\* Plusieurs réponses possibles.

Il apparaît que les usagers sont en priorité à la recherche de phonogrammes et que les partitions constituent le deuxième support le plus emprunté.

Or, et Gilles Pierret le déplore<sup>85</sup>, les bibliothèques publiques ont négligé de développer suffisamment leur offre en matière de partitions et de méthodes d'apprentissage. Il souligne « *qu'à peine 300 BM, soit 10%, offrent un service de prêt de partitions pour une offre globale de 275000 documents* ».

Pourtant, c'est par ce biais que les bibliothèques musicales pourraient s'affirmer comme un des lieux de la démocratisation culturelle. En mettant à disposition des usagers une documentation spécialisée, elles pourraient en effet jouer un rôle prépondérant dans l'acquisition en autodidacte ou le développement des connaissances musicales de leurs usagers. Une offre bien pensée et pour laquelle les bibliothécaires assurent une médiation pertinente aiderait sans doute les usagers à construire leur culture musicale et peut-être aussi à s'approprier ce pan du patrimoine culturel.

<sup>85</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *op. cit.*



# **Partie 3 : Les bibliothécaires, acteurs incontournables de l'avenir de la musique en bibliothèque ?**

---

Cette troisième partie ambitionne de poser la question du rôle des bibliothécaires musicaux, dans ce contexte caractérisé par d'importantes mutations technologiques et par l'augmentation du nombre de praticiens amateurs. Ces mutations ne sont pas sans conséquences sur les bibliothèques, qui tentent d'enrayer la baisse de fréquentation constatée en expérimentant de nouvelles façons d'attirer les usagers, par exemple en s'investissant dans le développement de ressources numériques.

Il convient donc de s'interroger sur la nature des collections à enrichir en priorité ainsi que sur les moyens de les valoriser, enjeu essentiel pour que le public se les approprie. En effet, l'avenir de la musique en bibliothèque passera sans doute par une importance croissante de la médiation, tant vers les supports que vers les contenus, rôle dont doivent s'emparer les bibliothécaires musicaux.

## **1. VALORISER LES COMPETENCES DES BIBLIOTHECAIRES MUSICAUX**

Les bibliothécaires musicaux, outre des compétences partagées avec leurs collègues d'autres domaines, ont développé des compétences spécifiques bâties sur la matière sur laquelle ils travaillent. On peut ainsi s'interroger sur les mutations de leurs pratiques professionnelles, ainsi que sur la place laissée à la musique au cours de la formation des futurs bibliothécaires.

### **1.1. Des pratiques professionnelles en mutation**

En lien avec les mutations technologiques qui affectent le secteur du disque, les bibliothécaires musicaux ont été amenés, peut-être davantage que leurs collègues traitant du livre, à s'interroger sur les effets de la dématérialisation des supports sur leur pratique professionnelle.

#### **1.1.1. Les particularités de la bibliothéconomie musicale**

##### ***Le catalogage et l'indexation des documents musicaux***

La bibliothéconomie musicale possède quelques caractéristiques propres que le bibliothécaire musical se doit de maîtriser parfaitement. En effet, outre les spécificités de la discipline, le bibliothécaire est également tenu de prendre en compte les particularités de l'indexation et du catalogage des documents musicaux, qui peuvent prendre des formes variées.

L'une des difficultés du traitement des documents musicaux tient au nombre parfois important des mentions de responsabilité à prendre en compte. Il convient en particulier de veiller au choix des autorités retenues, dans la mesure où les documents

proviennent fréquemment d'éditeurs étrangers, qui peuvent avoir adopté une autre forme que celle habituellement utilisée en France pour nommer les différents intervenants d'une partition ou d'un phonogramme. Par exemple, le nom du compositeur russe Dimitri Chostakovitch peut être écrit avec au moins 14 orthographes différentes, selon le mode de translittération choisi. Dans de tels cas, les liens à la notice d'autorité prennent tout leur sens pour mener une recherche efficace dans un catalogue de bibliothèque.

Sans entrer dans le détail des opérations requises pour cataloguer un document musical, on peut néanmoins signaler quelques particularités concernant le traitement de la musique imprimée. Comme les livres et les périodiques, ce type de document dispose depuis 1992 d'un numéro d'identification, l'ISMN (International Standard Music Number), qui permet d'une part d'identifier l'éditeur de la partition, d'autre part de distinguer les différentes présentations de l'œuvre chez un même éditeur. En musique classique surtout, une œuvre peut être éditée en différents formats en fonction des usages : partitions complètes, partitions destinées à un interprète, réductions piano-chant, musique en feuilles, etc. L'ISMN ne permet pas de déterminer le pays d'origine du document, contrairement à l'ISBN et à l'ISSN.

De plus, il est indispensable de cataloguer ce qu'on appelle l'« *incipit musical* », c'est-à-dire le début de la partition, dans le cas des sources manuscrites ou anonymes. Ce type de traitement documentaire permet ainsi, notamment en reversant les notices ainsi élaborées dans le RISM<sup>86</sup>, de donner accès aux chercheurs à des sources leur permettant d'élaborer des catalogues d'œuvres ou des éditions critiques.

### ***Le plan de classement des documents musicaux***

Selon le type de bibliothèque, différents plans de classement des documents musicaux pourront être adoptés : soit se conformer à la classification décimale de Dewey, si cette classification est déjà adoptée pour d'autres sections de la bibliothèque, soit adopter une classification spécialisée si l'espace disponible et l'importance de la collection le justifie.

Le département de la Musique à la BNF, par exemple, a adopté la classification du RILM pour les documents proposés en libre accès. Cette même classification est utilisée dans la salle de lecture du CNSMD de Lyon.

Les bibliothécaires musicaux travaillant en BM ont créé un nouveau mode de classement plus adapté aux collections de phonogrammes : les Principes de Classement des Documents Musicaux (PDCM), créés en 1983 et qui en sont à leur quatrième version. Leur mise à jour est assurée par l'ACIM<sup>87</sup>, qui vient de proposer une nouvelle évolution de la PCDM4 en novembre 2011. Le groupe de travail réfléchit en particulier à la manière d'intégrer à la PCDM4 le classement de partitions et de livres sur la musique.

### **1.1.2. Bientôt une nouvelle norme de catalogage ?**

Laurence Languin<sup>88</sup>, lorsque nous l'avons rencontrée dans le cadre de notre travail sur l'UE « Politique documentaire », a insisté sur le rôle moteur des bibliothécaires musicaux dans l'adaptation en France du modèle FRBR, actuellement à l'étude. En effet, ce modèle conceptuel qui accorde à la notion d'œuvre la place centrale est

---

<sup>86</sup> Répertoire international des sources musicales.

<sup>87</sup> « ACIM - Portail des bibliothécaires musicaux », [s.d.]. URL : <http://www.acim.asso.fr/>.

<sup>88</sup> Directrice de la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon et vice-présidente du groupe français de l'AIBM.

particulièrement adapté à la description des œuvres musicales. Laurence Languin indique qu'un catalogue conforme au modèle FRBR permettrait d'éviter le syndrome « Carmen / Mozart », c'est-à-dire de trouver un enregistrement de Mozart interprété par une artiste prénommée Carmen, lorsque l'utilisateur recherche un enregistrement de « Carmen » de Bizet.

L'équipe de la médiathèque de la Cité de la Musique a ainsi entièrement repensé son SIGB<sup>89</sup> en direction d'un public essentiellement composé de mélomanes. Cette bibliothèque présente en effet la particularité d'afficher sur son portail en ligne deux catalogues différents : d'une part un catalogue de documents, correspondant à un catalogue standard, d'autre part un catalogue d'œuvres musicales qui présente des notices « FRBRisées ».

Ce catalogue d'œuvres musicales a été conçu à partir d'une simplification du modèle FRBR, de façon à placer l'œuvre musicale au cœur du catalogue. Les fonds de la médiathèque sont composés d'environ 70000 documents, ce qui représente environ 15 documents pour une œuvre en moyenne. De plus, la Cité de la Musique propose d'accéder grâce à son portail à des captations de concerts<sup>90</sup>, qu'un mélomane peut être heureux de retrouver en interrogeant le catalogue en ligne.

Ainsi, ce catalogue « FRBRisé » a permis de créer des notices d'œuvres musicales, représentant un niveau supérieur qui n'apparaît pas dans un catalogue standard, ainsi qu'une interface de recherche d'œuvres. À l'affichage des résultats, l'utilisateur trouve des informations sur l'œuvre, lorsqu'elles sont disponibles, et l'affichage de tous les documents liés, qu'il s'agisse de phonogrammes, de partitions, de captations de concerts, ou encore de dossiers documentaires réalisés par l'équipe de la médiathèque.

## **1.2. Quelle place pour la musique dans la formation des bibliothécaires ?**

La musique n'occupe qu'une place réduite dans la formation des futurs bibliothécaires. Toutefois, la question de la dématérialisation des supports concerne le disque à plus grande échelle que le livre ; l'expérience des bibliothécaires musicaux au sujet de leur rôle déterminant de médiateur tant vers le support que vers le contenu peut être profitable à l'ensemble de leurs collègues.

### **1.2.1 Une place réduite à la portion congrue**

La place de la musique dans la formation des futurs professionnels des bibliothèques se trouve réduite à la portion congrue. Par exemple, la réforme de la formation des élèves conservateurs met l'accent sur la personnalisation des parcours ; cette année, seuls les élèves ayant choisi le parcours « Services aux publics » ont bénéficié d'un cours sur la musique en bibliothèque.

En ce qui concerne la formation continue, l'offre varie selon les années et les centres de formation. La plupart du temps, la question est traitée sous l'angle des particularités du traitement documentaire à appliquer aux documents musicaux.

L'ensib proposait cette année de suivre un stage portant sur « *la place et l'avenir des documents audios et vidéos en bibliothèques* ». Ce stage, proposé pour la première

<sup>89</sup> Entretien avec Patrice Verrier.

<sup>90</sup> Ces captations sont accessibles en partie gratuitement, pour le reste, via un abonnement à son extranet.

fois à son catalogue, était coordonné par Xavier Galaup, par ailleurs président de l'ACIM.

Ainsi, si la place accordée à la musique dans les formations tant initiales que continues, demeure réduite, les bibliothécaires musicaux font preuve d'un dynamisme certain, en particulier grâce aux associations professionnelles telles que l'ACIM et l'AIBM. Ces deux associations organisent tous les ans des journées professionnelles, permettant à leurs adhérents d'échanger autour des problématiques en débat actuellement, telles que la question du catalogage, la disponibilité des ressources numériques dans le domaine de la musique, etc.

### 1.2.2. La question de la désintermédiation

Gérard Berry, considère que le fait de vivre dans un monde de plus en plus marqué par le numérique bouleverse les schémas mentaux anciens et nécessite de développer une pédagogie adaptée. Il indique<sup>91</sup> que « *pour les enfants, Internet est aussi naturel que la mer ou la montagne* ». Ainsi, il paraît entendu qu'« *en allant sur Internet* », il sera possible d'accéder à toutes les informations dont on a besoin.

Se pose alors la question de la médiation vers l'information. Les journalistes le déplorent également, leur rôle en tant que filtre de l'information brute tend à s'affaiblir avec la multiplication des moyens d'accéder aux renseignements recherchés. Néanmoins, l'utilisateur ne s'interroge pas nécessairement sur la validité des données qu'il trouve ainsi.

Dominique Lahary<sup>92</sup> souligne pour sa part qu'Internet est vu comme un « *océan de gratuité* », où l'on trouverait tout et à tout moment. Il est difficile ainsi d'expliquer aux étudiants, habitués à consulter les périodiques électroniques souscrits par leur bibliothèque universitaire depuis les postes informatiques disponibles à l'université, pourquoi ils ne pourront pas accéder aux mêmes ressources depuis leur ordinateur personnel s'ils n'ont pas activé leur environnement numérique de travail.

Les éditeurs de SIGB se sont intéressés à ce problème, en proposant différents outils conçus pour réconcilier les usagers avec la recherche documentaire. Par exemple, le « Visual catalog » mis en place à la BU de l'université d'Artois propose l'affichage des résultats d'une façon originale : l'utilisateur peut cliquer sur le titre du document recherché, mais également visualiser les résultats par classe Dewey. Le SIGB Koha propose au lecteur de consulter la liste des documents catalogués avec la même cote, et ainsi de reconstituer virtuellement l'étagère telle qu'elle se présente physiquement dans les locaux de la bibliothèque.

Le dialogue entre bibliothécaires et éditeurs de SIGB prendra sans doute une importance encore plus grande si le modèle FRBR est finalement adopté en France. En effet, et l'exemple de la médiathèque de la Cité de la Musique est intéressant à ce titre, cela permettrait à l'utilisateur d'interroger différents niveaux de la notice, qu'il s'agisse de l'œuvre ou de l'une de ses « manifestations », et de faire ainsi des rapprochements que les catalogues actuels ne lui permettent pas d'effectuer facilement.

---

<sup>91</sup> Gérard BERRY, « Pour les enfants, Internet est aussi naturel que la mer ou la montagne », *op. cit.*

<sup>92</sup> ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques*, *op. cit.* p.13-14

### 1.2.3. Un rôle de médiateur à réaffirmer

La formation du bibliothécaire lui apporte un bagage technique lui permettant de mener à bien ses missions de traitement documentaire. Or, dans un contexte marqué par la désintermédiation croissante entre l'utilisateur et l'information, il convient également de réaffirmer son rôle de médiateur, mis en avant dès 1994 dans le manifeste de l'UNESCO sur la bibliothèque publique : « *le bibliothécaire est un intermédiaire actif entre les utilisateurs et les ressources* ».

A l'occasion de son congrès national, l'ABF<sup>93</sup> a adopté le 23 mars 2003 le Code de déontologie du bibliothécaire qui précise que : « *le bibliothécaire s'engage dans ses fonctions à (...) répondre à chaque demande ou, à défaut, à la réorienter* ». L'ABF insiste de cette façon sur la nécessité d'encourager le fonctionnement en réseau, puisque les budgets ne permettent plus d'acquérir de façon exhaustive la totalité des documents édités actuellement.

Laurent Marty consigne ainsi son expérience à ce sujet dans le BBF<sup>94</sup>.

« Il convient, sans doute, de rapporter ici ce qui m'a donné l'idée de ce texte. Enseignant de piano durant de longues années dans l'école de musique d'une cité toulousaine, j'avais parmi mes élèves de nombreux enfants issus de l'immigration n'ayant guère d'accès à la culture en général et à la musique en particulier, qu'elle soit classique ou non d'ailleurs. Difficile, dans ces conditions, de leur faire comprendre les règles du langage musical et les subtilités de l'instrument. Et, surtout, de combattre les préjugés tenaces et bien connus : la musique classique, « c'est un truc de vieux », « c'est pas pour nous » ; autant de signes de rejet social d'une culture vécue comme élitiste, marquante socialement et refermée sur elle-même.

Je leur conseillais généralement de visiter l'annexe de la bibliothèque la plus proche, confiant dans sa mission de diffusion du savoir. Malheureusement, la nature même de la discothèque de prêt, par ailleurs correctement fournie, n'a fait que renforcer leurs préjugés. L'absence de médiation a renvoyé brutalement ces élèves à leur condition d'ignorance en les rendant incapables de s'approprier cet espace, trop éloigné de leurs représentations. »

Ce court extrait met bien en exergue la nécessité de renforcer la formation spécifique des bibliothécaires musicaux, dans la mesure où ils ont un double rôle de médiation à jouer auprès des usagers.

Ils doivent d'une part assurer la médiation vers le support : avec le développement de la musique en ligne, nombre d'établissements font le choix d'acquérir des bornes d'écoute, qui ne sont pas forcément simple à utiliser pour le néophyte ; l'intérêt pour la bibliothèque à détenir ce type de support ne peut ensuite être analysé que par rapport à la valorisation qui en a été faite. De plus, il convient d'expliquer que certains documents sont soumis à une législation particulière : il n'est pas possible par exemple de photocopier une partition.

D'autre part, il leur faut assurer la médiation vers le contenu, d'abord en facilitant l'accès au document, grâce au développement de catalogues adaptés aux besoins du public, ensuite, en permettant aux usagers d'enrichir leur culture musicale par la valorisation des collections de la bibliothèque.

<sup>93</sup> Association des Bibliothécaires Français.

<sup>94</sup> Laurent MARTY, « Réponse à Gilles Pierret », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 4, 2011, p. 78-79.

## 2. VALORISER LES COLLECTIONS DES BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Les collections des bibliothèques musicales sont composées de documents disponibles sur des supports variés. Toutefois, les restrictions budgétaires amènent les responsables de ces fonds à s'interroger sur le niveau d'exhaustivité qu'ils se doivent de proposer à leurs usagers. De plus, il convient de les valoriser, tant par le signalement que par la médiation, pour en faciliter l'accès.

### **2.1. Quelles collections proposer pour quel niveau d'érudition ?**

Gilles Pierret rappelle dans un article pour le BBF<sup>95</sup> que les collections des bibliothèques musicales françaises, en particulier celles des bibliothèques publiques, ont été constituées autour du support du disque, en essayant de s'adresser « *au plus large public possible, du néophyte au connaisseur* ». Il apparaît qu'aujourd'hui, les discothèques de prêt souffrent à la fois de ne pas avoir davantage pris en compte les besoins des praticiens amateurs, dont le nombre n'a cessé de croître durant ces vingt-cinq dernières années et de ne pas avoir su proposer des supports diversifiés. En effet, la musique se diffuse par le biais de supports variés : phonogrammes bien sûr, mais aussi partitions, ouvrages et périodiques spécialisés, méthodes d'autoformation, voire concerts organisés sur place.

Il semble donc indispensable de déterminer précisément quelles attentes le public exprime par rapport aux collections de la bibliothèque, afin de préciser les contours d'une nouvelle politique documentaire qui conduirait les bibliothécaires à développer davantage certains supports au détriment d'autres.

Cette question se pose également aux bibliothécaires en poste dans les sections musique des SCD. Ainsi, à la bibliothèque de musicologie du SCD Paris Sorbonne, un petit fonds de CD existe, mais est très peu utilisé par les étudiants, qui, en majorité ignorent son existence. En effet, il n'est pas disponible en libre accès. En outre, grâce à l'environnement documentaire particulièrement riche de la région parisienne, le développement d'un tel fonds n'est pas considéré comme une priorité, tant par les usagers que par l'équipe du SCD.

Au SCD de l'université de Provence, il n'existait pas de fonds de phonogrammes. L'équipe du SCD a fait le choix de ne pas en développer, mais de souscrire un abonnement à la bibliothèque en ligne « Naxos Music Library », qui donne accès à l'équivalent de 65000 CD. Cet outil correspond en effet aux matières étudiées à l'université, qui portent principalement sur la musique classique, les musiques du monde et l'ethnomusicologie. Les étudiants demandent peu à consulter des œuvres de jazz, de rock ou de musique contemporaine, car ces domaines ne font pas l'objet d'un enseignement à l'université. Le SCD ne propose pas de partitions à l'emprunt, cette fonction étant assurée par la bibliothèque de section, dont l'intégration au SCD n'est pas encore formalisée. L'équipe a également commencé à acquérir quelques DVD musicaux, mais ils semblent intéresser davantage les étudiants en cursus de théâtre.

L'équipe de la Médiathèque Nadia Boulanger à Lyon a débuté la constitution d'un fonds de DVD musicaux, mais l'acquisition de ce type de documents est rendue difficile par le fait qu'il faut s'assurer de détenir les droits de diffusion en s'adressant à un

<sup>95</sup> Gilles PIERRET, « Réponse à Laurent Marty », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 4, 2011, p. 76–78.

fournisseur spécialisé comme l'ADAV, qui n'est pas toujours en mesure de fournir les titres recherchés.

Ainsi, Gilles Pierret nous invite<sup>96</sup> à ne pas nous focaliser sur la seule question de la mort du support CD, mais bien à nous interroger sur la question des publics que les bibliothèques musicales seront amenées à desservir à l'avenir. La discothèque se voulait un lieu d'universalisme à destination d'un public de masse. Doit-elle renoncer à cette mission de médiation culturelle pour devenir un centre de documentation à la seule destination d'un public spécialisé ? Sans trancher ce débat définitivement, il convient toutefois de faire porter les efforts des bibliothécaires sur leur rôle de médiateur, afin de favoriser l'accès aux collections de toutes natures conservées en bibliothèque.

## **2.2. Favoriser l'accès aux collections**

Quelle que soit la nature des collections, il convient d'en favoriser l'accès pour des usagers aux attentes diverses, tant par le signalement que par la mise en œuvre d'une politique tarifaire adaptée.

### **2.2.1. Le signalement des collections, première opération de valorisation**

Plusieurs de mes interlocuteurs m'ont indiqué que le signalement des collections, donc leur catalogage, constituait la première des opérations de valorisation. Cette opération de traitement est particulièrement importante dans le cas de la documentation musicale, en raison de la pluralité des institutions susceptibles d'en conserver. Si les bibliothèques universitaires cataloguent leurs acquisitions dans le catalogue collectif du Sudoc, les bibliothèques municipales et les bibliothèques de conservatoires ne disposent pas d'un outil leur permettant de mettre en commun leurs catalogues.

Le rôle des associations professionnelles est là aussi prépondérant. L'AIBM propose ainsi un outil en ligne développé à partir d'un ouvrage paru en 2001<sup>97</sup>, le « Répertoire des bibliothèques et institutions françaises conservant des collections musicales ». Ce répertoire recense les établissements proposant au public des documents en rapport avec la musique, quel que soit leur support. Actuellement, les collections de près de 1500 établissements sont décrites dans ce répertoire, qui est régulièrement mis à jour.

L'ACIM met depuis le début de l'année 2011 à disposition sur son site une carte de France des bibliothèques proposant à leurs usagers l'emprunt de partitions. Les concepteurs de l'outil ont constaté qu'il était souvent difficile de localiser les collections de partitions empruntables, voire simplement disponibles à la consultation, et qu'ils satisferaient ainsi un besoin exprimé par les usagers.

En terme de catalogage, les nouveautés sont généralement traitées dès leur arrivée. Certains SIGB proposent une fonctionnalité intéressante : l'édition d'une liste de nouveautés, le plus souvent accompagnée par la mise en valeur physique des documents sur des présentoirs dédiés.

<sup>96</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *op. cit.*

<sup>97</sup> Dominique HAUSFATER et al., *Répertoire des bibliothèques et institutions françaises conservant des collections musicales*, Paris : AIBM, Groupe français, 2001, XIV-487 p. p.

A l'université de Strasbourg par exemple, les collections sont cataloguées dans le Sudoc, mais une partie des fonds patrimoniaux est signalée dans le RISM, tandis qu'un autre est intégrée au « Catalogue des manuscrits musicaux conservés en Alsace », édité par la BNUS.

Toutefois, un certain nombre des collègues contactés m'ont signalé qu'un important travail de catalogage rétrospectif restait à mener. Ces chantiers concernent tous types de documents, partitions imprimées, manuscrits musicaux, fonds patrimoniaux ou enregistrements sonores. Ils sont mis en œuvre selon la disponibilité du personnel compétent ou par l'embauche de personnel contractuel spécialisé, si les budgets l'autorisent.

### **2.2.2. Des problèmes d'accès matérialisés par les politiques tarifaires appliquées**

Dans les bibliothèques publiques en particulier, on peut considérer que les collections de phonogrammes sont rendues encore plus difficile d'accès pour l'utilisateur par la mise en œuvre d'une tarification spécifique.

Ainsi, dans les bibliothèques de prêt de la ville de Paris, l'emprunt des documents papier est gratuit, tandis que l'utilisateur doit déboursier 30,50 euros pour pouvoir emprunter des phonogrammes.

Un usager souhaitant s'inscrire à la discothèque de la ville de Versailles se trouvera confronté à une grille tarifaire très élaborée :

- Pour un abonnement permettant d'emprunter deux documents, il paiera :
  - 29,90 euros s'il habite Versailles,
  - 40,20 euros dans le cas contraire,
- Pour un abonnement permettant d'emprunter cinq documents, il paiera :
  - 52 euros s'il habite Versailles,
  - 46,30 euros s'il habite Versailles et bénéficie d'un tarif réduit,
  - 87,50 euros s'il n'habite pas Versailles,
  - 28,80 euros s'il s'agit d'un élève du Conservatoire de la ville.

Ces tarifs parfois rédhibitoires peuvent inciter l'utilisateur potentiel à se détourner encore davantage de la bibliothèque au profit d'un autre moyen d'accès à la musique, par exemple une plate-forme de téléchargement, légale ou non.

Conscient de ce problème, Pierre Chagny, directeur de la MLIS de Villeurbanne, a défendu auprès de sa tutelle la mise en place d'une nouvelle politique tarifaire. Cette nouvelle grille, mise en œuvre au début de l'année 2011, ne distingue plus désormais les différents supports. Ainsi, l'accès à l'emprunt de tous types de documents, y compris les œuvres de l'artothèque :

- Devient gratuit pour les Villeurbannais de moins de 26 ans, ainsi que pour les bénéficiaires du RSA et les personnes non imposables,
- Coûte 10 euros, au lieu de 27, pour les Villeurbannais,
- Coûte 20 euros, au lieu de 52, pour les non Villeurbannais, qui peuvent également bénéficier d'un tarif réduit à 10 euros s'ils bénéficient du RSA ou ne sont pas imposables.

## **2.3. La valorisation par la médiation**

La valorisation des collections des bibliothèques musicales passe également par les actions mises en place par les bibliothécaires à destination du public, qu'il s'agisse d'animations ou d'expositions mettant en valeur les fonds, ou encore de formations destinées à présenter de nouveaux outils, ou par l'utilisation d'outils du Web 2.0.

### **2.3.1. L'organisation d'animations**

L'action culturelle prend une grande importance en bibliothèque. Organiser des animations permet ainsi à la fois de faire connaître les collections et de donner au public un prétexte pour venir à la bibliothèque.

Le programme d'animations dépend bien entendu des ressources disponibles à la bibliothèque, qu'il s'agisse de ressources financières ou du personnel susceptible d'être mobilisé pour ces actions.

Ainsi, l'équipe de la MLIS de Villeurbanne a choisi de porter ses efforts en direction du public adolescent. Elle a ainsi créé les « Buzz bacs », dans lesquels sont mis en valeur des documents à leur destination, avec l'ambition avouée de susciter la curiosité de ce public particulièrement difficile à satisfaire. La bibliothèque participe également, en partenariat avec l'école d'ingénieurs INSA installée à proximité, au festival « Un Doua de jazz », ainsi nommé en référence au campus tout proche.

A la Bibliothèque Braille Musicale, la valorisation des collections passe par la diffusion d'un bulletin d'informations intitulé « La Gazette » qui présente tous les quinze jours les coups de cœurs des bibliothécaires et met régulièrement en avant des thématiques particulières, choisis en fonction de l'actualité, le dossier sur « la Grande guerre » publié à l'occasion du 11-Novembre par exemple, ou de segments de collections particulièrement développés, par exemple des documentaires sur les animaux. « La Gazette » permet également d'informer les adhérents du programme d'animations prévu pour la quinzaine à venir. Lorsque ces animations ont un thème musical, la bibliothécaire en charge de la BBM rédige une bibliographie en lien avec le programme et la met à la disposition des participants. Toutefois, elle ne constate pas d'impact significatif sur les taux d'emprunt, en raison de l'extrême spécialisation des documents disponibles en braille musical.

Dans les bibliothèques de la ville de Paris, l'automne est consacré depuis 2008 à l'organisation du festival « Monte le son ». La particularité de ce festival est que les différents concerts sont programmés dans les bibliothèques de l'ensemble du réseau, encourageant ainsi le public à découvrir de nouveaux lieux. Outre les concerts, ce festival propose des expositions et des rencontres avec les musiciens. Cette année, le thème retenu valorisait les différents styles de la chanson française.

### **2.3.2. L'organisation d'expositions**

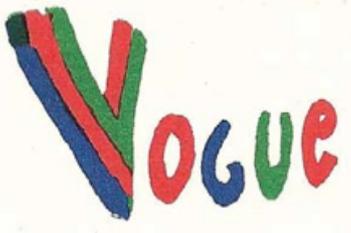
Les expositions sont un excellent moyen de faire découvrir au public des collections parfois peu connues.

L'action culturelle constitue ainsi l'un des points forts de la BNUS. Elle se traduit par une importante activité d'édition, mais aussi par l'organisation d'expositions sur des thèmes variés. On peut citer par exemple l'exposition sur la pianiste, compositrice et professeur de musique alsacienne Marie Jaëll, la BNUS conservant en effet l'intégralité

de ses manuscrits, ou encore l'exposition consacrée à Jean-Jacques Werner, compositeur et chef d'orchestre né à Strasbourg. Ces expositions, comme toutes celles organisées par la BNUS, sont toujours accompagnées d'actions pédagogiques et de l'édition d'un catalogue.

La BNF profite également des expositions qu'elle organise pour valoriser ses fonds musicaux. Ainsi, l'exposition consacrée actuellement à Casanova présente un manuscrit autographe du *Don Giovanni* de Mozart. Dans ce cas, l'événement est un prétexte pour présenter un document prestigieux, mais l'exposition n'est pas intégralement consacrée aux fonds musicaux. On peut faire la même remarque au sujet de l'exposition organisée en hommage à Boris Vian, enrichie de manuscrits donnés à la BNF par les héritiers de l'artiste. Une partie du parcours muséographique est consacrée à la passion de Boris Vian pour le jazz et à ses talents de compositeur de chansons.

En revanche, une autre exposition récente met la musique en valeur, celle intitulée « Vogue, l'aventure d'une maison de disques »<sup>98</sup>. Cette exposition, organisée à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Charles Delaunay<sup>99</sup>, l'un des fondateurs du label Vogue, a connu un grand succès public, en raison de la diversité des collections proposées, allant des disques aux juke-box. Le logo du label Vogue a été dessiné par la peintre Sonia Delaunay, la mère de Charles.



Logo des Disques Vogue.  
dessiné par Sonia Delaunay, 1972.  
© L&M SERVICES B.V The Hague  
20110522  
© Sony Music  
BnF, département de l'Audiovisuel.

Les deux commissaires de l'exposition expliquent<sup>100</sup> que l'idée originale est à mettre au crédit d'Edgard Garcia, directeur de l'association « Zebrook », qui travaille en Seine-Saint-Denis à l'accompagnement de jeunes musiciens dans le champ des musiques actuelles. Les usines Vogue ayant été situées sur le ban de la commune de Villetaneuse, le label a attiré l'attention de l'association, qui a mené un travail de recueil de témoignages d'anciens ouvriers.

Cette exposition s'est accompagnée d'actions pédagogiques, destinées par exemple à expliquer le fonctionnement du dépôt légal, et d'une conférence sur la chanson de la période yéyé.

Dans certains cas, il n'est pas possible d'organiser des expositions dans les locaux de la bibliothèque. Par exemple, aucune exposition ne peut être organisée dans les espaces de la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon, pour des raisons d'exiguïté des locaux et de préservation des documents, car leur conservation ne

<sup>98</sup> Organisée à la BNF entre le 18 septembre et le 13 novembre 2011.

<sup>99</sup> « Rencontre avec les commissaires de l'exposition Vogue, l'aventure d'une maison de disques », [s.d.]. URL : [http://blog.bnf.fr/diversification\\_publics/?p=1625](http://blog.bnf.fr/diversification_publics/?p=1625).

<sup>100</sup> Pierre PICHON et Anne LEGRAND, « Vogue, l'histoire d'un label français », *Chroniques de la BnF*, n° 59, 2011, p. 7.

pourrait être assurée dans de bonnes conditions. Cependant, celle-ci prête volontiers des ouvrages et des partitions du fonds Boulanger pour des expositions à l'étranger.

### 2.3.3. Le développement d'actions de formation

Laurence Languin déplore qu'aucune formation à la recherche documentaire et à l'utilisation des ressources en ligne ne soit proposée à la Médiathèque Nadia Boulanger, car ces ressources, qui représentent un investissement considérable, demeurent largement méconnues tant des enseignants que des étudiants. Elle souhaite qu'une formation à la recherche documentaire soit intégrée à l'avenir dans le cursus du CNSMD, afin de valoriser ces ressources actuellement sous-exploitées.

La bibliothèque de la section musique du SCD de l'université Paris Sorbonne doit emménager en 2013 dans un nouveau bâtiment qui lui permettra de proposer davantage de documents en libre accès. L'équipe de la bibliothèque envisage de profiter de cette occasion pour intégrer aux cursus de Licence une visite des nouveaux locaux accompagnée d'une présentation des services. Dans les locaux actuels, des tuteurs documentaires, dont un étudiant en musicologie, assurent des présentations des ressources électroniques aux étudiants de Master.

Au SCD de l'université de Provence, tous les étudiants de Master sont formés, à la demande du directeur du département de musicologie, à l'utilisation du catalogue, à la recherche documentaire et l'utilisation des bases de données disponibles, comme Oxford Music Online, le RILM et le RISM. Ces outils sont accessibles sur place mais aussi à distance, grâce à l'environnement numérique de travail. Les statistiques d'utilisation de ces outils donnent satisfaction, car l'UFR de musicologie ne compte qu'environ 250 étudiants inscrits.

Au Centre de documentation musicale des conservatoires Sud-de-Seine, les actions de formation sont destinées en priorité aux élèves des classes de formation musicale du conservatoire et aux élèves des écoles élémentaires de la ville de Clamart.

Durant la première année d'ouverture de cet équipement, près de 1200 élèves ont été accueillis pour des actions pédagogiques variées. Par exemple, une étudiante en Master de recherche en musicologie a proposé une rencontre autour d'une symphonie de Mozart ; une autre série thématique a mis en valeur le compositeur Gustav Mahler et sa femme Alma, à la fois par le biais d'une conférence et par la projection d'un film ; un parcours de découverte de l'orgue a également été proposé ; des sessions d'écoute musicales ont été organisées à destination des classes de formation musicale. Le Centre de ressources documentaires a accueilli une lecture de textes de théâtre contemporain dans le cadre des Journées du patrimoine.

### 2.3.4. L'utilisation des outils du Web 2.0

Les bibliothécaires musicaux ont largement pris à leur compte<sup>101</sup> les outils du Web 2.0. Ils utilisent à des fins d'échanges professionnels et de formation continue les blogs d'associations comme l'ACIM et l'AIBM, déjà évoquées. Les bibliothèques musicales sont également présentes sur le réseau social Facebook, à l'image par exemple

<sup>101</sup> Gilles PIERRET, « Réponse à Laurent Marty », *op. cit.*

de la Médiathèque musicale de Paris, de la médiathèque de Dole ou la BM de Grenoble, ou utilisent le réseau de micro-blogging Twitter, comme l'ACIM qui informe ainsi ses « *followers* » de l'actualité de l'association.

Les blogs sont également utilisés, à la fois pour informer les usagers de l'actualité des animations proposées par la bibliothèque, pour faire partager les coups de cœur des discothécaires, ou, comme à la BM de Grenoble, grâce au blog « Bmol »<sup>102</sup>, de permettre aux usagers d'être acteurs et de participer, par leurs contributions, au dynamisme du réseau.

Les portails Netvibes permettent de réunir sur une même interface des informations de natures diverses : il peut s'agir d'informations pratiques sur les collections disponibles à la bibliothèque, comme de liens vers des sites Internet repérés pour leur intérêt et/ou pour leur gratuité d'accès. Cet outil rencontre le succès dans tous types de bibliothèques, qu'il s'agisse de bibliothèques municipales, comme la Médiathèque musicale de Paris<sup>103</sup>, de bibliothèques universitaires, comme le SCD de l'université de Provence<sup>104</sup>, ou d'association comme l'ACIM<sup>105</sup>.

La BM de Brest constitue un exemple particulièrement dynamique d'utilisation des différents outils du Web 2.0. En effet, les discothécaires animent un blog baptisé « Tuner de Brest »<sup>106</sup>, visant à faire connaître l'actualité discographique de la bibliothèque, mais aussi la vie musicale locale très riche. Cette richesse est illustrée par la « démothèque » réalisée par l'équipe de la bibliothèque, permettant l'écoute de morceaux sélectionnés afin de faire connaître les nouvelles acquisitions de la BM, ainsi que les coups de cœur de l'équipe. La BM participe également à un projet plus vaste mis en œuvre par la ville de Brest, visant à recueillir des témoignages de toutes sortes sur la vie locale et réunis au sein d'un portail appelé « Wiki-Brest », sur le modèle de l'encyclopédie Wikipédia. Le projet « Wiki-Brest » possède un volet musical<sup>107</sup>, qui met en valeur à la fois l'histoire musicale de la région, les événements de la scène locale, ainsi que les coordonnées d'ensemble vocaux ou instrumentaux installés dans la région.

### 3. UN RAPPORT AUX COLLECTIONS EN MUTATION

Dans un contexte caractérisé par leur dématérialisation croissante, le rapport entretenu par les usagers à l'égard des documents se modifie. Entre des collections sur support physique en voie de patrimonialisation et des collections virtuelles en accroissement constant, la bibliothèque musicale numérique est en passe de constituer un nouveau type de bibliothèque musicale.

---

<sup>102</sup> « BMOL [Bibliothèques Musicales On Line] - Musique de Grenoble et d'ailleurs », [s.d.]. URL : <http://www.bmol-grenoble.info/>.

<sup>103</sup> <http://www.netvibes.com/mmp75#Voix>

<sup>104</sup> <http://www.netvibes.com/scduparts#Musique>

<sup>105</sup> <http://www.netvibes.com/acim#L'ACIM>

<sup>106</sup> <http://www.tunerdebrest.fr/>

<sup>107</sup> <http://www.wiki-brest.net/index.php/Portail:Musique>

### **3.1. Des collections en voie de patrimonialisation**

Les documents sonores peuvent-ils être considérés comme des documents patrimoniaux ? Gilles Pierret rappelle<sup>108</sup> que rares sont les bibliothèques à traiter leurs fonds sonores avec les mêmes égards que leurs collections de livres anciens. Toutefois, ce type de documents pose de nombreux problèmes pour qui souhaite les conserver d'une façon pérenne. En effet, les supports se dégradent plus rapidement que le papier, en particulier dans le cas des premiers documents sonores que sont les cylindres ou les disques à gravure directe Pyral. De plus, parvenir à conserver le support physique dans de bonnes conditions ne résout qu'une partie du problème, dans la mesure où il est nécessaire d'avoir accès parallèlement à du matériel d'écoute en bon état de fonctionnement pour en déchiffrer le contenu.

Ainsi, on pourrait considérer que les documents musicaux sont des documents comme les autres, puisqu'ils font l'objet d'un traitement documentaire par les bibliothécaires, de même qu'ils sont soumis au dépôt légal, depuis 1793 pour les partitions et depuis 1936 pour les phonogrammes. Néanmoins, il convient de valoriser ces fonds<sup>109</sup>, car même si leur histoire est récente, leur durée de vie est limitée et leur pérennité devient aléatoire dans un contexte marqué par la crise du secteur du disque. En outre, la création musicale se développe de plus en plus en marge du support disque. Nombre de musiciens font désormais le choix en effet de diffuser leurs œuvres directement en ligne.

Les bibliothécaires ont donc commencé à numériser une partie de leurs fonds sonores, de manière à poursuivre leur mission de « *préservation et de diffusion du patrimoine sonore* ».

### **3.2. Les ressources en ligne : concurrence ou complément à la bibliothèque musicale ?**

Les documents sonores sont déjà présents en nombre sur Internet, et leur présence ira vraisemblablement en s'accroissant. Les bibliothèques musicales se doivent d'investir elles aussi cet espace, en faisant connaître par ce biais une partie de leurs collections.

#### **3.2.1. Les ressources en ligne, concurrentes des bibliothèques ?**

Ce chapitre pourrait donner lieu à d'importants développements, mais je me contenterais d'évoquer ici quelques projets dont le succès public est très important.

D'une part, j'évoquerai ce qu'on peut appeler faute de vocable mieux adapté les « bibliothèques d'interprétations », comme YouTube ou DailyMotion, qui permettent à l'utilisateur de rechercher les œuvres d'un interprète, connu ou non, une interprétation d'un morceau ou d'un album, et de proposer leurs commentaires, ces deux plateformes pouvant être considérées comme des réseaux sociaux. Les utilisateurs ont également la

---

<sup>108</sup> Gilles PIERRET, « Les bibliothèques et le disque : la difficile accessibilité du document sonore au statut d'objet patrimonial », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 49, n° 5, 2004, p. 74-78.

<sup>109</sup> Gilles PIERRET, « Valoriser le patrimoine sonore édité : un atout face à la dématérialisation des supports », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 53, n° 6, 2008, p. 40-46.

possibilité de mettre en ligne leurs propres performances, leur offrant parfois une reconnaissance médiatique au-delà du cercle des utilisateurs de ces plateformes.

D'autre part, les bibliothèques en ligne de partitions commencent à connaître un certain succès. L'International Music Score Library Project (IMSLP)<sup>110</sup> est l'une des plus riches, puisqu'elle propose actuellement environ 150000 partitions de près de 7000 compositeurs. Un autre projet porte sur les partitions de musique chorale<sup>111</sup>, et propose environ 13500 partitions représentant 2000 compositeurs.

Ces projets ont pour la plupart été conçus par des amateurs désireux de diffuser soit de la musique, soit des partitions, sans porter au départ une très grande attention à la question du respect des droits d'auteurs. Le site IMSLP a ainsi été contraint à la fermeture plusieurs mois durant, afin de mettre hors ligne les partitions litigieuses, dont celles de George Gershwin. Le site YouTube propose depuis l'été 2011 à ses utilisateurs de placer leurs vidéos sous la licence « Creative Commons », leur conférant ainsi un statut clair vis-à-vis de la question des droits d'auteurs.

### **3.2.2. Les ressources mises en ligne par les bibliothèques**

Les bibliothèques musicales, conscientes que la mise en ligne de ressources numérisées par leurs soins constitue une mise en valeur efficace de leurs fonds, proposent des collections en ligne de plus en plus riches et variées.

L'un des projets les plus aboutis est celui mené par la BNF dans le cadre de sa bibliothèque numérique Gallica. Au départ uniquement constituée de sources imprimées, Gallica a peu à peu intégré d'autres types de documents, en particulier des partitions et des documents sonores. Gallica abrite d'une part des fonds provenant des collections de la BNF, d'autre part des fonds issus des collections d'établissements partenaires. Ainsi, en ce qui concerne les fonds musicaux, le département de la Musique a sélectionné des manuscrits autographes de compositeurs célèbres et des documents précieux qui n'avaient pas encore fait l'objet d'un traitement de conservation sous la forme de microfilms. Des documents déjà microfilmés ont également été intégrés dans la bibliothèque numérique, ainsi que des enregistrements sonores. Le SCD de l'université de Strasbourg participe également à l'enrichissement de ces fonds, et propose une soixantaine de documents choisis avec l'aide des enseignants-chercheurs.

La Médiathèque musicale de Paris<sup>112</sup>, en sa qualité de pôle associé de la BNF pour la conservation des documents sonores, a numérisé et mis en ligne son fonds de 5000 disques 78 tours. Ce fonds a été choisi en raison de sa richesse, malgré sa taille réduite ; de plus, les documents sélectionnés étaient tombés dans le domaine public, ce qui évitait d'avoir à traiter ultérieurement d'éventuels litiges avec les ayants droits.

Le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) porte actuellement un projet de numérisation intégrale du périodique Le Mercure galant. Ce périodique, le plus important de l'Ancien Régime, a été publié entre 1677 et 1721. Il constitue une source de première importance pour étudier la vie littéraire et artistique du Grand Siècle. Ce

<sup>110</sup> <http://imslp.org/wiki/>

<sup>111</sup> [http://www3.cpd1.org/wiki/index.php/Main\\_Page](http://www3.cpd1.org/wiki/index.php/Main_Page)

<sup>112</sup> La méthodologie suivie pour mener à bien ce projet est décrite en détail dans cet article du BBF : Gilles PIERRET, « Valoriser le patrimoine sonore édité : un atout face à la dématérialisation des supports », *op. cit.*

périodique comporte également de nombreuses informations sur la vie musicale à la cour, par des chroniques et par la présence d'airs gravés et insérés dans les volumes.

Le projet du CMBV se décline en deux volets : numériser l'intégralité des volumes du Mercuré galant, puis développer deux bases de données décrivant d'une part les œuvres musicales insérées dans le périodique et d'autre part indexant les informations relatives à la vie musicale et aux spectacles décrits dans la publication. Ces outils seront progressivement intégrés au portail « Philidor »<sup>113</sup>. L'objectif du CMBV est d'accroître ainsi son audience en élargissant son public, composé à l'heure actuelle surtout de spécialistes de la musique française aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles.

Les bibliothèques numériques pourraient en définitive constituer un sixième type de bibliothèque musicale à ajouter à la typologie proposée par Dominique Hausfater. Leur développement considérable et leur incontestable richesse plaide effectivement en ce sens.

## 4. LE DEVELOPPEMENT DE PARTENARIATS

La valorisation des collections détenues par les bibliothèques musicales passe également par la mise en œuvre de partenariats, à différents niveaux selon le type d'actions à mener. Des rapprochements institutionnels commencent à se mettre en place, en raison d'un chantier conduit au niveau européen, le processus de Bologne. Les animations organisées en bibliothèques sont également une occasion de développer des partenariats.

### **4.1. Partenariats institutionnels dans le cadre du processus de Bologne**

Le processus de Bologne<sup>114</sup>, qui concerne une cinquantaine de pays d'Europe, a pour objectif principal la création d'un espace européen de l'enseignement supérieur. Il ne s'agit pas de proposer les mêmes formations dans l'ensemble des pays concernés, mais de permettre aux étudiants de valider des crédits leur donnant accès à des établissements d'enseignement à l'étranger, de façon à ce qu'ils puissent facilement suivre une partie de leur scolarité dans un autre pays d'Europe.

La France constitue un cas particulier en ce qui concerne l'enseignement de la musique. En effet, il a longtemps été séparé entre d'une part les conservatoires assurant la formation instrumentale et dépendant de la tutelle du Ministère de la Culture, et d'autre part les cursus proposés par les établissements dépendant de la tutelle du Ministère de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. L'application des principes de Bologne à cette discipline conduit ainsi les deux tutelles à opérer des rapprochements, notamment par le biais des pôles de recherche et d'enseignement supérieur (PRES).

Ainsi, le CNSMD de Lyon a entamé des négociations pour intégrer le PRES Université de Lyon à court terme. Cette intégration aurait des conséquences positives sur la Médiathèque Nadia Boulanger, dans la mesure où elle lui assurerait une plus

<sup>113</sup> <http://philidor3.cmbv.fr/>

<sup>114</sup> Philippe POIRRIER, *Politiques et pratiques de la culture*, op. cit. p.146-147

grande visibilité auprès du public extérieur. De plus, l'établissement pourrait ainsi intégrer le consortium Couperin afin de mutualiser les acquisitions de périodiques électroniques avec les autres membres du PRES, ce qui permettrait également une plus grande utilisation de ces ressources très onéreuses.

Dans le contexte du processus de Bologne et sa mise en œuvre par le biais des PRES vont donc conduire les SCD à mutualiser davantage leurs acquisitions, surtout dans le domaine de la documentation électronique. Les collectivités locales étant elles aussi contraintes de réaliser des économies, il importe que les bibliothèques dépendant de leur tutelle développent des partenariats, au moins à l'échelle locale, entre établissements possédant des fonds de nature similaire.

La Communauté d'agglomération Sud-de-Seine, dont dépend la médiathèque du CRD Henri Dutilleux, envisage ainsi d'intégrer la bibliothèque du conservatoire au réseau des médiathèques. Les usagers se verront ainsi offrir la possibilité d'emprunter les documents spécialisés conservés au CRD, en particulier les partitions.

## **4.2. Partenariats bibliothéconomiques**

Les partenariats en terme d'activité bibliothéconomique sont de deux ordres : d'une part le signalement partagé des collections dans le cadre de catalogues collectifs, d'autre part l'acquisition partagée d'une documentation de plus en plus coûteuse.

### **4.2.1. Partenariats pour le signalement des collections**

Les bibliothèques municipales ne disposent pas d'un outil de signalement collectif des collections tel que le Sudoc utilisé par les SCD. Les BM disposant de fonds patrimoniaux peuvent néanmoins les indiquer dans le Catalogue collectif de France (CCFR). La nouvelle version en ligne du CCFR donne désormais la possibilité de consulter le RISM sur la même interface, en proposant à l'utilisateur de ne s'intéresser qu'aux collections du département de la Musique ou d'élargir sa recherche aux fonds musicaux patrimoniaux conservés dans les 190 établissements partenaires.

La question du signalement des collections des bibliothèques de conservatoire se pose avec une grande acuité. En effet, les médiathèques des deux CNSMD, qui conservent d'importantes collections patrimoniales, dépendent du Ministère de la Culture et non du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. En outre, elles sont rattachées à la direction générale de la création artistique, tandis que les bibliothèques sous tutelle du Ministère de la Culture dépendent de la direction générale des médias et des industries culturelles.

De ce fait, seules les collections de périodiques de la Médiathèque Nadia Boulanger figurent dans le Sudoc, par l'intermédiaire du réseau Sudoc-PS, visant à signaler, de la manière la plus exhaustive possible, les collections de publications en série conservées en France.

Les médiathèques des deux CNSMD ont choisi d'utiliser le même SIGB que la Médiathèque de la Cité de la Musique, ce qui leur a permis de travailler en commun sur les paramètres de l'outil, en particulier pour parvenir à réaliser le moissonnage de notices de la BNF. La création d'un catalogue partagé pourrait ainsi donner à moyen terme une meilleure visibilité aux collections de ces trois établissements.

## 4.2.2. Partenariats pour les acquisitions

Le réseau des centres d'acquisition et de diffusion de l'information scientifique et technique (CADIST), développé en France à partir de 1980, vise à assurer une couverture documentaire exhaustive dans une discipline donnée. Les CADIST sont hébergés par les bibliothèques universitaires et les bibliothèques de grands établissements.

A l'heure actuelle, le domaine de la musique et de la musicologie ne fait pas l'objet d'un CADIST à part entière. L'acquisition de documentation spécialisée est actuellement réalisée par les CADIST spécialisés. La thématique du CADIST peut être historique : la musique médiévale est ainsi suivie par les deux CADIST d'histoire de Moyen-Âge<sup>115</sup>. Le découpage peut également être disciplinaire : la musique religieuse sera traitée par le CADIST de théologie<sup>116</sup>.

Les bibliothèques universitaires ont choisi de se réunir au sein du consortium Couperin pour mutualiser l'acquisition des ressources électroniques. En ce qui concerne la musique, une seule négociation est menée actuellement. Elle porte sur « Oxford Music Online », qui donne accès à l'outil de référence « Grove Music Online », ainsi qu'à des articles de périodiques et à diverses sources manuscrites ou imprimées.

## 4.3. Partenariats dans les animations

Gilles Pierret souligne<sup>117</sup> que les bibliothèques et les conservatoires sont deux types d'établissements de proximité, et qu'à ce titre, l'organisation d'actions culturelles communes devrait être aisée. Même si des expériences sont menées dans divers endroits, en particulier lorsqu'il s'agit de soutenir la création locale en proposant une scène et un public aux musiciens.

Les bibliothèques de la ville de Paris proposent ainsi des animations organisées avec des partenaires locaux. La bibliothèque Hergé, située dans le 19<sup>ème</sup> arrondissement, organise des actions culturelles en partenariat avec l'association « Vagabond Vibes », qui assure la production de spectacles et d'animations dans le quartier. L'association a co-organisé un concert mettant en scène trois chanteurs amateurs, de même qu'une animation à plus long court, à destination du public adolescent, consistant en quatre ateliers de slam. Il est prévu que cette action se conclue par un concert à l'occasion de la prochaine Fête de la Musique.

De plus, la bibliothèque a développé un partenariat avec le conservatoire municipal du 19<sup>ème</sup> arrondissement. Chaque mois, quelques élèves du conservatoire se rendent à la bibliothèque afin d'y présenter leur instrument et de jouer quelques morceaux. Cette animation est baptisée les « Live d'Hergé ». Le public présent apprécie cet événement, qui demeure malgré tout méconnu des usagers de la bibliothèque.

---

<sup>115</sup> BIU Sorbonne et SCD de l'université de Poitiers.

<sup>116</sup> BNU.

<sup>117</sup> Gilles PIERRET, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *op. cit.*



## Conclusion

---

La musique a-t-elle encore un avenir en bibliothèque ? Les mutations récentes de l'industrie du disque, tout comme l'évolution des pratiques culturelles, incitent à conclure rapidement que la question est tranchée et qu'il vaut mieux se concentrer sur le développement de collections sur d'autres supports.

Néanmoins, et même si la période actuelle constitue une période charnière pour la musique en tant qu'industrie culturelle et donc pour sa place en bibliothèque, la plupart des thèmes dont débattent actuellement les professionnels pourraient s'appliquer à la musique. Gilles Pierret le souligne<sup>118</sup> : « *la musique est une sorte de laboratoire où se dessine les contours de la bibliothèque de demain* ». Les sujets de préoccupations sont nombreux. Comment former les futurs professionnels, et à quoi ? Quels types de documents trouvera-t-on demain dans les collections ? Comment les bibliothécaires les feront-ils découvrir au public ? Les bibliothèques ont-elles encore tout simplement un avenir ?

La question du public apparaît donc comme essentielle. Ainsi, pour que la musique ait un avenir en bibliothèque, il importe de procéder à une (re)définition des publics à qui l'établissement s'adresse, et de s'informer sur leurs attentes, tout en évaluant la qualité et l'adéquation des services proposés.

Les bibliothécaires ont donc un rôle important à jouer, et ce, quel que soit le type de structure dans laquelle ils travaillent, municipale, universitaire ou spécialisée. On peut ainsi s'interroger sur leur formation. La France a fait le choix d'offrir aux futurs conservateurs une formation volontairement généraliste, considérant que des professionnels polyvalents sauraient s'adapter aux particularités du domaine qu'ils auraient à traiter au gré de leurs affectations. Le Royaume-Uni a pris une orientation différente, en ne recrutant que des conservateurs également titulaires d'au moins le grade de Master, et de préférence titulaires d'un Doctorat. S'il est indéniable qu'une certaine appétence pour la discipline sur laquelle on est amené à travailler est souhaitable, la spécialisation extrême ne me semble pas constituer une condition *sine qua non* pour remplir correctement ses missions.

Ce public, si difficile à caractériser, modifie en outre la manière dont il utilise les ressources de la bibliothèque. Dominique Lahary<sup>119</sup> indique ainsi que la bibliothèque doit faire face actuellement à une triple concurrence. En premier lieu, elle est confrontée à une concurrence des usages : avec l'augmentation du temps libre, les usagers peuvent se détourner de sa fréquentation pour s'investir dans d'autres activités. En deuxième lieu, elle doit affronter la concurrence d'autres établissements culturels ou sportifs, en termes d'investissements publics. En troisième lieu, elle doit résister à la concurrence de Google et des moteurs de recherches, faisant face à la modification des pratiques de recherches de l'information, sur lesquelles elle a longtemps bénéficié d'un monopole.

Dominique Lahary propose donc d'adopter le point de vue de l'utilisateur pour évaluer le service proposé par la bibliothèque, et obtenir par ce biais une grille d'analyse visant à améliorer les services offerts. Il considère que les critères suivants, coût, rapidité et

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> OBSERVATOIRE PERMANENT DE LA LECTURE PUBLIQUE A PARIS (dir.), *Publics : quelles attentes ? Bibliothèques : quelles concurrences ? Actes du colloque qui s'est tenu le 24 juin 2004 au Grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France*, Paris : Editions de la Bibliothèque publique d'information Georges Pompidou, 2005, 82 p. P.59-77

commodité d'accès, exhaustivité et qualité de l'offre, réutilisation éventuelle du document emprunté, sont les plus pertinents pour mener à bien cette analyse.

Dans la mesure où la bibliothèque parvient à s'adapter aux mutations technologiques, elle devrait réussir à proposer de nouveaux services à ses usagers actuels, et envisager d'en conquérir de nouveaux. En effet, la mise en application du processus de Bologne dans le domaine de la musique va modifier la manière dont la musique est enseignée, et créer de nouveaux besoins. Les bibliothèques de conservatoire seront sans doute les plus marquées par cette évolution, qui touchera également à n'en pas douter les bibliothèques universitaires, voire les bibliothèques publiques.

Aussi, le développement de partenariats entre établissements, est à envisager, au moins à l'échelle locale, afin de faire connaître les collections conservées dans les différents fonds, et de résister au mieux aux contraintes budgétaires qui affectent tous les types de bibliothèques.

Toutefois, il me semble qu'au-delà des questions, certes légitimes, posées par le contexte difficile qu'affronte la musique pour conserver une place dans les collections des bibliothèques, c'est bien le rapport que nous entretenons avec la musique en tant qu'art qu'il convient d'examiner. En effet, tant la hausse spectaculaire du nombre de musiciens amateurs ces dernières années, que le succès des concerts et festivals organisés aux six coins de l'Hexagone, démontre efficacement combien nous sommes sensibles à la flûte d'Euterpe.

La musique fait partie de notre quotidien, le plus souvent dès la prime enfance. Délaissons donc les oppositions, si souvent de mise, entre musique savante et musique populaire, pour convenir que la musique constitue avant tout une part essentielle de notre patrimoine commun. En guise de conclusion, j'emprunte à Henri-Jean Martin<sup>120</sup> ces quelques lignes :

« ... il ne doit pas y avoir de différence conceptuelle entre les [fonds de prêt] et les [fonds de conservation]. Les frontières intellectuelles entre les fonds anciens, les collections des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles et les acquis récents doivent donc être réduites au minimum : il n'y a qu'une culture, si vous faites une culture sans les livres anciens, vous massacrez la culture. Et le bibliothécaire doit viser à entretenir la mémoire d'une très ancienne culture dans laquelle notre culture actuelle prend racine... ».

Une culture sans la musique serait également massacrée. Aux bibliothécaires musicaux d'en assurer la transmission.

---

<sup>120</sup>Henri-Jean MARTIN, « Une vision totale du livre », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 49, n° 5, 2004, p. 21–23.

## Bibliographie

On trouvera ici, outre les références citées tout au long du texte, les références d'autres documents qui m'ont été utiles dans la préparation de ce travail.

Toutes les références renvoyant à des sites Internet ont été vérifiées le 16 décembre 2011.

### Musique

ARNOLD Denis, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, traduit par Marie-Stella PARIS, Paris : R. Laffont, 1988, XIII-1171 p., ISBN : 2-221-05654-X.

BELOUEZZANE Sarah, « Universal Music s'offre les Beatles, Pink Floyd, Katy Perry, Coldplay... », *Le Monde*, Paris, édition du 13/11/2011.

BESWICK Lara, « L'éducation musicale en France: une partition discordante » OWNI, News, Augmented », [s.d.]. [En ligne] <http://owni.fr/2010/09/26/leducation-musicale-en-france-une-partition-discordante/>

BOURREAU Marc et LABARTHE-PIOL Benjamin, « Le peer-to-peer et la crise de l'industrie du disque. Une perspective historique », *Réseaux*, vol. 22, n° 125, 2004, p. 17–54.

FRANÇOIS Pierre, *La musique, une industrie, des pratiques*, Paris : la Documentation française, 2008, 148 p.

MASSIP Catherine, *Le livre de musique*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007, 143 p.

POIRIER Alain, « Eléments d'une culture musicale aujourd'hui », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 42–44. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0042-005>

TOURNES Ludovic, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris : Éd. Autrement, 2008, 162 p.

« ChoralWiki », [s.d.]. [En ligne] [http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Main\\_Page](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Main_Page)

« Dogmazic.net, musique libre », [s.d.]. [En ligne] <http://www.dogmazic.net/index.php?op=edito>

*L'économie de la production musicale*, Syndicat national de l'édition phonographique, 2011. [En ligne] <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/>

« Enseignement spécialisé de la musique en France - Wikipédia », [s.d.]. [En ligne] [http://fr.wikipedia.org/wiki/Enseignement\\_sp%C3%A9cialis%C3%A9\\_de\\_la\\_musique\\_en\\_France](http://fr.wikipedia.org/wiki/Enseignement_sp%C3%A9cialis%C3%A9_de_la_musique_en_France)

« International Music Score Library Project (IMSLP) Portal », [s.d.]. [En ligne] <http://imslp.org/>

« Téléchargement de musique libre et gratuite - Jamendo », [s.d.]. [En ligne] <http://www.jamendo.com/fr/>

## Musique en bibliothèque

### Actes de congrès

ASSOCIATION DE COOPERATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE et AGENCE DE COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES ET CENTRES DE DOCUMENTATION EN BRETAGNE, *Image et son en bibliothèques : bilan et perspectives à l'heure du virtuel : actes [de la] journée d'étude nationale, 6 avril 2006*, Rennes : COBB, 2006, 81 p. ISBN : 2-9516959-4-2.

MASSAULT Christian, *Parcours d'un métier : du disothécaire au médiateur musical : colloque des 8 et 9 octobre 1995, organisé par Médiat-Grenoble, Villeneuve-d'Ascq* : Edition scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1998. ISBN : 2-86531-086-8.

OBSERVATOIRE PERMANENT DE LA LECTURE PUBLIQUE A PARIS, *Publics : quelles attentes ? Bibliothèques : quelles concurrences ? Actes du colloque qui s'est tenu le 24 juin 2004 au Grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France*, Paris : Editions de la Bibliothèque publique d'information Georges Pompidou, 2005, 82 p. ISBN : 2-84246-090-1.

*Journées d'études « Conservatoires et pratiques en amateur » - 5 et 6 octobre 2007*, Paris : Cité de la Musique, 2007, 114 p.

### Articles de périodiques

ALIX Yves, « Acquérir la documentation sonore et audiovisuelle », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 3, 2011, p. 29–33. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-03-0029-006>

BERTHIER François, « La médiathèque et la musique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 74–80. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0074-011>

BOILLOUX Marc, « Rencontres nationales 2004 des disothécaires et bibliothécaires musicaux », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 49, n° 4, 2004, p. 116–117. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-04-0116-004>

BRUTHIAUX Pierre, « Musique en ligne en bibliothèque publique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 52, n° 3, 2007, p. 105–106. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-03-0105-006>

CORDAZZO Denis, « Le temps des cigales », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 54, n° 4, 2009, p. 97–98. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-04-0097-004>

- DELON Jacques, « L'avenir du document sonore en bibliothèque », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 51, n° 6, 2006, p. 98–99. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-06-0098-009>
- GAUCHET Isabelle, « La description de la musique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 85–89. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0085-013>
- GILLIES Malcolm, « From pencil to podcast: maximizing musical resources », *Fontes Artis Musicae*, vol. 55, n° 1, 2008.
- GIULIANI Elizabeth, « Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 46, n° 6, 2001, p. 111–114. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-06-0111-004>
- HAUSFATER Dominique, « Une cartographie des fonds musicaux en France », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 23–27. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0023-001>
- HERRY Fabienne, « Musique en bibliothèque », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 54, n° 3, 2009, p. 91–92. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-03-0091-014>
- HUTHWOHL Joël, « Emergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 4, 2011, p. 32–35. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0032-006>
- KRILOFF Christiane, « Indexation de la musique et fichiers d'autorité », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 90–92. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0090-014>
- MARTIN Henri-Jean, « Une vision totale du livre », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 49, n° 5, 2004, p. 21–23. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0021-003>
- MARTY Laurent, « Réponse à Gilles Pierret », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 4, 2011, p. 78–79. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0078-002>
- MARTY Laurent, « La bibliothèque musicale peut-elle jouer sa partition à l'heure du MP3? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 2, 2011, p. 77–82. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-02-0077-002>
- MARTY Laurent, « Le swing des bibliothécaires musicaux », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 53, n° 4, 2008, p. 90–91. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-04-0090-016>
- MASSAULT Christian, « La formation professionnelle des bibliothécaires musicaux en France », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 38–40. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0038-004>

- MASSAULT Christian, « La place de la musique en bibliothèque publique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 34–37. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0034-003>
- MASSIP Catherine, « Les répertoires internationaux de musique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 81–84. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0081-012>
- NEVEUX Janou, « Musique numérique en bibliothèque », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 5, 2011, p. 101–102. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0101-005>
- PERALES Christophe, « Télécharger, écouter, voir: les enjeux des nouvelles technologies dans les bibliothèques », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 55, n° 2, 2010, p. 97–98. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-02-0097-006>
- PICHON Pierre et LEGRAND Anne, « Vogue, l'histoire d'un label français », *Chroniques de la BnF*, n° 59, 2011, p. 7.
- PIERRET Gilles, « Réponse à Laurent Marty », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 56, n° 4, 2011, p. 76–78. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0076-001>
- PIERRET Gilles, « L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt », *Fontes Artis Musicae*, vol. 57, n° 3, 2010, p. 250–258.
- PIERRET Gilles, « Valoriser le patrimoine sonore édité: un atout face à la dématérialisation des supports », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 53, n° 6, 2008, p. 40–46. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0040-007>
- PIERRET Gilles, « Les disques 78 tours et microsillons dans les collections publiques en France », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 50, n° 5, 2005, p. 84–85. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-05-0084-013>
- PIERRET Gilles, « Les bibliothèques et le disque: la difficile accessibilité du document sonore au statut d'objet patrimonial », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 49, n° 5, 2004, p. 74–78. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0074-012>
- PIERRET Gilles, « La médiathèque musicale de Paris quinze ans après », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 56–59. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0056-008>
- RIOT Clément, « Les bibliothèques de conservatoire », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 51–55. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0051-007>
- SERRA Marie-Hélène, « Le portail de la médiathèque de la Cité de la musique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 52, n° 2, 2007, p. 70–75. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0070-001>

SINEUX Michel, « Musique(s) en bibliothèque », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 50, n° 2, 2005, p. 94–95. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-02-0094-007>

SINEUX Michel, « Avatars de la musique dans les bibliothèques », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 47, n° 2, 2002, p. 28–33. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0028-002>

TREMBLEAU Marie-Hélène, « Du discothécaire au médiateur musical », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 41, n° 2, 1996, p. 78–80. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1996-02-0078-002>

### **Ouvrages**

ALIX Yves, PIERRET Gilles et SINEUX Michel, *Musique en bibliothèque*, Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2002, 362 p. ISBN : 2-7654-0843-2.

GRISCOM Richard et MAPLE Amanda (1956-), *Music librarianship at the turn of the century*, Lanham, Md : Scarecrow Press, 2000. ISBN : 0-8108-3866-4.

HAUSFATER Dominique, SORET Marie-Gabrielle et DAVID Christiane, *Répertoire des bibliothèques et institutions françaises conservant des collections musicales*, Paris : AIBM, Groupe français, 2001, XIV-487 p. ISBN : 2-909327-03-5.

### **Sites Internet**

« ACIM - Portail des bibliothécaires musicaux », [s.d.]. [En ligne] <http://www.acim.asso.fr/>

« Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux (AIBM) - Groupe français », [s.d.]. [En ligne] <http://www.aibm-france.fr/index.html>

« BMOL [Bibliothèques Musicales On Line] - Musique de Grenoble et d'ailleurs », [s.d.]. [En ligne] <http://www.bmol-grenoble.info/>

« Démothèque musicale de la bibliothèque de Brest », [s.d.]. [En ligne] <http://www.myspace.com/mediathequebrest>

« Médiathèque de la Cité de la musique, Paris », [s.d.]. [En ligne] <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/>

« Portail:Musique - Wiki-Brest », [s.d.]. [En ligne] <http://www.wiki-brest.net/index.php/Portail:Musique>

« Rencontre avec les commissaires de l'exposition Vogue, l'aventure d'une maison de disques », [s.d.]. [En ligne] [http://blog.bnf.fr/diversification\\_publics/?p=1625](http://blog.bnf.fr/diversification_publics/?p=1625)

## Travaux d'étudiants

- ASTIER Sophie, FROMENTIN Gaël, GOTTELY Alexandra, LEOSTIC Raphaëlle, MAUBON Léa et RENARD Guillaume, *Elaborer un catalogue de ressources en ligne pour le portail d'une bibliothèque sonore et musicale*, Dossier collections, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 35 p.
- BELLET Amandine, LECOMTE Héloïse et LOYANT Xavier, *Médiathèque musicale de Paris accompagner le changement vers de nouveaux services dans un espace dédié à la musique en bibliothèque municipale*, ENSSIB, Villeurbanne, 2010, 128 p.
- BERNARD Paul-Emmanuel, BERTHOMIER Françoise, BOILLOT Cécile, DELORAINE Marie-Hélène et ROBERT Christophe, *Etude critique et propositions pour l'amélioration de la présentation de la bibliothèque, de ses collections et de ses services sur le site web du Conservatoire de Paris (CNSMDP)*, ENSSIB, Villeurbanne, 2006, 112 p.
- BONTAN Laëtitia, *Elaboration d'une politique de développement des collections musicales Médiathèque Louis Aragon, Le Mans*, ENSSIB, Villeurbanne, 2004, 91 p.
- BRAND Antoine, BÜRKI Reine, GRAIMPREY Sonja, JACQUINET Marie-Christine, KARPP-LAHMAIDI Laurence et LECOUFFE Marie-Eugénie, *La politique documentaire du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon*, ENSSIB, Villeurbanne, juin 2011, 36 p.
- BRAULT Julien, SILVA Christophe DA, DESVOIS Muriel, ROFFI Marielle et SZCZEPANSKI-HUILLERY Maxime, *Les bibliothèques électroniques sonores: quels usages en bibliothèque?*, Synthèse bibliographique, ENSSIB, Villeurbanne, mars 2007, 36 p.
- DEPEYROT Bertrand, GOUTAGNY Amandine, REY Laurence et TOURETTE Caroline, *Etablir un catalogue de ressources en ligne pour le portail d'une bibliothèque sonore et musicale*, Dossier collections, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 39 p.
- FRANCESCHI Sylvain, *Essor des pratiques musicales en amateurs et perspectives pour les espaces-musique des médiathèques territoriales*, ENSSIB, Villeurbanne, 2010, 71 p.
- GIRON-PANEL Caroline, *Le département de la musique à la Bibliothèque nationale de France*, Rapport de stage, ENSSIB, Villeurbanne, 2006, 41 p.
- GUTTA Antonina, KHAMKHAM Laurence et SEGUI Suzanne, *Les bibliothèques musicales: analyse des publics*, Mémoire de recherche DCB, ENSSIB, Villeurbanne, 1999.
- LECOMTE Héloïse, *Prendre en compte les besoins des musiciens amateurs en bibliothèque publique*, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 82 p.
- MARTIN Bruno, *Le bilan des expérimentations en BM en matière musicale*, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 83 p.

- MARTY Laurent, *Mettre en place un réseau de ressources musicales un projet en Midi-Pyrénées*, ENSSIB, Villeurbanne, 2008, 87 p.
- RENARD Guillaume, *Les bibliothèques publiques de Conservatoires à Rayonnement Régional de la région Provence Alpes Côte d'Azur état des lieux et perspectives*, ENSSIB, Villeurbanne, 2010, 104 p.
- ROGIER Caroline, *Elaboration d'un plan de valorisation d'un fonds musical le fonds Orgeret à la bibliothèque municipale de Lyon*, ENSSIB, Villeurbanne, 2005, 81 p.
- THEVENOT Jean-Luc, *Le devenir des discothèques de prêt pérenniser la légitimité des bibliothèques dans les évolutions actuelles: quelques pistes et propositions pour agir sur les collections et les services*, ENSSIB, Villeurbanne, 2009, 89 p.

## Publics

- ANCEL Pascale et PESSIN Alain, *Les non-publics : les arts en réceptions. Tome I*, Paris : L'Harmattan, 2004, 272 p. ISBN : 2-7475-6082-1.
- ANCEL Pascale et PESSIN Alain, *Les non-publics : les arts en réceptions. Tome II*, Paris : L'Harmattan, 2004, 323 p. ISBN : 2-7475-6083-X.
- BERRY Gérard, « Pour les enfants, Internet est aussi naturel que la mer ou la montagne », *Le Monde*, Paris, édition du 01/12/2011.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris : La Découverte, 2009, 126 p. ISBN : 978-2-7071-5904-5.
- EVANS Christophe, *Mener l'enquête: guide des études de publics en bibliothèque*, Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2011, 159 p. ISBN : 9782910227890.
- LE SAUX Annie, « La fréquentation des bibliothèques municipales », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 53, n° 3, 2008, p. 95–96. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-03-0095-001>
- MARESCA Bruno, « Les enquêtes de fréquentation des bibliothèques publiques », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 51, n° 6, 2006, p. 14–19. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-06-0014-003>
- MERCIER Sylvère, « La médiathèque dématérialisée », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 52, n° 5, 2007, p. 103–104. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-05-0103-011>
- POISSENOT Claude, « La fréquentation en questions », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 55, n° 5, 2010, p. 67–72. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0067-013>

## Pratiques culturelles, politiques culturelles

- BENHAMOU Françoise, « Les politiques publiques face aux mutations de l'économie de la culture - Le droit d'auteur contesté par le numérique ? », *Cahiers français de la Documentation française*, n° 348, 2009, p. 25–29.
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, 3<sup>e</sup> éd., Paris : La Découverte, 2010 ISBN : 978-2-7071-6498-8.
- DONNAT Olivier, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 55, n° 5, 2010, p. 6–12. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0006-001>
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique - Enquête 2008*, Paris : La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009 ISBN : 978-2-7071-5800-0.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Paris : la Documentation française, 1998, 359 p. ISBN : 2-11-003991-4.
- DONNAT Olivier, *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, 1996 ISBN : 2-909717-23-2.
- KREBS Anne et ROBATEL Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, Paris : la Documentation française, 2008, 128 p.
- LE CROSNIER Hervé, *Internet, la révolution des savoirs*, Paris : la Documentation française, 2010, 119 p.
- TRONQUOY Philippe, *Les politiques culturelles*, Paris : la Documentation française, 2009.
- POIRRIER Philippe, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris : la Documentation française, 2010, 303 p. ISBN : 978-2-11-008145-2.

## Textes législatifs et réglementaires

- « Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », 1957. [En ligne] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384>
- « Loi n°78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés », [s.d.]. [En ligne] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886460&fastPos=1&fastReqId=2143199137&categorieLien=cid&oldAction=rechTexte>

- « Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle », 1985. [En ligne] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000693451&fastPos=1&fastReqId=1472047160&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>
- « Loi n°2003-517 du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre du prêt en bibliothèque et renforçant la protection sociale des auteurs », 2003. [En ligne] <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000411828&fastPos=1&fastReqId=1315614572&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>



## ***Table des annexes***

<b>LISTE DES PERSONNES CONTACTEES.....</b>	<b>81</b>
<b>LE PAYSAGE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL EN FRANCE .....</b>	<b>82</b>
<b>GRILLE DE QUESTIONS.....</b>	<b>85</b>



## ***Liste des personnes contactées***

J'ai contacté un grand nombre de personnes en poste dans différents types de bibliothèques musicales afin de mener à bien ce travail. Je les remercie une fois encore du temps qu'ils ont bien voulu consacrer à répondre à mes questions.

- Agnès BOISHULT, responsable de la bibliothèque Hergé, Ville de Paris.
- Emmanuel CARPENTIER, bibliothécaire au SCD de l'Université Lumière Lyon 2.
- Pierre CHAGNY, directeur, et Eric SELLE, responsable du développement des collections et du pôle musique de la MLIS (Villeurbanne), établissement dans lequel j'ai effectué mon stage « découverte » en février 2011.
- Julien CHARBEY, administrateur délégué, et Benoît MICHEL, responsable éditorial des ressources numériques au Centre de Musique Baroque de Versailles.
- André DAZY, Coordinateur Etudes et Prospectives, consortium Couperin
- Christophe DIDIER, directeur du développement des collections à la BNUS.
- Xavier GALAUP, directeur adjoint de la Médiathèque départementale du Haut Rhin, président de l'ACIM.
- François-Pierre GOY, conservateur au département spécialisé de la Musique à la BNF.
- Claire GRIOT, responsable de la médiathèque du CRD de Mantes en Yvelines.
- Laurence LANGUIN, directrice de la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon, qui m'a reçue en compagnie de mes collègues Antoine BRAND, Reine BÜRKI, Sonja GRAIMPREY, Marie-Christine JACQUINET et Marie-Eugénie LECOUFFE, dans le cadre du travail visant à valider l'UE « Politique documentaire ».
- Philippe LEWANDOWSKI, responsable de la bibliothèque du Portique, SCD de l'Université de Strasbourg.
- Luc MAUMET, responsable de la médiathèque de l'association Valentin Haüy et Céline BÈUF, responsable de la bibliothèque braille musicale, contactés sur les conseils avisés de ma camarade de promotion Françoise FONTAINE-MARTINELLI.
- Joëlle MENANT, conservateur à la bibliothèque de Lettres, Langues et Arts du SCD de l'Université de Provence.
- Laëtitia ROJAS, responsable du centre de ressources documentaires Sud de Seine au CRD de Clamart.
- Marie-Danièle SCHAEFFER, responsable de la bibliothèque Michelet du SCD de l'Université Paris Sorbonne et Nathalie COUSIN, chargée des acquisitions en musicologie.
- Patrice VERRIER, coordinateur du catalogue de la Cité de la Musique.

# ***Le paysage de l'enseignement musical en France***

L'enseignement de la musique en France<sup>121</sup> relève de trois ministères : Ministère de l'Éducation nationale et Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche pour l'enseignement de la discipline dans le cadre scolaire d'une part, Ministère de la Culture et de la Communication pour l'enseignement spécialisé d'autre part.

## **L'ENSEIGNEMENT INITIAL DE LA MUSIQUE**

### **La musique à l'école**

En primaire et surtout au collège, les élèves peuvent intégrer des classes à horaires aménagés musicales (CHAM). Leur emploi du temps est adapté de façon à ce qu'ils puissent suivre, parallèlement aux enseignements généraux, les cours de musique dispensés par le conservatoire partenaire, qui peut être un conservatoire à rayonnement régional (CRR), un conservatoire à rayonnement départemental (CRD) ou un conservatoire à rayonnement communal (CRC). Ce dispositif fonctionne selon un texte de référence<sup>122</sup> publié au Bulletin officiel de l'Éducation nationale.

Au lycée, une option « Arts & Musique » comportant trois heures hebdomadaires est proposée aux élèves. Toutefois, ces enseignements ne revendiquent pas de visée professionnelle et s'inscrivent dans une optique de développement de la culture générale des lycéens.

### **Le maillage territorial des conservatoires de musique**

Au tout début des années 1970, le plan Landowski<sup>123</sup> a mis en œuvre l'aménagement du territoire pour l'enseignement musical, en poursuivant le vaste projet de décentralisation culturelle amorcé par André Malraux. Jusque là, les disparités en termes d'équipement étaient grandes d'une région à l'autre.

Le maillage du territoire né du plan Landowski s'est matérialisé au niveau régional par les conservatoires nationaux de région (CNR) et au niveau départemental par les écoles nationales de musique (ENM). Les cahiers des charges des CNR et des ENM se distinguaient par le nombre de disciplines enseignées, près de deux fois plus nombreuses dans les CNR. A l'échelon local, des conservatoires municipaux pouvaient être agréés par le Ministère de la Culture.

De nouveaux critères ont été définis par le décret 2006-1248 du 12 octobre 2006<sup>124</sup>, qui revient sur les dénominations de CNR, ENM et écoles agréées, désormais appelées respectivement conservatoires à rayonnement régional (CRR), départemental

---

<sup>121</sup> Cette annexe est adaptée d'une partie de ma contribution au dossier destiné à la validation de l'UE « Politique documentaire » portant sur la Médiathèque Nadia Boulanger du CNSMD de Lyon, réalisé avec Antoine Brand, Reine Bürki, Sonja Graimprey, Marie-Christine Jacquinet et Marie-Eugénie Lecouffe.

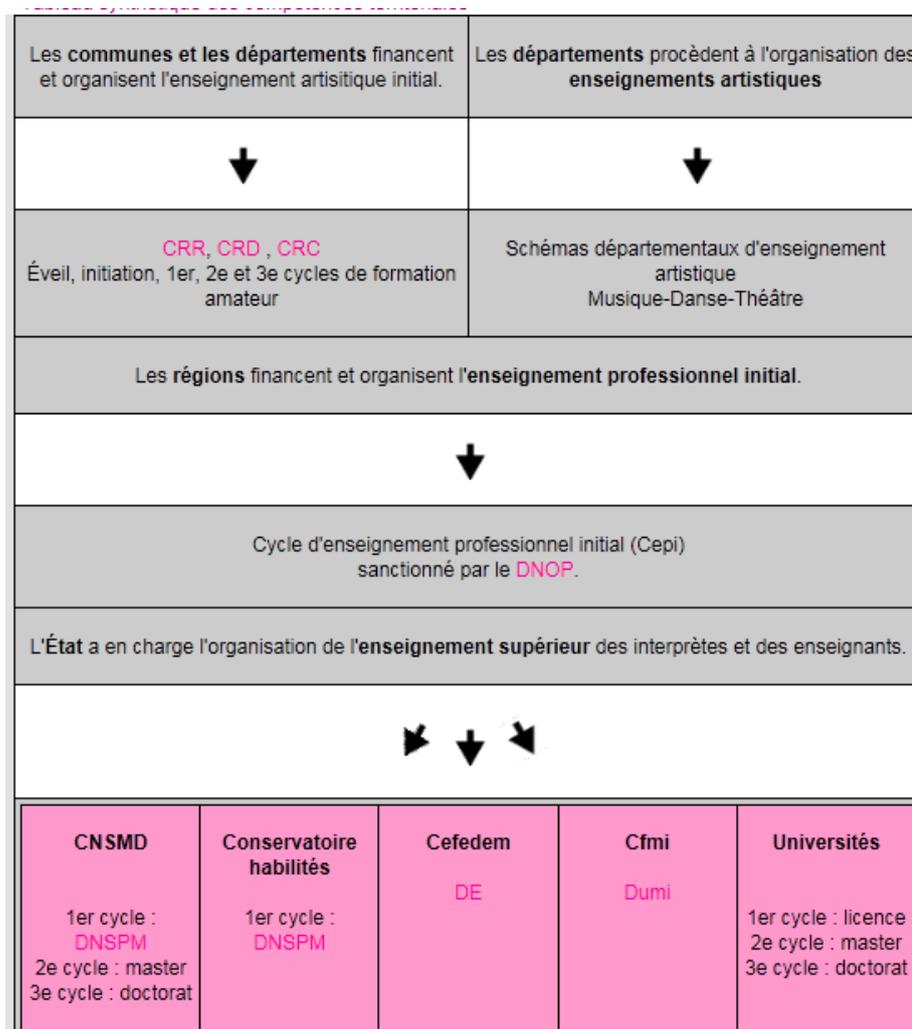
<sup>122</sup> Bulletin Officiel du Ministère de l'Éducation nationale, n°30, 27 juillet 2006 [en ligne] <<http://www.education.gouv.fr/bo/2006/30/MENE0601591A.htm>> (consulté le 30 juin 2011)

<sup>123</sup> Site Web de la Médiathèque de la Cité de la Musique, rubrique « Fiches pratiques » <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/> (consulté le 16 juin 2011)

<sup>124</sup> Décret n°2006-1248 du 12 octobre 2006 [en ligne] <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000820860&dateTexte>> (consulté le 30 juin 2011).

(CRD) et communal ou intercommunal (CRC). Théoriquement, chaque région devrait disposer d'un CRR, d'autant de CRD qu'elle compte de départements, et d'un grand nombre de CRC. La réalité tient surtout compte de critères démographiques : l'Ile de France compte ainsi 7 CRR et 23 CRD.

**Tableau 6 : Tableau synthétique des compétences territoriales en matière d'enseignement musical**



Source : Médiathèque de la Cité de la Musique

## L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR DANS LES CONSERVATOIRES ET A L'UNIVERSITE

### Le DNOP

Le décret n°2005-675 du 16 juin 2005<sup>125</sup> portant organisation du CEPI (cycle d'enseignement professionnel initial) et création des DNOP (diplôme national d'orientation professionnelle) de musique, de danse et d'art dramatique dispose que ce

<sup>125</sup> Décret n°2005-675 du 16 juin 2005 [en ligne]

<[http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=468D8D146D6819CC1751D667D7757D41.tpdjo08v\\_3?cidTexte=JORFTEXT000000630155&dateTexte=20080318](http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=468D8D146D6819CC1751D667D7757D41.tpdjo08v_3?cidTexte=JORFTEXT000000630155&dateTexte=20080318)> (consulté le 30 juin 2011).

cycle est « destiné à approfondir la motivation et les aptitudes des élèves en vue d'une orientation professionnelle ». Le CEPI est assuré par les CRR ou les CRD.

Toutefois, sa mise en œuvre n'est actuellement effective que dans deux régions (Nord Pas de Calais et Poitou-Charentes), en raison d'un blocage administratif lié à la répartition des compétences entre Etat et régions en matière d'enseignement spécialisé.

Suite à un rapport<sup>126</sup> sur le sujet produit par la Sénatrice Catherine Morin-Desailly et ayant abouti à une proposition de loi relative à la décentralisation des enseignements artistiques, le Ministère de la Culture a indiqué que cette réforme serait à nouveau à l'ordre du jour après la réforme des collectivités territoriales.

## **Le DNSPM**

Jusqu'en 2008, seuls les deux CNSMD (Conservatoire national supérieur de musique et de danse) étaient habilités à délivrer des diplômes nationaux. La réforme de l'enseignement supérieur artistique de novembre 2007 a donné lieu à la création du diplôme national supérieur professionnel de musicien, le DNSPM. La création de ce nouveau diplôme s'est inscrite dans le cadre du schéma universitaire LMD. Le DNSPM sanctionne un premier cycle supérieur au niveau de la Licence. Il peut être préparé au sein des deux CNSMD ainsi que dans un certain nombre d'autres établissements habilités.

Les deuxième et troisième cycles d'études demeurent assurés par les CNSMP de Paris et Lyon, ils peuvent être sanctionnés par un Master puis un Doctorat.

De plus, certains CRR dispensent des formations supérieures non sanctionnées par un diplôme national.

## **Le DE**

Le Diplôme d'Etat (DE) de professeur de musique est un diplôme national permettant d'enseigner dans les CRR, CRD et CRC. Il se prépare dans les Centres de formation d'enseignants de musique et de danse (Cefedem). Il permet l'accès au corps d'Assistant spécialisé d'enseignement artistique (fonction publique territoriale), qui concerne également les titulaires du Dumi.

## **Le DUMI**

Le Diplôme universitaire de musicien intervenant (DUMI) permet à ses titulaires d'être agréé par le Ministère de l'Education nationale pour intervenir à l'école élémentaire. Neuf centres rattachés à l'université préparent à ce diplôme qui permet également d'être candidat à des emplois créés par les collectivités locales.

---

<sup>126</sup> C. Morin-Desailly, *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles sur la décentralisation des enseignements artistiques* [en ligne] <<http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-458-notice.html>> (consulté le 30 juin 2011)

## **Grille de questions**

\* SUR LA SECTION "MUSIQUE" DE LA BIBLIOTHEQUE (dans le cas d'une bibliothèque hébergeant d'autres sections)

- Les collections imprimées (nombre de documents), en détaillant par type de document : monographies, périodiques, partitions / musique imprimée, phonogrammes, vidéogrammes, autres.
- Les collections électroniques: périodiques en ligne, bases de données, possibilité d'écoute de musique en ligne (Naxos, Cité de la Musique).
- Combien de personnes au sein de la bibliothèque s'occupent de la gestion des collections en rapport avec la musique ?
- Quel est le budget d'acquisition pour la musique ? Est-il plutôt en hausse, en baisse ou stable par rapport aux années précédentes ?
- Comment s'effectue l'acquisition des ressources électroniques ? J'ai contacté le consortium Couperin qui m'a informée que seule la base « Oxford Music Online » faisait l'objet d'une négociation actuellement. Ce travail est-il réalisé par la ou les personnes en charge des acquisitions en musique ou mutualisé dans une autre structure ?
- Etes-vous en relation avec d'autres sections "musique" d'universités, de conservatoires, de bibliothèques de lecture publique?

\* SUR LE PUBLIC DE LA SECTION "MUSIQUE":

Dans le cas d'un SCD :

- Combien y a-t-il d'étudiants en musique en L/M/D ou autre formation (Capes, agrégation,...) ? Quel pourcentage est inscrit à la bibliothèque ?
- Ces étudiants ont-ils également pour la plupart une double inscription dans un conservatoire ?

Dans le cas d'une bibliothèque de conservatoire :

- Combien y a-t-il d'étudiants dans les différents cycles ? Quel pourcentage est inscrit à la bibliothèque ?
- Ces étudiants ont-ils également pour la plupart une double inscription dans une université ?
- Des formations spécifiques leur sont-elles proposées, comme l'utilisation des bases de données ou une aide à la recherche documentaire ?

- Parmi les lecteurs, peut-on remarquer un public extérieur au public habituel de la bibliothèque, par exemple des étudiants d'autres universités, professeurs de conservatoire, public extérieur intéressé?

\* SUR L'UTILISATION DES COLLECTIONS:

- Quels sont les documents les plus empruntés par les lecteurs?
- Y a-t-il des opérations de valorisation des collections, par des expositions, la mise en avant de nouveautés, de sélections thématiques, un portail Netvibes, etc. ?
- Avez-vous à votre disposition des statistiques de consultation des ressources électroniques?

\* Commentaires libres

\* J'ai ajouté dans un deuxième temps une question relative à la définition que mon interlocuteur donnerait d'une bibliothèque musicale.

## ***Table des illustrations***

Tableau 1 : Eclectisme des goûts selon la catégorie socio-professionnelle et le diplôme en 2003 .....	23
Tableau 2 : Pratiques en amateur traditionnelles et sur ordinateur.....	25
Tableau 3 : Sorties au concert en fonction de l'âge .....	45
Tableau 4 : Assistance à un concert selon l'activité musicale .....	47
Tableau 5 : Type d'emprunt à la médiathèque selon l'activité musicale.....	47
Tableau 6 : Tableau synthétique des compétences territoriales en matière d'enseignement musical .....	83