UNIVERSITÉ DE LYON

Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d' études / mars 2020

Le patrimoine musical sonore : enjeux de conservation et de communication

Thomas Chauveau

Sous la direction de Pierre-Yves Cachard
Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

enssib

Remerciements

En reconnaissance à tous ceux qui m'ont patiemment orienté, soutenu et aidé dans la constitution de ce travail de recherche. Je remercie tout particulièrement :

Pierre-Yves Cachard, mon directeur de mémoire pour sa gentillesse, son écoute, ses conseils avisés et le suivi sans faille de ce travail ;

Ainsi que tous ceux qui ont bien voulu m'accorder un peu de leur temps pour aiguiller ma réflexion, présenter leur établissement, sa vie ainsi que leurs projets, leur philosophie professionnelle à la faveur d'un entretien :

Julien Barlier, directeur de la BFM de Limoges, ainsi que Laure Fabry, responsable du pôle Limousin et patrimoine de la BFM de Limoges ;

Thierry Claerr, chef du bureau de la lecture publique, département des bibliothèques, au Service du livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication ;

Pascal Cordereix, responsable du service des documents sonores au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France ;

Marc Crozet, directeur de la médiathèque musicale de Paris ;

Frédéric Fuochi, Responsable pôle numérique et conservation musique de la Bibliothèque Louis Nucéra de Nice ;

Thomas Henry, chercheur, membre engagé dans le fonctionnement de la Phonogalerie, vice-président du comité « Discographie » de l'Association internationale des archives sonores et audiovisuelles (IASA), et collectionneur de disques anciens ;

Anne Legrand, chercheuse spécialiste du disque et plus précisément du jazz ;

Xavier Loyant, ancien conservateur de la collection Charles Cros, chef du service musique de la Bibliothèque publique d'information ;

Cyrille Michaud, responsable du département musique de la Bibliothèque municipale de Lyon ;

Pascal Rozat, chargé de coordination et de prospective auprès du secrétaire général à l'Institut national de l'Audiovisuel ;

Catherine Sournin, responsable des archives sonores à Radio France.

Droits d'auteur réservés.

Résumé :

Dans le contexte inédit du retour du vinyle dans l'offre musicale actuelle, la question de la patrimonialité des phonogrammes commerciaux anciens continue de se poser. Tandis que la numérisation des collections entreprise par certaines bibliothèques confirme la pertinence de leur conservation, cette dernière n'est pas sans se heurter à un certain nombre de limites. Outre la question du droit d'auteur, la valorisation des collections en est un des corollaires. Au-delà de la valorisation des fichiers numérisés et de celle des collections physiques, ainsi que de la question de la négociation des droits, ce présent travail s'attache à proposer une réflexion sur les modalités d'une valorisation complète et pérenne de collections fragiles relevant à la fois d'un patrimoine culturel mais aussi technique.

Descripteurs :

Phonographe, phonothèques, pérennité, archives sonores, valorisation, patrimoine culturel

Abstract :

In an unprecedented comeback of vinyl records in today's musical offer, the heritage aspect of old commercial records remains questionable for some reasons. Although digitization on the main libraries confirms its legitimacy, several limits may be observed. Copyright is one of them, as well as the promotion of collections. Beyond the promotion of digitized files, physical collections and copyright negotiations, this work offers a reflection on the conditions of a full and permanent promotion of both physical and digital collections, as a symbol of a cultural and technical heritage.

Keywords :

Phonograph, sound recording libraries, sustainability, sound archives, enhancement, cultural heritage

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

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

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS 7

INTRODUCTION..... 9

PREMIERE PARTIE. LE PATRIMOINE SONORE : UNE NOTION EN CONSTRUCTION 15

I. Une prise en compte institutionnelle tardive et parfois inachevée : l'exemple de la Phonothèque nationale, ancêtre de département de l'Audiovisuel 15

II. Une variété d'institutions qui crée une appréhension tout aussi variée du patrimoine sonore, dans un réseau professionnel qui en tient compte 18

La Médiathèque musicale de Paris 19

Les instances de représentation de la communauté professionnelle 21

III. Une communauté scientifique restreinte… 22

Paysage général 22

Rôle de la BnF dans la recherche 26

PARTIE 2. LA NUMERISATION : UN AXE PRINCIPAL POUR VALORISER LES COLLECTIONS SONORES ? 29

I. La numérisation : une solution pour l'ouverture des collections aux publics ? 29

La BnF, institution pionnière 30

Autres exemples de numérisation des collections : les choix techniques originaux de la médiathèque musicale de Paris et la BMVR de Nice..... 37

II. Valoriser n'est pas (que) numériser..... 39

Gestion du droit d'auteur dans le cadre de la diffusion des fichiers 40

Les retombées du projet 40

III. Le droit de la propriété intellectuelle : un frein ou un tremplin à la valorisation numérique des collections ? 43

L'Institut national de l'Audiovisuel : une gestion monétaire traditionnelle 43

La BML : une gestion collaborative originale du droit d'auteur 46

La BFM de Limoges : une exploitation monétaire originale du fonds par la reprise d'une formule éprouvée : la commercialisation de disques 48

IV. Des solutions de valorisation alternatives à la valorisation numérique des collections 52

Exemple de la MMP et de la Philharmonie de Paris : un appui sur des cycles de conférence traditionnels 52

La BFM de Limoges : une valorisation ambitieuse et novatrice, pleinement portée par la tutelle 54

Droits d'auteur réservés.

PARTIE 3.COMMENT MIEUX VALORISER LES COLLECTIONS SONORES PATRIMONIALES ? 56

I. Le patrimoine musical sonore : un patrimoine aussi et surtout technique et matériel 56

Les machines d'enregistrement et de reproduction : un patrimoine connexe et très peu valorisé 56

Une histoire technique dont la plupart des collections sonores sont actuellement coupées 57

À chaque support sa machine ? 58

Vers la création d'un système patrimonial 58

II. Opportunité du Vinyl Revival : un facilitateur dans la valorisation de la matérialité des collections sonores ? 60

III. Transition bibliographique et création d'une valorisation conjointe entre bibliothèques, archives et musées 62

IV. Les collections sonores : un conservatoire immatériel d'un savoir-faire en voie de disparition, de la pratique à l'écoute 65

CONCLUSION 69

SOURCES 71

BIBLIOGRAPHIE 75

ANNEXES 79

INDEX 105

TABLE DES MATIERES 107

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Sigles et abréviations

AFAS : Association Française des Archives Sonores orales

BFM : Bibliothèque francophone multimédia de Limoges

BML : Bibliothèque municipale de Lyon

BMVR : Bibliothèque municipale à vocation régionale de Nice

BnF : Bibliothèque nationale de France

FRBR : *Functional Requirements for Bibliographic Records*

IASA : *International Association of Sound and Audiovisual Archives*

INA : Institut National de l'Audiovisuel

INA : Institut national de l'Audiovisuel

kHz : KiloHertz

MMP : Médiathèque musicale de Paris

WAVE : *WAVEform audio format*

Droits d'auteur réservés.

INTRODUCTION

« Pathé : le miroir de la voix ». Ce slogan, que l'on retrouve sur les pochettes de disques à saphir de la marque éponyme, montre bien le souci constant d'améliorer une invention révolutionnaire en son temps. Chaque génération d'inventeurs, d'ingénieurs, en même temps qu'elle apportait son concours à l'amélioration d'une technologie de moins en moins balbutiante, a eu le souci de rapprocher d'une perfection de moins en moins fantasmée.

Du premier enregistrement[1] au format de fichier le plus qualitatif actuellement, c'est la volonté de faire mieux que ses prédécesseurs, de conquérir de larges pans de marché qui a conduit à faire de l'histoire de l'enregistrement sonore un processus cumulatif d'améliorations, de pistes parfois contradictoires, comme la plupart des inventions majeures du XIX^{e} siècle, à l'instar de l'automobile. Tandis que la technologie de l'enregistrement a très rapidement été introduite dans les foyers aisés, il faut attendre la toute fin du XIX^{e} siècle pour voir émerger la diffusion de supports commerciaux, timidement entreprise par Thomas Edison, et pleinement exploitée par Emil Berliner. À partir de 1898, celui-ci commercialise les premiers enregistrements commerciaux sur disques. La technique de reproduction des contenus se perfectionne alors, créant une bifurcation des supports sonores, entre archives d'un côté, et documents sonores commerciaux de l'autre. C'est précisément aux documents sonores commerciaux et certains hybrides que le présent mémoire s'intéressera, la musique étant la part la plus représentée de ces supports[2]. Par hybride, il faut entendre l'ensemble des disques qui, s'ils ne comportent pas de musique dans leur contenu, ont quand même fait l'objet d'une commercialisation, et ne relèvent pas de ce fait de l'archive sonore. Il s'agit en premier lieu des disques autrefois appelés de « diction », soit les méthodes linguistiques, les discours enregistrés, les interviews commercialisées.

Si l'archive sonore confine à ce qui est unique et généralement produit ou conservé dans des buts historiques, selon un fonctionnement commun à la théorie archivistique des trois âges[3], le support commercial entre plus difficilement dans

[1] On peut faire remonter le premier enregistrement sonore à deux dates différentes. Si les débats sur l'attribution de la paternité du phonographe soir à Edison ou bien à Charles Cros ont fait long feu, une autre date permet de réconcilier les clivages. Il s'agit de 1857, année au cours de laquelle Edouard-Léon Scott de Martainville crée le Phonautographe. Cet appareil enregistre les vibrations de la voix sur un cylindre de carton enduit de noir de fumée par l'entremise d'un pavillon relié à un poil de sanglier. A la différence près des matériaux employés, l'invention est très proche du Tin Foil de Thomas Edison, ou bien du phonographe de Charles Cros.

[2] N'oublions pas en effet que les supports sonores commerciaux ont donné lieu à une variété de formes hybrides, dont les disques de diction, les enregistrements théâtraux, les extraits de films, les méthodes d'apprentissage des langues étrangères, forment une partie de cet immense corpus.

[3] Soit un premier âge où les archives servent au fonctionnement courant de l'entreprise (archives courantes), un deuxième âge où elles sont remisées en cas de litige par exemple, sans avoir d'utilité immédiate (archives intermédiaires), et les archives dites définitives, censées faire histoire. Il s'agit d'une théorie archivistique élaborée aux États-Unis à partir de 1947, reprise par Yves Pérotin en France au début des années 1960.

Source : Elec-ENC, base de données des publications en ligne de l'Ecole des chartes. http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya [consulté le 23/01/2020]

Droits d'auteur réservés.

ce circuit, au point que sa patrimonialité est parfois questionnée. C'est précisément à ce type de document que nous allons consacrer l'essentiel de ce travail, la part belle ayant été généralement faite aux archives sonores[4]. Si tant est que ces deux types de documents sonores se recoupent dans leur problématique de conservation et de communication, il n'en reste pas moins que le document commercial est généralement relégué dans l'ordre des priorités en raison de sa supposée existence ailleurs, du fait de sa production en série. Il n'en reste pas moins vrai qu'il peut être parfois tout autant rare que l'archive sonore, et bénéficier des mêmes types de traitement. De ce fait, il serait vain de ne pas s'intéresser au domaine des archives sonores, quand bien même les réflexions sur les archives sonores laissent généralement de côté les supports qui nous intéressent. Par ailleurs, les documents commerciaux ne sauraient être traités totalement de la même manière que les archives sonores, du fait des problématiques juridiques spécifiques qui lui sont liées, notamment en ce qui concerne la propriété intellectuelle des œuvres commercialisées.

En outre, il est indéniable que les pratiques culturelles actuelles sont le produit de cette riche histoire de l'enregistrement commercial. Si faire de l'histoire est souvent apporter une réponse au présent par l'étude du passé, comme Marc Bloch a pu le montrer[5], il nous semble nécessaire de relancer un processus de réflexion sur cette histoire de l'enregistrement, en vue de faire écho au contexte actuel de questionnement, de doutes et d'inquiétudes de la part des professionnels de la musique. Si ce contexte est principalement celui d'un secteur privé ayant certes récupéré des parts de marché au travers de la musique dématérialisée, (sans pour autant atteindre la rentabilité d'un système économique encore récemment bâti sur les supports matériels) le monde des bibliothèques dans son aspect disparate et bigarré en subit les conséquences de plein fouet, lecture publique en premier lieu. L'entrée dans les foyers de la musique enregistrée à visée commerciale, dans un processus de démocratisation continue au point d'être perçu comme une menace pour la lecture publique, nous montre à quel point cette invention a créé autant de strates techniques et d'environnements matériels propres à impliquer des postures, des manières d'écouter, des goûts musicaux et pratiques culturelles propres à constituer une histoire riche, mais actuellement peu mise en valeur, tant dans la communauté scientifique que dans le monde de la conservation. Pourtant, cette histoire récente éclaire le présent d'un secteur professionnel en butte à l'incertitude face à de brusques ruptures. Si l'offre de musique en bibliothèque en lecture publique peut donner lieu à des voies de raisonnement différenciées du secteur patrimonial, le présent mémoire s'attache à montrer à quel point la gestion du patrimoine musical sonore est voisine de ces préoccupations, voire les exacerbe.

---

[4] Nous pensons notamment au mémoire de Léna Stéphan consacré à cette question en 2013, intitulé *Les archives sonores : conservation et valorisation du patrimoine oral*, disponible sur la bibliothèque numérique de l'Enssib : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64110-les-archives-sonores-conservation-et-valorisation-du-patrimoine-oral.pdf [consulté le 23/01/2020]

[5] "Au surplus, l'éducation de la sensibilité historique n'est pas toujours seule en cause. Il arrive que, dans une ligne [d'études] donnée, la connaissance du présent importe plus directement encore à l'intelligence du passé", *in* BLOCH, Marc ; *Apologie de l'histoire ou le métier de l'historien*, Paris, Armand Colin, 2007, p 64.

Droits d'auteur réservés.

Difficile est la conservation autant que la valorisation de ces supports, à la fois pénalisés par leur fragilité et par un statut patrimonial diversement apprécié sur un point de vue culturel, technique et esthétique. L'aspect plus récent de l'enregistrement, par ailleurs considéré dès le début comme un jouet de salon puis comme un support de divertissement, n'a pu en effet permettre de créer une prise en compte patrimoniale aussi universelle que pour le livre. Cela est probablement une histoire de temps, bien qu'il ne faille pas oublier la plus grande fragilité des supports sonores, bien moins capables de traverser le temps long qu'un manuscrit. Tout comme les disques, les livres de poche, de part l'absence de soin porté à la qualité des matériaux, connaîtront cependant aussi une mort rapide, à moins d'une évolution des techniques de conservation. Par ailleurs, les supports sonores, et plus largement la musique, sont pénalisés par l'aspect très indirect de l'accès au document. Tandis qu'un texte se lit, qu'une image se voit, un document sonore reste pour longtemps cantonné à la banalité d'un objet technique d'aspect interchangeable. Rien ne distingue un cylindre d'un autre, si ce n'est sa taille, sa couleur, de même pour le 78 tours, avant que la pochette ne soit investie d'une fonction d'identification, et que soit enfin ajoutée une dimension artistique perceptible au premier coup d'œil. Face à cela, pour autant, la musique écrite tire davantage son épingle du jeu. Produire un son mélodieux depuis un signe écrit sur une portée demande un savoir-faire de lecture qui laisse pantois nombre d'analphabètes musicaux, tandis que la démocratisation de la pratique musicale a permis de mettre à la portée de tous des chefs-d'œuvre que les plus ou moins initiés peuvent appréhender comme autant de jalons historiques et esthétiques dont ils peuvent mesurer la complexité de lecture, ou bien d'exécution. Ce qui n'est pas immédiatement lisible nécessite d'être valorisé par une intervention, immédiatement reconnue lorsqu'elle s'apparente au savoir-faire d'un être humain. Par ailleurs, la matérialité de l'exécution passe par le jeu sur de beaux objets fabriqués selon un mode plus ou moins artisanal qui place le violoncelle, le piano, la flûte traversière dans le monde de l'artisanat d'excellence, là où le support enregistré fait référence à un monde industriel, mécanique, électrique où chaque pièce est interchangeable, perfectible, « prête à démoder » dans un processus continuel d'adaptation à la demande commerciale.

Nous sommes donc en face d'un paradoxe : si le support sonore est difficile d'accès dans sa matérialité, il n'en reste pas moins que la musique écrite l'est encore tout autant, voire davantage. L'obstacle de l'exécution d'un morceau musical bénéficie de l'aura que lui accorde son déchiffrement et son interprétation, autant de choses que l'enregistrement sonore n'est pas en mesure de donner au public. Dans les deux cas, cela est une chance, car la nécessité d'accompagner le grand public dans sa découverte du patrimoine est plus grande.

La révolution numérique dont les bibliothèques ont été les chefs de file en leur temps a permis de décupler les moyens mis à disposition pour faire parler ce patrimoine. Ces enregistrements, achetés par le particulier pour lui procurer non seulement du plaisir mais également tout un lot d'émotions permet de nos jours, outre un jugement froid sur leur qualité sonore, de produire les effets qui ont émerveillé ceux qui les premiers, ont pu entendre leur voix et conserver dans le futur la voix des témoins vivants. L'enregistrement, comme la photographie, donne la capacité de faire parler, d'entendre les morts, de rappeler leur vie par la trace la plus fugace de leur passage sur terre.

Droits d'auteur réservés.

Mais l'émotion n'est rien sans le discours. La charge émotionnelle, évoquée par Gilles Pierret en 2004[6], s'accompagne également de la construction d'un discours permettant de mettre en perspective un ouvrage, un disque, dans un contexte, une histoire. Cette histoire, le conservateur autant que le chercheur, de même que le lecteur, le collectionneur, en sont les tenants et les producteurs pour rendre des documents sonores accessibles au rang d'objet patrimonial, comme le souhaitait Gilles Pierret dans un contexte qui a beaucoup changé en quinze ans. Tandis que le monde de la production musicale et de la collection a vu revenir le disque vinyle au goût du jour, redynamisant partiellement une filière du disque en perte de vitesse, les bibliothèques ont adopté des solutions différentes face au regain d'intérêt du public pour ce support. Tandis que certaines bibliothèques de lecture publique ont décidé de reconstituer un fonds, quitte à rattraper l'élimination du même fonds effectuée vingt ans plus tôt, d'autres ont pris le parti de remettre en service des collections âgées, sans différencier le rare du courant, confirmant là encore l'accès limité du disque au rang patrimonial, exception faite des grandes institutions reconnues dans cette mission. Les supports sonores ne sont pas tous, ni partout considérés comme objets historiques.

Malgré des enjeux évidents, force est de constater que la littérature scientifique est faible dans ce domaine. Si Ludovic Tournès, dans le courant des *sound studies*, qui s'est malgré tout développé depuis, a souhaité mettre en avant la plasticité du disque en tant qu'objet historique en 2006, la situation actuelle nécessite de faire le constat suivant[7].

Dans un contexte où le numérique menace autant la configuration des bibliothèques qu'il ouvre le champ des possibles, les fonds patrimoniaux peuvent faire office de symbole des divisions et interrogations qui traversent le monde des bibliothèques.

Du traitement à la communication, c'est l'ensemble d'une chaîne opératoire qui s'est retrouvée confrontée à de profondes mutations, dont les plus anciennes remontent à la fin des années 1980.

Si le processus d'acquisition ne pose pas de question particulière en l'état actuel des choses, il n'en est pas de même pour ce qui est du catalogage, encore moins des opérations de préservation et de communication dans les deux sens du terme, qu'il s'agisse de la transmission matérielle d'un contenu culturel, comme du signalement de son existence au public.

---

[6] PIERRET, Gilles ; « Les Bibliothèques et le disque ». *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 2004, n° 5, p. 74-78.

[7] Ludovic Tournès est un chercheur français né en 1969, dont les travaux touchent en grande partie les relations internationales, tandis que le pendant musicologique qui nous intéresse porte essentiellement sur l'histoire du jazz. Une petite partie de ses publications touche le domaine qui nous intéresse. Il s'agit de *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée (XIX^e^-XXI^e^ siècles)*, Éditions Autrement, Paris, 2008, ainsi que *New Orleans-sur-Seine (histoire du jazz en France)*, Paris, Fayard, 1999, entre autres. Comme la majorité des chercheurs français qui ont choisi de se spécialiser dans cette thématique, il s'agit de la mineure d'une activité plus prolifique en d'autres domaines. De ce fait, l'article « L'enregistrement sonore : un objet pour l'histoire », publié en 2006 dans la revue *Vingtième siècle* n'a pas eu l'écho souhaité, en dépit du souci de montrer la variété d'emploi de ce corpus documentaire que représente le support sonore ancien, qualifié de « protéiforme » par le chercheur. Source : TOURNÈS, Ludovic ; « L'enregistrement sonore : un objet pour l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4 (n° 92), p. 3-4.

Droits d'auteur réservés.

La question des normes de description utilisées en catalogage ne saurait être traitée dans ce présent mémoire, cette dernière soulevant des problèmes et des questionnements qui, s'ils sont partiellement imbriqués avec les thématiques de communication et de conservation, devraient l'objet d'un autre mémoire étant donné l'ampleur du sujet, ainsi que la spécificité des pratiques, qui font des bibliothécaires musicaux des bibliothécaires spécialisés.

Nous nous intéresserons donc ici exclusivement à l'impact des pratiques professionnelles actuelles sur la communication et la conservation du patrimoine musical sonore, ainsi qu'aux enjeux soulevés par des dynamiques parfois antagonistes, entre adoption définitive de la musique digitale et attrait de la matérialité des supports au sein du public.

Le patrimoine musical sonore est un des éléments constitutifs du fonds de nombreuses bibliothèques, qu'il s'agisse des bibliothèques municipales, des Bibliothèques départementales de prêt (BDP), des bibliothèques universitaires spécialisées en musicologie, sans compter les plus évidentes, à savoir les bibliothèques patrimoniales.

À travers la variété des institutions, il s'agit de questionner les modalités de gestion pérenne et de diffusion d'un patrimoine qui, à l'inverse du patrimoine musical écrit[8], pose le problème de la transmission et du média de façon plus prégnante.

La fragilité du patrimoine sonore permet d'explorer un certain nombre de questionnements plus prégnants en ce qui le concerne, bien que d'autres pans du patrimoine musical soient aussi menacés de disparition par l'injure du temps. L'obsolescence des supports, l'absence de vocation de conservation de longue durée de supports commerciaux, l'utilisation de matières chimiques, tout cela pose la question de la fragilité d'un patrimoine immatériel et volatile capté dans un support non-pérenne.

Ces problématiques, associées à des générations de supports plus ou moins robustes, corrélées à la révolution désormais ancienne du numérique en bibliothèque, ne cessent pas d'interroger le conservateur et le bibliothécaire sur sa place et les moyens à employer pour donner vie et sens à sa collection et son travail : l'information, l'instruction et la distraction du public.

La numérisation, en permettant de faire vivre la musique hors de son support analogique, désormais autant vu comme une contrainte qu'un charme, a permis de faire vivre une moitié de ce patrimoine. Qu'en est-il de l'autre moitié ? Quelles sont les pratiques actuelles pour faire vivre le support sonore par de là l'époque de sa production ? Quelles sont les pistes pour éveiller un intérêt pérenne de la part du public dans le contexte commercial du *vinyl revival* ? Comment résoudre le paradoxe du regain d'intérêt du public pour le support vinyle dans le monde des bibliothèques, sanctuaire de la propriété collective et publique, là où la possession et l'écoute d'un vinyle semble être a priori l'apanage d'une pratique individuelle à usage domestique et privé ?

Par ailleurs, il semble nécessaire d'interroger les modalités de diffusion de ce patrimoine sonore sur le plan du droit s'appliquant aux fichiers tirés de la numérisation des supports analogiques patrimoniaux. Est-ce que le prétexte de la recherche, exception au droit d'auteur, peut permettre de réconcilier le public avec

[8] Quoi que la question se pose aussi pour les partitions, dont l'existence est révélée par le jeu de l'instrument.

Droits d'auteur réservés.

l'écoute de la musique en bibliothèque, là où la mise à disposition des fichiers issus de la numérisation, sur un plan intrinsèque, pousse obligatoirement celui-ci à comparer l'offre de services d'une bibliothèque avec celle des plateformes de *streaming* ? Quelle est la part du public intéressé par le patrimoine musical sonore en tant qu'objet d'étude par rapport à celui qui le voit en tant qu'outil de divertissement ? Est-ce que la confrontation de ces deux types d'intérêt peut permettre le choix d'une voie médiane pour les bibliothèques, afin de se placer dans un secteur de niche autre que celui de la rareté face à des plateformes de *streaming* au contenu en passe de devenir encyclopédique ? Est-ce que cette voie médiane peut prendre la forme d'un discours exclusivement scientifique, comme peut le permettre la brèche ouverte par l'exception du droit de consultation à titre de recherche, ou bien une réforme du droit est-elle envisageable ? Existe-t-il des institutions, des fonds pour lesquels une exception est instaurée dans les faits ? Peut-elle servir de base à une réforme du droit ? : Les bibliothèques seraient-elles condamnées à n'exploiter que les secteurs de niches délaissés par les plateformes de *streaming*[9]ou des pratiques complémentaires sont-elles concevables ? L'ère du flux offre-t'elle de nouvelles opportunités ?

À la lumière d'un certain nombre d'exemples, le présent mémoire s'attachera à effectuer un panorama des pratiques actuelles en ce domaine, tout en s'efforçant d'explorer des pistes nouvelles sur un plan prospectif.

Le recours au terme « patrimonialité » est parfois abusif et sa légitimité souvent questionnée. Le regard porté sur le patrimoine musical, inégalement considéré dans la profession, en est un parfait exemple. Cela est probablement dû au fait qu'il s'agit d'une notion en construction.

Après avoir effectué un tour d'horizon des principaux centres de conservation des phonogrammes anciens, nous nous intéresserons à la manière dont la numérisation donne un second souffle aux collections, tout en questionnant la variété de sa pratique. Nous nous intéresserons également à la manière dont les bibliothèques ayant choisi de ne pas s'engager sur cette voie ont investi l'axe de la valorisation de leurs collections.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous intéresserons aux voix de valorisation complémentaire, tout en y ajoutant un volet prospectif sur la manière de porter en avant des patrimoines et des savoir-faire complémentaires.

[9] Selon les préconisations de la commission générale de terminologie, l'équivalent français de cet anglicisme est « flux ». Nous avons fait le choix d'utiliser le terme anglais, de par son usage plus reconnaissable et courant.

Droits d'auteur réservés.

PREMIERE PARTIE. LE PATRIMOINE SONORE : UNE NOTION EN CONSTRUCTION

I. UNE PRISE EN COMPTE INSTITUTIONNELLE TARDIVE ET PARFOIS INACHEVEE : L'EXEMPLE DE LA PHONOTHEQUE NATIONALE, ANCETRE DE DEPARTEMENT DE L'AUDIOVISUEL

Tandis que la France a compté parmi les premiers contributeurs dans l'invention et la mise au point des procédés d'enregistrement du son, ses industries musicales, la prise en compte institutionnelle de la patrimonialité à venir de ses inventions est restée longtemps lettre morte.

C'est ainsi le cas pour la première et de la plus ancienne des institutions chargées de la collecte et de la conservation des phonogrammes, à savoir la Bibliothèque nationale de France, et plus précisément le département de l'Audiovisuel.

Dans le même temps, en Autriche, l'Académie des Sciences de Vienne définissait déjà les structures d'une bibliothèque liée au son et créait des archives phonographiques. En 1904, Berlin était doté à son tour d'un tel service[10].

La mise en place d'une structure de conservation à vocation mémorielle avant d'être patrimoniale remonte à l'année 1911. Il s'agit de l'initiative privée de Ferdinand Brunot et d'Emile Pathé, soit un scientifique et un industriel qui, sur leurs fonds propres, vont créer les archives de la Parole. Tandis que Ferdinand Brunot s'investit dans la partie scientifique, Pathé offre le matériel et les techniciens. La vocation essentielle de cette association consiste à recueillir des témoignages oraux de locuteurs patoisants ou semi-patoisants dans les différentes régions de France, en vue de conserver une trace d'un parler que l'avènement d'une société industrielle et de plus en plus unifiée était en passe de faire disparaître, mais aussi d'enregistrer les grands personnages du temps. Les Archives de la Parole recueillent ainsi les témoignages et les voix de Guillaume Apollinaire, Emile Durkheim, Alfred Dreyfus entre autres, tandis qu'entre juillet 1912 et août 1913, Brunot réalise trois enquêtes de terrain, dans les Ardennes, dans le Berry et en Limousin[11]. Comme nous pouvons le constater, l'archive sonore a d'abord été jugée digne de conservation, avant l'enregistrement à vocation commerciale, et ce près de trente ans après l'invention de l'enregistrement. Tandis que Ferdinand Brunot s'occupe d'une partie scientifique, Emile Pathé se charge de fournir les techniques et le matériel nécessaires à une enquête de terrain. À cette occasion, un matériel unique en son genre est développé et adapté en fonction des usages des scientifiques dépêchés sur le terrain, avant que la première Guerre mondiale ne porte un coup d'arrêt aux campagnes.

[10]DÉCOLLOGNE, Roger ; « La Phonothèque nationale », *in Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1967, n° 2, p. 35-60. Disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001, [consulté le 01/02/2020]

[11]CORDEREIX, Pascal ; « Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014/2 (N° 40), p. 141-151.

Droits d'auteur réservés.

Tandis que les archives sonores sont volontairement constituées en vue de faire histoire et de donner un aperçu linguistique et philologique du français et de ses variations provinciales au début du XX^{e} siècle, le dépôt légal ne touche pas les autres supports sonores encore considérés comme jouets de salon. Il faut donc attendre encore une décennie pour que le problème soit évoqué, ouvrant une très longue période de gestation dont le département de l'Audiovisuel continue de porter les stigmates.

En effet, il faut attendre la loi du 19 mai 1925 pour que le dépôt légal intègre enfin les supports phonographiques, en plus des supports cinématographiques. Tandis que le contenu de la loi assure la nécessité de déposer les disques au dépôt légal, le texte reste lettre morte dans la réalité. Seules les archives de la Parole, au bénéfice de ce texte, déménagent et deviennent le Musée de la Parole et du Geste, à partir de 1928, avec l'aide de Léon Gaumont. À cette occasion, les enregistrements ne possèdent plus seulement une vocation de conservation des variabilités de la linguistique française, mais servent aussi de support à l'ethnographie. L'institution s'oriente vers le folklore musical : Hubert Pernot effectue alors des collectes en Roumanie, Tchécoslovaquie et Grèce de 1928 à 1930. En-dehors de la conservation et de l'acquisition des archives sonores, les phonogrammes commerciaux restent boudés dans cette mission nouvellement attribuée, tandis que les industriels du secteur ignorent superbement l'obligation qui leur est faite.

Il faut alors attendre la constitution d'un comité consultatif de la régie du dépôt légal le 25 octobre 1937, puis la publication du décret du 8 avril 1938, rédigé à l'instigation de Jean Zay alors ministre de l'Éducation nationale pour que soit créée ce que l'on appelait alors la Phonothèque Nationale. À la suite d'un accord avec l'université de Paris, qui avait prêté les locaux du Musée de la Parole et du Geste, les locaux du musée deviennent cette nouvelle institution, considérée alors comme une annexe de la Bibliothèque nationale. Commence une véritable entreprise de dépôt légal dans cette nouvelle institution « où seront déposés les documents phonographiques destinés à être conservés. » Les conditions de dépôt sont les suivantes : tout disque diffusé au grand public, en-dehors du cercle familial, doit être déposé en deux exemplaires à la Phonothèque nationale, où il a vocation à être conservé. Par ailleurs, l'engagement des institutions est désormais complet, puisque cette dernière est administrée par un comité tripartite dans lequel sont associés Université de Paris, Bibliothèque nationale et Ministère de l'Intérieur.

Pour autant, la mise en place du dépôt légal s'avère être complexe. La collecte des documents continue d'être passablement difficile dans la première décennie, tandis que le deuxième conflit mondial porte un brusque ralentissement global à l'industrie du disque, par ailleurs touchée par une crise d'approvisionnement en matériaux de fabrication dans la suite du conflit. Pourtant, le premier dépôt effectif est effectué le 25 janvier 1940, tandis que la Drôle de Guerre, dans l'angoisse ambiante de ces quelques mois, pousse les éditeurs à confier leurs deux exemplaires réglementaires en vue de conserver un support dans le cas d'une éventuelle destruction des moyens de fabrication et de duplication des disques[12].

[12] Référence : *Ibid.*

Droits d'auteur réservés.

En outre, le ministère de l'Intérieur, promulgue le 21 juin 1943 une nouvelle loi sur le dépôt légal. Ce texte allège les conditions du dépôt en raison des circonstances de l'époque et notamment la pénurie, tout en ignorant complètement la vocation de conservation de la Phonothèque nationale. Le dépôt légal des œuvres phonographiques était suspendu jusqu'à ce que soit prévue l'intervention d'un règlement d'Administration publique, qui interviendra au moment de la Libération. De cette manière, des lacunes continuent de persister de nous jours dans les fonds du département de l'Audiovisuel, héritier de cette histoire complexe.

Dès 1953, les pointages effectués à la Phonothèque permettent de constater des lacunes dans les fonds. Ces dernières continuent de se produire lorsque le microsillon fait son apparition en France en 1951 et que ces derniers, du fait de leur nouveauté, de leur composition et de la concentration des morceaux enregistrés, sont vendus à un prix bien supérieur aux 78 tours. Les éditeurs essaient donc de contourner ce qu'ils considèrent à la fois comme une corvée et un manque à gagner en arguant du fait que le microsillon est un objet de luxe. De la sorte, en se calquant sur le régime du livre de luxe, ils arrivèrent à déposer un seul exemplaire au lieu de deux, tandis que les tricheries telles que les envois espacés, ou les fausses ruptures de stock permettait d'échapper un peu plus aux obligations. Au cours des années 1950, la Phonothèque est par ailleurs séparée du Musée de la Parole et du Geste. Le support commercial consomme son divorce avec le reste des archives sonores.

En 1963, les conditions du dépôt légal se voient un peu plus détaillées. De la sorte, une définition des œuvres phonographiques est mise en place. Il s'agit des « […] enregistrements sonores de toute nature, quel que soit le support matériel ou le procédé technique utilisé. »[13] Par ailleurs, il est stipulé selon l'article 2 que « Les exemplaires déposés doivent être conformes aux exemplaires courants, fabriqués, mis en vente, en distribution ou en location et, notamment, comporter les pochettes, emboîtages, reliures et notices qui les accompagnent. » Le support phonographique n'est donc pas qu'un disque, mais aussi un contenu éditorial reconnu dans une matérialité diverse. Par ailleurs, le décret de 1963 indique un niveau de détail supplémentaire apporté à la procédure de dépôt. Quand bien même le contenu d'un phonogramme est le même, les caractéristiques de l'édition sont prises en compte, et ne sauraient être omises. Ainsi, « Les œuvres phonographiques importées sont également soumises à la formalité du dépôt légal. Toute réédition, même partielle, d'une œuvre phonographique, doit être déposée au même titre qu'une œuvre nouvelle. » (Article 3).

Les années 1960, en même temps qu'elles constituent l'âge d'or de l'édition phonographique, sont synonymes d'intense activité et d'accroissement rapide des métrages en magasin. Toujours d'après Roger Décollogne, la Phonothèque reçoit 17 586 disques de 1938 à 1953, tandis que les cinq années suivantes verront entrer 21 064 disques. Les années 1964 et 1965 sont encore plus spectaculaires, avec l'entrée de 15 307 disques, ce qui n'inclut pas l'ensemble du matériel

[13] D'après l'article premier du décret n° 63-796 du 1er août 1963, complétant les dispositions de la loi du 21 juin 1943. Source : « Dépôt légal des œuvres phonographiques », in *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 1964, n° 2, p. 68-69. Disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1964-02-0068-006 [consulté le 01/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

d'accompagnement de ces derniers, lequel rend les chiffres encore plus extravagants.[14]

La source qui nous a permis d'obtenir ces chiffres nous montre par ailleurs l'ambiguïté de la perception du support sonore dans le monde professionnel. Roger Décollogne se justifie de la sorte : « Pour répondre à une question qui est très souvent posée par ceux qui considèrent le disque seulement comme un objet de distraction, ajoutons que la part occupée par les variétés correspond seulement, en nombre de supports, à la moitié de l'édition. ». L'honneur étant sauf, puisque les variétés ne viennent pas compromettre la question du sérieux du métier de conservateur des supports sonores, intéressons-nous aux évolutions suivantes de la Phonothèque.

À partir de 1976, la Phonothèque nationale est rattachée à la Bibliothèque nationale par décision ministérielle, tandis que dans les mois précédents, le dépôt légal fait l'objet d'un décret d'application qui élargit le champ des œuvres touchées par cette obligation. Désormais, l'audiovisuel est rattaché au sonore à partir de la promulgation de la loi de 1975, ce qui implique la création d'un département aux compétences plus larges, en vue de conserver le son, les images fixes, les images animées (dans une configuration plus encadrée que dans le cadre stipulé par la loi de 1925), mais aussi le multimédia. Le département nouvellement créé prend alors le nom de « département de la Phonothèque et de l'Audiovisuel », le rattachement de 1976 lui ayant permis d'adjoindre le service de l'audiovisuel en réponse à l'élargissement des missions. Le département de l'Audiovisuel vient de naître dans la forme globale que nous lui connaissons, tandis que ses attributions vont être enrichies du dépôt légal des documents électroniques en 1992, soit les logiciels et les bases de données. En 1994, ce service emménage dans les locaux de Tolbiac et devient le département de l'Audiovisuel.

II. UNE VARIETE D'INSTITUTIONS QUI CREE UNE APPREHENSION TOUT AUSSI VARIEE DU PATRIMOINE SONORE, DANS UN RESEAU PROFESSIONNEL QUI EN TIENT COMPTE

Les supports sonores commerciaux ont longtemps été considérés avant tout comme supports de divertissement, dédiés aux couches aisées de la société, comme toute innovation en début de cycle de vie. À mesure que la diffusion du disque a pu atteindre les classes moyennes et les foyers populaires, le disque a pu être pris progressivement en compte dans les offres documentaires en bibliothèque. Il a fallu attendre les années 1960 pour que ces dernières prennent vraiment en compte le phénomène d'expansion des industries musicales et adaptent une offre en mesure avec les attentes des lecteurs, l'offre restant toutefois limitée, exception faite de grandes structures telles que la Discothèque de France, créée en 1960[15]. Cette dernière prend tout d'abord la forme d'une association loi 1901 lorsqu'elle

[14] « Si nous retirons des 7 436 disques déposés, les 400 disques qui correspondent à des périodiques ou à des éditions publicitaires, nous constatons que, sur 7 000 supports, nous avons 39 366 documents. » Source : *Ibid.*

[15] D'après l'article de DAUDRIX, Jean-Marie ; La discothèque de France : une aventure culturelle, *in Bulletin des bibliothèques de France*, 1985, n°6, p.540

Droits d'auteur réservés.

ouvre le 10 mars 1960 au théâtre Marigny avec comme offre culturelle, un fonds de 6000 disques de grande musique. Cette association devient peu à peu le noyau fondateur du réseau des bibliothèques de la ville de Paris, dans une forme proche de celle que nous connaissons aujourd'hui. Peu à peu, l'association est dessaisie de sa mission de prêt pour s'orienter vers le conseil et l'assistance notamment à travers l'édition d'une sélection mensuelle de disques sous forme de bulletin et la gestion d'exposition itinérantes, tandis que la ville de Paris prend le relais du prêt des disques. La machine est désormais lancée, tandis que la Discothèque de France met sur pied le premier réseau d'échange entre bibliothèques offrant des disques au prêt, avant que l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale (ACIM) ne prenne la suite en juillet 1989.

Une sédimentation des fonds s'est opérée au sein des bibliothèques de lecture publique, tandis que la vocation patrimoniale de l'enregistrement sonore a longtemps été assumée par l'ancêtre du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France (BnF), à savoir la Phonothèque nationale, dont nous venons d'aborder l'histoire institutionnelle.

Hormis cette institution à vocation nationale, le tournant patrimonial a été pris d'une manière visionnaire au milieu des années 1980, tandis que l'arrivée du CD en bibliothèque entraînait une augmentation importante de la fréquentation et des transactions, et que le support vinyle était en proie à un délaissement croissant. Ce tournant visionnaire est incarné par la création de la Médiathèque musicale de Paris en 1986. À la constitution de collections en libre-accès, s'ajoute une collection patrimoniale, gérée en tant que telle pour la première fois. Pour la première fois également, le patrimoine sonore est conçu pour être mis à disposition du public, là où la BnF sanctuarise les dépôts en vue de les conserver.

La Médiathèque musicale de Paris

La Médiathèque musicale de Paris (MMP) est le premier établissement, à l'exception bien sûr de la Bibliothèque nationale de France, dont la vocation patrimoniale est envisagée en tant que telle dans la création d'un établissement entièrement dédié à la musique, écrite comme enregistrée.

Ses collections sont très variées. Tandis qu'une première partie du fonds est allouée aux prêts, avec près de 35 000 CD, 12 000 partitions, 4 000 manuels de solfège, traités d'harmonie et méthodes musicales, 8 000 livres et 4 000 DVD, une autre partie des collections est dédiée à l'écoute sur place. Il s'agit des documents sonores anciens, essentiellement de la musique avec toutes les limites que cela comporte, ainsi qu'un centre de documentation dans lequel se trouvent, entre autres, une collection complète de Salut les copains, ou encore la Revue du Hot Club de France. Les collections sonores constituent un ensemble de 150 000 supports, répartis en 6000 disques 78 tours, 90 000 disques microsillons de tous genres, ainsi que 55 000 CD, DVD et cassettes vidéo. La majeure partie des collections proviennent des précédentes bibliothèques de prêt de la Ville de Paris, tandis que des dons de collectionneurs arrivés ultérieurement ont permis à la Médiathèque de devenir le point de référence pour un certain nombre de domaines musicaux. Parmi les principales collections, notons l'existence des collections Peroy (6 000 disques de musiques de film), Stiegler (8 000 microsillons de jazz), Jean-Marie Poilvé (disques 78 tours de jazz essentiellement, aujourd'hui numérisés), et les archives du compositeur Marius Constant. Au-delà du shellac et

Droits d'auteur réservés.

du vinyle, le papier est enfin une composante nécessaire à la création d'un discours sur la musique. Petits formats consacrés à la chanson française en cours de numérisation, des réductions d'opéra pour chant et piano, *real books* compilant les standards de jazz et de musique populaire américaine permettent une pratique musicale amateur ou professionnelle, ainsi que la recherche sur des documents difficilement accessibles ailleurs. Des discographies et des guides discographiques sont également à disposition du public, en même temps que des périodiques vivants ou morts, ainsi que les usuels incontournables à un établissement accueillant toutes sortes de publics[16].

Lors de sa création, elle récupère plus précisément les fonds de la Discothèque de France, tandis qu'elle bénéficie également d'un important fonds de CD dont la particularité réside dans sa double vocation. Tandis qu'une partie du fonds de CD est ouverte à la consultation ainsi qu'au prêt, la MMP acquiert un second exemplaire du même CD en vue de le conserver comme un objet d'emblée patrimonial, ce qui induit alors l'absence de consultation, et une conservation optimale en vue d'assurer la plus longue pérennité du support original, comme il en est cas pour le Dépôt Légal de la BnF. La MMP s'octroie donc cette seconde mission pendant de longues années, lui assurant alors une position unique dans le monde de la conservation des supports sonores. Une valorisation individuelle du patrimoine sonore se met en place, là où la BnF ne joue pas encore ce rôle, assurant à la MMP une place à part et relativement préservée dans la valorisation des supports sonores. Des expositions sont organisées, tandis que les supports patrimoniaux peuvent être consultés par les lecteurs inscrits dans le réseau de Paris, sans que l'ouverture des fonds ne fasse d'une sélection aussi sévère qu'à la Bibliothèque nationale. La MMP a donc investi un créneau laissé vacant par l'activité de conservation de la BnF, ainsi que le retrait relatif de la musique enregistrée, moins noble que la musique écrite du département éponyme, comme le souligne Pascal Cordereix au cours d'un entretien effectué au département de l'Audiovisuel, dont le détail sera restitué plus en avant.

Tandis que la variété des pratiques professionnelles permet de créer différentes modalités d'accès du public en direction de ces collections, un réseau professionnel a pu surmonter ce qui aurait pu être un obstacle rédhibitoire pour sa constitution.

De la sorte, la Médiathèque musicale de Paris a depuis longtemps un rôle proactif dans l'animation d'un réseau professionnel. Les prémisses de cette collaboration en réseau sont visibles dès 1989, avec la naissance de la revue *Ecouter Voir*. Cette revue professionnelle, publiée de 1989 à 2003, a été le fer de lance d'une profession très particulière, et constituait l'un des principaux moyens de resserrer les liens entre les membres de l'ACIM, en parallèle des rencontres annuelles des bibliothécaires musicaux.

[16] Cette présentation est essentiellement tirée d'un entretien avec Marc Crozet ainsi que du texte de présentation de la MMP dans l'édition 2012 de *Musique en bibliothèque*. Dans le passage consacré à cette institution, sont mentionnées la disponibilité de dictionnaires tels que le *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ou le *Musik in GeschichteundGegenwart* (MGG) ; une connexion à l'extranet de la Cité de la musique, dont une part en langue étrangère, ainsi qu'un fonds d'ouvrages sur la danse et un fonds de fiction (romans ayant une thématique musicale). Il existe aucune égale dans le réseau parisien, bien que l'on puisse dresser un certain parallèle quant au souci d'exhaustivité et de variété des fonds qui n'est pas sans rappeler la vocation actuelle de la Bibliothèque Forney, quant à elle spécialisée dans les arts appliqués.

Droits d'auteur réservés.

Les instances de représentation de la communauté professionnelle

La force principale de la communauté professionnelle constituée autour des fonds musicaux passe donc par le fait qu'elle tient compte de la variété des pratiques. Il n'en reste pas moins qu'elle est morcelée en différents domaines d'expertise dont la philosophie ainsi que les usages ne peuvent tous se rassembler sous une pratique commune, à la fois entre bibliothèques de lecture publique et bibliothèques patrimoniales ou de recherche, et même entre bibliothèques patrimoniales ou de recherche.

Tandis que la variété des positions prises par les bibliothèques détentrices de supports sonores anciens pourrait décourager les tentatives de constituer un réseau professionnel organisés voire unifié, rien de tel ne s'est produit au cours des dernières décennies, les choix autant que la pratique vont dans le sens de la flexibilité et de l'adaptabilité. Ainsi, l'ACIM ne regroupe pas exclusivement les professionnels des supports sonores anciens, mais elle réunit tous les professionnels amenés à gérer des fonds musicaux, anciens ou modernes, enregistrés ou écrits, matériels ou non.

Le réseau professionnel de la conservation des supports sonores bénéficie de l'existence d'associations internationales et nationales, au même titre que d'autres secteurs de la profession. Il n'en reste pas moins qu'un certain nombre d'entre eux ne possède par la même aura que l'ABF ou bien l'IFLA. Sur le plan international, la principale association est l'*International Association of Sound Archive*. Sur le plan national, nous retrouvons l'AFAS. Si IASA est une institution préconisatrice dans le domaine de la pratique professionnelle de la conservation et dans une moindre mesure de la mise en valeur des fonds sonores dans leur diversité[17], il faut avouer que l'AFAS a souhaité varier ses activités et les diriger davantage dans le domaine des archives sonores, tandis que les supports commerciaux sont quelque peu délaissés depuis une dizaine d'années, à en juger la réorientation des sujets proposés à l'échange entre professionnels et/ou entre chercheurs. En effet, pendant longtemps, l'AFAS, notamment à travers son magazine *Sonorités*, était un pendant français de IASA. Depuis quelques années, l'association et le magazine étant de plus en plus tenu par des chercheurs en histoire orale[18], un éloignement vis-à-vis du son enregistré s'est fait ressentir, ce que nous confirme Thomas Henry, chercheur en histoire des supports sonores et membre du projet Gallica.

Il s'avère donc que l'ACIM est désormais la principale association nationale proposant une aide et un appui aux professionnels en ce domaine, tandis que la variété des supports sonores permet d'englober l'ensemble des bibliothèques détentrices de musique, qu'elle soit écrite ou non, sur support matériel ou non. L'ACIM joue donc le rôle de forum professionnel, comme en peut attester l'organisation de son site institutionnel. En attestent par exemple les modalités

[17] IASA édicte effectivement des normes et rédige des livres blancs sur les règles de conservation. La BNF en est membre, comme l'indique Thomas Henry, ambassadeur de l'association internationale en France.

[18] On pense ainsi à Florence Descamps, spécialiste des archives orales, qui consacre par ailleurs un passage de son dernier livre *Archiver la mémoire*, aux éditions de l'EHESS, à l'AFAS. Référence bibliographique : DESCAMPS, Florence ; *Archiver la mémoire*, Editions de l'EHESS, Paris, 2019, 216p.

Droits d'auteur réservés.

prises face au retour de l'offre de prêt du vinyle dans les bibliothèques de lecture publique en France. De la sorte, l'ACIM a mis en place un forum en vue de faire dialoguer les professionnels entre eux, au-delà des colloques et temps forts de l'année (voir prise de notes en annexe).

III. UNE COMMUNAUTE SCIENTIFIQUE RESTREINTE…

Paysage général

Un dépouillement des publications récentes de la recherche en histoire de l'enregistrement a révélé une certaine minceur du corpus relatif à ces questions, tandis que les publications américaines, anglaises et allemandes révèlent une activité plus prolifique du monde de la recherche en ce domaine. Nous avons donc souhaité consulter les acteurs de ce monde en tant que spécialistes de leur domaine de travail, mais aussi du monde des bibliothèques consacrées à la conservation des supports sonores anciens. En premier lieu, nous avons consulté Anne Legrand ainsi que Thomas Henry, dont les doubles expériences de chercheur et de professionnels des bibliothèques nous a permis d'obtenir une connaissance riche sur ces deux mondes assez imbriqués. Anne Legrand est en effet membre permanent de l'IREMus[19], en même temps qu'elle fait partager son expérience de chercheuse et de spécialiste du disque dans le domaine du jazz pour les bibliothèques de référence en la matière, à savoir la BnF et la BFM de Limoges. C'est donc à ce titre qu'Anne Legrand nous a permis de dresser un panorama sur cette récente discipline de recherche, par ailleurs très liée à l'histoire sociale et dans la plupart des cas très liée à la musicologie.

Les problématiques sonores ont faire une entrée récente dans le domaine de l'historiographie française, à la faveur de l'arrivée des *sound studies* en France. Le support sonore ancien pose la question de ce qu'il peut comporter d'authentique dans la restitution du son tel qu'il était perçu par les générations précédentes. Généralement un grand décalage est mis en avant, entre ce qui pouvait être entendu dans la vie de tous les jours et l'enregistrement commercial. Cependant, diverses possibilités de remettre en perspective ce sujet existent, notamment dans la manière dont les supports et les machines d'enregistrement ont induit des pratiques spécifiques. Malgré tout, cet aspect semble davantage cantonné au domaine des archives sonores, comme semble l'attester Philippe le Guern.

Comme l'atteste Ludovic Tournès dans un aspect prospectif, le support sonore offre une plasticité inégalable dans sa capacité d'approche scientifique. Le constat est le même dans un point de vue rétrospectif, à en juger les travaux des personnalités reconnues dans le monde des bibliothèques.

[19] Institut de recherche en musicologie. Il s'agit de la seule unité mixte de recherche consacrée à la musicologie à l'échelle nationale. Elle regroupe à la fois des chercheurs, des enseignants-chercheurs des conservateurs ainsi que des ingénieurs. Parmi ses missions, elle met en avant sa mission de valorisation du patrimoine musical conservé en France. Source : https://www.iremus.cnrs.fr/fr/le-laboratoire/presentation [consulté le 10/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

Le domaine des *sound studies* est encore assez récent en France, celui-ci étant apparu à la fin des années 1980 pour connaître ensuite un véritable départ avec les travaux d'Alain Corbin au début des années 1990. Outre ses travaux sur les cloches mondialement connus[20], Alain Corbin s'est attaché à étudier le paysage et la perception immédiate de l'environnement sensible des contemporains d'une époque. À ce titre, il est l'auteur d'un travail sur le silence, intitulé *Histoire du silence*[21]. Force est de constater que ces deux principaux ouvrages s'appuient sur un corpus dans lequel le son enregistré est absent ce qui est à la fois un tour de force, en même temps qu'une révélation de la méfiance qui entoure la prise en compte du support sonore comme source historique ailleurs qu'en musicologie.

Il faut donc attendre les travaux de la chercheuse française Sophie Maisonneuve pour que les supports sonores soient pris en compte en France après que le chercheur américain Jonathan Sterne en ouvre la voie. De cette manière, un basculement s'opère entre le son dans l'histoire et l'histoire du son. Pour Sophie Maisonneuve, comme en atteste Philippe le Guern en 2017 à l'occasion de la publication d'un bulletin de la BnF consacré au son, il s'agit de remotiver la problématique de modernité sonore de Jonathan Sterne dans une perception d'histoire sociale. Comme ce dernier l'écrit, « la permanence de l'enregistrement sonore est certes un fait mécanique, mais elle est bien plus que cela. Elle n'a jamais cessé d'être un programme culturel et politique »[22]. De la sorte, Sophie Maisonneuve s'intéresse avant tout à la manière dont est incarné le programme culturel et politique de la modernité sonore, en l'étudiant au travers des traces laissées par les pratiques des Français en matière d'écoute et de consommation de musique, toujours à l'aune des procédés techniques d'enregistrement et de restitution des sons, entre amateurs, mélomanes, et le statut culturel et social qu'accorde l'arrivée et l'évolution du phonographe chez les consommateurs. Cette thématique est particulièrement exploitée dans son ouvrage intitulé *L'invention du disque*[23], lequel peut constituer une excellente base dans la mise en place d'une nouvelle appréhension du patrimoine sonore souhaitant se démarquer de l'idée reçue d'un support futile. Par le biais de cette nouvelle école, se crée une base de la recherche appliquée à cet immense corpus.

Il ne faut cependant pas oublier le travail de prédécesseurs qui ont également apporté une pierre au monument qu'a constitué le disque vinyle entre autres. Nous pensons ainsi aux travaux de Ludovic Florin, chercheur au sein du laboratoire UT2J Lettres, Langages et Arts de l'université de Toulouse Le Mirail[24]. Ce dernier s'est intéressé d'une manière plus historique et scientifique aux représentations sur les pochettes de disques de jazz, courant musical dont il est spécialiste, à la suite du disquaire Daniel Richard[25]. Tandis que l'intérêt pour l'espace de création que

---

[20]CORBIN, Alain ; *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 359 p.

[21]CORBIN, Alain ; *Histoire du silence, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, 109 p.

[22] STERNE, Jonathan; *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, éditions La Découverte, 2015, p.45

[23]MAISONNEUVE, Sophie ; *L'Invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines Éditions, 2009

[24] Plus particulièrement, nous pensons à son ouvrage *Jazz vinyls*, sorte de sélection subjective des pochettes qui ont fait histoire dans le jazz des années 1960 à nos jours, remises dans une perspective musicologique, historique et esthétique par ce chercheur. Référence : FLORIN, Ludovic ; *Jazz vinyls*, Paris, Editions du Layeur, 2015, 360p.

[25] Daniel Richard est le premier acteur à avoir souligné l'aspect historique et artistique de la pochette de disque à l'occasion de l'exposition consacrée au label Vogue à la BnF en 2004. Ce

Droits d'auteur réservés.

constitue la pochette est existant depuis longtemps, voire depuis que la pochette est espace de création, soit les années 1950, une approche scientifique s'est faite relativement absente jusqu'aux années 1990-2000. Ludovic Florin a donc associé analyse musicale et esthétique en s'appuyant sur tous les aspects du disque, chose reprise assez largement depuis dans le monde des bibliothèques, comme en atteste la page du site de l'ACIM dédiée à l'échange entre professionnels. Le dépouillement de celle-ci nous permet de voir que l'exposition des pochettes de disque est un des principaux moyens de valoriser des fonds autrefois délaissés dans le contexte actuel du *Vinyl revival*, même dans les bibliothèques de lecture publique ayant fait le choix de conserver leurs anciennes collections, plus ou moins grandes[26].

Une grande particularité de cette partie du monde de la recherche réside dans sa grande polyvalence. Comme le souligne le parcours d'Anne Legrand, mais aussi d'autres, le monde de la recherche n'est jamais loin de celui des collections, notamment lorsqu'il s'agit d'apporter une connaissance et une expertise à des fonds parfois difficiles à appréhender, comme ceux du jazz. Le jazz possède en effet une histoire longue, puisque le courant existe depuis 1917, date à laquelle est créé *Tiger Rag*, considéré comme la première composition et le premier enregistrement de jazz[27]. Un certain nombre de sous-genres ont également essaimé, avec leurs constellations d'artistes plus ou moins obscurs pour le non-initié ou plutôt le non-spécialiste. Anne Legrand est ainsi spécialiste du jazz de la Nouvelle-Orléans, en même temps qu'elle est historienne du jazz en France. Son implication dans la recherche en ce domaine l'amène à s'occuper du fonds d'archives papier de Charles Delaunay, tandis qu'elle prête main-forte dans des départements spécialisés de maisons de disque telles qu'Universal, à la faveur de la création de la collection *Jazz in Paris* par Daniel Richard. Elle s'occupe ainsi de rechercher des enregistrements sonores dans différentes collections, et parfois dans la collection Delaunay. Ces corpus de disques ont été cruciaux dans l'histoire de la réédition des disques qualifiés d' « historiques » par Gilles Pierret dans le BBF en 2004. Anne Legrand a en effet contribué à la valorisation de disques par le secteur privé, un certain nombre de labels ayant édité des compilations d'enregistrements rares à la faveur d'un regain d'intérêt des amateurs durant environ dix ans, de 2005 à 2015 environ. Ainsi, la collection de jazz dirigée par Daniel Richard devenu producteur a créé des émules dans les maisons de disques concurrentes, notamment avec Daniel Baumgarten, chez Sony, avec le label Vogue[28].

---

dernier, en tant que collectionneur, grand marchand de disques et spécialiste du jazz, a notamment contribué à opérer une sélection de disques jugés comme faisant histoire au cours de l'année 2015. Il s'agit de *Jazz from America on Disques Vogues*, coffret de 41 albums de jazz des années 1960, dont le parti-pris a consisté à conserver les graphismes et pochettes d'origine en vue de prolonger un discours historique sur le label Vogue, en même temps que de retracer une histoire graphique du courant musical. Source : https://musique.rfi.fr/emission/info/epopee-musiques-noires/20151219-que-vogue-le-jazz [consulté le 10/02/2020]

[26] https://www.acim.asso.fr/2017/01/le-retour-du-vinyle-dans-les-mediatheques-tour-dhorizon-des-pratiques-via-la-liste-discothecaires/ [consulté le 10/02/2020]

[27] Source : Wikipedia. Lien : https://en.wikipedia.org/wiki/Tiger_Rag [consulté le 10/02/2020]

[28] D'après la page biographique éponyme sur le site de France Inter : « Tombé dans la marmite du jazz à l'âge de 15 ans, Daniel Baumgarten passe 12 ans à la FNAC, à la tête du rayon jazz de la FNAC FORUM, avant de prendre la direction du département jazz de BMG France en 1991 puis celle de Sony Music Entertainment France en 2005. Tout au long de ces années, il a construit son activité autour de trois

Droits d'auteur réservés.

Un autre acteur en ce domaine est Thomas Henry. Thomas Henry est ce que l'on peut appeler un passionné, à mi-chemin entre le monde des collectionneurs et celui des bibliothèques patrimoniales. Il se passionne dès le plus jeune âge pour les disques 78 tours, qu'il se met alors à collectionner. Au gré de ses recherches, il se crée une culture rare qui lui permet de se faire reconnaitre dans les deux mondes cités précédemment. À travers sa fréquentation de la Médiathèque musicale de Paris, il intègre le monde des bibliothèques avec l'aide de Marc Crozet, son directeur, avant de travailler en *free lance* sur le projet Gallica. Par ailleurs, Thomas Henry est un membre engagé dans le fonctionnement de la Phonogalerie, musée privé situé dans le 9ème arrondissement de Paris, consacré à l'histoire de l'enregistrement sonore, du Phonautographe d'Edouard-Léon Scott de Martainville au MP3. Il tient par ailleurs un blog consacré à la discophilie, nommé Ceints de bakélite. En parallèle de cette activité polyvalente, il termine une thèse de doctorat consacrée à un collectionneur de disques du début du XXe siècle. Il est par ailleurs le vice-président du comité « Discographie » de l'Association internationale des archives sonores et audiovisuelles (IASA) depuis 2018, tout en étant l'ambassadeur de cette organisation internationale en France.

D'autres chercheurs ont choisi de se focaliser essentiellement sur une histoire technique. C'est ainsi le cas de Henri Chamoux, spécialiste français du cylindre français, et concepteur de l'Archéophone, machine unique permettant la numérisation des cylindres phonographiques de toute dimension et vitesse sans risque de dégradation du support. Henri Chamoux jouit d'une position assez insolite au sein du monde de la recherche. Tandis que sa machine a été commercialisée dans les plus grandes bibliothèques du monde, notamment la Bibliothèque du Congrès, la BnF ou encore d'autres bibliothèques telles que la *Statsbiblioteket* d'Aarhus au Danemark, Henri Chamoux gère et enrichit une base de données de plus de 10 000 enregistrements de cylindres effectués par ses soins. En parallèle, ce dernier est rattaché à l'ENS de Lyon, tout en faisant bénéficier les Archives nationales et le Centre de recherche en ethnomusicologie de son savoir-faire pointu[29].

---

axes principaux : la ré-exploitation du fond de catalogue, le développement et les signatures et d'artistes. Il a conçu et produit internationalement de nombreuses collections de rééditions (*RCA Victor Gold Series*, *Jazz Originals*, *Original Vogue Masters*) et de coffrets avec, en particulier, en 2009, l'intégrale Columbia de Miles Davis (70 CD 1 DVD / partenariat France Inter) ainsi que les discothèques idéales Jazz, Blues, Soul et Jazz Vocal (féminin et bientôt masculin). Parallèlement, il a contribué localement au développement et à la reconnaissance de quelques artistes internationaux comme Lisa Ekdahl, Eliane Elias, Robin McKeller. Il a aussi produit des albums de Steve Coleman, Ravi Coltrane, Sam Rivers, Ray Barretto, Paul Bley, Michel Portal, Martial Solal et plus récemment Jean-Jacques Milteau. Référence : https://www.franceinter.fr/personnes/daniel-baumgarten [consulté le 10/02/2020]

[29] Plus précisément, Henri Chamoux est rattaché au LARHRA au sein de l'ENS de Lyon. Outre la gestion de la Phonobase, il compte à son actif la numérisation, de l'enregistrement du procès de Nelson Mandela, initialement gravé sur cylindres souples entre 1963 et 1964. On peut aussi citer sa thèse « La diffusion de l'enregistrement sonore en France et à la Belle Époque (1893-1914), artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque », soutenue en 2015 à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Preuve de sa grande expertise en numérisation d'archives sonores, l'inventeur assure désormais des missions de formation dans ce domaine. Source : http://www.ens-lyon.fr/recherche/panorama-de-la-recherche/prix-et-distinctions/henri-chamoux-ingenieur-detudes-larhra [consulté le 10/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

Les recherches techniques sont aussi le domaine de collectionneurs. Outre le Phonomuseum de Jalal Aro, conservatoire de l'histoire technique du son, d'autres collectionneurs ont essayé de mettre au point de nouveaux procédés de lecture des enregistrements anciens. C'est le cas du collectionneur de 78 tours de musique de chambre Claude Fihman, référence scientifique en son domaine, lequel a fait construire une platine à deux bras permettant de lire le sillon d'un disque dans les deux sens. Le disque, écouté dans une position habituelle du bras, s'use dans un sens unique. L'idée est donc de lire le signal dans un sens inverse, afin de récupérer un signal correct dans une partie moins endommagée du sillon.

Enfin, certains laboratoires et centres de recherche gèrent un ensemble d'archives généralement assez hybrides, à l'instar du Centre de recherche en ethnomusicologie, dont les fonds remontent aux années 1930, au moment où ce dernier a été constitué au Musée de l'Homme. Il ne s'agit généralement pas d'enregistrements commerciaux, mais une infime partie de la production commerciale mondiale voire française a investi des secteurs de niche, dont les musiques rares dont la visée était avant tout ethnographique dans un premier temps. Par conséquent, les chercheurs du CREM sont parfois amenés à manipuler des supports sonores commerciaux ou non, au titre de matériau de recherche.

Il en va de même à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), qui organise un séminaire sur les enregistrements sonores par le biais de Jonathan Thomas, doctorant contractuel chargé de travailler sur les relations entre musiques et sciences sociales. Ce dernier est l'auteur d'une thèse sur le disque politique, ou plus précisément sur « L'émergence d'un imaginaire politique du son, de la voix et de la musique au disque : le disque politique en France dans les années 1930 » par le biais du disque de discours ou de chants politiques désormais réinvestis comme un moyen de diffusion des idées, outre les usages sociaux distractifs, conservatifs et pédagogiques qui existaient jusqu'alors.[30]

Le monde des spécialistes et des chercheurs du patrimoine sonore est donc un monde divers et bigarré, dans lequel le conservateur ainsi que ses équipes gravitent généralement en vue de bénéficier d'un savoir ainsi que d'un savoir-faire complémentaire à celui des réseaux professionnels. C'est la diversité de cet écosystème de la conservation qui fait la richesse de ce domaine patrimonial ; l'échange étant encore la base de la valorisation.

Rôle de la BnF dans la recherche

De la sorte, la BnF est aussi un pôle de recherche. Pascal Cordereix en atteste dans sa capacité à valoriser et à publier un certain nombre de contenus en vue d'attirer toujours plus de spécialistes amateurs ou professionnels en vue de faire parler les archives sonores, bien au-delà de la restitution du son dont elles sont le support. Ainsi, comme l'explique le chef du service des documents sonores du département de l'Audiovisuel dans le *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* en 2014, l'ouverture des collections au public ne doit pas faire oublier un certain nombre d'autres missions, la bibliothèque étant également un établissement de

[30] Source : http://cral.ehess.fr/index.php?2237 [consulté le 10/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

recherche dont cette mission particulière est reconnue par la loi[31]. À ce titre, le département de l'Audiovisuel contribue à un certain nombre de programmes et laboratoires de recherche. Entre autres, elle participe depuis 2012 au Laboratoire ligérien de linguistique, commun aux universités d'Orléans et de Tours. Le but de ce partenariat, qui prend les traits d'une unité mobile de recherche (UMR), est de contribuer à la collecte de corpus oraux en vue de les étudier en ce qui concerne la partie relative aux universités, tandis que la BnF se charge de « […] leur description archivistique, leur archivage numérique pérenne et leur exploitation scientifique[32] ». Par ailleurs, l'UMR a organisé un séminaire de recherche consacré à l'enregistrement sonore à partir de 2011. Une consultation du site de la BnF nous montre que cette entreprise n'a probablement pas été renouvelée depuis une séance en date du 26 juin 2014[33].

Enfin, la BnF s'est investie dans le programme « Les sources de l'ethnomusicologie » au sein du Labex « Les passés dans le présent » de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, associant non seulement la BnF, mais aussi le Musée du quai Branly et le CREM. Le projet avait pour but, là encore, de veiller à la bonne description, la bonne conservation ainsi que la valorisation des archives sonores conservées par les trois institutions, avant de déboucher à terme sur une mise en ligne des documents identifiés.

À la suite de Pascal Cordereix dans cet article du *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, nous reprendrons les mots de Julien Cain : « une bibliothèque n'est vivante que dans la mesure où elle se transforme et s'enrichit[34] ». Et si le patrimoine sonore continuait de souffrir d'une patrimonialité instable en raison d'un éventuel manque d'ouverture des collections tant au grand public qu'au monde de la recherche ? Il nous reste donc à aborder la principale transformation connue par les bibliothèques au cours des vingt dernières années en matière de conservation et de communication : il s'agit de la dématérialisation des collections via la numérisation. Si elle a semblé pouvoir résoudre la fermeture des collections inhérente à la fragilité de supports qui ne pouvaient se passer de moyens de lecture

[31] Selon l'article 2 du décret n° 94-3 du 3 janvier 1994 portant création de la BnF. Plus précisément, le deuxième alinéa de l'article indique que la Bibliothèque nationale est tenue de « conduire des programmes de recherche en relation avec le patrimoine dont elle a la charge, particulièrement sur la bibliothéconomie ». Source : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000545891&categorieLien=cid#LEGIARTI000006540619 [consulté le 10/02/2020]

[32]CORDEREIX, Pascal ; « Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014/2 (N° 40), p. 150. Pascal Cordereix, donne l'exemple suivant dans cet article : l'enquête sociolinguistique à Orléans de 1968. Source : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc95934w#xd_co_f=ODlmY2UwNDctNDc1OC00MGJhLWEyMGItMWM5Y2YxNTdjMDFk~ [consulté le 10/02/2020]

[33]Il s'agissait d'un séminaire intitulé « Le document sonore : prélever les musiques du monde : performativités de la transcription solfégique et de l'enregistrement sonore ».Source : https://www.msh-vdl.fr/actualite/seminaire-le-document-sonore-prelever-les-musiques-du-monde-performativites-de-la-transcription-solfegique-et-de-lenregistrement-sonore/amp/ [consulté le 10/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

ou de copie analogiques, reste-t-elle cependant une des meilleures solutions de conservation ainsi que de valorisation des collections de phonogrammes anciens ?

Droits d'auteur réservés.

PARTIE 2. LA NUMERISATION : UN AXE PRINCIPAL POUR VALORISER LES COLLECTIONS SONORES ?

I. LA NUMERISATION : UNE SOLUTION POUR L'OUVERTURE DES COLLECTIONS AUX PUBLICS ?

La numérisation des documents sonores, qu'ils relèvent des archives ou bien du document commercial, a opéré une véritable ouverture des établissements ayant pris ce tournant. Comme le souligne Yamila Miatti dans son mémoire intitulé « Numérisation d'un fonds sonore à vocation de préservation » en 2017, il était auparavant courant de recopier tous les quinze ans des supports sonores originaux sur des supports analogiques intermédiaires de préservation et de communication. Cela était par exemple le cas à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH), laquelle se conformait alors aux instructions professionnelles en vigueur, comme en atteste le livre intitulé *La conservation des documents sonores*, édité par le CNRS en 1996 sous la direction de Marie-France Calas[35]. Désormais, un document sonore peut faire l'objet d'une circulation plus fluide, tandis que sa qualité peut être modulée en fonction des attentes du public, ou bien des équipes de conservation. En passant d'un signal analogique à un signal numérique, un document sonore continue de posséder un contenu tout à fait malléable tout en évitant la manipulation même périodique des supports originaux en vue de leur consultation, le tout en permettant un accès plus rapide, plus large et plus aisé qu'auparavant grâce à une mise en ligne via des infrastructures d'accès telles que plateformes ou plus modestement sites internet. Pour autant, le recours à cette nouvelle technologie, à la manière de la destruction créatrice de Schumpeter, n'empêche pas cette nouvelle technologie d'apporter tout un lot de problématiques et de contraintes inhérentes à un procédé technologique qui, dans le cas de la conservation sonore, n'a pas pour autant chassé l'ensemble des anciens procédés de conservation ainsi que de communication, comme en attestent les entretiens effectués auprès de M. Pascal Cordereix de la BnF, Cyrille Michaud de la Bibliothèque municipale de Lyon, Marc Crozet de la Médiathèque musicale de Paris, Thomas Henry des équipes Gallica, ou encore Frédéric Fuochi de la BMVR de Nice.

Face aux formidables possibilités offertes par le numérique tant à l'échelle du document qu'en matière d'accès auprès des lecteurs, les réponses sont multiples et dépendent de beaucoup de plusieurs facteurs que sont les moyens, mais aussi la manière dont il s'agit de viabiliser les opérations de numérisation, soit essentiellement la valorisation des fonds numérisés.

[35] Référence exacte : CALAS, Marie-France (Dir.) ; FONTAINE, Jean-Marc ; AIGRAIN, Philippe ; DEGGELLER, Kurt ; DUFRESNE, Jean-François [et al.] ;*La conservation des documents sonores,* Paris, éditions du CNRS, 1996, 203p.

Droits d'auteur réservés.

Nous commencerons donc ce tour d'horizon de la numérisation et de la valorisation des fonds sonores numérisés par le plus important en France actuellement. Il s'agit de Gallica, projet porté depuis 1997, soit le premier et le plus important projet de bibliothèque numérique en France.

La BnF, institution pionnière

Avant que ne soit lancé le Plan d'action pour le Patrimoine écrit (PAPE) en 2004, la BnF a su mettre en place des procédures et des protocoles de numérisation suffisamment rôdées pour permettre d'atteindre le million de documents mis en ligne près de dix ans après la mise en place du projet, et seulement six ans après la mise en place du PAPE. En effet, tandis que le PAPE a acquis une certaine résonance sur le plan de l'histoire récente, des efforts tout aussi importants ont été fournis par les principales institutions nationales détentrices de grands fonds audiovisuels et sonores, BnF et Institut national de l'Audiovisuel avant tout. Tandis que l'INA met en place un plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de ses collections avec le soutien de l'État en 1999[36], la BnF suit le mouvement à partir de 2000, jouant alors le rôle de pionnier dans sa volonté de pérenniser l'existence d'un patrimoine de plus en plus menacé. De ce fait, elle a su apprendre de son expérience et faire bénéficier de son avance aux autres bibliothèques ayant choisi de se lancer dans la numérisation de leurs collections, tandis qu'elle n'a cessé de monter en puissance, au point d'atteindre le cap des 5 millions de documents en ligne en février 2019.[37] Peu de documents sonores sont disponibles face à la très grande représentation de l'écrit cependant, suite au choix de numériser en priorité les supports les plus fragiles, mais aussi les plus rares vis-à-vis de la pléthore de 78 tours et de microsillons conservés.

Le retour d'expérience de la BnF a permis également de mettre à disposition des professionnels un ensemble de documentation prescriptive dédiée à cette thématique[38]. Il n'en reste pas moins que le contexte de l'activité de la BnF varie grandement de celui des autres bibliothèques, de même que cette littérature met peu en avant la numérisation des fonds sonores, davantage mise en valeur par l'intervention ainsi que les publications des membres du département de l'Audiovisuel au sein des communautés d'échange constituée, à l'instar des associations citées précédemment.

Tandis que Gallica représente le modèle actuel de conservation, de communication et de valorisation des collections sonores, quasiment aucune bibliothèque en-dehors de la Bibliothèque nationale de France ne peut appliquer exactement les mêmes pratiques à ses collections, du fait notamment du coût élevé que représente la numérisation ainsi que sa prise en charge ultérieure.

Il n'en reste pas moins que la BnF se doit d'utiliser les crédits alloués à la numérisation de son mieux, tout en prenant compte les urgences patrimoniales.

---

[36] Source : site institutionnel du Conseil supérieur de l'Audiovisuel : https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/La-sauvegarde-de-la-memoire-audiovisuelle-par-l-INA [consulté le 21 février 2020]

[37] Comme en atteste fièrement le blog Gallica à ce même moment : https://gallica.bnf.fr/blog/07022019/aventure-et-flibuste-en-mer-des-antilles?mode=desktop [consulté le 21 février 2020]

[38] https://www.bnf.fr/fr/la-numerisation-la-bnf

Droits d'auteur réservés.

Pascal Cordereix, au cours d'un entretien effectué le 16 décembre 2019, nous en a donné un aperçu.

La numérisation des collections sonores du département de l'Audiovisuel a fait l'objet de l'établissement de priorités. En premier lieu, les cylindres phonographiques, supports réputés les plus fragiles, ont fait l'objet d'une prise en charge prioritaire, de même que les disques dits « à lecture directe » tels que les disques Pyral, généralement uniques, s'usant à chaque écoute. De la sorte, les fonds les plus menacés ont pu être pris plus rapidement en charge, de même que les crédits ont été alloués aux opérations les plus urgentes.

Ainsi, en 2019, la numérisation des supports les plus fragiles tels que les cylindres, les cassettes audio, les bandes magnétiques était soit achevée, soit en cours d'achèvement, tandis que le transfert des CD audio est désormais en cours, en raison de la dégradation rapide et inattendue de ce format désormais quadragénaire[39].

La numérisation des supports, comme le dépôt légal, ne tient pas compte des contenus. La numérisation, quant à elle, est envisagée et appliquée de trois manières servant avant tout à conserver et valoriser, deux axes essentiels du métier de conservateur selon Pascal Cordereix :

- La numérisation de sauvegarde ;
- La numérisation de valorisation, notamment pour être diffusée via Gallica ;
- Enfin la numérisation de partenariat, qui reste une exception en dépit de son aspect massif.

La numérisation de sauvegarde vise à conserver par numérisation les collections les plus fragiles ou au matériel de lecture le plus obsolescent. Il s'est donc agi de mettre en place les moyens de devancer la dégradation inévitable du signal sur les supports tout en essayant de préserver les supports quand cela est possible même si la dégénérescence physico-chimique est à terme certaine. Le fichier tiré de la numérisation des supports jugés prioritaires est appelé à servir de fichier de référence et de conservation à long terme. Il doit ainsi être de la meilleure qualité possible pour pouvoir servir de base à des modifications ultérieures ou complémentaires, tout en continuant d'exister comme une forme originale à côté du support analogique, auquel les équipes de conservation ne sont plus censées toucher pour quelconque lecture ou communication.

Le fichier de numérisation est généralement manipulé en vue de servir à la valorisation des collections, à la fois en accès distant via Gallica, mais aussi au sein des locaux de la BnF, dans une version visant la restitution intégrale ou partielle du signal sonore en fonction des droits d'auteurs auquel l'œuvre contenue est soumise.

[39] Les chiffres du rapport d'activités de l'année 2018 de la BnF en attestent. Au niveau des partenariats externes, les chantiers de copie de documents sonores ont porté sur 3 088 supports : 1 590 bandes magnétiques, 1 200 cassettes audio analogiques, 298 cassettes audio numériques. En outre, la numérisation sur marchés de documents vidéo a permis de traiter 17 024 supports, dont 9 263 cassettes vidéo analogiques VHS, 4 362 cassettes vidéo analogiques Betacam et DV-CAM, 2 849 cassettes vidéo analogiques U-Matic, 550 cassettes vidéo analogiques « obsolètes ». Source : Rapport d'activité en ligne sur le site de la BnF à l'adresse suivante : https://www.bnf.fr/fr/ra2018-la-numerisation-des-collections [consulté le 13/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

Il existe enfin une troisième forme de numérisation, dite numérisation de partenariat, constituant une forme originale d'externalisation des opérations de préservation des collections.

La numérisation de partenariat à la BnF : une prise en charge originale du financement de la numérisation des microsillons

La numérisation de partenariat, quant à elle, est confiée à des prestataires extérieurs chargés de numériser les collections les moins prioritaires après qu'ait été passée une procédure d'appel d'offre. Cette opération est menée en vue d'étoffer les corpus numérisés de même que d'intensifier la numérisation des fonds les moins fragiles, tout en limitant les efforts financiers de la bibliothèque, grâce à un recours au secteur privé, qui doit trouver une contrepartie dans l'exploitation des collections. Cela ne touche pas que les collections sonores, mais aussi les livres reliés (c'est d'ailleurs la majorité des travaux de numérisation), la presse, les collections spécialisées telles que photographies, estampes, cartes, plans, etc., les livres exceptionnels[40]. Par ailleurs, des marchés peuvent être passés en vue d'enrichir les éléments d'accompagnement des premiers fichiers de numérisation : OCRisation, saisie des tables de matière entre autres.

Hormis la numérisation effectuée en propre par la BnF sur les fonds jugés prioritaires, le partenariat BnF collections a permis de viser une exhaustivité qu'il était impossible d'obtenir par les moyens propres de l'établissement, d'autant que les collections visées n'étaient pas jugées prioritaires en raison de la stabilité de leur état. Le partenariat a permis une première chose : accélérer la numérisation de supports qui ne rentrent pas dans le plan de sauvegarde, parce qu'ils ne sont pas fragiles et parce que leur mode de lecture n'est pas menacé par l'obsolescence des technologies de lecture, à l'exemple des microsillons.

Les opérations menées en 2012 ont en effet porté sur les collections de 78 tours et de microsillons. Plus précisément, ce sont 45 000 albums publiés entre 1949 et fin 1962, soit la date limite après laquelle les droits d'auteurs passent de cinquante à soixante-dix ans, qui ont été numérisés par une entreprise belge (*Memnon Archiving Services*). En parallèle, les contenus ont été diffusés par l'entreprise Believe Digital sur ses plateformes. En contrepartie du prêt de ses collections pour copie à vocation commerciale, la Bibliothèque nationale de France profitait des opérations de numérisation pour récupérer une copie intégrale des documents en vue de les mettre à disposition aux lecteurs en salle audiovisuelle à Tolbiac. Enfin, un extrait de trente secondes est rendu disponible sur Gallica, dans une vocation de diffusion hors les murs.

Cela n'a pas été sans poser des difficultés, toujours persistantes aujourd'hui pour certaines. Exception faite de la bibliothèque du Congrès, il n'existait pas d'autre exemple de numérisation aussi massive de disques microsillons. La BnF a fait face à une numérisation industrielle, ce qui n'est pas dans ses habitudes, l'établissement étant plutôt dans une logique plus artisanale et plus fignolée. La numérisation faite par Memnon, a été réalisée, selon Pascal Cordereix à 80% de ce

[40] Source : https://www.bnf.fr/fr/la-numerisation-la-bnf [consulté le 12/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

que la BNF avait voulu qu'elle soit, avec une réserve de 20% quant à la conduite des opérations, en ce qui concerne les réserves de l'ingénieur du son.

Un traitement original du principal obstacle à la valorisation numérique des collections : le droit d'auteur

De la même manière, l'aspect industriel de la chaîne de traitement des microsillons posait des difficultés quant à la gestion des droits, principal obstacle à la numérisation, quelle que soit la bibliothèque concernée. Si l'exception à la loi en 2006 intègre entre autres une « exception bibliothèques » permettant la migration des supports en vue d'une conservation pérenne, il n'en reste pas moins que la diffusion des œuvres se trouve encore limitée, et témoigne d'une conception juridique qui fait des bibliothèques des réservoirs d'information, quand bien même la diffusion des contenus est permise dans l'emprise des locaux de l'institution. En ce domaine, l'ouvrage *Droit d'auteur et bibliothèques* publié sous la direction d'Yves Alix fait office d'ouvrage de référence, notamment pour ce qui est du droit de consultation et de l'action culturelle, étudiée par ce dernier, mais également la publication numérique, étudiée par Lionel Maurel[41].De ce fait, il n'était pas forcément possible pour la BnF de gérer les droits de chaque enregistrement, les exceptions pouvant toujours se poser (prorogations de guerre par exemple)[42]. Il a donc été décidé de prendre 1949 comme date de départ pour sélectionner l'ensemble des microsillons (les premiers ayant été commercialisés à cette année précise), ainsi que 1962 pour pouvoir bénéficier du passage des œuvres dans le domaine public *a priori* au-delà des 50 ans fatidiques au moment de la mise en place du projet. La Bibliothèque s'est donc déchargée des contraintes juridiques éventuelles sur ses partenaires privés. N'ayant pas réellement de possibilité de faire la différence entre ce qui était sous droit et ce qui était libre de droit la gestion de ces derniers a donc été confiée aux bons soins de Believe et de la SACEM-SDRM, qui se charge de gérer les droits des auteurs, compositeurs, éditeurs de musique en France. Par conséquent, des enregistrements ont échappé à la BNF en matière de diffusion gratuite, tandis que cela fait partie du credo de l'institution[43]. Les documents sont toutefois sous droit d'auteur, mais libres de droits voisins dans leur ensemble, du moins dans le cadre d'une fiction que peut rattraper une réalité parfois différente. Les revendications de droits d'auteurs sont inexistantes jusqu'à ce jour pour les documents pouvant poser un problème, et la

[41] Référence bibliographique exacte : ALIX, Yves (dir.) ; *Droit d'auteur et bibliothèques*, Collection « Bibliothèques », Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2012, 241 p.

[42] Selon l'article L123-8 (prorogations de guerre relatives à 1914-1918) ou L123-9 (prorogations de guerre relatives à 1939-1945) et L123-10 du Code de la Propriété intellectuelle, les œuvres d'un créateur peuvent bénéficier, outre la période légale de protection pendant 50 ans après la mort de l'auteur, de prorogations de guerre (articles L123-8 et L123-9 permettant une prorogation de 14 ans et 272 jours pour la première Guerre mondiale et 8 ans et 120 jours pour la seconde Guerre mondiale), ainsi qu'une prorogation de trente ans dans le cas où le créateur est mort pour la France.

[43] Toujours d'après Pascal Cordereix, pour le reste de Gallica, la sélection des corpus à numériser et mettre en ligne porte sur des documents libres de droits d'auteur et droits voisins. Certains fonds ont cependant fait l'objet de négociations pour pouvoir être diffusés avec l'accord des ayant-droits, comme c'est le cas avec les cours de Gilles Deleuze sur Gallica, ou encore des entretiens menés avec les producteurs phonographiques pour Gallica, au-delà de la propriété intellectuelle et des droits voisins.

Droits d'auteur réservés.

flexibilité est actuellement la réponse envisagée à toute éventuelle demande de retrait.

En contrepartie de ces contraintes, Believe a obtenu une exclusivité de diffusion de dix ans, couvrant donc la période 2012-2022. L'objectif serait de libérer de droit le maximum de documents passée cette date, pour pouvoir les verser à terme dans Gallica.

Malgré le poids des contraintes, le partenariat a permis de donner une visibilité sans précédent aux collections. Cela n'aurait probablement pas pu exister sans ce partenariat et la présence de Believe sur les plateformes de *streaming*. À la suite de la mise en ligne des fichiers sur ces plateformes, une très large multiplication des demandes de reproduction a été observée, notamment de la part des producteurs de films, qui ont trouvé là une mine pour leurs projets. La distribution des fichiers s'effectue en effet sur 150 plateformes dans le monde, ce qui est la force de frappe de Believe.

Bilan des opérations de numérisation de partenariat

En dépit de ces apports, les rapports de la filiale de la BnF sont assez peu limpides avec Believe, ce qui empêche de vraiment savoir quelle est la consultation réelle des collections sur les plateformes, car Believe a une certaine tendance à marcher en autarcie par rapport au partenaire fournisseur des fonds, ce qui peut parfois fausser la teneur des statistiques d'après Pascal Cordereix. Il n'est actuellement pas envisagé de passer un autre partenariat de ce type dans les années à venir. Si la BnF a pu numériser une très grande partie de ses collections de manière rapide, les retombées économiques de cette opération ne sont pas évidentes du tout pour l'entreprise qui a choisi de s'associer. Believe a fait un pari qui ne semble pas gagnant, au contraire de la BnF, qui pour ce faire a pu monter une filiale lui permettant de gérer des flux monétaires difficiles à gérer en raison de son statut public, au contraire de l'INA.

Pour faire connaître et faire utiliser ses collections, la BnF ne se contente pas de s'appuyer sur ses filiales, dernières nées d'une plus ancienne volonté de se faire connaître et de faire vivre ses collections en France, mais aussi en Europe et dans le monde. Ainsi, Gallica est devenu un moyen de prolonger les traditionnelles activités de valorisation sur place au-delà de l'emprise de la bibliothèque, tout en se permettant de revenir davantage au support initial. Tandis que les collections sonores diffusées par Believe sont avant tout des fichiers restaurés tirés de la numérisation d'albums pour lequel il a été choisi de ne rien restituer de la forme originale, le risque étant de contrevenir aux règles de droit d'auteur pour peu que les pochettes continuent d'être protégées, Gallica permet d'alléger le carcan que peut parfois constituer la propriété intellectuelle lorsqu'il s'agit d'exposer un patrimoine dans une visée scientifique, éducative, et non immédiatement commerciale.

Pour ce faire, et se distinguer de ce canal commercial, Gallica s'appuie sur une chaîne de traitement différenciée des collections sonores, entre une numérisation brute des supports dite numérisation de sauvegarde, puis une version restaurée en vue de faciliter la consultation distante des ressources électroniques, dite numérisation de valorisation. La BnF essaie de répandre un discours

Droits d'auteur réservés.

scientifique sur l'enregistrement en utilisant ce canal. Des articles sur une matérialité du disque sont en effet publiés, et permettent de pallier l'absence d'un vecteur de discours allant dans ce sens au sein de la bibliothèque, ce qui est considéré comme un problème par les équipes concernées par la valorisation des collections sonores.

Le constat est le suivant : si la bibliographie nationale, de même que la discographie nationale existent, le discours qui peut être tenu sur l'enregistrement sonore, le disque, (exception faite de la revue de la BNF consacrée au son en 2015), l'est dans des canaux hors-BNF. Si cela peut être bénéfique pour la construction d'un savoir scientifique qui utilise les collections pour autre chose qu'elles-mêmes, ne serait-ce que dans une intégration dans les sciences sociales, rien ne permet de valoriser les collections en elles-mêmes. Un carnet de recherches existe cependant dans Hypothèses[44]. Pascal Cordereix propose que le travail de la BNF puisse être de modérer les articles qui sortent sur le net, de voir lesquels véhiculent un savoir vérifié, et ceux qui sont un peu trop fantaisistes. Des érudits existent dans le monde du disque, ils ne sont généralement pas universitaires, mais font un travail exceptionnel et complémentaire de ce qu'effectue le département de l'Audiovisuel. Thomas Henry est cité à cette occasion, avec son travail de valorisation, de partage et qui a suscité d'autres voies de valorisation sur Gallica, notamment des *playlists* établies sur la consultation d'érudits dans des domaines pointus, appelés à effectuer une sélection dans les corpus constitués en ligne par la BNF. Une somme de connaissances est ainsi apportée par les spécialistes qui s'unissent autour des corpus mis en ligne sur Gallica, qui dépasse les connaissances techniques du département. C'est le cas pour la musique du monde, par exemple, visible à travers une sélection thématique consacrée au Japon[45].

Malgré cette lente évolution, un gros décalage existe avec d'autres institutions et d'autres travaux de valorisation des fonds, notamment les archives du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM), qui dès le départ, s'appuie sur un travail complémentaire à l'acquisition de supports sonore, qu'ils soient commerciaux ou non. Mais cela donne une notoriété et une légitimité que les archives du disque n'ont pas en tant que telles pour l'instant. Comme le dit Pascal Cordereix, à défaut de savoir tout sur tout, ce qui serait cuistre et impossible par ailleurs, il s'agirait de repérer ce qui se dit, de fédérer les chercheurs et les érudits, pour pouvoir valoriser le fonds par l'apport des connaissances extérieures. Une concentration des savoirs permettrait de légitimer les collections de disques. Mutualiser les connaissances est donc nécessaire. On peut publier sur les réseaux sociaux par exemple, mais il faut aussi pouvoir garder trace de ces choses dans des liens plus pérennes, afin de rassembler la connaissance parcellisée, et constituer une science, ou du moins une connaissance.

Ce décalage, pour ne pas dire ce retard au vu des avancées de l'histoire de l'enregistrement dans des pays tels que l'Allemagne, les États-Unis ou bien le Royaume-Uni peut aussi être rattrapé au bénéfice de l'inscription de la BnF dans des réseaux de valorisation européens. *Europeana* en est l'exemple le plus reconnu, et permet de placer Gallica au-delà des frontières françaises. Depuis 2013, dans le cadre de la création d'une bibliothèque numérique européenne à l'initiative de la British Library, Gallica a pu s'inscrire dans le projet *Europeana*

[44]Lien : https://bnf.hypotheses.org/tag/audiovisuel [consulté le 15/02/2020]

[45] Lien : https://gallica.bnf.fr/html/enregistrements-sonores/musique-et-parole-du-japon-enregistrements-historiques?mode=desktop [consulté le 15/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

Sounds, fédérant les bibliothèques sonores numériques d'un certain nombre de bibliothèques européennes, dont les premiers contributeurs sont le Royaume-Uni, l'Allemagne, l'Italie, les Pays-Bas, puis la France[46].

Si ces initiatives ont le mérite d'exister et de réussir, Pascal Cordereix reconnaît que d'autres possibilités complémentaires de valoriser les collections peuvent être explorées. Plus précisément, Pascal Cordereix indique que « Valoriser, au sens de créer une médiation numérique autour des fichiers numériques est une chose qui coule de source. Sur les supports originaux, cela doit prendre un autre biais. ». Les expositions au sein de la BNF sont une solution, mais font l'objet de blocages, notamment quant à la réception des expositions exclusivement consacrées au support sonore au sein du grand public. À ce jour, le disque n'a pu être valorisé en tant qu'objet qu'à trois reprises : une exposition sur la chanson française en 2004, le Label Vogue quelques années après[47], et enfin exposition consacrée à Edith Piaf en 2015.Le peu d'occasions montre une certaine nécessité de travailler sur des idées vouées à réussir. En parallèle, d'autres départements bénéficient d'une plus grande audience auprès de la direction et du public. C'est le cas du département des Estampes et de la Photographie, avec deux expositions par an, contre lesdites trois expositions en 15 ans pour le département de l'Audiovisuel. Pour autant, un projet pourrait éventuellement être mis en place dans les années qui viennent, le *Vinyl Revival* aidant. Il s'agirait d'une exposition consacrée à « L'Âge d'or du vinyle », à l'horizon 2024-2025 avec des reproductions de pochettes des années 1950-1980 exposées dans le déambulatoire Julien Cain, en vue d'obtenir l'audience la plus large possible. Les échos parvenus au sein du département de l'Audiovisuel indiquent une position favorable de la direction quant à ce projet, dont le but est essentiellement de donner de la visibilité à ce patrimoine.

À l'échelle de la BnF, la numérisation des collections est une opération longue, coûteuse qui ne peut s'appuyer sur les seuls efforts des équipes de la bibliothèque, du moins dans un établissement porteur d'une ambition exhaustive, de par sa dimension nationale. Il s'agit donc de fédérer les efforts et de se reporter si nécessaire sur un secteur privé dont la force de frappe permet d'accélérer les projets, pour peu que ce dernier trouve son compte dans l'aide qu'il aura apporté à la bibliothèque, ce qui n'est pas forcément évident. La loi, autant qu'elle protège, dissuade. En dépit des griefs qui sauraient lui être adressés quant à sa relative dureté dans les dispositions qu'elle recouvre dans le cadre de la valorisation des collections, même si des exceptions existent mais ne permettent pas de donner l'effet d'attraction nécessaire pour attirer plus facilement les publics, cette dernière reste relativement légère comparée à d'autres pays. Ainsi, même si Believe a investi des domaines dans lesquels la BnF ne se serait jamais aventurée seule, le secteur privé garde une certaine frilosité selon les canaux et les pays de diffusion. Par exemple, Believe ne s'aventure pas à diffuser les fichiers numérisés au cours du partenariat aux États-Unis, car ces fichiers, en raison du décalage dans les lois

[46] On compte 124 244 fichiers pour le Royaume-Uni, 102 817 pour l'Allemagne, 83 122 pour l'Italie, 65 777 pour les Pays-Bas, puis 42 024 pour la France. Source : portail Europeanahttps://www.europeana.eu/portal/en/search?q=*%3A*&f[PROVIDER][]=Europeana+Sounds&view=grid [consulté le 15/02/2020]

[47]Un aperçu est disponible au travers de la page du blog de la BnF consacrée à cette exposition http://blog.bnf.fr/diversification_publics/index.php/2011/10/10/rencontre-avec-les-commissaires-de-lexposition-vogue-laventure-dune-maison-de-disques/ [consulté le 15/02/2020]. Un catalogue existe également, de même pour l'exposition Edith Piaf, publié par les éditions de la BnF en 2015.

Droits d'auteur réservés.

de droit d'auteur, sont totalement hors-la-loi sur le nouveau continent, de même qu'ils auraient pu l'être en Union Européenne[48]. Sans compter l'absence de loi fédérale, ou les exceptions au régime commun de la loi comme l'amendement Mickey[49]. Ainsi, la numérisation puis la constitution de bibliothèques numériques en tant que supports de valorisation n'apportent pas une solution clé en main dans la mise à disposition et la communication autour des collections d'un établissement, même de l'ampleur de la BnF. Mettre à disposition au maximum, maître-mot de la BnF et du conservateur des bibliothèques, n'est pas devenu sinécure. Il n'en reste pas moins que ces obstacles ne peuvent et ne doivent pas rebuter. D'autres bibliothèques ont pris le pari de la numérisation, malgré un moindre budget et constituent des modèles à étudier, notamment pour les solutions choisies en considération de leur taille.

Autres exemples de numérisation des collections : les choix techniques originaux de la médiathèque musicale de Paris et la BMVR de Nice

En-dehors de la BnF, deux institutions mènent actuellement des numérisations d'ampleur. La première est la Médiathèque musicale de Paris, la seconde est la Bibliothèque Municipale à vocation régionale de Nice. Les conservateurs de ces deux établissements ont aimablement prêté leur concours à l'élaboration de ce mémoire, au cours d'un entretien courant octobre 2019 ainsi que le 19 décembre dernier.

Toutes deux ont choisi de valoriser leurs collections en ligne, en effectuant des choix proches, à savoir mettre en ligne la copie dite « droite » dans le jargon

[48] La directive européenne (n°2019/790) du 17 avril 2019 a en effet allongé les droits voisins, notamment les droits des interprètes et des producteurs, de cinquante ans à soixante-dix ans après la première diffusion. Les négociations préalables ont menacé un certain temps les bibliothèques numériques de la BnF, notamment pour ce qui est des enregistrements ayant entre 50 et 70 ans. Il a fallu transposer ce texte en droit français. De l'aveu de Pascal Cordereix, c'est un texte très alambiqué qui a été étudié assez longtemps par l'équipe de juristes de la BNF, avant d'être corroborée par des avocats : tout document, tout phonogramme publié avant le 31 décembre 1962 est protégé pendant cinquante ans à partir de sa première diffusion au public, et ce délai ne bouge pas. Il n'y pas d'aspect glissant. En revanche, tout document publié à partir du 1er janvier 1963 est protégé pendant 70 ans après sa première diffusion, avec un effet glissant. Là est la grosse différence en France. Après 1963, il faut négocier au cas par cas avec l'ayant-droit phonographique qui, en règle générale dans les faits, est aussi le détenteur des droits de l'interprète. La BnF ne s'est pas lancée dans une opération de négociation de droits qui touche les enregistrements d'après 1962 en raison de la lourdeur du projet, de même que le fort risque de conflictualité. Par ailleurs, nombre d'ayant-droits ne sont pas forcément au courant de ce qui est couvert par les droits voisins. La BnF peut payer pour des choses qui n'ont pas de garantie. Avant 1962, la SACEM gère bien les droits des documents. La BnF préfère s'en tenir là, tandis qu'un risque s'est ressenti au cours de la mise en place des partenariats. En effet, la négociation de la durée d'effet des droits voisins a failli s'appliquer selon une jurisprudence américaine, laquelle prolonge la durée d'effet non pas à soixante-dix ans, mais à quatre-vingt-quinze ans ! La directive visible à l'adresse suivante : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=EN [consultée le 15/02/2020]

[49] Il s'agit plus précisément du *Copyright Term Extension Act*, loi votée en 1998 par le congrès américain en vue de prolonger les droits d'auteur de 20 ans aux États-Unis, appelée amendement Mickey en raison du fort appui de l'entreprise Disney, craignant l'arrivée dans le domaine public de Mickey Mouse, création lucrative de Walt Disney. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Copyright_Term_Extension_Act [consultée le 15/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

de la BnF. Le contenu des collections choisies pour numérisation est ainsi migré sur support numérique, sans que pour autant ne soit permis une intervention de restauration sonore.

Il est intéressant de noter que M. Crozet comme M. Fuochi considèrent que la disparition des matrices qui ont permis de produire les disques font des disques des matrices à leur tour. Ainsi, ce qui était autrefois copie devient original, doté d'une valeur patrimoniale certaine, le nombre de disques issus de son tirage demeurant inconnu, et l'exemplaire étant supposé unique dans le domaine des collections publiques.

Il s'agit donc de conserver à la fois un support et une trace, selon des problématiques relativement voisines de celles qui conduisent à numériser des archives ou bien des manuscrits selon la rareté des contenus, mais aussi des supports. Il est intéressant de noter également que la mise en place des politiques de numérisation à la MMP tout comme à la BMVR de Nice s'est faite dans le même souci de coller à l'authenticité du support. De la même manière que l'expérience de l'ouverture d'un manuscrit passe par l'examen de ses matériaux, le disque dans ces deux institutions fait l'objet d'une mise en valeur de son authenticité, notamment face aux rééditions commercialisées sous forme de CD. Comme le soutient M. Fuochi : « Les rééditions faites en CD témoignent d'une qualité qui n'a jamais été aussi bonne que le disque, qui est désormais devenu une matrice. Plus l'on remonte dans le temps, plus cela est vrai. »

En atteste ainsi l'expérience d'écoute qui, si elle est améliorée par l'entremise de procédés de restauration du fichier numérique, s'éloigne de beaucoup de l'expérience d'écoute sur machine d'époque, sur laquelle un cylindre en parfait état est probablement plus pénible à écouter qu'une fois numérisé et restauré. Pour autant, en même temps que le support est restauré, une fiction historique est créée. Cet argument que l'on peut retrouver dans le domaine du jeu vidéo auprès des amateurs de rétrogaming quant aux versions émulées de jeux vidéo d'époque, se retrouve également dans d'autres domaines patrimoniaux. Il peut aller de cette même logique en architecture des monuments historiques, face aux recompositions d'un passé fantasmé à la Viollet-le-Duc. L'ancien peut être amélioré, embelli, mais il ne retrace plus une réalité historique qui, du reste, si l'on se fie à Alain Corbin pour ce qui est du son, ne pourra jamais être retracée fidèlement en raison de l'évolution de notre milieu sonore habituel. Le décentrement amène le décalage des perceptions[50]. Il s'agit donc de préserver le document avant tout, choix par ailleurs corroboré par le coût élevé que représente la numérisation pour les deux institutions.

La BMVR de Nice, tout comme la MMP, numérise les disques en 48 KHZ en 24 bits, soit dans une moins bonne qualité que la BNF, tout en restant au-delà de la qualité d'un CD de réédition. Ce choix se justifie, dans les mots de M. Fuochi, dans une analogie avec les ouvrages anciens. Si numériser un papier après 1850 est utile pour la préservation de ce dernier, il n'en reste pas moins que réaliser un travail énorme de définition sur la trame du papier n'est pas utile du fait de sa

[50] Un exemple marquant se retrouve peut-être dans un projet de restitution des sons du Paris du XVIIIe siècle à l'aide des archives et de la cartographie ancienne. Mylène Pardoen indique qu'il est impossible de retrouver la réalité des sons, qui plus est lorsqu'il s'agit de combler les manques informationnels des archives. La restitution, l'hypothèse, qui sont de mise dans un travail historique, sont contreproductives dans la restitution d'une réalité, car elle ne reste alors qu'un fantasme brossé à gros traits. Source : PARDOEN, Mylène ; « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, 2017/2 (n° 55), p. 30-39.

Droits d'auteur réservés.

rareté encore limitée de nos jours, contrairement à un papyrus antique, pour lequel le niveau de rareté est tout autre.

En ce qui concerne la BMVR de Nice, la restauration n'est pas une activité qui incombe à une bibliothèque. Il s'agit avant tout de mettre en place des numérisations ciblées en interne, à moins que la technicité de l'opération ne demande le concours d'un prestataire extérieur, à l'image des archives de Radio Monte-Carlo arrivées dernièrement à la bibliothèque. Par ailleurs, M. Fuochi explique qu'il ne faut pas que la collection numérisée soit coupée de sa matérialité, car cette dernière peut témoigner d'une histoire particulière. Il en va ainsi des collections de disques de RMC, possédant chacun la mention de leur diffusion à l'antenne, informations précieuses pour l'histoire du contenu du disque, mais aussi de la collection, et qui fait l'essence-même du travail de conservateur dans son versant patrimonial. De la même manière, M. Fuochi a fait le choix de conserver un ensemble d'objets qui n'ont pas vocation à être conservés dans un fonds de disques *stricto sensu*, mais qui témoignent de l'histoire des fonds, alors traités comme des archives. Ont ainsi été conservés les crayons servant aux techniciens radio pour écrire sur les disques. Tout cela participe d'un ensemble qui ne rend la valorisation que plus efficace, et plus nécessaire. Conserver sans valoriser est absolument impossible aux yeux de M. Fuochi comme de M. Crozet. Les documents, surtout une fois numérisés, doivent être « […] projetés le plus loin possible et le plus largement. »

II. VALORISER N'EST PAS (QUE) NUMERISER

La numérisation n'est pour autant pas une fin en soi pour faire connaître les collections. Publier est aussi le travail du responsable de collections sonores. Tandis que la numérisation permet de projeter, la production d'articles permet d'amplifier l'écho que peut permettre d'obtenir la mise en ligne des fichiers. Ainsi, M. Fuochi publie régulièrement des articles dans *The Record Collector*, revue anglaise spécialisée dédiée aux professionnels et amateurs, à propos de la BMVR de Nice pour souligner l'existence des collections et l'accessibilité des fonds numérisés.

En ce qui concerne la mise à disposition des fichiers numérisés à proprement parler, l'accessibilité est le premier souci de la BMVR de Nice.

Les fonds numérisés sont donc accessibles sur la page d'accueil, par le biais de différentes dalles cliquables. La page « Musique », sur la page musique, puis le bouton « patrimoine sonore en ligne » permettent d'accéder rapidement à la page *ad hoc*, qui donne accès à environ 2500 fichiers. Le projet a été initié il y a environ 6 ans avec la numérisation des disques, essentiellement orientés autour de la thématique de l'opéra, à la suite d'un don fait il y a trois ans par un collectionneur qui a choisi de tout donner de son vivant, soit 5000 78 tours entre 1895 et 1950. Parmi les plus rares, on compte par exemple un faux départ de Caruso, ainsi que des disques Zonophone à étiquette bleue du même ténor. Plusieurs raisons ont mené à concentrer les efforts de valorisation sur cette collection : la première est celle de la très grande concentration de raretés. Par ailleurs, le collectionneur a financé la numérisation tout en suivant le cahier des charges mis en place par M. Fuochi. Deux personnes ont ainsi été employées pendant trois ans par le collectionneur. Charge à la bibliothèque de cataloguer et de mettre en ligne. Sur

Droits d'auteur réservés.

cette page du patrimoine sonore, les documents sont classés par interprète, par tessiture, tandis qu'est ménagé un accès à une liste des notices que l'on peut écouter. En ce qui concerne la matérialité des collections, on trouve la notice bibliographique, la photo des étiquettes ainsi qu'un *player*, avec la photo des deux faces du disque. La plage d'écoute ne fait pas l'objet de division par titre, ou plus simplement de découpe des plages d'écoute. Cela vient notamment du fait que les 78 ont un titre par disque, sans compter le respect des conditions d'écoute du disque à l'origine, le tout étant également corroboré une fois de plus par les raisons économiques[51].

Gestion du droit d'auteur dans le cadre de la diffusion des fichiers

En ce qui concerne le respect du droit, les fichiers mis en ligne sont tout à fait librement disponibles. Les problèmes de droit ont été résolus par la bibliothèque pour le prestataire qui fournit le SIGB, à savoir ARCHIMED afin de limiter les coûts de développement informatique, la bibliothèque ne souhaitant pas acheter un module annexe info doc pour le site. M. Fuochi a donc imposé un cahier des charges où sont inclues dans la notice les photos cliquables et agrandissables des disques, de même qu'un *player* permettant de lire les documents sonores. Pour ce qui est de l'ensemble des collections, les fichiers sont accessibles selon deux types de contrat :

- Le contrat libre en *full Web*, rendant les documents libres de droit même si cela n'est pas sans créer des entorses au droit, notamment pour les documents dont les droits moraux et patrimoniaux ont été légués.
- Le contrat restreint pour respecter la dernière jurisprudence Hadopi, qui donne la possibilité de limiter l'accès des documents aux murs de la bibliothèque, grâce à la fourniture d'un login et mot de passe au lecteur muni de sa carte, pour exploiter l'exception faite aux bibliothèques dans le droit de la propriété intellectuelle. Une écoute sur place.

Les retombées du projet

D'après M. Fuochi s'appuyant sur les statistiques Google Analytics, les chiffres sur la consultation de la page d'écoute sont variables, bien qu'il y ait une montée en puissance. Il n'en reste pas moins que la fréquentation est limitée, avec une dizaine ou une quinzaine de consultations par jour. Mais petit à petit, l'offre devient suffisante pour intéresser les collectionneurs. La bibliothèque attend d'avoir suffisamment de disques pour pouvoir avoir un effet d'appel. Selon M. Fuochi, une politique de communication institutionnelle à la suite de la mise en ligne de collections numérisées doit se faire en tenant compte du nombre et de la qualité des documents mis à disposition du public. Communiquer autour d'une

[51] On peut consulter le diaporama de la BMVR de Nice pour se faire une idée plus précise des collections sonores à l'adresse suivante : https://fr.slideshare.net/acim_asso/les-collections-musicales-de-la-bibliothque-municipale-vocation-rgionale-de-nice [consulté le 17 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

collection trop restreinte peut avoir des effets désastreux sur la fréquentation à long terme de l'interface de consultation, car l'effet déceptif est suffisamment grand pour que l'élargissement progressif du corpus ne soit pas suivi par le public intéressé. Ainsi, une première tentative de communication avait été entreprise au moment de l'arrivée du don de disques d'opéra sur le site de la bibliothèque. Seules quelques centaines de disques étaient disponibles à l'écoute. Il s'est avéré que le résultat de l'opération a été désastreux. Ainsi, M. Fuochi préfère attendre avant de communiquer dans la pleine mesure de ses moyens, et communique proportionnellement à mesure que les documents sont mis en ligne, s'appuyant sur les documents rares et uniques. Cela est un moyen d'occuper une position tenable d'offre musicale en bibliothèque, tout en évitant de se poser comme une plateforme en ligne, alors qu'il est impossible de rivaliser avec elles. La position de M. Fuochi est la suivante : on peut proposer en ligne des documents patrimoniaux, avec une dimension patrimoniale et non commerciale, d'où le fait que l'on accepte de mettre en ligne un disque qui a souffert, qui craque. Du point de vue patrimonial, ce postulat est légitime. M. Fuochi, bénéficiant d'une longue expérience dans les musées, effectue un parallèle avec le débat sur la patine sur les objets de musée : les craquements donnent une distance. Refaire un document à neuf ne permet plus de donner la distance nécessaire à l'examen d'un document historique. De la sorte, un artiste du passé, si l'on exacerbe la réflexion, un fois restauré, donne une mauvaise prestation d'un artiste du quotidien. M. Fuochi précise cependant que cette réflexion ne lui est pas propre, et s'appuie sur les réflexions des philosophes analytiques dont notamment Gérard Genette, avec la Vénus de Milo dans « L'œuvre de l'art : immanence et transcendance »[52]. La patrimonial n'est pas commercial, d'où le bien-fondé de ne pas être en concurrence avec les plateformes. Si une bibliothèque ne peut pas numériser de façon professionnelle, les maisons de disques le peuvent, mais dans une optique vénale. Le fichier restauré est le même, mais les volontés d'exploitation sont différentes dans les deux domaines professionnels. Il faut donc trouver un compromis entre les deux.

Par ailleurs, la BMVR de Nice souhaite s'intégrer dans un réseau de valorisation et de diffusion des collections numériques. M. Fuochi nous a en effet indiqué avoir souhaité contacter *Europeana* il y quelques années de cela, tandis que la numérisation des collections ne touchait que quelques centaines de disques, le projet *Europeana Sounds* lui semblant intéressant à partir du moment où les fichiers sont reliés au support initial et à sa provenance. Cela n'a abouti à aucune réponse. Les conclusions tirées montrent que la bibliothèque ne possédait pas encore un fonds suffisamment conséquent pour attirer l'attention à une échelle européenne. Pour le moment, elle s'attache donc à susciter l'intérêt à cet échelon

[52] « […] Lorsque Marcel, rentré chez lui déçu par la performance *réelle* de la Berma, la reconstitue en esprit et en découvre peu à peu, après coup et plus ou moins sincèrement, le mérite artistique, que l'émotion du *direct* lui avait dérobé, on peut dire qu'il est alors en présence d'un autre mode de manifestation de cette œuvre, qui est un mixte de souvenir, d'analyse rétrospective et de *wishful thinking* conformiste. De nos jours, un enregistrement cinématographique ou audiovisuel pourrait lui en fournir l'occasion, ou l'adjuvant. Un amateur trop sensible peut contempler *à tête reposée* un bon moulage de la Vénus de Milo ou une bonne reproduction de la Vue de Delft, qui ne *remplaceront* jamais l'original, mais qui lui permettront éventuellement des observations qu'il n'aurait jamais faites en sa présence. On ne peut donc pas dire, au sens fort, qu'une œuvre consiste exclusivement et exhaustivement en un objet. » Source : GENETTE, Gérard ; *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Tome 1, Paris, Edition du Seuil, 1994, p.16

Droits d'auteur réservés.

de façon ponctuelle grâce à l'activité de publication du conservateur, en attendant que le cumul des fichiers tirés des numérisations successives permette d'atteindre un certain seuil d'attractivité en temps venu. Ainsi, la bibliothèque maintient une activité via la revue *The Record Collector*. En décembre dernier, M. Fuochi a ainsi publié un article sur une cantatrice niçoise : Victoria Fer[53]. Selon M. Fuochi, valoriser des documents sonores est un maillon d'une grande chaîne patrimoniale que l'on doit valoriser complètement. Ainsi, Victoria Fer, permet de porter un intérêt sur l'opéra tout en valorisant l'histoire de la ville de Nice. Tandis que le don des archives de Victoria Fer n'avait pu être mené à bien du fait de la mise en tutelle de sa fille il y a quelques années, les ayant-droits de la cantatrice Victoria Fer sont venus finaliser les intentions de la première donatrice. Les archives de la cantatrice ont ainsi été récupérées, puis conservées en magasins. Afin de mettre en valeur ces sources complémentaires de l'histoire du disque, M. Fuochi a parcouru et exploité les archives pour deux articles publiés à terme dans *The Records Collector*, et dans *Nice Historique*, revue d'histoire locale à diffusion large. Dans la revue anglaise, un travail a été effectué sur la carrière londonienne de la cantatrice, première femme à être acceptée et à chanter dans le Parlement anglais, tandis que *Nice historique* a été le support d'un travail sur l'aspect local de sa carrière. Enfin, *The Records Collector*, a permis d'effectuer un travail sur la discographie complète éditée de Vitoria Fer. 35 disques ont été trouvés, dont un repéré et acheté sur les deniers du conservateur en Allemagne. Ce disque inconnu a par ailleurs publié en ligne. Tout cela a donné lieu à un travail que M. Fuochi souhaite approfondir par le biais de la page d'écoute de la bibliothèque, avec un travail discographique à réexploiter par les chercheurs, ainsi qu'un travail éditorial à étoffer, chose bien chronophage par ailleurs dans l'activité du conservateur.

Il existe donc deux principaux freins à la mise en place d'une politique efficace de numérisation des collections sonores. Le coût d'une part, qui ne se borne pas à la seule mise en place des opérations, mais aussi au maintien de la pérennité des fichiers obtenus, et aussi la mise en place d'une interface de consultation adaptée. En-dehors de ces principales problématiques, la numérisation peut être valorisée différemment selon les objectifs des conservateurs en place, de même que les collections. La plasticité offerte par la création de fichiers restaurables, diffusables à l'envi permet d'offrir un nombre infini de solutions pour augmenter la visibilité des collections, ainsi que leur ouverture au public. Notons malgré tout que l'activité scientifique du conservateur, qui a longtemps fait partie de ses attributions traditionnelles, continue d'être le fer de lance de la valorisation auprès des réseaux d'amateurs et de chercheurs. Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue non plus que la numérisation puis la diffusion des fichiers, si elles sont le corollaire d'une louable volonté de diffuser la culture auprès du public, peut également se heurter à des problématiques de droit. La souplesse, comme nous l'avons vu, est de mise lorsqu'il s'agit de diffuser des œuvres qui, même si elles sont tombées dans le domaine public, n'en restent pas moins complexes dans leur gestion.

La numérisation, en apportant son lot de bouleversements, a permis à la fois de reconfigurer les fonctions du conservateur mais aussi du bibliothécaire en

[53] (1881-1963)Après avoir étudié au conservatoire de Marseille, Victoria Fer est engagée en province puis en Belgique. Le sommet de sa carrière est atteint lorsqu'elle est engagée en 1912 pour ses premières représentations à l'opéra de Londres, avant de faire son entrée au Grand Opéra de Paris en 1916-1917. Elle incarnera également Madame Butterfly en 1923 à l'Opéra Comique de Paris. En 1959, elle devient professeur au conservatoire de Nice.

Droits d'auteur réservés.

charge d'un fonds patrimonial. Pour autant, cela ne veut pas dire que ses fonctions traditionnelles ont fait l'objet d'une table rase, comme le souligne Claire Haquet[54]. La numérisation est le signe d'une ouverture de potentiels pour ce qui est de la valorisation des collections, tandis que les technologies numériques ne jouent pas « face » aux bibliothèques, mais avec elles. Preuve en est également dans les bibliothèques ayant choisi ou ayant été contraintes de ne pas effectuer de numérisation de leurs collections. Pour ces dernières, il s'agit de compter sur une autre forme de valorisation et de médiation, qui ne se situe pas dans la continuité d'un système technique révolu loin des ordinateurs, mais dans un système complémentaire. Preuve en est dans leur position tout aussi délicate face à la question du droit d'auteur, même sans politique de numérisation.

III. LE DROIT DE LA PROPRIETE INTELLECTUELLE : UN FREIN OU UN TREMPLIN A LA VALORISATION NUMERIQUE DES COLLECTIONS ?

L'Institut national de l'Audiovisuel : une gestion monétaire traditionnelle

Le droit de la propriété intellectuelle, s'il permet de garantir le lien légitime de l'auteur à son œuvre et de sacraliser la création, ne contribue pas réellement à en perpétuer le souvenir dans les générations dans les générations ultérieures. Il arrive parfois que l'œuvre protégée par le droit d'auteur ne devienne sanctuarisée, la rendant impossible à exploiter sans soulever d'épineuses questions. Preuve en est avec une œuvre universellement reconnue, le Boléro de Ravel, dont la gestion a fait l'objet d'une série de documentaires produits par l'INA[55].

L'INA, en dépit de son statut de centre de conservation d'archives audiovisuelles, est un bon exemple de valorisation des collections sonores, notamment dans le domaine de la gestion des droits d'auteur. Pascal Rozat, attaché à la direction des collections au sein de l'Institut national de l'Audiovisuel, au cours d'un entretien mené le 4 décembre dernier, a bien voulu nous donner un aperçu d'une partie de son activité orientée vers la commercialisation de certains fonds sonores. En effet, l'INA, a fait le pari de commercialiser certaines de ses archives musicales sur support vinyle depuis quelques années. Si la diffusion de ces phonogrammes reste encore confidentielle, il nous a paru intéressant d'en savoir davantage sur la philosophie ayant conduit à adopter ce type de support, et

[54] Source : Diallo, Malik et Haquet, Claire. « Du passé ne faisons pas table rase ». Revue de l'Enssib [en ligne], 2016, n° 4. Lien : http://bbf.enssib.fr/revue-enssib/consulter/revue-2016-04-014 [consulté le 17 février 2020]

[55] On y apprend les vicissitudes de la gestion des droits de Maurice Ravel, et la manière dont ces derniers ont transité par les mains les plus improbables, tandis que le Boléro est joué toutes les 10 minutes en moyenne dans le monde, et aurait rapporté près de 50 millions d'euros de droits d'auteur depuis sa création en 1928. Source et lien vers les documentaires : https://www.archimag.com/archives-patrimoine/2016/05/23/ina-serie-documentaire-saga-droits-d-auteur-bolero-ravel [consulté le 17 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

sur la gestion des obstacles juridiques. Par ailleurs, l'aspect hybride de l'INA n'est pas sans nous interroger sur la marge de manœuvre qui peut ou pourrait être allouée aux bibliothèques, bien que celles-ci ne soient jamais appelées à devenir Établissement à Caractère Public, Industriel et Commercial (EPIC), comme l'est cette institution si particulière. Si cette dernière possède effectivement des disques, ces disques ne sont pas des disques du commerce, mais des disques dont la nature relève plus de l'archive que du document reproduit, comme on peut le trouver au Dépôt Légal de la BnF, ou bien dans d'autres collections patrimoniales. Les documents sonores sont des documents originaux non édités, en grande partie des enregistrements radiophoniques ou des enregistrements de concerts appelés à être diffusés à la radio. Le fonds est en grande partie numérisé, mais reste plutôt faiblement valorisé aujourd'hui, notamment sur le plan commercial.

Le marché de l'archive audio est moins rémunérateur que celui de l'archive télévisuelle, où producteurs et chaînes de télévision constituent de gros demandeurs de programmes. Le marché de l'archive audio est en effet plus limité et se limite à l'édition discographique. Par ailleurs, la plateforme INA.fr n'a jamais vraiment eu de fonctionnalités propres dédiées à l'audio, la plateforme hébergeant des fichiers audio en prenant le principe d'une vidéo sans image mobile, mais seulement fixe et générique, tandis que les musiques ne peuvent être découpées en plages.

En ce qui concerne la gestion des droits, l'INA possède sa propre équipe juridique, comme tout établissement de cette ampleur. Cette dernière relit et interprète la législation de la propriété intellectuelle à l'aune de la jurisprudence, tandis qu'elle négocie également les contrats avec les ayant-droits ainsi que les clients en fonction des finalités d'utilisation des archives qu'ils ont souhaité acheter. En règle générale, autant pour les programmes audiovisuels que sonores, dans le cadre d'un document qui n'est pas fixé sur un support commercial, les services juridiques sont plutôt enclins à appliquer un délai de 70 ans après la mort de l'auteur, tout en essayant de déminer les problèmes potentiels des droits détenus par tel ou tel participant à l'œuvre, pour peu qu'elle soit collective.

En raison de l'aspect récent des collections, la gestion des droits afférents à ces dernières a constitué un lot de difficultés que l'arrivée à échéance des droits pour une bonne partie des documents a permis de faciliter. Même si l'INA n'a plus l'exclusivité de ses programmes et ne possède plus ses propres droits d'auteur, l'Institut a réussi à bénéficier d'un accord avec la SACEM afin d'alléger le régime du droit d'auteur dans les archives qu'elle conserve. Il fut un temps en effet où l'INA devait systématiquement demander l'autorisation des détenteurs des droits d'auteur pour pouvoir diffuser des séquences relevant des extraits musicaux. Désormais, il n'est plus besoin de solliciter d'autorisations préalables pour pouvoir diffuser des archives, de même que l'INA dispose d'accords spécifiques avec des syndicats d'artistes interprètes qui s'appliquent quand les interprètes étaient embauchés directement par la radio-télévision publique, sauf lorsque ce sont des tiers qui ont organisé le spectacle. Cela permet de rendre le fonds plus exploitable, sans qu'il ne le soit totalement cependant. Enormément de disques du commerce sont par exemple enregistrés dans les bandes radio ou dans les play-back et constituent de grands freins à leur exploitation. Ainsi, des émissions consacrées aux nouveautés discographiques en tous genres sont peu susceptibles d'être valorisées.

Il n'en reste pas moins que l'autre partie des archives de l'ORTF, dont l'éclatement en 1974 a abouti à la création de l'INA et de Radio France, reste

Droits d'auteur réservés.

malgré tout exploité, comme nous le verrons plus tard. Radio France, en dépit de ses prodigieuses collections de disques, est de plus en plus férue d'archives, notamment à la suite de la diffusion en 2016 d'une émission consacrée au jazz, laquelle puisait entre autres dans les fonds de l'INA[56]. Depuis, la formule s'est étendue à la musique classique. De nouvelles émissions mettent à l'honneur des concerts classiques produits par la TV-radio publique à une occasion précise, oubliés depuis. Les audiences sont plus importantes, touchant quelques centaines d'auditeurs.

En-dehors des difficultés relatives à la gestion des fonds essentiellement télévisuels, il s'avère que d'une façon générale, la sélection des programmes et documents les moins problématiques dans la masse prodigieuse des collections permette de mettre en avant les documents les plus faciles à gérer. C'est par exemple le cas dans la commercialisation des vinyles dits « discographiques » publiés aux éditions INA Mémoire Vive. Si le marché du CD est de moins en moins porteur, l'INA s'aventure sur le disque vinyle pour relancer ses ventes. Il n'en reste pas moins que le peu de bénéfices implique que les sélections soient les moins coûteuses en *royalties,* « négocier les droits consistant à donner de l'argent » comme l'indique Pascal Rozat. Il faut donc choisir des morceaux tombés dans le domaine public, ayant plus de 50 ans avant 1962, comme il en est cas pour la BnF. Une fois ces morceaux choisis, ils doivent faire l'objet d'une déclaration à la SDRM, qui dépend de la SACEM[57].À partir du moment où une œuvre est déclarée à la SACEM via une de ses sociétés partenaires, en règle générale, il suffit de payer pour diffuser. Généralement, le travail éditorial de l'INA s'adapte au contexte juridique, afin de pouvoir atteindre ses fins sans perdre trop de temps ni d'argent au vu du nombre modeste des tirages et par là-même, des ventes. Pascal Rozat donne un exemple : il ne sert à rien de vouloir commercialiser un morceau de Miles Davis des années 1980, en raison de la complexité de la situation juridique et du montant des droits, mais rien n'empêche de vendre les droits de ce morceau à une grande maison de disques qui aura les moyens financiers et juridiques pour diffuser cette œuvre, parce qu'elle aura déjà les droits.

La gestion de la propriété intellectuelle, et par conséquent des droits d'auteur et des droits voisins ne pose pas véritablement problème à une entreprise qui en a les moyens, dans la mesure où le paiement de ces droits ne vient pas grever ses bénéfices à venir sur l'exploitation des documents choisis pour être édités.

Est-ce que le droit est toujours une barrière pour les plus petites structures dotées de moyens moins conséquents ? Malgré ce décalage entre des structures aussi importantes que l'INA et d'autres bibliothèques de (bien) moindre ampleur,

[56] Il s'agit de l'émission radio « Le jazz, une aventure radiophonique », diffusée sur France Culture. Source : https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/le-jazz-une-aventure-radiophonique-22-70-ans-d-archives [consulté le 17/02/2020]

[57] Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique des auteurs, compositeurs, éditeurs, réalisateurs et doubleurs sous-titreurs, créée en 1935. Associée à la SACEM, les missions essentielles de la SDRM sont l'autorisation à la reproduction des œuvres des répertoires dont elle a la gestion, la fixation des conditions de cette autorisation, la collecte et la répartition des redevances. Ainsi, avant chaque production de disque, l'INA doit faire une demande d'autorisation de production d'un disque Œuvre par Œuvre (OPO) et payer des droits tarifés en fonction de la destination du disque produit : commerce ou promotion. Voir le détail de la tarification en annexe. Source : https://sdrm.sacem.fr/ [consulté le 17/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

le droit n'est peut-être pas forcément un obstacle, pour peu que l'on souhaite s'inscrire dans un circuit plus adapté à la taille des structures.

La BML : une gestion collaborative originale du droit d'auteur

Des bibliothèques telles que la Bibliothèque municipale de Lyon (BML), ou encore la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM de Limoges) ont réussi à mettre en place des stratégies convaincantes en vue de surmonter les obstacles juridiques sans pour autant contourner la loi, tout en mettant en place un réseau actif de valorisation.

Ainsi, au cours d'un entretien effectué en janvier dernier à la BML, Cyrille Michaud, responsable du département musique, nous a expliqué la manière dont l'exposition « Lyon, capitale du rock » avait entre autres permis d'inscrire la bibliothèque dans un réseau culturel désormais conscient du rôle des bibliothèques dans la diffusion pérenne d'un patrimoine musical en parallèle des circuits commerciaux.

La BML possède deux fonds musicaux patrimoniaux :

- Le fonds dit classique, où l'on s'appuie sur le support patrimonial, avec des vinyles, des 78 tours ;
- Un fonds local, qui s'attache à combler les manques du dépôt légal des supports sonores pour l'agglomération lyonnaise. Sa particularité réside dans le fait qu'il renferme des labels et des artistes qui peuvent être, outre les supports plus anciens, totalement contemporains. Afin de constituer une mémoire locale, les supports sonores tout justes entrés dans ce fonds font l'objet de considérations patrimoniales.

Tandis que les moyens manquent pour mettre en place une politique de numérisation des fonds anciens, seul le fonds local est numérisé systématiquement pour ce qui est des contenus sonores et les livrets. Le contenu issu de cette numérisation est systématiquement versé dans la base en ligne de Lyon qui est Numélyo. Il s'agit d'un grand projet actuellement dans ses premiers pas, dont le but est à terme de créer un accès au contenu en accès distant. Plutôt que de gérer indirectement les droits en se retournant vers la SACEM, une politique de négociation ayant droit par ayant droit pour permettre un accès intégral par Internet a été lancée, tout en s'appuyant sur une série de 17 contrats juridiques différents (voir annexe). Ces derniers ont été élaborés pas un stagiaire juriste, avant qu'ils ne soient vérifiés puis acceptés par les services juridiques de la municipalité. L'idée est de valoriser à plein ce patrimoine, le projet est censé prendre plusieurs années pour ce qui est de sa phase de numérisation. La base NuméLyo possède trois types d'entrées pour les documents sonores : l'entité discographique (album ou 45 tours, ou fichiers, ou cassette, selon le support qui est disponible à la commercialisation) ; une entrée artiste, et une entrée label, exclusivement sur les labels locaux. Sur ces deux entrées, la BML veut s'ouvrir à la contribution extérieure. Les labels et les artistes pourront enrichir eux-mêmes leur notice, et y apporter des éléments complémentaires. Les artistes et les labels adhèrent ainsi au projet et permettent à la bibliothèque d'avoir les droits de diffusion, cette dernière s'engageant à les impliquer en retour. Essayer d'impliquer

Droits d'auteur réservés.

le public aussi par un autre biais. Le fonds ayant été traité avec une indexation parfois légère, les usagers pourront apporter des éléments supplémentaires, à la manière de ce qui a été fait sur la partie son du catalogue *Europeana*.

Selon Cyrille Michaud : « Le problème du droit est souvent le critère qui fait que l'on valorise plus certains pans de collections que d'autres. Numériser du contemporain pour le rendre juste accessible dans les murs de la bibliothèque n'est pas une solution satisfaisante. La loi donne lieu à des interprétations parfois assez délicates voire osées. La préservation du support d'origine peut permettre une numérisation couverte par la loi, de même qu'une consultation sur des postes dédiés. Mais, des bibliothèques numérisent leurs CD et les rendent écoutables, ce qui est très délictueux. La BML se couvre, et ne joue pas à cela. La consultation à distance pose un sérieux problème en ce sens, et nécessite plus que jamais la mise en place d'une politique de négociation de droits et de paiements SACEM.

Pour le fonds local, les droits vont être demandés pour une diffusion à l'extérieur à titre gratuit, car la bibliothèque n'a pas les moyens de gérer le paiement des droits SACEM, ni les moyens également. »

Enfin, au-delà de la question de la gestion économique des droits, tout un écosystème se met en place dans cette relation équilibrée entre artistes et bibliothèques, tout en y incluant les lecteurs. De la sorte, des partenariats ont été noués avec les interlocuteurs de la bibliothèque et permettent d'avoir des avantages en tant que lecteur, notamment des tarifs préférentiels pour les scènes locales. La bibliothèque a aussi investi des lieux d'accueil à l'occasion du Disquaire Day, en raison de son partenariat avec l'organisateur local de l'événement, Grand Bureau, fédération qui regroupe labels et disquaires et relaie le CALIF qui se charge de l'événement au niveau national. Un partenariat avec le Marché gare a aussi été créé, ce dernier organisant un marché des labels indépendants de la région à Lyon tous les deux ans, avec une radio locale invitée, au cours de l'événement Jaquette et Diamant.

Cette collaboration qui se mène dans un échange profitable à chacun ne doit pas pour autant léser des partenaires qui, s'ils constituent une menace sur la pérennité d'une offre musicale en bibliothèque, n'en restent pas moins des moyens efficaces de gérer les problèmes juridiques et de faire bénéficier d'un réseau de diffusion développé sur le réseau national et mondial. Il s'agit des maisons de disques, désormais pleinement investies sur le marché du *streaming*.

Un exemple marquant est celui de la BMVR de Nice, qui s'est également investie dans ce domaine commercial pour se faire reconnaître par les éléments les plus valorisables de ses collections, ce qui va généralement de pair avec des questions de droit d'auteurs généralement coûteuses ou épineuses. Ainsi, une opération de valorisation conjointe est en passe d'être effectuée avec une maison de disque éventuellement au cours de l'année 2020 suite à suite de la découverte de disques exceptionnels arrivés dans la collection Radio Monte-Carlo par l'entremise de la princesse Grace de Monaco dans les années 1950. L'opération reste confidentielle pour le moment, afin de rendre l'opération de communication plus efficace.

Un autre exemple, moins épineux et plus reconnu, est celui de la BFM de Limoges. Cette dernière n'ayant ni la vocation commerciale ni les moyens de l'INA, son action de valorisation complète est à souligner, notamment dans le domaine de la production discographique.

Droits d'auteur réservés.

La BFM de Limoges : une exploitation monétaire originale du fonds par la reprise d'une formule éprouvée : la commercialisation de disques

Au cours d'un entretien mené le 14 janvier 2020, Laure Fabry, responsable du pôle Limousin et patrimoine de la BFM de Limoges, a bien voulu nous présenter son activité. Laure Fabry s'est particulièrement investie dans le fonds Jean-Marie Masse, qu'elle a bien voulu nous présenter. Il s'agit d'un des fonds les plus complets de disques de jazz en France. Après des années de tractation, le fonds de Jean-Marie Masse est déposé à la BFM de Limoges. Celui-ci, avec Charles Delaunay et Hugues Panassié, est l'un des pères du jazz en France. Tandis que les fonds Delaunay et Panassié ont été respectivement déposés à la Bibliothèque nationale de France et à la BMVR de Nice, le fonds Masse fait l'objet d'un don à la ville natale de ce personnage reconnu sur le plan local et national. Après que le don ait été envisagé au niveau du conservatoire de la ville, l'estimation volumétrique et de contenu de la collection amène les décideurs à vouloir déposer le fonds dans les fonds patrimoniaux de la BFM. Charles Delaunay et Hugues Panassié, en pleine époque de ségrégation raciale aux États-Unis, ont accueilli des musiciens noirs en France, et ont permis qu'un certain nombre de projets de disques se concrétisent. Ils ont également permis la création du Quintette du Hot Club de France, formation musicale où l'on retrouve entre autres Django Reinhardt ou encore Stéphane Grapelli. Ils ont eu une activité très importante dans l'entre-deux-guerres. À la suite de ces instigateurs, Jean-Marie Masse découvre cette musique, commence à collectionner des disques de jazz, et organise des conférences. Au début de la deuxième Guerre mondiale, il se met à étudier la musique noire. Cela l'amène à rencontrer Hugues Panassié. À sa suite, se crée donc le Hot Club de Limoges, qui permet de faire découvrir cette nouvelle musique à Limoges jusqu'à ce jour. Des concerts sont organisés, et le gratin du monde du jazz est convié à Limoges, bien que les plus grands, tels que Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, par exemple, ne viendront jamais. Sa personnalité charismatique permet de lier facilement contact avec les musiciens, et de constituer une correspondance très riche. Peu avant son décès, il souhaite faire don de sa collection de disques, de photographies, de revues et de sa correspondance à une collectivité de Limoges. Après des atermoiements de nature diverse, le fond échoit à la BFM en 2016. Cette dernière se trouve, dans un premier temps, désemparée par l'arrivée d'un fonds atypique, dont les habitudes de traitement, de conservation et de stockage ne sont pas des plus répandues dans les collections françaises, exception faite de grands centres créés à cet effet. Le disque ne faisait alors l'objet d'aucune connaissance de la part des conservateurs. Un ensemble de plus de 20 000 pièces fait donc son arrivée à la bibliothèque.

Un monde, ainsi que des pratiques de conservation restaient à découvrir. Après avoir passé le premier obstacle qu'était celui de l'assurance du fonds, la BFM de Limoges fait le choix de contacter la BnF. Anne Legrand, spécialiste de l'histoire du disque, est dépêchée sur les lieux. Il s'avère assez rapidement que la richesse des fonds est grande, de même que la rareté d'un certain nombre de disques. La collection léguée est ainsi la troisième plus grande collection de disques de jazz en France, après celle de Delaunay et celle de Panassié. Il est donc décidé de remettre Limoges au cœur du jazz, et de redonner toute l'importance de la ville dans l'histoire du jazz en France. Un grand événementiel est mis en place pour l'année 2018, pour signaler l'arrivée de ce fonds exceptionnel. De la sorte, le grand public, ainsi qu'une communauté de chercheur prennent acte de ce réservoir

Droits d'auteur réservés.

de recherche et de la dimension patrimonial d'un pan méconnu de notre histoire. Le concours du Hot Club de Limoges est accepté dans ce cadre, tandis que les relations ainsi que le recrutement du club montrent une certaine frilosité à s'aventurer dans les nouvelles contrées du jazz aux yeux de membres puristes, pour lesquels le jazz s'arrête essentiellement au swing. Le be-bop est hors de leur intérêt. Des gardiens du temple portent la figure du donateur, et brident les programmations.

Un manque de personnel se ressent très fortement pour traiter des fonds d'une telle ampleur. Laure Fabry arrive à mobiliser sa direction pour pouvoir identifier et cataloguer un support aussi particulier que le disque. Pour ce qui est des photos, les collègues férus de jazz ont été mis à contribution pour identifier les personnes figurant sur les milliers de clichés réunis par Jean-Marie Masse. La correspondance, quant à elle, a été traitée selon les normes en vigueur en bibliothèque.

Dans ce cadre, des disques Pyral sont découverts dans cette imposante collection. Après identification et reconditionnement particulier, ces derniers sont restaurés et numérisés par les soins de la Bibliothèque nationale, après qu'ils aient été identifiés par leur collègue Anne Legrand. Une fois leur contenu recueilli, il s'avère que les disques Pyral déposés sont en fait des enregistrements personnels effectués au cours des années 1940 et 1950 des concerts organisés par Jean-Marie Masse et le Hot Club de Limoges. Il s'agit donc de valoriser ce contenu inédit, et menacé. Les disques sont conservés à la BnF, en raison de leur état de dégradation générale, lequel nécessite des soins particuliers (maintien dans des salles réfrigérées à 0°, isolés d'autre supports pouvant pâtir des émanations sortant de ces disques en décomposition).

Anne Legrand propose alors la création d'un CD en vue de valoriser ce contenu, tandis qu'elle s'intéresse également à la mise en valeur des pochettes de la collection, munie de l'expérience constituée au cours de ses recherches, ainsi que sa contribution à l'exposition consacrée au label Vogue à la BnF. Les pouvoirs politiques adhèrent au projet, et se proposent de contribuer financièrement à la production du disque. La mairie s'est engagée, ce qui souligne un fait relativement exceptionnel dans l'histoire de l'engagement de la municipalité vis-à-vis d'un patrimoine relativement difficile à identifier en tant que tel pour le grand public. Les disques Pyral seuls ont pu faire l'objet d'une expertise en vue de gérer les droits afférents aux enregistrements qu'ils comportaient. La spécialiste Anne Legrand s'est donc chargée d'identifier les interprètes sur l'infime partie de la collection constituée par les disques Pyral, en veillant à prévenir au mieux les éventuels contentieux. À la lumière de ce critère, les enregistrements reportés sur le disque commercialisé en 2018 ont pu faire l'objet d'une sélection non seulement artistique, mais aussi juridique. Afin de se protéger davantage, il a été fait appel à un professionnel qui a de son côté géré les droits des enregistrements qui lui ont été confiés après une première sélection. C'est donc après avoir été remis au label SAGA que les enregistrements ont pu faire l'objet d'une négociation professionnelle des droits, d'autant plus qu'il a été décidé de faire un disque commercial[58], et non un disque promotionnel, comme il en a été cas à la Bibliothèque municipale de Lyon. Il fallait donc pouvoir prendre les devants face à des musiciens américains généralement assez jaloux de leurs droits. Il s'est avéré

[58] Source : https://harleminmontmartre.paris/fr/la-librairie-harlem-in-montmartre/product/155-harlem-a-limoges-avec-cd [consulté le 18/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

qu'une partie d'entre eux a cédé gratuitement ses droits, tandis qu'une autre a tenu à être payée. La négociation a été relativement facile, du fait de l'enthousiasme soulevé, ne serait-ce que dans une optique d'histoire de la communauté afro-américaine qui a pris beaucoup de sens à travers l'histoire du jazz de l'autre côté de l'Atlantique.

La même chose avait été faite à Villefranche-de-Rouergue avec des disques issus de la collection de Hugues Panassié. En 1993, deux CD étaient ainsi sortis, notamment un consacré à Willie « The Lion » Smith, entre autres[59]. Les négociations ont eu lieu en direct avec les ayant-droits dans ce cas-là.[60]

La commercialisation du disque s'est faite tout au long de l'année 2018. Depuis, le disque est en vente à la bibliothèque, et touche avant tout un public de collectionneurs et de passionnés en quête de rareté et d'exhaustivité pour leur collection. Il a été choisi de le vendre en régie directe, plutôt que de passer par un intermédiaire. La production du disque aura coûté en tout en pour tout entre 10 000 et 15 000 euros. 500 disques étaient prévus pour être vendus au cours de l'exposition, et 500 autres sortent du circuit commercial. Ces disques continuent donc d'être vendus à l'accueil de la bibliothèque, tandis qu'il n'y a pas de régie. Les 500 disques qui restent sont donnés au compte-gouttes au cours de manifestations ponctuelles, à titre d'objet promotionnel. Il n'y a pas de retours commerciaux suffisants, mais il s'agit surtout d'une réussite pour Laure Fabry. Le projet total aura coûté 150 000 euros pour une programmation très importante au cours de 2018[61].

De la sorte, le recours à des prestataires, en l'occurrence le label SAGA, permet d'opérer une valorisation ponctuelle et d'orchestrer des « coups » de communication, à même de sensibiliser les tutelles et pouvoirs public à l'intérêt que peut susciter une collection pas toujours facilement identifiée comme exploitable sur le plan électoral ainsi qu'économique[62]. Ainsi, à la suite de la mise en place de cette programmation riche et variée, dont seuls les éléments éditoriaux viennent d'être cités, un projet de numérisation des collections est sur le point d'être mis en place. Il s'agit là du deuxième axe de valorisation des collections, lequel doit aboutir à la constitution d'une bibliothèque numérique. À terme, cette dernière est censée contenir les photographies ainsi que la correspondance du pionnier du jazz. Malgré cela, l'édition de disques a permis de mettre au jour la difficulté de la gestion des droits d'auteur ainsi que le manque d'effectifs rendant

[59] Source : https://data.bnf.fr/fr/13888158/discotheque_municipale_villefranche-de-rouergue__aveyron/ [consulté le 18/02/2020]

[60] A de rares occasions, un CD peut aussi contribuer au budget d'une bibliothèque. En 1993, toujours à la médiathèque de Villefranche-de-Rouergue, un concert hommage de Pierre Boussaguet a eu lieu. A cette occasion, a été créé le morceau Talma, dont les droits ont été cédés à la médiathèque. Ce concert est sorti en CD avec l'accord des musiciens l'année suivante. Le morceau étant devenu le générique d'une des émissions de Philippe Meyer sur France Inter, celui-ci donné à la médiathèque des fonds supplémentaires grâce à la production du disque tiré de ce concert. Source : Anne Legrand, entretien du 24 janvier 2020.

[61] Source : https://www.francemusique.fr/jazz/jazz-culture-hot-vienne-a-limoges-62887 [consulté le 18/02/2020]

[62] Laure Fabry reconnaît en effet que la matérialité de la musique en bibliothèque reste encore assez souvent rejetée. Un rapport social dans la suite des *Héritiers* de Bourdieu existe encore pour la musique enregistrée. Un rapport à la musique enregistré est encore catégorisé comme divertissement, tandis que la littérature est débarrassée de cet *a priori* depuis longtemps. Le genre policier, ou bien de science-fiction a acquis ses lettres de noblesse, autour duquel de grandes institutions ont organisé leur programmation, à l'instar de Tolkien pour la BNF.

Droits d'auteur réservés.

impossible la mise en ligne des disques sur le modèle de la BnF ou bien de la BMVR de Nice, même s'il s'agissait des 30 secondes permises par l'exception de citation. Par ailleurs, la numérisation des supports sonores existant assez largement, un politique de sélection draconienne a été imaginée pour éviter le mauvais emploi des crédits éventuellement alloués à cette tâche. En raison de l'ampleur des fonds, du manque de soutien financier de la collectivité, Laure Fabry ne souhaite effectivement pas lancer de campagne de numérisation intégrale, mais préfère privilégier la numérisation des supports les moins pérennes, ou bien la numérisation à la demande, en partant du postulat qu'un lecteur qui demande à écouter un titre ne l'a probablement pas trouvé ailleurs, ou bien fait l'objet d'une demande suffisamment légitime pour pouvoir mettre en place une procédure de numérisation. Il vaut mieux selon elle identifier les raretés pour pouvoir effectuer une opération utile et valable. Pour le moment, les opérations se limitent à ce cadre, et les écoutes s'effectuent dans l'emprise de la bibliothèque. Un accès distant est impossible, et personne n'en a envie pour le moment, notamment au niveau de la municipalité, après un effort aussi lourd que celui produit au cours de l'année du jazz. De ce fait, le manque de soutien de la hiérarchie en ce sens empêche de gérer le fonds dans ce sens.

La collection de Limoges est par ailleurs assez proche de celle de Nice et de celle de la Médiathèque musicale de Paris pour que la numérisation des fonds touche les disques inconnus dans d'autres centres de conservation. Une bibliothèque numérique est donc indispensable, mais il faut pouvoir sélectionner tout en sachant répondre aux attentes des lecteurs, à savoir des scientifiques et des amateurs. Il n'en reste pas moins que cette dernière pourrait être mutualisée, en vue de rationaliser la gestion des infrastructures. Le jazz en France ne bénéficie pas encore de structures visibles et identifiables par tous à un niveau national pour correspondre à ces attentes. Par conséquent, il n'y pas de base de données d'envergure nationale consacrée au jazz en France, ce qui pose un obstacle pour des bibliothèques d'ampleur réduites et pourtant désireuses de compléter les corpus par des fonds originaux. Anne Legrand, ainsi que Laurent Cuny, ancien membre de la direction de l'ONJ (Office national de Jazz), par ailleurs universitaire, cherchent à créer une base de données des sources du jazz, projet par ailleurs très attirant pour un certain nombre de bibliothèques aux États-Unis. Le projet permettrait de lancer un processus de coopération internationale, de la même manière qu'une nouvelle synergie pourrait exister avec les spécialistes, amateurs et collectionneurs généralement assez pointus en leur domaine. Une association peut fédérer, c'est par exemple le cas de l'ACIM, mais cela existe dans une moindre mesure chez les collectionneurs.

La BML de Lyon, quant à elle, profite du soutien sans faille de sa municipalité, par ailleurs dotée de moyens plus conséquents. Dans une programmation culturelle municipale dont la configuration restait proche de ce qui avait eu lieu à Limoges, la ville de Lyon a créé une saison intitulée « 40 ans de musique actuelle à Lyon ». En parallèle à l'exposition, un certain nombre d'anniversaires avait lieu dans la ville, qu'il s'agisse de lieux culturels emblématiques à l'instar du Transbordeur, des 20 ans du festival Nuits sonores, les 20 ans du label *Jarring Effects*. La ville a donc fait appel à toutes les structures musicales lyonnaises pour faire des appels à proposition, des expositions, des concerts etc. Pour accompagner cette opération, il a été décidé de créer un vinyle, que la ville de Lyon a donc financé avec un partenariat public privé avec Virage

Droits d'auteur réservés.

Radio qui a porté le projet. *Jarring Effects* a fait toutes les démarches pour fixer le contenu du disque. Les ayant-droits ont été contactés pouvoir faire figurer un titre sur cette compilation, toujours à titre gratuit. Ce qui a été proposé, c'est de donner une copie du disque en tirage limité en échange de la diffusion gratuite de la chanson sur le disque. Pour que les choses soient plus simples dans la gestion des droits, le vinyle est promotionnel, et non un produit du commerce. Il est donc distribué par la ville de Lyon aux délégations étrangères, à titre protocolaire. Par ailleurs, le disque a été proposé en loterie au cours de l'exposition, par la bibliothèque. L'INA a participé pour la fourniture des enregistrements.

IV. DES SOLUTIONS DE VALORISATION ALTERNATIVES A LA VALORISATION NUMERIQUE DES COLLECTIONS

Tout cela contribue à mettre en place des solutions alternatives à la numérisation, tout en mettant en valeur un patrimoine sans pour autant en compromettre sa pérennité.

Exemple de la MMP et de la Philharmonie de Paris : un appui sur des cycles de conférence traditionnels

Ces solutions alternatives ne sont pas forcément omises dans les bibliothèques pouvant ou ayant fait le choix de numériser et de valoriser leurs collections à distance. La valorisation du patrimoine est en effet un engagement, plus qu'une partie du métier de conservateur, comme le souligne par ailleurs Marc Crozet. « Toute gestion de document patrimonial constitue un engagement à part entière », comme nous pouvons le lire dans le verbatim effectué par Claire Cappe dans son rapport de stage intitulé « Investigation sur un fonds de vinyles de musique cubaine: description et analyse de la collection pour un objectif de valorisation »[63].

En pleine cohérence avec ce discours, la Médiathèque musicale de Paris possède une programmation riche en-dehors de la valorisation en ligne, et mobilise également une grande variété d'interlocuteurs. Ainsi, la MMP s'adresse aux spécialistes de la musique et des bibliothèques, ne serait-ce que par sa participation régulière au festival NUMOK. Le 24 octobre 2019 a ainsi été le jour d'une table ronde consacrée à la conservation de la musique à l'heure du *streaming* et du téléchargement, associant journalistes, sociologues, conservateurs de la BnF ainsi

[63] Référence exacte : CAPPE, Claire ; « Investigation sur un fonds de vinyles de musique cubaine: description et analyse de la collection pour un objectif de valorisation », rapport de stage effectué du 2 janvier au 31 mars 2018, Université de Limoges, faculté des Lettres et Sciences Humaines, Licence professionnelle Métiers du livre : documentation et bibliothèques, 65p. Disponible sur le site de l'ACIM à l'adresse suivante : https://www.acim.asso.fr/2018/09/rapport-de-stage-investigation-sur-un-fonds-de-vinyles-de-musique-cubaine-description-et-analyse-de-la-collection-pour-un-objectif-de-valorisation/ [consulté le 18/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

que membres de la filière commerciale de la musique en ligne[64]. Des conférences sont ainsi régulièrement tenues, de même que sont organisées des expositions dans des espaces permanents ouverts au passage des lecteurs. Il s'agit d'expositions de pochettes de disques conservés dans les collections de la MMP, formidable réservoir iconographique permettant un renouvellement thématique mensuel au sein d'une dizaine de mètres linéaires de vitrines. Des liens sont effectués entre réalité et virtualité, grâce à Damien Poncet, chargé de la médiation numérique, avec la mise en place conjointe d'expositions virtuelles sur le site de la MMP, ainsi que la possibilité de consulter les fichiers sonores liés aux disques vus en vitrine[65].

Une programmation particulière est également amenée à porter en avant l'histoire des collections à travers l'histoire des disques, avec la mise en place d'un cycle consacré au disque indien en ce début d'année, à l'initiative d'un pôle dédié à l'action culturelle et la médiation composé de quatre personnes. Le début d'année est donc marqué par un cycle thématique composé d'expositions et de conférences autour du disque indien, à la suite de la mise en valeur d'un fonds de 2000 disques rarissimes provenant d'Inde, donnés en 1988.

La Philharmonie de Paris suit cette même logique en mettant en avant des collections sonores qu'elle ne possède pas forcément. À l'occasion de l'exposition « Al-musiqa » en 2018, tout un travail de médiation complémentaire a été effectué, entre exposition de pochettes de disques sur place et mise en valeur de leur contenu sur Internet, sans pour autant recourir à une bibliothèque numérique dédiée. Des disques anciens ont suscité l'intérêt du public, comme en témoigne Thomas Henry, dont une partie de la collection personnelle a fait l'objet d'un prêt pour exposition et numérisation pour une écoute sur place, tandis que des *playlists* étaient constituées en ligne. Un travail du même type est en train d'être effectué au sein du MUCEM pour une exposition intitulée « L'Orient sonore », dont une partie, comme l'indique la page dédiée à l'exposition, « présente la première « sauvegarde » du patrimoine sonore arabe du début du XX^{e} siècle au travers de la découverte de maisons de disques occidentales qui, à partir de 1903, date du premier enregistrement de musique arabe, avaient étendu leurs marchés au monde arabe, rapidement suivies par des sociétés levantines. On y découvrira une sélection de 60 disques rares (78 tours) couvrant une grande variété de genres musicaux. À partir de 1930, la forme de la musique arabe commence à changer radicalement et ces disques, avec la musique qu'ils transportent, tombent dans l'oubli. La numérisation entreprise par la Fondation Amar à partir de 2009 permet aujourd'hui de redécouvrir ces enregistrements »[66].

[64] Il s'agissait de Sophian Fanen, journaliste, et auteur du livre *Boulevard du stream* ; Samuel Coavoux, sociologue de la culture ; Pascale Issartel, directrice du département de l'Audiovisuel de la BnF; Jean-Christophe Mercier, Believe music ; Guillaume Heuguet, revue *Audimat*, auteur d'une thèse sur l'impact de Youtube sur la musique.

[65] Ainsi, le mois de janvier 2020 a été consacré à la nature, comme en atteste l'exposition en ligne suivante sur le site de la MMP. https://mediathequemusicaledeparis.wordpress.com/2020/01/17/musique-et-nature-autour-de-lexposition/ [consulté le 18/02/2020]

[66] Source : https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/lorient-sonore

Droits d'auteur réservés.

La BFM de Limoges : une valorisation ambitieuse et novatrice, pleinement portée par la tutelle

Enfin, la BFM de Limoges a également mis en place d'autres axes de valorisation au cours de la mise en place d'une année thématique soutenue par le pouvoir politique. Ce programme ambitieux n'a malheureusement pas permis d'emporter l'adhésion d'un public étendu, et n'a par conséquent pas permis de renouveler l'engagement de la tutelle, comme l'a indiqué Laure Fabry au cours du même entretien.

Outre l'exposition « Harlem à Limoges » ayant permis de présenter une partie des archives papier, photographiques et sonores de Jean-Marie Masse, des pistes intéressantes ont été explorées par la BFM. Durant l'exposition Harlem à Limoges, la bibliothèque a par exemple monté un studio de radio des années 1960-1970 totalement fonctionnel avec l'aide d'une association de collectionneurs issus de la Maison de la Radio, présente dans la région[67]. Au cours des temps forts de l'année thématique, des émissions radio ont ainsi pu être produites avec le concours du Hot Club et de spécialistes du jazz, tandis que certains disques de la collection Masse ont fait l'objet d'une diffusion radiophonique après sélection en fonction des critères thématiques et juridiques.

Outre cette initiative originale, une programmation très ambitieuse a eu lieu du 9 juin au 31 décembre 2018. Au-delà du désormais traditionnel triptyque exposition-conférence-concert, ce sont trois expositions qui ont eu lieu à plusieurs endroits de la ville, dans des temporalités différentes, à la bibliothèque, mais aussi à la Galerie des Hospices ou encore au musée de la Résistance.[68] Un film documentaire inédit a également été réalisé puis projeté dans le cinéma de la ville, tandis qu'un film interprété par Jean-Marie Masse en 1959 figurait en première partie. Une journée swing a également été organisée pour évoquer les fêtes populaires teintées de jazz des années 1950, à travers des concerts, des stands vintage, des voitures de collection, des démonstrations de *Lindy Hop* et un grand bal swing. On peut noter également des parcours dans la ville, ainsi que l'accueil du festival Eclats d'Email, au cours duquel ont été représentées des créations basées sur les enregistrements de la collection mise en valeur. Enfin, l'arrivée du fonds a également donné lieu à une exposition participative afin de recueillir des objets et des souvenirs liés à l'histoire locale du jazz.

Comme nous pouvons le constater, la programmation consécutive à l'entrée du fonds Masse a donné lieu à un investissement intense des lieux culturels de Limoges, alors appuyés par un pouvoir politique convaincu des retombées d'un tel effort. Cependant, les faibles retombées ont freiné l'enthousiasme des pouvoirs publics, qui ont porté un coup d'arrêt aux initiatives axées sur le jazz.

La bibliothèque, en dépit de ce coup d'arrêt, continue de tabler sur la validité d'une médiation sur les fonds en partie discographiques de Jean-Marie Masse. Cette dernière pense en effet que le retour à la matérialité du support sonore s'accompagnera probablement d'un attrait, ou du moins d'un intérêt pour l'histoire

[67] Il s'agit de l'Association du centre historique de la diffusion radiophonique, située dans l'Indre et le Cher, dont les collections ont permis de garnir le relais désaffecté de Saint-Aoustrille dans l'Indre, autrefois relais des stations de la RTF. Site : http://achdr.fr/pages/0.html [consulté le 18/02/2020]

[68] Pour plus de détails, voir la page suivante : https://www.francemusique.fr/jazz/jazz-culture-hot-vienne-a-limoges-62887 [consulté le 18/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

de la musique. Tandis que les années 1980 bénéficient actuellement d'un regain d'intérêt tant sur le plan du marché de la collection de disque que sur le plan des sorties culturelles, à en juger par ailleurs les bons résultats de l'exposition « Lyon, capitale du Rock », il est probable selon Laure Fabry que la curiosité du public se porte sur les périodes antérieures. D'une façon globale, la responsable du pôle patrimoine de la BFM pense qu'en dépit du coup d'arrêt, les résultats de l'année de médiation culturelle successive au don du fonds Masse ne constitue qu'un point de départ dans la mobilisation du grand public et des pouvoirs publics. La médiation, la valorisation sont le signe d'une quête de sens, de même que le retour à la matérialité du document. Et cette recherche portera probablement peu à peu sur les périodes précédentes.

Actuellement, plusieurs projets sont envisagés, sans pour autant pouvoir être mis en place, en raison de l'abandon momentané des élus. Il a ainsi été imaginé de reconstituer le salon de Jean-Marie Masse. En effet, celui-ci avait la particularité de stocker sa collection de 13 000 disques dans son salon, dans lequel un certain nombre de spécialistes venaient profiter d'un rendez-vous pour découvrir quelque rareté de discophile. Il a donc été imaginé de se servir de cette particularité du personnage très bien connu en sa région pour pouvoir lancer un ensemble de séances de découverte selon cette modalité. Dans la reconstitution du salon, un bibliothécaire pouvait se charger de faire découvrir certains disques au public, selon une thématique décidée à l'avance. De même, Jean-Marie Masse se servait de son immense collection afin d'alimenter la programmation de sa propre radio. Pour ce faire, chaque disque était écouté et analysé au préalable, avant que ne soit glissée une fiche explicative dans la pochette, ou bien une liste d'ordre d'écoute. De la sorte, le fonds Masse se prête assez aisément au jeu, dont la visée consiste avant tout à maintenir, à travers cette activité simple et peu coûteuse, une attention du public vis-à-vis de ce fonds. La bibliothèque de Limoges étant actuellement en restructuration du fait que le nouveau directeur prépare un nouveau projet d'établissement, le projet ne peut se faire actuellement.

La programmation événementielle autour du fonds Masse ayant été un souvenir difficile pour les élus, l'idée reste présente, mais nécessite désormais du temps pour bénéficier de l'appui nécessaire pour maintenir ce fonds en vie.

Droits d'auteur réservés.

PARTIE 3.COMMENT MIEUX VALORISER LES COLLECTIONS SONORES PATRIMONIALES ?

I. LE PATRIMOINE MUSICAL SONORE : UN PATRIMOINE AUSSI ET SURTOUT TECHNIQUE ET MATERIEL

Les machines d'enregistrement et de reproduction : un patrimoine connexe et très peu valorisé

Au-delà de la relative coupure du contenu au contenant impliquée par la numérisation des supports sonores, il est surprenant de remarquer la coupure qui existe entre collections de supports sonores et collections de machines de reproduction. Pascal Cordereix en fait le constat, notamment vis-à-vis des machines conservées au sein de la collection Charles Cros.

Selon lui, la démarche de jonction entre le disque et les machines n'est pas aboutie pour le moment. Tandis que le rapport entre le disque et la machine n'est quasiment pas établi, un travail scientifique de corrélation et de datation entre support et machine n'existe pas par ailleurs, en dépit de l'existence d'un certain nombre d'occasions, lesquelles ne sont actuellement pas saisies. Pascal Cordereix cite ainsi les Pathégraphes conservés à la BnF, à savoir des machines qui permettent l'apprentissage des langues étrangères par le défilement d'un bandeau papier en même temps que le passage d'un disque d'apprentissage, sorte de pré-méthode Assimil. Les disques de la collection Pathégraphe sont présents, Pascal Cordereix a publié un certain nombre d'articles sur le sujet, mais il faut continuer selon lui. Plus précisément, un travail non seulement de publication mais aussi de collecte des informations relatives à ces machines reste à faire, sans compter le rassemblement des travaux extérieurs relatifs à ce patrimoine technique. Intellectuellement au moins, une chaîne de production du disque peut être reconstituée, du pressage à l'écoute chez soi. Pascal Cordereix ajoute cependant que le temps comme les moyens sont comptés, et empêchent les agents du département de l'Audiovisuel de mener ces travaux complémentaires, malgré leur apport à la connaissance des collections. Un appel aux chercheurs associés est donc la meilleure solution, sur la base des travaux qui se font déjà à la BnF, et dont Anne Legrand est un des exemples les plus reconnus.

Par ailleurs, des précédents existent. Avec Ludovic Tournès[69], il y a 18 ans environ, Pascal Cordereix avait lancé un groupe de travail informel sur l'histoire du disque. À l'époque, cela avait suscité l'intérêt de chercheurs, mais il n'était pas encore possible de travailler sur l'histoire du disque au sein d'une université encore rétive à porter un travail scientifique et historique autour de ce thème. Certains chercheurs comme Sophie Maisonneuve[70] travaillaient cependant déjà sur

[69] https://fr.wikipedia.org/wiki/Ludovic_Tourn%C3%A8s [consulté le 22/02/2020]

[70] https://www.persee.fr/authority/175661 [consulté le 22/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

le sujet. Pour autant, le retard en ce domaine reste également dû au fait que pendant longtemps, voire encore aujourd'hui, il était difficile de bâtir une carrière universitaire sur le disque, bien que l'émergence de séminaires ces dernières années commence à prouver un mouvement inverse. Pascal Cordereix assure également que les choses ont évolué. Le phénomène des *sound studies* ayant fini par arriver en France, ce dernier a permis de donner une légitimité institutionnelle et universitaire à ce type de recherche. La recherche historique française arrive peu à peu à combler le lourd retard qu'elle possède vis-à-vis des pays anglo-saxons.

D'autres spécialistes indiquent que le monde des musées pâtit également de la coupure entre supports sonores et machines de reproduction. Thomas Henry nous a ainsi confié que la muséographie du musée des Arts et Métiers ne restitue pas forcément les bonnes postures d'écoute pour certains appareils d'écoute. Il en va ainsi de certains gramophones, dont le bras ne repose pas dans la position indiquée, mais dans le sens contraire à ce qu'il devait être lorsque la machine servait couramment. Il semblerait que l'erreur ait été corrigée depuis peu.

De même, certaines institutions ont fait le choix de ne plus valoriser leurs collections de machines en tant qu'ensemble clos et cohérent en lui-même. Tandis qu'un musée de la radio avait été installé dès 1964 dans les locaux de la maison de la Radio ; la rénovation de cette dernière a contribué à renouveler les modalités de valorisation de cette collection, fermée au public depuis 2007. Catherine Sournin nous a ainsi indiqué que le musée de la Radio ne sera pas refait comme à l'origine, car les espaces ne le permettront pas. Dans les espaces ouverts au public de la Maison de la Radio, seules des vitrines seront visibles, en même temps que les collections de photographiques pourront faire l'objet d'une exposition, comme c'était le cas en décembre, avec une exposition consacrée à Michel Legrand, composée des clichés de la collection de la Maison de la Radio. Les vitrines seront installées dès lors que le besoin se fera ressentir, en fonction de la thématique. Là réside également une certaine ambiguïté, entre utilisation judicieuse d'un patrimoine technique censé illustrer ponctuellement une histoire culturelle, ou relégation des machines en réserve. Seul l'avenir permettra de connaître précisément les axes de valorisation de ce patrimoine singulier et pourtant décisif dans la mise au point de formats musicaux dont la commercialisation a avant tout été basée sur la radiodiffusion.

Une histoire technique dont la plupart des collections sonores sont actuellement coupées

Ainsi, les collections sonores sont généralement isolées des collections de matériel dans les collections publiques. Les seules exceptions sont donc la collection Charles Cros à la BnF, bien que cette dernière ne jouisse pas d'une proximité immédiate tant sur le plan géographique qu'institutionnel, et la BMVR de Nice, laquelle constitue un exemple singulier dans la mise en valeur de ces patrimoines connexes.

M. Fuochi a fait le choix de conserver un certain nombre de gramophones issus de dons dans les collections de la bibliothèque. Actuellement deux sont exposés, ainsi qu'une collection de machines rares, telles que des ancêtres de juke-

Droits d'auteur réservés.

box, à savoir un Matedisque et un Bussophone[71], montrant que l'invention était française à l'origine. Cette logique se justifie d'autant que les dons sont généralement sont généralement le fait de particuliers, pour qui ces objets n'ont pas de caractère précieux mais sont généralement considérés comme des appareils encombrants, le don à une institution permettant d'en éviter l'élimination pure et simple. Ce n'est pas le cas des dons de collectionneurs, généralement attachés à la notion d'ensemble, et constitue une contrepartie à assurer en l'échange de dons de disques rares.

À chaque support sa machine ?

Il faut cependant noter qu'il est parfois difficile de distinguer les liens qui ont pu unir une machine avec un type de disque particulier. Tandis que les premières années ont vu se battre un grand nombre de procédés d'enregistrements et de lecture spécifique en vue de conquérir un monopole, les décennies suivantes ont été celles de la standardisation, notamment à partir du moment où le 78 tours se démocratise, et ce jusqu'à la fin du vinyle, à de rares exceptions près[72].

Le travail du conservateur en charge d'une collection sonore nécessite donc d'opérer des rapprochements chronologiques entre machines et supports, à défaut de posséder les supports suffisamment spécifiques pour y associer la machine équivalente. Cette mise en perspective peut cependant aider à attirer de nouveaux publics, de même qu'à diversifier les formes de valorisation directe du patrimoine, c'est-à-dire sur place. Une approche de ce type se perçoit dans l'exposition consacrée au verre médiéval au musée de Cluny à Paris, où la trace laissée par des bésicles coincées dans un manuscrit a donné lieu à une présentation d'un modèle identique à côté dudit ouvrage.[73]

À défaut de posséder les collections de machines correspondantes, une collaboration avec les spécialistes amateurs ou professionnels du domaine peut être envisagée, et permettre un apport de connaissance bénéfique pour l'identification de certaines raretés.

Vers la création d'un système patrimonial

Par ailleurs, la mise en perspective d'un support culturel généralement mieux valorisé que l'objet technique afférent, du moins en bibliothèque, peut permettre de remettre en perspective la patrimonialité des collections. Au cours de la table

[71] On peut voir ces appareils à l'adresse suivante. Notons que ces derniers ont également fait l'objet d'une politique de valorisation numérique au même titre que les disques, bien que dans leur cas, leur matérialité se cantonne à leur aspect, sans que l'on sache si ces derniers peuvent faire l'objet d'une démonstration. http://tresors.nice.fr/oeuvre/mate-disque et http://tresors.nice.fr/oeuvre/bussophone [consulté le 22 février 2020]

[72] On pense ainsi aux cartouches magnétiques censées remplacer la cassette audio par sa plus grande qualité sonore et ses différentes pistes, ou encore aux disques Trimicron, permettant de restituer une heure de musique par face de 33 tours 30 centimètres grâce à un sillon plus fin. Une page Wikipédia consacrée aux disques microsillons inhabituels nous montre toute l'étendue des fantaisies et des innovations effectuées sur le disque vinyle, à la page suivante : https://fr.wikipedia.org/wiki/Disque_microsillon_inhabituel [consulté le 22 février 2020]

[73] Le blog suivant en garde une trace : http://peccadille.net/2017/10/10/secrets-verre-moyen-age/ [consulté le 22 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

ronde consacrée au patrimoine musical de demain à la MMP le 24 octobre 2019, le sociologue de la culture Samuel Coavoux a indiqué que le patrimoine est appelé patrimoine lorsque les acteurs s'emparent de l'objet pour le traiter de manière patrimoniale, en le faisant entrer au musée par exemple. Il peut s'agir aussi bien d'acteurs privés que d'acteurs publics. On peut ainsi envisager que les bibliothèques puissent continuer de s'emparer des supports sonores anciens pour la valoriser sous la forme de patrimoine. Tandis qu'un doute peut persister en certains domaines du monde de la recherche ou bien au sein des tutelles, l'aspect commercial de la plupart des supports sonores peut permettre de mobiliser l'opinion publique avec une plus grande aisance. Ainsi, valoriser des collections de disques dont les premiers acheteurs sont encore vivants peut éventuellement permettre de susciter une adhésion à la fois nostalgique, mais peut-être également intergénérationnelle par le biais d'une transmission de la bibliothèque au public, mais aussi un relai entre pairs. Il peut en aller ainsi auprès des baby-boomers, première génération exposée au consumérisme mais aussi à la démocratisation de la consommation venue alors d'outre-Atlantique. Certains objets sont désormais associés à une génération, une époque. Le conservateur de collections sonores peut, à la manière de l'historien qui appuie son travail éditorial et scientifique, tenter de reconstituer le contexte d'une époque, d'une thématique, en créant des liens au-delà de sa collection, quitte à ouvrir des partenariats avec d'autres institutions dont les préoccupations sont proches, telles que les archives ou bien les musées.

Valoriser la démocratisation de la consommation peut ainsi permettre d'ouvrir de nouvelles perspectives, notamment en direction d'une histoire de la vie quotidienne. Pour autant, l'objet, le disque qu'une personne possède chez elle ne revêt pas la même signification que celle que peuvent lui donner le conservateur comme l'historien. Telle pourrait être cette potentielle voie de renouvellement de la valorisation directe des collections sonores. Cette dernière est par ailleurs investie de manière intensive dans le cadre du *Vinyl Revival*. La mise en avant d'une matérialité du disque n'est pas sans permettre de créer une prise de distance qui permet de l'observer autrement que comme l'objet quotidien qu'il a pu être au cours du XX^{e} siècle. Comme l'a souligné Jean-Christophe Mercier, représentant de Believe Music au cours de la table ronde sur le patrimoine musical de demain, commercialiser de la musique sur vinyle revient à « exposer sa musique ». Les chiffres de vente de l'année passée attestent donc d'un besoin de regarder autrement la musique[74], et de lui donner une représentation visuelle qu'elle aurait perdu en devenant quasi-exclusivement auditive sur les plateformes de *streaming*, exception faite de Youtube. La MMP, tout comme la BMVR de Nice et bien d'autres bibliothèques ont saisi cette occasion en proposant des expositions régulières de pochettes, tout en essayant de créer des partenariats lorsque cela est possible. La MMP a ainsi créé un partenariat avec le CLEMI (Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information) afin de fournir des pochettes et de solliciter des participations scientifiques dans une nouvelle mise en perspective des supports sonores. Ainsi, des étudiants du centre ont travaillé sur l'évolution des représentations des identités de genre sur la base des pochettes des disques conservés à la MMP, avant d'organiser une exposition sur cette thématique.

[74] On note ainsi que le chiffre d'affaire du disque vinyle a été multiplié par 5 entre 2013 et 2018, et représente 1/5 des ventes physiques. Source : Bilan 2018 du SNEP (Syndicat national de l'Edition phonographique). Disponible à l'adresse suivante : http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2019/03/DP-Bilan-2018-final.pdf [consulté le 22 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

Reste cependant, comme l'indique Fabienne Henryot, à mobilier différentes formes de pouvoirs, différentes sphères, en vue de composer un système patrimonial. Si le conservateur est un élément moteur pour proposer la patrimonialisation des contenus et des objets, il n'en reste pas moins qu'il doit se montrer convaincant face au public, sa tutelle, ainsi qu'une communauté de chercheurs. Fabienne Henryot montre en effet, à la suite de Jean-Michel Leniaud[75] et d'autres, qu'un système patrimonial se base en effet sur ces trois piliers que sont ceux du monde de la recherche, les pouvoirs publics, puis le public. Selon les sujets ainsi que les contextes, l'un peut être en avance sur l'autre dans la détection de ce qui fera ou sera patrimoine. Il n'en reste pas moins cependant que la mobilisation ne peut être effective que lorsque ces trois pôles parviennent à se mobiliser conjointement, la mobilisation de l'un ou de deux des trois n'impliquant pas forcément que le troisième élément suive le mouvement de patrimonialisation.

II. OPPORTUNITE DU VINYL REVIVAL : UN FACILITATEUR DANS LA VALORISATION DE LA MATERIALITE DES COLLECTIONS SONORES ?

Quoi qu'il en soit, le regain de la consommation de disques vinyles, appelé *Vinyl Revival* est une nette tendance qui se ressent au sein du public, bien que les professionnels de la musique restent encore sceptiques. Jean-Christophe Mercier est de ceux pour qui le retour du vinyle dans le marché de la musique actuel dénote une « approche militante et culturelle », tandis que le vinyle influe peu sur l'économie d'un label ou représente une faible part dans son économie. Jean-Christophe Mercier, en tant que professionnel de la musique, semble sceptique du poids du vinyle dans l'économie du disque. Cependant, sur le plan symbolique, le vinyle revêt une grande importance selon lui, tandis qu'une grande majorité de la jeune génération ne se préoccupe pas du sort qui est fait à la diffusion du support musical physique. Les natifs du numérique s'intéressent surtout au numérique natif. En parallèle, les géants de la distribution tels que la FNAC par exemple, revêtent une offre ultra-limitée qui ne laisse pas véritablement de place à la diffusion de support physiques, en-dehors des incontournables des ventes de vinyles des cinquante dernières années. Les autres ventes de vinyle touchent certes des artistes très contemporains, mais il s'agit davantage d'une offre de produits dérivés en série limitée qui n'a pas obligatoirement vocation à être reconduite.

Il n'en reste pourtant pas moins que le dépôt légal des supports physiques va voir le dépôt des vinyles dépasser le dépôt des CD, chose qui est déjà arrivée aux États-Unis à la *Library of Congress*, d'après Pascale Issartel. L'information précédente a été avancée au cours de la table ronde du 24 octobre 2019 à la MMP, sans que nous ne puissions trouver corrélation de ces chiffres auprès de l'institution américaine.

Tout cela indique une réceptivité du public quant à l'aspect visuel offert par le disque, comme en témoigne la manière dont le monde des bibliothèques, suivi par le public et des institutions telles que le CLEMI. Qu'en est-il de l'aspect sonore ? Ce dernier est aussi le fruit d'un processus de différenciation vis-à-vis de la musique numérique. Comme en atteste un certain nombre d'acheteurs de vinyles

[75] On pense notamment à *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, de Jean-Michel Leniaud, publié chez Mengès à Paris en 1992.

Droits d'auteur réservés.

actuels, leur choix s'est trouvé orienté vers ce support en raison de son aspect visuel certes, d'une perception liée à celle d'un « bel objet », d'un rituel d'écoute qui demande une posture de réceptivité mono-tâche à rebours d'une écoute en *streaming*, mais aussi d'une qualité sonore plus élevée.[76]

Un regain d'attention est donc accordé à la qualité d'écoute. Tandis que la révolution du *streaming* a éloigné les emprunteurs de CD des bibliothèques et donné lieu au jugement selon lequel une écoute de musique enregistrée dans l'emprise de la bibliothèque serait fastidieuse, le disque vinyle peut permettre de relancer une fréquentation des bibliothèques, notamment patrimoniales. Les machines de lecture anciennes que ces dernières seraient susceptibles de conserver en état de marche pourrait servir à des démonstrations d'écoute « historiques ». Cette proposition, soumise aux professionnels consultés dans le cadre de ce mémoire, ne fait pas l'unanimité, mais permet de remettre l'idée en perspective dans le monde plus large de la conservation. Frédéric Fuochi nous donne un large aperçu de la problématique dans le monde des musées dont il est issu. La question de la coupure entre la mise en valeur des instruments de reproduction et le reste est une problématique que l'on retrouve dans les musées avec la restauration des instruments de musique, assez polémique dès lors qu'il s'agit de les remettre en état de jeu. Restaurer un instrument comme une machine, comme un fichier numérisé ne veut pas dire que l'on retrouve les sons d'époque, tandis que le public actuel n'a pas les oreilles d'époque pour une restitution parfois très éloignée des canons de qualité sonore actuels. Par ailleurs, faire tourner un disque sur une machine d'époque n'arrange en rien son état de conservation.

Cela n'exclut pas pour autant une voie d'optimisme en ce domaine, du moins si l'on compare les collections de phonogrammes commerciaux à celles en archives sonores. La philosophie commerciale est en effet le corollaire d'une production en grande série, au contraire de l'archive. Il s'agit donc de choisir les supports de démonstration parmi les plus courants, afin de permettre la découverte d'un patrimoine technique, d'une posture de la vie quotidienne d'antan sans hypothéquer l'avenir d'un corpus dispersé. Par ailleurs, la vocation commerciale permet de faire coïncider les plus grosses productions avec les plus grands succès. Si le commun est difficilement valorisé par le monde de la collection, il n'en reste pas moins que le conservateur en tant que dépositaire d'une mémoire collective est amené à s'intéresser à ce qui a fait sens pour une majorité de citoyens à une époque, tout en ne se désintéressant pas de la rareté pour autant.

Enfin, le lien étroit entre enregistrement et machines peut permettre de créer une chaîne collaborative dans la mise en place d'un processus de valorisation et de transmission.

[76] Les sons medium sont prétendument mis en exergue par le biais du pressage vinyle, au contraire de la musique numérique dont la pureté et le renforcement des basses donnent une perception excessive, ou bien aseptisée. Un paradoxe réside dans ce jugement, par ailleurs souligné par Pascal Cordereix. Au contraire des disques anciens, les musiques pressées sont issues d'un fichier numérique. Ces mêmes propriétés décriées se retrouvent donc sur le disque vinyle.

Droits d'auteur réservés.

III. TRANSITION BIBLIOGRAPHIQUE ET CREATION D'UNE VALORISATION CONJOINTE ENTRE BIBLIOTHEQUES, ARCHIVES ET MUSEES

Dans le cadre de la transition bibliographique, une occasion est à saisir avec la mise en place de nouvelles bases de données pouvant combiner des collections différentes, entres collections de supports sonores davantage conservées en bibliothèque, et collections de machines de reproduction par exemple, sans compter la participation de fonds d'archives. En effet, au-delà de sa vocation première de limitation des coûts de catalogue par l'échange de données selon un modèle de description standardisé et interopérable, la transition bibliographique est en passe de se doter d'extensions à même de rendre possible le dialogue des collections. Cette piste est envisagée par l'institution pionnière en ce domaine qu'est la BnF, suivie depuis par des initiatives telles qu'*Europeana*, à laquelle elle participe pleinement avec ses partenaires européens[77]. Plus précisément, l'activité de Xavier Loyant au sein de la collection Charles Cros a permis d'ouvrir un certain nombre de pistes dans la description et la valorisation de collections généralement considérées comme inclassables dans une application traditionnelle du métier de bibliothécaire. Dans son article « Interopérabilité et convergence des pratiques de description à la Bibliothèque nationale de France » de 2016[78], Xavier Loyant, à la suite d'Emmanuelle Bermès en 2011, explore la possibilité d'une collaboration resserrée entre bibliothèques, archives et musées dans les moyens de décrire leurs collections. Après avoir tenté de trouver un outil propre à décrire une logique de description d'objet selon une philosophie muséale, tout en essayant de restituer une logique de fonds davantage propre aux archives, il s'est avéré que le modèle *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) est devenu la solution dans la mise en valeur des collections. Au-delà de l'appui sur les quatre entités structurelles que sont l'œuvre, l'expression, la manifestation et l'item, propres à accorder un niveau de granularité extrême à la description des fonds et collections tout en gardant une rationalité et une interopérabilité sans failles, la modélisation FRBR est en passe de s'adapter aussi bien aux pratiques de catalogage des principaux domaines de conservation que sont archives, bibliothèques et musées, qu'aux particularités de leurs collections. Dans son application à la BnF, le modèle comporte en effet une philosophie conjointe entre ces trois domaines de conservation, tandis que la base Bibliothèque, archives et manuscrits (BAM) est devenu le support des données relatives à la collection Charles Cros. Cette dernière possède l'avantage d'accepter les trois standards de description en vigueur dans les trois domaines, tandis que la collection Charles Cros en est le syncrétisme. La base utilise en effet le langage informatique XML et un vocabulaire de balises normalisé, l'EAD (*Encoded Archival Description*), pour mettre en œuvre la norme

[77] On note par ailleurs qu'au nombre de ces partenaires, la British Library s'engage également dans la voie de la complémentarité entre collections de machines et collections sonores, comme en atteste la page suivante : http://www.europeana.eu/portal/fr/record/2059209/data_sounds_23XBIRSXXXXX_0002.html [consultée le 26/02/2020]. On peut noter que si le lien avec les collections musicales numérisées n'est pas effectuée sur la page de présentation du gramophone HMV 102, il n'en reste pas moins que la valorisation de ce pan emblématique de la production phonographique anglaise donne lieu à la transmission d'un savoir technique, comme peut le souligner le texte relatif à l'utilisation d'aiguilles de lecture en fibre de bambou, face à l'utilisation des aiguilles métalliques, dont l'usage se cantonne à certains types de disques bien définis.

[78] L'article est disponible en Open Edition à l'adresse suivante : https://journals.openedition.org/communication/6618 [consulté le 26/02/2020]

Droits d'auteur réservés.

internationale archivistique ISAD(G) (*International Standard Archival Description-General)*. Cela en fait une base totalement interopérable, tandis qu'elle peut héberger bien d'autres contenus que les seules archives et manuscrits de la BNF.

Comme l'indique la conclusion de cet article de Xavier Loyant, et comme le laisse à penser le recours à BAM, la description des fonds insolites pour telle ou telle institution peut ne pas s'appuyer sur un modèle de description qui soit le plus adapté à ce à quoi une collection pourrait être le plus logiquement rattachée. Quand bien même une collection d'objets ne se retrouve pas dans un musée et ne peut faire l'objet d'une gestion selon un modèle parfaitement désigné à remplir une tâche de description, une architecture de données totalement adaptée à cette structure, l'interopérabilité dont BAM est le symbole permettent de remplir le mêmes objectifs en gardant la fluidité qui permet à l'institution détentrice de pouvoir marquer sa spécificité de traitement, de même que l'histoire de ces fonds minoritaires entrés à la faveur de tel ou tel don ou événement.

Comme l'indique l'ancien conservateur de la collection Charles Cros :

« Il semble bien, au contraire, que ce soit précisément parce que les outils du Web sémantique permettent de faire converger des données produites selon des modalités pratiques et dans des optiques diverses vers des points d'accès communs, que les LAM (*Library, Archive, Museum*) pourront à l'avenir voir leurs fondements respectifs renforcés : chaque institution pourra décrire de la manière la mieux adaptée des collections qui ne relèvent pas de son champ d'expertise traditionnel, comme la Bibliothèque nationale de France peut à présent promouvoir en ligne une collection longtemps considérée comme un musée et d'ailleurs décrite selon une approche muséologique. Plutôt qu'à l'émergence d'un modèle commun, on assiste donc au renforcement et surtout à la médiatisation des modèles propres à chaque domaine des LAM : une bibliothèque peut désormais s'emparer des modèles de description muséologique et archivistique, comme un musée peut utiliser plus aisément les outils bibliothéconomique et archivistique. »[79]

Tout cela ouvre donc de nouvelles possibilités de mise en valeur des contenus des collections des institutions impliquées dans la conservation des documents et objets sonores non seulement, mais des collections dispersées, minoritaires d'autres institutions, pour la création d'une plus grande cohérence des fonds sur un plan national. Cette logique devient d'autant plus vraie que la modélisation FRBR est en passe de se doter de nouvelles extensions en fonction de la nature des collections visées. Au-delà des premières tentatives fructueuses d'application que sont data.bnf et BAM, des expérimentations sont désormais bien avancées. Il en va ainsi du domaine complémentaire des collections de machines que sont les collections musicales, écrites comme enregistrées. Tandis que le modèle FRBR initial a fait l'objet d'une appropriation par les différents domaines de conservation, son application au monde des musées a vu sa forme « entité-relation » transformée en « relation-objet », ce qui a amené l'IFLA à créer une nouvelle version de FRBR, dénommée FRBRoo[80]. Dans une logique de cascade, l'étonnante plasticité du modèle est explorée dans la tentative de mieux décrire les collections spécifiques que sont les collections musicales. Dans le cadre du projet

[79] Référence : *Ibid.*

[80] Source : https://www.archimag.com/bibliotheque-edition/2017/01/05/bibliotheques-transition-bibliographique-etape [consulté le 25 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

ANR Doremus lancé en 2015[81], les catalogues existants de Radio-France, de la Cité de la Musique ainsi que de la BnF ont permis de proposer un modèle conceptuel de description et de structuration des œuvres musicales en licence ouverte. À terme, une FRBRisation des ressources musicales décrites dans les différents catalogues des institutions spécialisées dans le domaine de la musique pourrait être effectuée, et permettre de créer un lien supplémentaire bénéfique à la fois à une communauté professionnelle, mais aussi à l'usager.

Dès lors, cela implique que l'utilisateur, qu'il soit curieux, passionné ou bien chercheur, porte son intérêt sur tel ou tel contenu. Il ne s'agit donc plus tant de s'intéresser à une institution qu'au contenu de ses collections, comme le souligne Emmanuelle Bermès[82]. À la suite de Xavier Loyant, il apparaît donc plus que jamais nécessaire d'imaginer et surtout de s'approprier une norme, une structure de description ainsi que des outils qui permettent d'approfondir la transition bibliographique, mais aussi de l'élargir aux institutions qui possèdent aussi un intérêt dans la conservation d'un patrimoine et d'un savoir connexe. Non seulement le conservateur, mais aussi et surtout les lecteurs sont à même de les valoriser en recréant les liaisons interrompues par une logique de présentation des contenus cloisonnée par des limitations techniques, désormais en passe d'être abolies.

De la même manière, un autre axe de valorisation des collections pourrait passer par la mise en valeur novatrice des contenus sonores. Si la remise en perspective des supports sonores avec leurs machines permet de créer une nouvelle cohérence et de reconstituer un savoir, il n'en reste pas moins que les contenus sonores conservés sont aussi et surtout des contenus culturels, fruits d'un processus de création. Il serait ainsi envisageable de mettre en avant l'histoire de la création d'un morceau, d'une chanson en s'appuyant sur la transition bibliographique. L'interopérabilité des données pourrait, par exemple, permettre de mettre en lien les brouillons des paroles d'une chanson, les premiers essais sur bande magnétique, la démo, puis la version commerciale d'un succès de tel ou tel artiste ayant fait le choix de donner ses archives à un centre d'archives comme à la BNF.

De la sorte, un certain nombre de possibilités peuvent s'ouvrir, ne serait-ce que par le biais d'un travail collaboratif, lequel pourrait être envisagé au niveau institutionnel par la constitution de nouveaux partenariats type Doremus, mais aussi au niveau d'une institution et de ses lecteurs, dans la foulée des grands projets d'humanités numériques : annotations collaboratives, transcriptions des manuscrits de Flaubert[83], par exemple. Cette possibilité de partenariat pourrait se

[81] Il s'agit d'un projet soutenu par l'Agence nationale de la Recherche intitulé plus précisément *Doing Reusable musical data* (fabriquer des données musicales réutilisables), dont l'objectif consiste, comme l'explique Manel Achichi, à créer des modèles de connaissances communs ainsi qu'un vocabulaire multilingue normalisé à la manière de RAMEAU aux institutions culturelles, aux éditeurs, distributeurs et utilisateurs dans le domaine musical. Source : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01309167/document [consulté le 25 février 2020]

[82] BERMES, Emmanuelle (2011), « Bibliothèques, archives et musées : l'enjeu de la convergence des données du patrimoine culturel », *in Documentaliste – Sciences de l'Information*, n°48, p.45-48.

[83] Le détail de ce projet ambitieux et rassembleur est disponible à l'adresse suivante : http://www.bovary.fr/dossier.php?id=38&dossier=presentation_edition_electronique&page=edition-electronique.html&mxm=020713& [consulté le 25 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

poser au niveau international ou bien européen, à travers le suivi historique d'un air devenu célèbre aux quatre coins du monde, avec ce que cela comporte d'interprétations, d'adaptations de la part d'artistes nationaux, tandis que les paroles originales peuvent se trouver plus ou moins déformées en fonction d'une réalité, d'un contexte historique, à l'instar de la chanson russe devenue « Le temps du muguet », en France en 1959, quand elle s'est intitulée « Les nuits de Leningrad » avant sa sortie officielle en URSS, laquelle s'est accompagnée d'une modification des paroles en « Les nuits de Moscou » par exemple[84].

IV. LES COLLECTIONS SONORES : UN CONSERVATOIRE IMMATERIEL D'UN SAVOIR-FAIRE EN VOIE DE DISPARITION, DE LA PRATIQUE A L'ECOUTE

La France étant un pays pionnier de l'industrie du disque et du cylindre par la présence et l'activité d'inventeurs et industriels tels que Pathé ou encore Émile Lioret au tournant du XIX[e] siècle, un savoir-faire, une mémoire se sont accumulés au fil des décennies, et n'ont pas forcément su être conservés ni intégralement transmis. Si les lacunes peuvent motiver la recherche historique, une histoire aussi récente que celle de l'enregistrement peut éviter les pertes informationnelles, afin de mieux comprendre les choix esthétiques et les formes que peuvent prendre une œuvre.

De la même manière que l'impressionnisme a entre autres pu exister en raison de l'invention de la peinture en tubes, certains choix artistiques demandent de prendre parti d'une technique qui est soit apprivoisée, soit dépassée dans un système donné. La créativité donne une liberté à l'artiste, tandis que ses outils continuent de conditionner son geste.

Les bibliothèques conservant des enregistrements musicaux anciens sont ainsi le conservatoire d'une histoire technico-esthétique qu'il serait possible de mettre en valeur par la sollicitation des artistes s'étant investis ou continuant de s'investir dans la création musicale analogique. Une mise en perspective des œuvres musicales anciennes de toutes sortes peut être effectuée en essayant d'associer le public à des ateliers de (re)création où un artiste maîtrisant les codes de la musique analogique peut guider le lecteur dans différentes activités, après lui avoir appris à reconnaître certaines manipulations sonores. La musique psychédélique des années 1960 en est un bon exemple, par les manipulations et instruments de toutes sortes sur lesquels s'appuyaient ses codes : leslie, mellotron, collage et inversions des bandes, assemblages de pistes magnétiques, etc.

Catherine Sournin, en tant que responsable des archives sonores à Radio France, déplore les pertes de matériel et de savoir-faire connus à la faveur du passage aux techniques de production numériques au début des années 2000[85]. À cette époque, le matériel de production analogique a été éliminé, et l'INA n'a pas pu le conserver, de même c'est aussi un savoir-faire qui se perd, alors qu'il existe, selon Catherine Sournin, une véritable appétence pour l'histoire des techniques

[84] https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nuits_de_Moscou [consulté le 25 février 2020]

[85] Ces éléments ont été avancés au cours de l'entretien téléphonique effectué le 20 décembre 2019

Droits d'auteur réservés.

anciennes. Pourquoi ne pas essayer de conserver aussi les pratiques, et pas seulement les supports ? La responsable des archives sonores indique que le sujet peut être porteur dans son domaine, notamment en regard de ce que connaissent les jeunes générations, désormais numériquement natives, tandis que l'ensemble du vocabulaire actuellement en vigueur dans le monde de la production sonore et radiophonique est toujours en rapport avec la technologie analogique. Des expressions telles que « Poser un bleu et un jaune », soit faire un extrait avec un début une fin, est ainsi une allusion aux amorces de bande magnétique, dont le code couleur permettait de clairement identifier le début et la fin, et par là-même de ne pas se tromper de piste au temps de l'analogique. Même chose avec le « papier » qui désigne le texte lu aux actualités radiophoniques, lui-même emprunté au jargon de la presse écrite. Tandis que les expressions se transmettent de génération en génération, leur signification se coupe peu à peu de l'univers dans lequel elles sont nées.

Au-delà d'un vocabulaire, la pratique amateur peut justifier l'existence d'institutions pouvant avoir des allures de conservatoire. C'est le cas du Phonomuseum, située boulevard de Rochechouart à Paris. Ce musée associatif est géré par l'association Phonoplanète, dont l'activité se base sur trois motivations et objectifs : favoriser la connaissance du son enregistré et des appareils liés ; assurer la conservation des machines ; former des personnes à la sauvegarde des connaissances liées aux techniques et leurs supports sonores[86].

Le musée rassemble ainsi un certain nombre de personnalités en ce domaine, à l'instar de Jalal Aro, conservateur du musée, mais aussi spécialiste mondial des machines parlantes et des supports sonores anciens, et par ailleurs marchand et restaurateur de machines anciennes. Henri Chamoux, ingénieur d'études au LARHRA, cité précédemment, par ailleurs expert auprès de la Direction du patrimoine et de l'architecture pour les instruments scientifiques et techniques anciens, père de l'Archéophone, est quant à lui secrétaire de l'association, et mettra à disposition sa Phonobase sur le prochain site internet du musée.

Près d'une centaine de machines d'époque, toutes en état de fonctionnement sont présentées dans cette galerie en vue de restituer les principales étapes de l'épopée du son enregistré, aussi bien sur cylindre que sur disque, tandis qu'une collection d'affiches publicitaires de la Belle Epoque retrace le discours commercial ainsi que les représentations liées à ce média. La grande particularité de cette galerie, notamment en regard des collections du Conservatoire national des Arts et Métiers (CNAM), réside dans la décision de faire fonctionner les machines à la demande des visiteurs, en faisant tourner des supports sonores anciens, afin de pouvoir restituer l'expérience la plus proche possible des conditions d'écoute d'époque. Ce choix est original en ce sens qu'il fait l'objet d'une exposition permanente, tandis que le Conservatoire national des Arts et Métiers a fait le choix de mettre en place cette médiation au cours d'une animation dédiée au début de l'année 2020. À cette occasion, un phonographe à cylindre est amené à fonctionner à quatre reprises sur des sessions de 25 minutes[87].

Comme nous l'avons compris, les mises en valeur de ce patrimoine restituent toujours une orientation. Tandis qu'une machine doit fonctionner périodiquement pour pouvoir être maintenue en état, le support sonore doit être préservé. La

[86] http://phonomuseum.fr/lassociation/ [consulté le 26 février 2020]

[87] https://www.arts-et-metiers.net/musee/au-temps-du-phonographe [consulté le 26 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

chance offerte par le support sonore commercial est celle d'avoir été produit en série plus ou moins grande. Il s'agit donc d'être en mesure de connaître le degré de rareté et de représentation d'un support pour pouvoir le donner à écouter ou non sur une machine d'époque, quand bien même la bibliothèque possède des machines de lecture ancienne, ou bien s'est engagée dans un partenariat auprès d'un musée ou d'un collectionneur pour pourvoir valoriser différemment son fonds dans une médiation directe. Pour autant, la part des bibliothèques conservant des machines étant globalement réduite, il est toujours possible d'effectuer une médiation sur des supports plus courants, tout en étant rares sous certaines formes : il s'agit du disque vinyle.

En effet, le *Vinyl Revival*, tout en offrant une nouvelle audience pour ce support, peut être une occasion à saisir en vue d'attirer le public vers le disque ancien. Tandis que la FNAC offre une sélection de vinyles composée en grande partie de rééditions, il est toujours possible d'attirer de nouveaux publics au-delà du monde des collectionneurs et des érudits, tout en sollicitant de nouveaux partenariats. Il en va ainsi à la Bibliothèque municipale de Lyon, mais aussi à Radio France, qui se sont investies dans une nouvelle forme de valorisation appelée *Crate Digging*. Le principe en est le suivant : un artiste est autorisé à faire un tour dans les magasins, et effectue une petite sélection de disque comptant parmi ses influences et ses choix artistiques, en vue de créer une session d'écoute, généralement enregistrée pour une diffusion radiophonique ultérieure, ou bien une diffusion vidéo sur Youtube. Depuis un an et demi, la BML a donc mis en place cette nouvelle forme de valorisation, en collaboration avec Radio Nova Lyon. Un artiste de passage à Lyon effectue une sélection dans les magasins de la BML, puis une émission est enregistrée, et à cette occasion, les disques sont diffusés[88]. Une *playlist* d'une quinzaine de morceaux est créée, montée avec une interview, puis de trouve diffusée le premier dimanche du mois sur Radio Nova Lyon à 20h. L'émission est ensuite podcastée sur Radio Nova au niveau national. Cela donne une très belle visibilité au fonds de la bibliothèque selon Cyrille Michaud. La bibliothèque profite de la notoriété et du poids de recommandation des artistes pour toucher un public un peu plus large. Cela a permis de toucher des artistes de musique électronique tels qu'Agoria. À ce titre, le *podcast* de l'émission consacrée à Agoria a fait l'objet de plus de 5000 écoutes au niveau national, ce qui en fait un excellent moyen de rendre visible un fonds par ailleurs inconnu du public de la bibliothèque, de même que le lien entre le contemporain et l'ancien par le biais des influences et des racines des musiciens permet de valoriser des documents peu sollicités de la bibliothèque. De la même manière, Radio France ouvre régulièrement les portes de la discothèque en vue d'organiser des émissions radiophoniques consacrées à des artistes reconnus, selon la même formule. C'est le cas de Radio Vinyle, diffusée sur France Inter jusqu'en 2017, émission dans laquelle l'artiste invité est amené à s'exprimer sur ses influences, les albums-jalon de sa carrière au micro de Didier Varrod, tandis que les vinyles sont joués sur une platine actuelle évitant tout dommage à la lecture. L'émission est ensuite disponible en *podcast*, mais aussi sur Youtube dans une version filmée[89].

[88] Il s'agit de l'émission « La sélection », mise en avant sur le site de la BML, comme en témoigne la page suivante : https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=agenda_date_id&source=326&date_id=13627 [consulté le 26 février 2020]

[89] Preuve en est avec le numéro de l'émission consacré à Françoise Hardy en 2013, par exemple. Version podcast : https://www.franceinter.fr/emissions/radio-vinyle/radio-vinyle-27-mai-2013; version filmée sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=C5cl3p-bKtM [consulté le 26 février 2020]

Droits d'auteur réservés.

Enfin, cette position est déjà occupée par un certain nombre de bibliothèques pour lesquelles le prêt de disques vinyles, au-delà de leur ancienneté, de leur aspect patrimonial ou non, s'accompagne de la mise à disposition des machines de lecture adaptées. De la sorte, la BML met en prêt une douzaine de platines en vue de pouvoir créer une demande de prêt sur les fonds vinyles constitués à cet effet[90], mais aussi en vue de permettre aux lecteurs de pouvoir relire les microsillons qu'ils auraient pu conserver chez eux. Par la réintroduction de cette technologie, la bibliothèque contribue à remettre au goût du jour des pratiques auparavant considérées comme surannées, tandis que le retour des lecteurs sur leur utilisation des platines permet un potentiel échange sur l'entretien des disques, leur conservation, mais aussi les bases d'une certaine forme d'audiophilie[91], soit une remise à jour d'un système technique auparavant confiné à une forme d'oubli. La BML en tire une certaine satisfaction, tandis que les platines sont systématiquement empruntées par de nouveaux lecteurs à la fin de leur période de prêt. Cyrille Michaud indique que le parc de platines en service est appelé à augmenter graduellement.

[90] Ces fonds constituent une partie totalement indépendante des autres collections citées jusqu'à maintenant. Il s'agit de disques récents, mais aussi de disques anciens dont l'état permet une écoute de qualité sans pour autant qu'ils ne puissent justifier des soins de conservation trop poussés en raison d'une certaine usure sur des éditions courantes, ou bien du fait de leur statut de réédition ancienne par exemple.

[91] L'audiophilie consiste en un attrait pour la restitution la plus fidèle et qualitative possible du son d'un phonogramme. Elle implique un discours à la fois esthétique, mais aussi technique, et témoigne du goût de l'auditeur pour une certaine expérience d'écoute. Elle accompagne généralement un certain attrait pour les phonogrammes, et se situe à l'aval d'une passion pour un genre musical déterminé. Différentes écoles peuvent exister, entre amateurs d'amplificateurs à lampes, *aficionados* des installations haute-fidélité sur plancher, en vue de restituer les médiums et les basses d'un enregistrement, inconditionnels d'un marque de matériel haute-fidélité, etc.

Droits d'auteur réservés.

CONCLUSION

En conclusion, le patrimoine musical sonore offre une variété de possibilités de valorisation et d'exploitation des fonds que le passage au numérique a rendu davantage possible. Si la fréquentation en salle de lecture des bibliothèques tant patrimoniales que de lecture publique a peu de chances de revenir à son niveau ancien, du fait d'une moindre nécessité de consulter les collections sur place, il n'en reste pas moins que la numérisation des collections sonores n'est pas une solution unique pour assurer la vie des documents, laquelle passe par une politique de communication, dans les deux sens du terme. Faire vivre une collection implique de la faire connaître, par un travail d'édition et d'éditorialisation des contenus, rendu de plus en plus nécessaire pour garantir la viabilité économique d'investissements aussi lourds que ceux de la numérisation. Le conservateur, par ailleurs, est appelé à jouer d'une plus grande originalité dans les modalités de mise en valeur de son fonds, en-dehors du maintien des canaux de communication traditionnels auprès de la communauté scientifique et des lecteurs : dépliants, site internet, articles dans des revues spécialisées essentiellement. Un travail de relationnel et de partenariats devient de plus en plus nécessaire, comme en atteste la plupart des exemples ayant étayé ce travail. La filière de création, dont le disque comme tout autre support sonore du commerce est le dernier produit, est celle qui semble actuellement être la plus privilégiée pour les institutions aux politiques de valorisation les plus originales, lesquelles sont généralement le corollaire d'une absence de politique de numérisation, généralement coûteuse autant en crédits qu'en efforts. Cette dernière offre une formidable visibilité, bien qu'un certain calcul soit nécessaire pour atteindre des objectifs parfois difficiles à conquérir. Des fichiers nombreux, bien indexés, de qualité dans une interface rapidement accessible au graphisme agréable sont autant d'éléments qui ont pu garantir le succès de plateformes telles que Gallica. La mise en place d'un nouveau média, cependant, n'est pas sans bouleverser les pratiques professionnelles au sein des bibliothèques. Il en va ainsi du catalogage, comme de l'architecture des données, tandis que dans l'ensemble, les tâches traditionnelles du conservateur continuent de prévaloir. Si les premières tentatives de catalogage interopérable ont été essentiellement institutionnelles, les prémisses tels que data.bnf ou *Europeana sounds* ont permis de montrer la nécessité de s'investir dans une transition bibliographique tout à fait bénéfique pour reconstituer corpus et savoirs spécifiques particulièrement éclatés dans le domaine du son, exception faite d'un certain nombre d'initiatives isolées, issues d'individus au carrefour de plusieurs domaines de compétence : recherche scientifique, savoir-faire bibliothéconomique, collection, avec ce que cela implique de connaissances pointues, et parfois difficiles à réinvestir pour un conservateur. Les bibliothèques patrimoniales sont aussi le réceptacle de ce savoir, et peuvent devenir un plus grand lieu de ressources pour le monde de la recherche, tandis que les connaissances accumulées peuvent faire l'objet d'une médiation efficace auprès d'un grand public qui renoue de plus en plus avec la matérialité de la musique.

Une médiation à distance de qualité existe. Elle ne doit pas pour autant dissimuler la richesse qu'offre une médiation directe. La pluridisciplinarité est de mise dans un domaine où archives, bibliothèques et musées sont intimement liés autour d'une industrie dans laquelle la France a longtemps été un modèle, après avoir été un pionnier. Les collections sonores sont la partie d'un tout qui résume une histoire,

Droits d'auteur réservés.

technique, culturelle et sociale. Si les supports sonores peuvent être considérés comme un tout au niveau des bibliothèques et peuvent permettre une gestion modèle des collections, des liens peuvent être établis aussi bien au niveau national qu'international. La transition bibliographique ouvre une nouvelle fenêtre sur le monde des collections sonores. Tout en renforçant l'identité professionnelle forte des bibliothécaires musicaux, la coopération resserrée avec les autres institutions détentrices de ce type de supports et les musées peut permettre de conférer une expertise supplémentaire aux bibliothèques en se faisant médiatrice des savoirs, toujours en collaboration avec le monde de la recherche. Quand bien même les collections sonores deviennent peu à peu l'enjeu d'une commercialisation sur les plateformes de *streaming*, ces dernières offrent l'occasion de surmonter l'obstacle principal qu'est celui du droit, les bibliothèques gardant la main sur la finesse du catalogage et le maintien d'un savoir qu'un marchand de données ne peut ni sans doute ne souhaite détenir. Ce dernier devient alors un allié juridique pour les contenus les plus à même de satisfaire une logique économique, tandis que la recherche d'informations dans une logique collaborative peut permettre d'approcher des acteurs susceptibles de laisser plus facilement leurs droits quand il s'agit de savoir, et non d'argent. Là se situe une nouvelle forme d'exception au droit d'auteur, avec son potentiel consentement.

Droits d'auteur réservés.

SOURCES

Entretiens

Entretien téléphonique avec Thierry Claerr, chef du bureau de la lecture publique, département des bibliothèques, au Service du livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication ; 10 février 2020

Entretien avec Pascal Cordereix, responsable du service des documents sonores au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France ; 16 décembre 2019

Entretien avec Marc Crozet, directeur de la médiathèque musicale de Paris ; 24 octobre 2019

Entretien téléphonique avec Laure Fabry, BFM de Limoges ; 14 janvier 2020

Entretien téléphonique avec Frédéric Fuochi, Responsable pôle numérique et conservation musique de la Bibliothèque Louis Nucéra de Nice ; 19 décembre 2020

Entretiens avec Thomas Henry, chercheur, membre engagé dans le fonctionnement de la Phonogalerie, vice-président du comité « Discographie » de l'Association internationale des archives sonores et audiovisuelles (IASA), et collectionneur de disques anciens ; 14 novembre 2019 et 21 janvier 2020

Entretien téléphonique avec Anne Legrand, chercheuse spécialiste du disque et plus précisément du jazz ; 24 janvier 2020

Entretien téléphonique avec Xavier Loyant, ancien conservateur de la collection Charles Cros, chef du service musique de la Bibliothèque publique d'information ; 12 février 2020

Entretien téléphonique avec Cyrille Michaud, responsable du département musique de la Bibliothèque municipale de Lyon ; 10 décembre 2020

Entretien avec Pascal Rozat, chargé de coordination et de prospective auprès du secrétaire général à l'Institut national de l'Audiovisuel ; 4 décembre 2019

Entretien téléphonique avec Catherine Sournin, responsable des archives sonores à Radio France ; 20 décembre 2019

Textes législatifs et normes

Décret n° 63-796 du 1er août 1963, complétant les dispositions de la loi du 21 juin 1943. Source : « Dépôt légal des œuvres phonographiques », in *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 1964, n° 2, p. 68-69. Disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1964-02-0068-006

Article 2 du décret n° 94-3 du 3 janvier 1994 portant création de la BnF. Source : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000545891&categorieLien=cid#LEGIARTI000006540619

ALIX, Yves (dir.) ; *Droit d'auteur et bibliothèques*, Collection « Bibliothèques », Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2012, 241 p.

Droits d'auteur réservés.

Articles L123-8 (prorogations de guerre relatives à 1914-1918), L123-9 (prorogations de guerre relatives à 1939-1945) et L123-10 du Code de la Propriété intellectuelle, à propos des œuvres d'un créateur peuvent bénéficier, outre la période légale de protection pendant 50 ans après la mort de l'auteur, de prorogations de guerre (articles L123-8 et L123-9 permettant une prorogation de 14 ans et 272 jours pour la première Guerre mondiale et 8 ans et 120 jours pour la seconde Guerre mondiale), ainsi qu'une prorogation de trente ans dans le cas où le créateur est mort pour la France.

DIRECTIVE (UE) 2019/790 DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE Source : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=EN

Littérature professionnelle

DÉCOLLOGNE, Roger ; « La Phonothèque nationale », *in Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1967, n° 2, p. 35-60. Disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001

Travaux universitaires

Ouvrages :

CORBIN, Alain ; *Histoire du silence, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, 109 p.

CORBIN, Alain ; *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 359 p.

MAISONNEUVE, Sophie ; *L'Invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines Éditions, 2009

MIATTI, Yamila ; Numérisation d'un fonds sonore à vocation de préservation, 2017, disponible sur la bibliothèque numérique de l'Enssib : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67749-numerisation-d-un-fond-sonore-a-vocation-de-preservation.pdf

STEPHAN, Léna ; *Les archives sonores : conservation et valorisation du patrimoine oral*, 2013 disponible sur la bibliothèque numérique de l'Enssib : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64110-les-archives-sonores-conservation-et-valorisation-du-patrimoine-oral.pdf

STERNE, Jonathan; *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, éditions La Découverte, 2015, p.45

Articles :

Droits d'auteur réservés.

TOURNES, Ludovic ; « L'enregistrement sonore : un objet pour l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4 (nº 92).

Droits d'auteur réservés.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature professionnelle :

Ouvrages :

CALAS, Marie-France (Dir.) ; FONTAINE, Jean-Marc ; AIGRAIN, Philippe ; DEGGELLER, Kurt ; DUFRESNE, Jean-François [et al.] ; *La conservation des documents sonores,* Paris, éditions du CNRS, 1996, 203p.

DESCAMPS, Florence ; *Archiver la mémoire*, Editions de l'EHESS, Paris, 2019, 216p.

Articles :

BERMES, Emmanuelle (2011), « Bibliothèques, archives et musées : l'enjeu de la convergence des données du patrimoine culturel », *in Documentaliste – Sciences de l'Information*, n°48, p.45-48.

CORDEREIX, Pascal ; « Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014/2 (N° 40), p. 141-151.

DAUDRIX, Jean-Marie ; La discothèque de France : une aventure culturelle, *in Bulletin des bibliothèques de France*, 1985, n°6, p.540

PARDOEN, Mylène ; « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, 2017/2 (n° 55), p. 30-39.

PIERRET, Gilles ; « Les Bibliothèques et le disque ». *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 2004, n° 5, p. 74-78.

Sitographie :

Sites institutionnels :

- Institut de recherche musicale (Iremus) : https://www.iremus.cnrs.fr/fr/le-laboratoire/presentation
- Conseil supérieur de l'Audiovisuel : https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/La-sauvegarde-de-la-memoire-audiovisuelle-par-l-INA

Droits d'auteur réservés.

Bases de données, bibliothèques en ligne :

- Gallica : https://gallica.bnf.fr/
- Europeana sounds : https://www.europeana.eu/portal/en/search?q=*%3A*&f[PROVIDER][]=Europeana+Sounds&view=grid

Associations :

- Association du centre historique de la diffusion radiophonique : http://achdr.fr/pages/0.html
- Association Phonomuseum : http://phonomuseum.fr/lassociation/

Valorisation des collections

Expositions :

- Exposition sur le label Vogue à la BnF :
- Article : https://musique.rfi.fr/emission/info/epopee-musiques-noires/20151219-que-vogue-le-jazz;
- Blog de la BnF : http://blog.bnf.fr/diversification_publics/index.php/2011/10/10/rencontre-avec-les-commissaires-de-lexposition-vogue-laventure-dune-maison-de-disques/

Biographies :

- Daniel Baumgarten : https://www.franceinter.fr/personnes/daniel-baumgarten
- Henri Chamoux : http://www.ens-lyon.fr/recherche/panorama-de-la-recherche/prix-et-distinctions/henri-chamoux-ingenieur-detudes-larhra
- Jonathan Thomas : http://cral.ehess.fr/index.php?2237
- Ludovic Tournès : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ludovic_Tourn%C3%A8s
- Sophie Maisonneuve : https://www.persee.fr/authority/175661

Traitement et conservation des fonds sonores :

https://www.bnf.fr/fr/la-numerisation-la-bnf

Valorisation et diffusion des fonds sonores :

- Valorisation des collections de vinyles dans les bibliothèques membres de l'ACIM : https://www.acim.asso.fr/2017/01/le-retour-du-vinyle-dans-les-mediatheques-tour-dhorizon-des-pratiques-via-la-liste-discothecaires/

Droits d'auteur réservés.

- Transition bibliographique et valorisation des collections muséales : http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2019/03/DP-Bilan-2018-final.pdf
- Emissions radio basées sur des collections sonores : https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/le-jazz-une-aventure-radiophonique-22-70-ans-d-archives
- Démonstrations d'écoute sur machines d'époque :

CNAM : https://www.arts-et-metiers.net/musee/au-temps-du-phonographe

- *Crate digging*

https://www.franceinter.fr/emissions/radio-vinyle/radio-vinyle-27-mai-2013

Lieux et événements cités :

- BFM de Limoges et Harlem à Limoges :

https://harleminmontmartre.paris/fr/la-librairie-harlem-in-montmartre/product/155-harlem-a-limoges-avec-cd; https://www.francemusique.fr/jazz/jazz-culture-hot-vienne-a-limoges-62887

- Discothèque municipale de Villefranche-de-Rouergue ; production de CD d'archives : https://data.bnf.fr/fr/13888158/discotheque_municipale_villefranche-de-rouergue__aveyron/
- Médiathèque musicale de Paris ; expositions en ligne : https://mediathequemusicaledeparis.wordpress.com/2020/01/17/musique-et-nature-autour-de-lexposition/
- MUCEM ; exposition « L'Orient sonore » : https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/lorient-sonore

BnF :

- Valorisation de l'enquête sociolinguistique d'Orléans dans la base Archives et manuscrits de la BnF : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc95934w#xd_co_f=ODlmY2UwNDctNDc1OC00MGJhLWEyMGItMWM5Y2YxNTdjMDFk~
- Séminaire « le document sonore : prélever les musiques du monde : performativités de la transcription solfégique et de l'enregistrement sonore », animé par la BnF : https://www.msh-vdl.fr/actualite/seminaire-le-document-sonore-prelever-les-musiques-du-monde-performativites-de-la-transcription-solfegique-et-de-lenregistrement-sonore/amp/

Valorisation éditoriale :

BnF :

- Carnets Hypothèses de la BnF : https://bnf.hypotheses.org/tag/audiovisuel

Droits d'auteur réservés.

- Blog Gallica : https://gallica.bnf.fr/blog/07022019/aventure-et-flibuste-en-mer-des-antilles?mode=desktop

Valorisation du matériel sonore en expositions virtuelle :

- BMVR de Nice : http://tresors.nice.fr/oeuvre/mate-disque et http://tresors.nice.fr/oeuvre/bussophone

Documentation institutionnelle :

Rapport d'activité 2018 de la BnF : https://www.bnf.fr/fr/ra2018-la-numerisation-des-collections

CAPPE, Claire ; « Investigation sur un fonds de vinyles de musique cubaine: description et analyse de la collection pour un objectif de valorisation », rapport de stage effectué du 2 janvier au 31 mars 2018, Université de Limoges, faculté des Lettres et Sciences Humaines, Licence professionnelle Métiers du livre : documentation et bibliothèques, 65p. Disponible sur le site de l'ACIM à l'adresse suivante : https://www.acim.asso.fr/2018/09/rapport-de-stage-investigation-sur-un-fonds-de-vinyles-de-musique-cubaine-description-et-analyse-de-la-collection-pour-un-objectif-de-valorisation/

Rapport d'activités 2018 du Syndicat national des Editeurs phonographiques : http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2019/03/DP-Bilan-2018-final.pdf

Aspects juridiques

Article Wikipedia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Copyright_Term_Extension_Act

Droits d'auteur réservés.

ANNEXES

Table des annexes

I. ANNEXE 1 : PRINCIPAUX SUPPORTS SONORES ET LIEUX DE CONSERVATION SPECIALISES 80

II. ANNEXE 2 : PRISE DE NOTES RELATIVE A LA VALORISATION DES COLLECTIONS DE VINYLES EN BIBLIOTHEQUES DE LECTURE PUBLIQUE 91

III. ANNEXE 3 : CONTRAT DE CESSION DE DROITS ELABORES A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON 98

IV. ANNEXE 4 : TARIFICATION SDRM DE LA PRODUCTION D'UN DISQUE ŒUVRE PAR ŒUVRE (OPO) RESERVE A LA PROMOTION GRATUITE 103

Droits d'auteur réservés.

I. ANNEXE 1 : PRINCIPAUX SUPPORTS SONORES ET LIEUX DE CONSERVATION SPECIALISES

Le cylindre

En matière d'objets sonores, des techniques d'enregistrement précèdent toujours le développement du support commercial. Si l'on peut distinguer les supports sonores, il n'en est pas de même pour les techniques d'enregistrement. Ainsi, il est parfois complexe de distinguer archive sonore et support sonore commercial, quand les mêmes techniques d'enregistrement ont été mises en œuvre. L'exemple le plus singulier peut être celui du cylindre phonographique. Dans les débuts de sa commercialisation, l'inexistence de moyens de duplication mécanique obligeait les artistes qui avaient fait le choix de vendre leur voix à multiplier les prises en direct, la gravure à partir d'une matrice n'étant pas encore mise en place. Bien ténue était donc la limite entre archive sonore et support commercial[92]. Il en va de même un peu plus tard, avec la technologie de la bande magnétique. Cette dernière, très populaire dans les années 1950-1970, est parfois difficile à saisir dans sa vocation. Tandis que les foyers des Trente Glorieuses se sont équipés de magnétophones en grand nombre, des bandes magnétiques à diffusion commerciale ont été vendues au cours de cette période, en vue de satisfaire un public audiophile et mélomane. Il en résulte parfois une certaine confusion des genres lorsque les boîtiers de ces bandes ont disparu, et il devient difficile de faire la part des choses entre un enregistrement amateur pointu effectué sur un Revox par exemple, et une bande commerciale[93].

Il nous semble d'emblée nécessaire de montrer à quel point l'acquisition puis l'expertise d'un fonds sonore nécessite un savoir-faire technique pour pouvoir identifier les différents supports et adapter les méthodes de conservation à chacune de leurs caractéristiques. Tandis que le patrimoine écrit pose rarement des problèmes de cohabitation, une fois maîtrisées les questions de température, d'hygrométrie et de dépôt de la poussière, les cylindres, les disques posent assez couramment des problèmes de conservation de nature inédite, spécificité qui concerne également les supports photographiques et cinématographiques.

Nous allons donc explorer la variété des principaux supports qui se sont succédés au cours du XX^{e} siècle, afin d'en identifier plus facilement les contraintes de conservation.

---

[92] Au début de l'industrie musicale, certains artistes ont rapidement choisi d'enregistrer des cylindres phonographiques, parfois à la chaîne. C'est ainsi le cas de Charlus, parfois surnommé le « Forçat du phonographe ». Afin d'être le plus prolifique possible dans sa production de cylindres, ce dernier les enregistrait à la chaîne dans sa cuisine, quitte à chanter plusieurs dizaines de fois de suite sa chanson devant le pavillon d'un ou plusieurs phonographes enregistreurs. A cette époque, les chanteurs enregistrant des cylindres étaient en effet payés à la pièce. Charlus se vante ainsi d'avoir enregistré 80 000 chansons. D'après Cohen Évelyne et Goetschel Pascale, « Visite dans un atelier singulier : autour de l'Archéophone d'Henri Chamoux », *Sociétés & Représentations*, 2016/1 (N° 41), p. 149-159.

[93] Ce format a surtout eu une fortune dans le domaine de la musique classique, et correspondait généralement aux formats de vitesse et types de pistes pris en charge par le matériel des professionnels et semi-professionnels. L'exemple le plus connu de ce type de matériel est peut-être le magnétophone Revox, vendu à la fois aux professionnels et aux amateurs, dont le rendu de qualité reste actuellement saisissant malgré leur âge, grâce à une technologie très poussée. Un peu en-dessous, au cours des années 1960, se trouvait du matériel tout aussi volumineux mais performant, à l'instar du Grundig TK46.

Droits d'auteur réservés.

Nous délaisserons ici le *Tin Foil* d'Edison de 1877, support rarissime, quasiment inaudible et cantonné au domaine de la préhistoire de l'archive sonore, ou encore les feuilles de carton recouvertes de noir de fumée d'Edouard-Léon Scott de Martainville[94], pour nous intéresser aux supports à vocation commerciale, tout en rappelant la difficulté de faire la part des choses, notamment pour les plus anciens supports.

Les premiers supports commerciaux n'apparaissent réellement qu'à la fin du XIX[e] siècle, au moment où se met en place une économie du disque à la suite de l'innovation apportée par Emil Berliner en 1898[95], soit près de vingt ans après l'invention de l'enregistrement. Les premiers cylindres commerciaux de Thomas Edison, à cette époque, ont évolué pour être faits de cire. Alors que l'enregistrement commercial induit une plus grande propension à jouer régulièrement l'enregistrement sur une machine, la composition de la cire des cylindres va peu à peu changer, entraînant alors un changement de couleur. Peu à peu, en dépit du poids du diaphragme sur une bille de verre frottant sur le sillon en cire du cylindre, ces derniers vont pouvoir être écoutés jusqu'à une vingtaine de fois, grâce à l'introduction de cire de carnauba[96], de teinte brune. La teinte des cylindres s'assombrit peu à peu, avant de devenir brun foncé par l'adjonction de cette cire en grande quantité. De même, les premiers cylindres devaient être enregistrés à la pièce. Rapidement, l'enregistrement commercial d'un cylindre ne demande plus la répétition inlassable des morceaux devant un mur de phonographes. Les morceaux sont enregistrés en une seule prise, avant que le cylindre originel ne donne lieu à la copie mécanique, selon un procédé utilisé par Charles Pathé appelé pantographe[97], puis par moulage à partir d'une matrice. Cette technologie devient un argument commercial mis en avant sur chaque boîte de cylindre Edison. La standardisation progresse peu à peu.

Dans le même temps, le *Gilded Age* triomphant voit apparaître une concurrence sans pitié, dans laquelle la France dit son mot. De la même manière que les entreprises spécialisées dans la construction de smartphones ou d'ordinateurs se sont engagées dans une bataille technologique en vue d'atteindre une suprématie récompensée par la mise en place d'un standard pour quelques

---

[94] Ces supports, longtemps considérés comme impossibles à reproduire, ont pu l'être par le biais de la mise au point de la lecture optique, faisant ainsi, a posteriori, les enregistrements de l'inventeur du Second Empire les plus anciens au monde. En 2008 en effet, des chercheurs américains du Lawrence Berkeley National Laboratory sont parvenus à restituer un son à partir d'images numériques prises sur le cylindre de Martinville, et on réussi à lire pour la première fois un enregistrement sonore de 1860, largement relayé dans la presse d'alors, comme en atteste cet article publié dans Libération : https://www.liberation.fr/actualite/2008/03/28/au-clair-de-la-lune-le-plus-vieil-enregistrement-du-monde_22391 [consulté le 23/01/2020]

[95](1851-1929) Immigrant allemand installé aux Etats-Unis, il se fait reconnaître d'abord pour avoir amélioré la technologie du téléphone deux ans après qu'il ait été mis au point par Bell. Après avoir mis au point son gramophone à disques, il crée une société dédiée à la fabrication et la commercialisation de ce produit en 1894, sous le nom de United States Gramophone Company, avant que les manipulations de la concurrence ne le contraignent à partir à Montréal, après que la commercialisation de son appareil ait été interdite aux Etats-Unis. Source : Wikipedia. Lien :https://fr.wikipedia.org/wiki/Emile_Berliner[consulté le 23/01/2020]

[96]Cette cire provient de la surface de la feuille d'un arbre du Brésil, et permet à la plante de se prémunir des attaques dues à un taux d'humidité extrême. Elle est réputée parmi les plus dures des cires. Elle sert encore de nos jours, notamment en cosmétique, mais aussi dans les produits de lustrage automobiles, pour sa capacité à offrir une couche de protection lisse et brillante.

[97] Il s'agit du procédé Casarès, introduit à l'usine Pathé de Chatou à partir de 1899, étudié par Henri Chamoux, par ailleurs père de l'Archéophone, principale machine de numérisation des cylindres. Pour une description historique et technique détaillée, voir le lien suivant http://www.archeophone.org/article_cylindres_pathe.php [consulté le 23/01/2020]

Droits d'auteur réservés.

années, une myriade d'entreprises et d'inventeurs vont reprendre l'invention d'Edison au mitan du XIX[e] et du XX[e] siècle. Des marques naissent et meurent du jour au lendemain, à l'image des cylindres Dutreih, et basent leur survie sur l'amélioration du son, à l'image de Bettini[98], ou encore Henri Lioret[99], horloger qui va tenter de rallonger la durée de vie du cylindre en substituant le celluloïd à la cire. Notons par ailleurs que c'est ce dernier qui va révolutionner le monde de l'enregistrement commercial en mettant au point les techniques de moulage de cylindres, à partir d'un cylindre originel recouvert de graphite, puis passé dans un bain de galvanoplastie pour créer un moule-matrice en cuivre, recouvert de feuille d'or une fois terminé[100].

La première usine à produire ces supports désormais de couleur noire en raison de l'introduction de produits chimiques adaptés au nouveau procédé de moulage[101] est l'usine Pathé de Joinville. Une centaine de millions de ces cylindres de taille variable sortent principalement des usines de Chatou ou encore de Joinville, dans une moindre mesure. Les principales tailles sont celles appelées « Standard », ou encore « Inter ». D'autres tailles, plus rares, plus grandes, sont les « Stentor » et les « Céleste », le plus souvent réservés aux écoutes publiques. Ces supports, généralement très utilisés, comptent peu de survivants dans leurs rangs, d'autant que leur gros diamètre les rend très sensibles aux écarts de température, au point de les faire casser en cas de changement trop brusque ou de manipulation brutale.

Que faire face à une collection de cylindres ?

Mais la principale raison de patrimonialiser ces supports réside dans les décennies de manipulation effectuées par des mains non-expertes. Si les millions de cylindres ont relativement bien traversé les premières années du XX[e] siècle, les caves et les greniers humides sont généralement venus à bout de leur cire très sensible aux moisissures qui les rendent inaudibles, les champignons rongeant la surface enregistrée, puis l'ensemble du cylindre, avant qu'il ne casse dans les cas les plus extrêmes. Plus redoutable est la manipulation des cylindres par contact des doigts sur la gravure, annonciatrice d'une moisissure plus ou moins certaine du support. Un cylindre se manipule donc en écartant deux doigts passés en son creux, et ne doit subir aucun choc. Sa boîte en carton recouverte de tissu à l'intérieur doit

[98]Gianni Bettini (1860-1938) est un inventeur italien très prolixe dans le domaine du phonographe, mais aussi du cinéma. On lui doit la création de modèles luxueux de phonographes aux solutions techniques complexes, telles que la tête de lecture et toile d'araignée, et de très rares cylindres de grande qualité, vendus six fois plus chers que ceux d'Edison, avec des répertoires étendus, notamment en opéra. Source : Wikipedia, lien : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gianni_Bettini [consulté le 23/01/2020]

[99] Né en 1848, décédé en 1938. Horloger de formation, il se découvre une passion pour le phonographe en créant les premières poupées dotées d'un phonographe miniature leur permettant de réciter des comptines pour la maison Jumeau à partir de 1890. A partir de 1893, il dépose un brevet qui sera sa marque de fabrique : le moulage de cylindres en celluloïd, bien plus durable que la cire, 19 ans avant que Thomas Edison ne reprenne cette invention. A l'exposition universelle de 1900, il propose un phonographe pour sonoriser les films. Il arrête cette activité vers 1901, pour se consacrer à d'autres activités. Source : Wikipedia, lien :https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Lioret [consulté le 23/01/2020]

[100] Toujours d'après Henri Chamoux, ce procédé se retrouve aussi dans les brevets des entreprises Edison ou Bettini, sans que l'on ne soit certains de la proximité avec le système de Lioret, en raison de l'aspect laconique des brevets. Source : http://www.archeophone.org/article_cylindres_pathe.php [consulté le 23/01/2020]

[101] Il s'agit de stéarine pour l'essentiel, sorte de cire de synthèse également utilisé pour la confection de chandelles à la place du suif, en vue de limiter les fumées. Source : *Ibid.*

Droits d'auteur réservés.

être propre pour que le support puisse être conservé dans des conditions favorables, dans une ambiance maîtrisée.

La conservation ainsi que la manipulation de ces supports demande donc un regain d'attention et de soin, et nécessite une conservation dans des magasins bien tempérés selon les normes climatiques courantes, soit 20 degrés Celsius et 50% d'humidité relative. Par ailleurs, une numérisation rapide de ces supports est souhaitable, un matériel de lecture moins destructeur que le matériel d'origine étant disponible depuis la fin des années 1990, grâce à l'initiative d'Henri Chamoux. Il s'agit de l'Archéophone, lecteur électrique de cylindres permettant leur numérisation en format MP3 ou .Wav quelle qu'en soit la taille, les vitesses de rotation, la matière[102]. Une base de données contenant plus de 10 000 enregistrements numérisés existe en ligne, sur le site d'Henri Chamoux[103].

Le disque

Parallèlement au maintien et à l'amélioration de cette technologie, Emil Berliner met donc au point le disque en 1887. Celui-ci prendra la forme d'une galette de zinc, avant que différents matériaux ne soient utilisés dans des visées d'amélioration de la qualité du son entre autres, la réduction des coûts unitaires. La mise au point du disque induit le passage à un autre type de gravure. Tandis que le cylindre d'Edison et consorts était gravé en profondeur, ce que l'on appelle la gravure verticale, le disque de Berliner est gravé de manière horizontale. L'onde laissée par la vibration d'un son sur un disque n'est plus marquée en profondeur sur le support, mais en largeur. Il en résulte un changement des systèmes de lecture, désormais basés sur une pointe, et non plus sur une bille en verre. Berliner est à l'origine de la Berliner Company. Après avoir essaimé en différentes succursales à la fois aux Etats-Unis (RCA Victor), en France (La Voix de son Maître), au Royaume-Uni (Gramophone Company puis EMI) et en Allemagne, l'entreprise possèdera une histoire différenciée, tout en gardant un lien avec ses origines lointaines, notamment le logotype que nous connaissons, où figure le chien Nipper devant une phonographe Berliner. Sur un plan technique, le disque de Berliner, après un certain nombre de tentatives infructueuses, aboutit au disque de shellac qui perdure jusqu'à la fin du 78 tours. Le shellac est une résine isolante généralement composée de fibres de coton, de noir de fumée, et de résine de cochenille, bien que la recette varie grandement, parfois à chaque tirage pour des raisons d'économie et d'approvisionnement[104]. Berliner est véritablement à l'origine du disque commercial, notamment par l'engagement de son collaborateur Fred Gaisberg[105], premier producteur de l'histoire de l'enregistrement. Les

[102]Cohen, Évelyne, et Pascale Goetschel. « Visite dans un atelier singulier : autour de l'Archéophone d'Henri Chamoux », *Sociétés & Représentations*, vol. 41, no. 1, 2016, pp. 149-159.

[103]Lien :https://www.phonobase.org/[consulté le 23/01/2020]

[104] On peut également trouver des 78 tours possédant une âme en carton recouverte de shellac. Par ailleurs, il existe des disques en carton souple, comportant généralement une image. Des disques en pâte recyclée ont également été produits à partir de disques usagés, notamment au cours de la seconde Guerre mondiale. Enfin, le vinyle a également été introduit dans la fabrication des 78 tours, notamment les Victory Disks, édités par le département de la Guerre aux Etats-Unis entre 1943 et 1948 en vue de maintenir le moral des troupes sur les différents fronts.

[105] (1873-1951). Fred Gaisberg est le premier ingénieur du son et producteur de musique de l'histoire de l'enregistrement. Dès la fin du XIX[e] siècle, il se concentre sur le repérage des talents et incite les artistes à se faire enregistrer sur disques. Il rejoint la Gramophone Company en 1898, puis rejoint la RCA Victor en 1902, et enregistre Caruso. En 1921, il devient directeur artistique

Droits d'auteur réservés.

premiers disques de Berliner forment un corpus rare, tout autant que la réplique de Thomas Edison, aisément reconnaissable. Il s'agit de disques noirs de dimension inférieure à 25 centimètres de diamètre, d'une grosse épaisseur, ce dernier frisant le centimètre. Parler de 78 tours pour ces premières générations de disque est un abus de langage. De la même manière qu'à l'époque du cylindre, les premiers disques peuvent être enregistrés aussi bien à la vitesse de 120 tours que 90 tours, ou encore 80 tours, et commencer par le centre. De même, les disques connaîtront une existence relativement longue, et tenteront de s'imposer comme un standard face à l'aiguille lisant une gravure horizontale. En effet, un disque à saphir bénéficie d'une gravure verticale qui se lit au moyen d'un saphir de forme sphérique, selon un procédé voisin de celui du cylindre[106]. En France, Pathé est la principale entreprise à s'engager dans cette technologie.

Bien que ces disques ne soient pas d'une aussi grande fragilité que le cylindre, ils n'en restent pas moins sensibles aux mauvaises conditions climatiques de leur lieu de stockage. Ces derniers ont une certaine tendance à moisir dans des conditions humides et ne supportent pas les chocs, du fait d'une matière très cassante. Leur composition très différente du disque vinyle leur interdit toute tentative de nettoyage à l'alcool, sous peine de dissoudre les sillons. Sur un plan patrimonial, le disque 78 tours est très répandu. Ce dernier a connu une très longue vie, puisque le marché français, par exemple, a vu la commercialisation de ce support s'étendre jusqu'à la fin des années 1950, et parfois plus tardivement pour certains pays, le record étant détenu par l'Inde, marché pour lequel les Beatles enregistrèrent des 78 tours jusqu'au milieu des années 1960.

Le 78 tours bénéficie d'une aura limitée aux yeux du grand public. Comme le souligne Gilles Pierret en 2004, ce format de disque possède un certain nombre d'inconvénients pour attirer les néophytes, au-delà du monde très restreint des collectionneurs de ce genre de support. Outre la bien moindre qualité sonore par rapport au vinyle, encore plus critique face à un fichier numérique, le 78 tours ne possède pas de pochette illustrée, à de rares exceptions près. Cela en fait un support relativement interchangeable, exception faite des éditions les moins courantes. Il est donc fréquent de voir les 78 tours rester longtemps sur le marché de la collection, exception faite des raretés une fois qu'elles rencontrent un collectionneur tout aussi rare. De même, le 78 tours possède peu de spécialistes, à moins de se diriger dans le domaine de la musicologie, où une approche transversale d'un courant musical, à l'instar du jazz ou de la musique de chambre, implique une fréquentation de ces supports qui deviennent alors incontournables.

Paysage des collections publiques de 78 tours

---

de His Master's Voice, avant de prendre sa retraite en 1939. Source : Wikipedia. Lien : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fred_Gaisberg[consulté le 23/01/2020]

[106] Cette technologie dure relativement longtemps. D'après l'article de Bruno Sébald, les débuts du disque à saphir se situent aux alentours de 1906, tandis que le regain du support se prolonge de la fin du premier conflit mondial à la première partie des années 1920, avant que le support ne disparaisse complètement à la fin des années 1920. Source : Sébald, Bruno ; « Le disque à saphir dans l'édition phonographique : première partie » in Bulletin de l'AFAS, n°22, Printemps-été 2002, mis en ligne le 25 mai 2010, consulté le 27 janvier 2020. URL : http://journals.openedition.org/afas/1462

Droits d'auteur réservés.

Les collections publiques de 78 tours ont été constituées de façon tardive, exception faite de la récolte d'une infime partie de la production en son époque par le biais du dépôt légal, alors recueilli par la Phonothèque nationale à partir de 1938. La Bibliothèque nationale de France est de loin le premier centre de conservation de ce type de support, mais n'est aucunement exhaustive en ce domaine. Elle possède toutefois des fonds très riches et variés, à la fois acquis par dépôt légal, mais aussi voire surtout achats et dons. C'est par exemple le cas de la collection Charles Delaunay, une des plus importantes collections de disques de jazz constituée par le principal promoteur de ce courant musical dans la France d'entre-deux guerres, connu pour son rôle de co-fondateur et de leader du Hot Club de France, dans le sillage de Hugues Panassié.

Outre la Bnf, les principales collections de 78 tours sont actuellement conservées à la Médiathèque musicale de Paris, laquelle possède un important fonds de 6000 78 tours essentiellement constituée par voie de don, notamment le fonds Poilvé, composé de disques parlés, touchant au théâtre, la poésie, les monologues, les discours, mais aussi la musique classique chantée, notamment l'opérette.

En-dehors de la capitale, les principaux lieux de conservation reconnus pour leurs collections de 78 tours sont la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, la Bibliothèque municipale à vocation régionale (BMVR) de Nice, ou encore la médiathèque de Villefranche-de-Rouergue, conservant de son aveu la deuxième plus grande collection de disques de jazz de France.

Le fonds de la BFM de Limoges est un des fonds les plus complets de disques de jazz en France. Après des années de tractation, le fonds de Jean-Marie Masse est déposé à la BFM de Limoges. Celui-ci, avec Charles Delaunay et Hugues Panassié, est un des pères du jazz en France. Tandis que les fonds Delaunay et Panassié ont été respectivement déposés à la Bibliothèque nationale de France et à la BMVR de Nice, le fonds Masse fait l'objet d'un don à la ville natale de ce personnage reconnu sur le plan local et national. Après que le don ait été envisagé au niveau du conservatoire de la ville, l'estimation volumétrique et de contenu de la collection amène les décideurs à vouloir déposer le fonds dans les fonds patrimoniaux de la Bfm.

Delaunay et Panassié, en pleine époque de ségrégation raciale aux États-Unis, ont accueilli des musiciens noirs en France, et ont permis qu'un certain nombre de projets de disques se concrétisent. Ils ont également permis la création du Quintette du Hot Club de France, formation musicale où l'on retrouve entre autres Django Reinhardt ou encore Stéphane Grapelli. Ils ont eu une activité très importante dans l'entre-deux-guerres. À la suite de ces instigateurs, Jean-Marie Masse découvre cette musique, commence à collectionner des disques de jazz, et organise des conférences. Au début de la deuxième Guerre mondiale, il se met à étudier la musique noire. Cela l'amène à rencontrer Hugues Panassié. À sa suite, se crée donc le Hot Club de Limoges, qui permet de faire découvrir cette nouvelle musique à Limoges jusqu'à ce jour. Des concerts sont organisés, et le gratin du monde du jazz est convié à Limoges, bien que les plus grands, tels que Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, par exemple, ne viendront jamais. Sa personnalité charismatique permet de lier facilement contact avec les musiciens, et de constituer une correspondance très riche. Peu avant son décès, il a souhaité faire don de sa collection de disques, de photographies, de revues et de sa correspondance à une collectivité de Limoges. Après des atermoiements de nature diverse, le fond échoit à la BFM qui se trouve dans un premier temps désemparée par l'arrivée d'un fonds

Droits d'auteur réservés.

atypique, dont les habitudes de traitement, de conservation et de stockage ne sont pas des plus répandues dans les collections françaises, exception faite de grands centres créés à cet effet. Le disque ne faisait alors l'objet d'aucune connaissance de la part des conservateurs. Un ensemble de plus de 20 000 pièces fait donc son arrivée à la bibliothèque.

BMVR de Nice

La BMVR de Nice compte plusieurs bibliothèques municipales comprises dans l'aire urbaine de Nice. À leur tête, se trouve la bibliothèque Louis Nucéra, qui conserve les phonogrammes anciens de la ville. Elle compte, en ce qui concerne la partie conservation, environ 200 000 disques noirs, dont 100 000 microsillons et un peu moins de 100 000 78 tours de contenus, de formats et d'époque variées, sachant que l'appellation 78 tours est également abusive dans ce cas, la bibliothèque pouvant conserver des supports du début du siècle n'ayant jamais tourné à cette vitesse, comme souligné précédemment. La vocation patrimoniale de cette bibliothèque est clairement assumée, cette dernière ayant développé un véritable savoir-faire dans la conservation de ces supports, conservés pour leur part dans une atmosphère contrôlée, 18 degrés et 40% humidité relative. Du fait que les matrices de ces disques ont pour la plupart disparu, il est jugé bon de donner l'environnement le plus propice à une conservation à long terme de ces supports, les disques étant devenus de ce fait des matrices en elles-mêmes. Les rééditions faites sur CD témoignent de la qualité inégalable des disques originaux, selon M. Frédéric Fuochi, musicologue et référent responsable du Centre de Documentation sur la Musique Jean-Etienne Marie pour la BMVR de Nice. La bibliothèque Louis Nucéra cherche à agrandir ses collections par voie de don exclusivement, ses budgets étant trop bas pour permettre une politique d'acquisition dédiée.

Le dernier don en date provient de Monsieur et Madame Monbeig, composé de 3190 disques sur l'opéra et ses interprètes entre 1900 et 1950, exclusivement en format 78 tours et dérivés. De véritables raretés ont fait leur entrée à la bibliothèque, dont la plus valorisée et reconnue est sans conteste la version de *Dai campi, dai prati* d'Arrigo Boito, édité par le label Gramophone & Typewriter en 1902 sur lequel on peut entendre Caruso faire un faux départ. Seuls quelques exemplaires sont réputés survivants d'une infime production fautive, laquelle a été très rapidement retirée des circuits commerciaux, en faisant de la sorte une rareté absolue aux yeux des collectionneurs. Par ailleurs, cette donation n'a pas seulement fait l'objet d'un don matériel. Le couple de collectionneurs a en effet choisi d'offrir la numérisation de l'ensemble de leur collection, afin de la rendre immédiatement disponible au plus grand nombre.

Enfin, par le biais de ces dons, arrivent également un certain nombre de machines de lecture que les différents conservateurs de la bibliothèque ont choisi d'accepter, lui conférant une certaine spécificité par rapports aux autres institutions régionales. La bibliothèque expose donc des gramophones. Actuellement, deux d'entre eux sont exposés, à savoir des ancêtres de juke-box, appelés Mathedisques et Bussophones, inventions françaises à l'origine, avant que le procédé ne soit repris outre-Atlantique avec la fortune que nous lui connaissons, sous la marque Wurlitzer par exemple.

La médiathèque de Villefranche-de-Rouergue

Droits d'auteur réservés.

La médiathèque de Villefranche-de-Rouergue possède depuis 1979 une des plus grandes collections de disques de jazz du monde. Cette dernière s'est initialement constituée autour du fonds Hugues Panassié, composé de 24 000 disques acquis par la municipalité, avant qu'ils ne fassent l'objet d'un inventaire détaillé porté par deux discothécaires spécialistes des musiques populaires noires d'Amérique du Nord. Au départ, rien ne prédestinait la municipalité à devenir la détentrice d'une telle collection de disques et de documents annexes. Il s'agissait avant tout d'un hommage d'une ville à un enfant du pays, ami d'enfance de Robert Fabre, alors maire, ayant choisi de miser sur le jazz pour fonder une politique culturelle originale. La figure tutélaire de Hugues Panassié[107], critique et producteur de jazz, a permis d'attirer une foule de spécialistes et de collectionneurs, pour qui associer sa propre collection à celle de cette figure du jazz en France constituait un honneur, en même temps que le sérieux du traitement constituait une garantie de bonne conservation des documents ainsi que le maintien de l'intégrité de fonds patiemment constitués. Aux côtés des cylindres, disques et archives relatives au jazz mais aussi au blues et autres musiques populaires noires d'Amérique du Nord, vont se retrouver d'autres donc tels que la collection Jean Mansion, ou encore la collection de photographies de Pierre Delord.

Cet ensemble de dons est également accompagné d'une politique d'achats réguliers de documents contemporains dont le but est de viser la complémentarité des collections. De ce fait, le fonds documentaire actuel possède divers supports sonores dont le 78 tours constitue avant tout le cœur historique, bien qu'il ne soit pas le seul type de support sonore[108].

Le disque vinyle

À la suite du 78 tours, un autre type de support prend son essor au cours des années 1950 : il s'agit du disque microsillon, aussi appelé vinyle.

Ce support, redevenu familier de nos jours, constitue une véritable révolution au moment de son apparition. Tandis que le 78 tours avait fait l'objet d'un certain nombre de variantes tant dans les procédés de lecture que dans les vitesses de rotation, c'est avec la naissance et l'expansion du microsillon que l'on voit se standardiser un type de gravure, tandis que les formats et les vitesses de rotation vont se multiplier.

---

[107] (1912-1974). Frappé par la poliomyélite à l'âge de 14 ans, les séquelles de la maladie le conduisent à se tourner vers la pratique du saxophone. De cette manière, il découvre le jazz à la fin des années 1920. La passion qu'il voue à cette musique ne le quitte plus. Il consacre le reste de sa vie à promouvoir cette musique en France, et fonde en 1932 le Hot Club de France qu'il dirigera jusqu'à sa mort. A la suite de cette fondation, il participe à la création de Jazz Hot, une des premières revues de jazz françaises ayant beaucoup influencé Boris Vian dans son amour de la musique. En-dehors de cette activité, Hugues Panassié vit de son travail de producteur, qui l'amène à produire ou à financer des enregistrements d'artistes tels que Sidney Bechet entre autres. Il est par ailleurs et surtout le chantre d'une vision conservatrice du jazz, duquel il exclut le Bebop, pour en définir l'essence dans le Hot, c'est-à-dire les formes artistiques que prend cette musique jusque dans les années 1940. Source : Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Hugues_Panassi%C3%A9 [consulté le 29/01/2020]

[108] Source : site de la mairie de Villefranche-de-Rouergue, http://www.villefranchederouergue.fr/spip.php?article158, [consulté le 29/01/2020]

Droits d'auteur réservés.

Le microsillon, par conséquent, est davantage une famille de disques qu'un support sonore défini selon des critères stricts. Par ailleurs, la longue vie et la plus grande démocratisation du support a donné à un très grand nombre de variantes et de fantaisies au gré des essais commerciaux plus ou moins réussis.

Le plus ancien des microsillons est le 33 tours. Ce dernier bénéficie des progrès appliqués aux 78 tours au cours des années 1940, et se voit constitué de vinyle dès sa commercialisation jusqu'à aujourd'hui. Au contraire du 78 tours, pour lequel le vinyle était entré dans sa composition en raison de la pénurie des matériaux habituels, le microsillon voit son existence conditionnée par l'existence même de ce matériau, bien plus modelable, solide et qualitatif et léger que le shellac.

En raison de la finesse de son grain, quasiment impossible à atteindre avec une gomme-laque telle que le shellac, le sillon peut enfin être affiné, de même que les progrès de la miniaturisation permettent de créer des pointes de lecture plus fines, autant d'éléments permettant de placer une plus grande quantité de sillons sur la même surface qu'un 78 tours, en vue de rallonger les durées de lecture. Ainsi, une face de 78 tours 25cm permettait d'enregistrer un morceau d'un peu moins de 3 minutes. La même surface, à vitesse de lecture réduite et sillons plus fins, permet de porter la durée d'une face à environ un quart d'heure.

La révolution est américaine, comme à l'habitude en cet immédiat après-guerre. 1946 est l'année de mise au point des premiers 33 tours, qui seront un temps réservés à la musique classique, puisqu'en 1948, année de la commercialisation, ce seront les œuvres de Mendelssohn et Tchaïkovski qui bénéficieront des honneurs de la nouveauté.

La nette montée en qualité du son confirme le bien-fondé de l'invention, dont le succès atteindra un pic au cours des années 1960, avant que les chiffres de vente ne baissent, pour connaître un désaveu à la fin des années 1980, et revenir en grâce de nos jours, de façon marginale cependant.

On trouve deux types de 33 tours 1/3, vitesse exacte de rotation du disque. Leur taille est calquée sur le système impérial, et non le système métrique, même si les mesures correspondent plus ou moins aux tailles choisies par l'industrie musicale. Le diamètre le plus courant des 33 tours est donc de 30 cm, soit 12 pouces. Pour autant, le 25 cm a existé de façon courante pendant quelques années, de la fin des années 1950 au début des années 1960. Serge Gainsbourg, les Chaussettes Noires, les Chats Sauvages font partie des artistes ayant principalement enregistré sur ce format, comme bien d'autres à cette époque. Certaines rééditions ont conservé ce format devenu peu courant, ainsi que des éditions limitées.

Certaines singularités existent également en surplus de ces disques relativement communs. Il s'agit de 33 tours basés sur la taille des 45 tours, soit 17 cm. Ces disques sont courants dans un format souple généralement réservé aux disques publicitaires, dans des couleurs parfois chatoyantes. On pense ainsi aux disques publicitaires offerts par courrier, ou à ceux offerts par la marque en échange de timbre, comme Banania par exemple, et ses disco-Bana bleu vif. Des formats plus réduits ont existé également, et sont bien plus rares. Il s'agit par exemple du micro 33 tours, commercialisé dans les années 1967-1968 par Barclay, dont l'insuccès est globalement dû à la volonté de rassembler plusieurs titres d'un même artiste sur une surface trop réduite pour tous les accueillir, d'où la nécessité de créer des extraits, moins vendables.

Droits d'auteur réservés.

Le 45 tours a également connu diverses formes, dont les plus connues sont le single, soit un disque de 17 cm comportant une piste par face, et le super 45 tours, comportant deux pistes par face, très courant dans le cours des années 1950-1960. Ils sont aussi appelés EP, pour « Extended-Play ». Ils correspondent à une forme commerciale visant à introduire rapidement et à bon marché la dernière nouveauté musicale du moment. Ils ont généralement servi à diffuser de la variété, du rock, même s'ils ont pu être des supports de musique de film (généralement le thème), de jazz, voire de musique classique (généralement en vue de commercialiser les airs les plus connus, dans des sélections musicales). À la fin des années 1970, les maxi 45 tours font leur apparition. Ils comportent des versions rallongées des morceaux à la mode, et permettent soit de vendre des éditions limitées, ou bien servent dans les discothèques en vue d'être mixés à l'envi, tout en offrant les transitions propices à passer à la nouveauté suivante en fonction de l'ambiance.

Enfin, le 16 tours est probablement le plus rare des formats de microsillons. Celui-ci a très rapidement connu un échec commercial, notamment en raison de la faible qualité sonore qui accompagnait une vitesse de rotation globalement trop réduite pour rendre toutes les tonalités des instruments, notamment les aigus. Plusieurs diamètres existent pour ces objets de collection. Le format de 17 cm, généralement dévolu à l'apprentissage des langues, les 25 cm pour des programmations musicales, en premier lieu chez Vogue. Il s'agit généralement, comme chez Ducretet-Thomson, d'enregistrer des orchestres interprétant les dernières nouveautés afin de fournir au consommateur la musique nécessaire pour danser et agrémenter une surprise-partie, sans pour autant être contraint de changer souvent de disques sur son pick-up. Ces disques apparaissent vers les années 1957-1958. Le format 30 cm est le plus courant à cette vitesse, et correspond généralement à ce qui a motivé sa création : la commercialisation de pièces de théâtre ou d'œuvres littéraires lues, destinée aux aveugles et des malvoyants. Ce format permet en effet de mettre une heure d'enregistrement sur une seule face de 30 cm de diamètre. Cette taille a aussi permis d'accueillir de la musique classique, ce qui a contribué au désamour de ce type de disque. Une vitesse de rotation trop lente rendait la qualité sonore moins bonne, et le disque plus sensible au pleurage selon la qualité de l'électrophone.

Signalons pour finir des raretés éditées en tant que telles comportant des photographies (*picture disks*) ou des couleurs insolites, ou encore des découpes autres que le traditionnel cercle.

La longévité et la plasticité de ce support commercial rend parfois difficile la perception de la patrimonialité du microsillon. D'une certaine manière, le microsillon est le pendant sonore des supports d'édition populaires créés dans les années 1950-1960 que tout le monde a connu, manipulé, et continue de toucher, aussi bien dans leur forme d'époque qu'en réédition, ou en forme modernisée. On peut penser immédiatement au livre de poche, dont l'aspect bon marché n'a pas dissuadé les artistes de contribuer de marquer de leur empreinte les couvertures de ces objets qui n'étaient pas censés traverser les décennies. Tandis qu'une part des citoyens prend en compte la dimension patrimoniale de ces supports, généralement dans un aspect de collection, une autre reste marquée par la dimension populaire de ces objets, qui peu à peu se trouvent mis au rebut, créant la rareté de ce qui ne l'était pas.

Droits d'auteur réservés.

Si cette dimension est à prendre au compte au niveau du citoyen, ce constat peut également être dressé au niveau des institutions, dont la variété de forme et de traitement de ces collections nous montre une diversité d'attitudes envers ces objets. Le statut d'objet de divertissement de l'enregistrement commercial continue de peser en défaveur de sa prise en compte en tant qu'objet patrimonial, et ce de façon paradoxale. Tandis que la littérature policière ou encore les jeux vidéos bénéficient d'expositions accompagnées d'un discours scientifique et historique qui ont amené à en faire des objets suffisamment sérieux pour entrer au musée, les collections sonores autres que les archives font moins l'objet de ces mises en lumière à la fois spectaculaires et scientifiques. Leur statut d'objets patrimoniaux n'est encore défendu que par des spécialistes très minoritaires. Cela est en partie le fruit d'une prise en compte institutionnelle tardive dont nous allons tenter d'explorer les tenants et les aboutissants.

Droits d'auteur réservés.

II. ANNEXE 2 : PRISE DE NOTES RELATIVE A LA VALORISATION DES COLLECTIONS DE VINYLES EN BIBLIOTHEQUES DE LECTURE PUBLIQUE

Source : forum de l'ACIM, lien : https://www.acim.asso.fr/2017/01/le-retour-du-vinyle-dans-les-mediatheques-tour-dhorizon-des-pratiques-via-la-liste-discothecaires/

L'ACIM, dans son souci de recenser au mieux les pratiques musicales en bibliothèque, nous permet de faire un rapide tour d'horizon des pratiques des médiathèques face au retour du disque et nous montre en effet une attitude disparate des bibliothécaires face au retour du vinyle dans les médiathèques. Les nouveaux vinyles sont soit pensés comme le prolongement des collections anciennes, en faisant apparaître une fiction selon laquelle rien n'aurait changé entre l'époque du vinyle finissant et celle de son retour en grâce, soit considérés comme un nouvel ensemble indépendant du passé des collections.

Nous avons donc choisi de retenir les cas les plus caractéristiques, en retranscrivant mot pour mot les paroles des professionnels ayant opéré des choix marqués, leur avis permettant de nourrir la réflexion entreprise précédemment.

Certaines médiathèques font le choix de ressortir les collections anciennes, à l'instar des bibliothèques des Hauts de France, notamment le Nord et le Pas-de-Calais. Après avoir hérité de fonds ayant perdu leur importance au cours des dernières décennies, celles-ci ont fait le choix de rationnaliser la collection en opérant une chasse aux doublons, débouchant sur une vente au public, tandis que les exemplaires retenus sont remis au prêt.

D'après Hervé Longuépée, Responsable des collections musicales, Médiathèque municipale de Roubaix :

« À la médiathèque de Roubaix, nous avons fait le choix de conserver notre collection de vinyles et d'en maintenir le prêt. Cela restait marginal (moins de 200 prêts par an) jusque ces deux dernières années. En 2013, nous avons effectué 400 prêts de vinyles, et sur les 6 premiers mois de 2014, nous avons dépassé les 600. Cela reste peu au regard des prêts de disques compacts mais le public apprécie cette collection qui a 30 ans d'âge ! En particulier les collections de jazz, musique du monde, et de variétés françaises…

Notre fonds compte un peu moins de 7 000 vinyles en prêt direct, auquel nous joignons depuis le mois de mai la collection de vinyles de la médiathèque d'Arras, riche d'environ 6 000 pièces. Ce don est en premier lieu trié pour éviter les doublons, puis un choix est effectué. Ceux que nous ne retenons pas sont rendus à Arras pour une vente au public.

Nous avons aussi récupéré nos vinyles de musique classique et contemporaine, prêtés au conservatoire de Roubaix et qui sont désormais disponibles à la médiathèque. Enfin, nous avons également bénéficié du don des vinyles de la MDP du Nord il y a une dizaine d'années.

En fin d'année, nous allons sans doute acheter quelques nouveautés en vinyles afin de tester la réaction du public envers une offre plus « récente ».

Droits d'auteur réservés.

Le problème de présentation de cette collection se pose désormais de manière cruciale car le public étant demandeur, il ne se satisfait plus de nos bacs à vinyles – sur roulettes – (made in Mairie de Roubaix) qu'il faut tirer de sous les bacs à CD pour faire son choix.
Nous n'avons qu'un bac spécial vinyles en hauteur (comme un bac à albums de bandes dessinées), rescapé du catalogue Borgeaud, qui est utilisé pour présenter au public les disques provenant de la collection d'Arras (il ne reste plus qu'à espérer qu'avec le regain d'intérêt pour ce format les constructeurs de meubles proposent à nouveau des bacs adaptés.) »

Cette pratique nous interroge sur le regard porté par certains discothécaires sur le support. Quand bien même l'aspect économique est évident, puisque la récupération atténue considérablement la consommation de crédits alloués aux acquisitions, (il n'en reste pas moins qu'il faut accorder temps et argent à l'attribution d'une cote, la vérification de l'état du disque et son équipement), plusieurs autres avantages se posent, notamment celui d'une réponse rapide et plutôt exhaustive à la variété des goûts des lecteurs, sans compter l'aspect attractif de la mise en prêt de disques anciens. Reste à voir la manière dont la communication se fait à cet égard. En effet, se pose la question de la patrimonialisation du support. Une telle pratique, si elle demande une confiance tout à fait légitime entre l'institution de prêt et le lecteur, ne part-elle pas du postulat que le disque vinyle n'est pas encore un objet patrimonial ? Tandis que le CD connaît le creux de la vague, comme son aîné au cours des années 1990-2000, connaissant le moment de désamour et de baisse de cote sur les marchés de consommation et de revente, le vinyle connaît, en même temps qu'un regain de production, un renouveau de ses ventes en occasion, avec une flambée qui touche désormais des exemplaires moins rares, cela revenant aussi au regain d'intérêt et à la multiplication, certes marginale, de potentiels acheteurs sur le marché de la collection. Cet aspect est, à notre avis, à prendre en compte.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que la plupart des professionnels s'accorde à reconnaître le faible rendement de la mise en prêt de disques vinyles, anciens ou récents. La présentation de ce phénomène semble devoir être exprimée avec un peu plus d'exhaustivité. En effet, le disque vinyle en bibliothèque attire le lecteur, tandis que celui-ci est encore bridé dans sa capacité à passer à l'acte, notamment par la limitation technique qui est celle de l'équipement ou du rééquipement en platines. En-dehors de cette limitation, passe aussi une autre explication, à mettre en rapport avec une logique que les maisons de disque expriment de la manière suivante, tandis que nous en trouvons des éléments d'explication chez les discothécaires également. Le disque vinyle, dans un contexte global de dématérialisation de la musique, est peut-être le support qui remotive une culture de la lenteur, de la patience, d'un art de vivre, de la même manière que le *slow food* sur le plan gastronomique véhicule le même ensemble d'idées, mais il reste avant tout un objet. Ainsi, une bonne partie des acheteurs de disques vinyle les achètent en tant que beaux objets, dans une logique de « discophilie », tandis que leur mode de vie est davantage compatible avec les pratiques d'écoute les plus récentes :

Droits d'auteur réservés.

Question de **René Van der Poorte**, Médiathèques intercommunales Luberon Monts de Vaucluse (30/04/2014)

« Depuis janvier, nous avons mis en place un fonds de disques vinyles, constitué de 250 disques issus du fond dormant de la BDP de Vaucluse et d'une cinquantaine de nouveautés achetés via un disquaire local spécialisé vinyle. D'autres disques (fonds 80's et neufs) viendront compléter le fonds durant l'année qui est également consacré à beaucoup d'actions autour du vinyle : expos, prêts de pochettes par les usagers, peintures sur vinyles, concours photos *sleeveface*, ateliers numérisation… De même nous prêtons une platine Vestax portable pour les usagers qui n'auraient plus d'appareil de lecture.

Bref retour : 140 prêts en 3 mois, et la platine réservée en continue depuis janvier.

Nous sommes loin d'être les premiers à tenter cette opération, dont les buts sont à la fois de suivre une tendance avec un budget très abordable, de faire participer le public et donc créer du lien, de retrouver goût au vinyle et à l'esthétique des pochettes, de créer du buzz et d'avoir aussi établi un contact fort avec un petit disquaire multifonction (réparation de matériel) et hyper efficace.[…] »

On note dans la suite des commentaires que les disques font l'objet de peu de prêts de manière générale, tandis que les platines sont empruntées en continu. Le matériel de lecture ne fait généralement pas l'objet d'acquisitions massives, et il semblerait peut-être également que le nombre réduit d'appareils en prêt soit aussi une cause de limitation du *turn-over* des disques. Un calcul est sûrement à effectuer dans ce sens.

On remarque aussi que la promotion des vinyles implique généralement de mettre en avant les groupes de la scène locale, notamment ceux qui veulent se placer dans des pans moins commerciaux du marché du phonogramme. On peut y rajouter la musicassette par ailleurs.

Emmanuelle Bonnec, Bibliothèque Triangle, Rennes

« Dans une des bibliothèques de la ville de Rennes, celle du Triangle, nous proposons quelques vinyles aux lecteurs. Il s'agit d'un fonds restreint concernant exclusivement la scène locale. L'objectif n'était pas tant de réintroduire ce support que de représenter le plus largement possible les productions de nos groupes locaux. En effet, certains groupes font le choix de ne sortir leur album que sous cette forme. »

Le renouveau du disque a touché dans un premier temps les musiques électroniques. On se rend compte que dans les offres de vinyles en bibliothèque, une certaine volonté de différenciation se fait ressentir, avec d'un côté les groupes régionaux, et l'électro. Les offres un peu plus commerciales sont généralement exprimées par la présence de grands albums de l'histoire de la pop et du rock. Pour ce qui est du classique et du jazz, sans compter la variété, la lecture de ce forum nous indique que l'offre s'appuie sur des vinyles plus anciens, ou bien l'on arrive au choix suivant, qui semble assez symptomatique de ce qui se fait actuellement et toujours prégnance des choix de musique locale :

Droits d'auteur réservés.

Stanislas Chapel, discothécaire Cherbourg-en-Cotentin

« A Cherbourg, après avoir hélas supprimé le fonds vinyle, il y a pas mal d'années, nous avons entrepris de reconstituer un fonds, au départ orienté sur les productions « locales » qui sont souvent uniquement sur ce support, ensuite sur des productions *vinyl only*, et depuis peu, nous l'enrichissons par une offre plus diversifiée et généraliste pour représenter au mieux le retour de ce support. »

Bruno Neveux, Médiathèque de Guebwiller

« Ici à la médiathèque de Guebwiller, nous avons ouvert en 1997, sans vinyles. Depuis un mois, nous avons décidé d'en acquérir. Il s'agira d'un petit fonds, pour le moment entièrement dédié aux artistes venus d'Alsace. L'offre n'est pas foisonnante, mais il y a tout de même de quoi faire, avec un label situé à Mulhouse, et la plateforme musiques actuelles.net, qui suit de très près l'actualité musicale du Grand Est, et propose sur son site une boutique, où figurent des vinyles. Nous pourrons éventuellement élargir un peu la palette à l'avenir, mais je préfère, au niveau de la cohérence, et étant donné la présence d'un disquaire à Guebwiller, garder une orientation fonds « local ». Cela implique également la mise en place d'un lecteur vinyle dans l'espace public, pour proposer, en plus du prêt, une écoute sur place. »

Toujours à propos des choix de musiques éditées sur disques vinyles :

Stanislas Chapel, Discothécaire, BM Jacques Prévert, Cherbourg-en-Cotentin

« À la bibliothèque de Cherbourg nous avons relancé un fonds vinyle il y a quelque temps, tout d'abord en suivant l'actualité des artistes et labels locaux qui pour certains ne produisent que des disques vinyles (et de plus en plus rarement des CD). Puis il a été décidé, vu les demandes répétées du public, de proposer une offre plus large. Le fonds actuel de 200 vinyles va être enrichi cette année de quelques 300 titres.

Cela restera une « niche » comparé aux 27000 CD, mais c'est un plus pour la médiation autour de la musique que cela soit à travers l'*artwork* des pochettes ou l'étude du son (différence entre technologie analogique et numérique…). De plus, un public jeune, peu ou pas attaché au CD semble s'intéresser à la musique à travers le support vinyle.

La majeure partie de la collection est dédiées aux musiques rock, électro, urbaines…, mais nous proposons également des musiques de films, de la musique expérimentale et/ou contemporaine (cf. : les productions de l'excellent label Souffle Continu), de la chanson et du rock francophone, un peu de blues. Seul le domaine de la musique classique et du jazz est encore peu défriché faute d'offre pour ce qui concerne le classique.

Sur place nous diffusons des vinyles dans l'espace (au même titre que des CD), une platine est également en libre service pour le public (écoute au casque). Nous avons privilégié une platine de qualité et robuste pour favoriser une immersion réussie.

Droits d'auteur réservés.

Voici un lien vers les disques au catalogue : https://bibliotheque.cherbourg-octeville.fr/cgi-bin/koha/opac-search.pl?&limit=mc-itype%2Cphr%3AMQV&offset=0&sort_by=popularity_dsc »

Un bon exemple est à trouver du côté de la médiathèque Saint-Sever à Rouen, lequel témoigne d'un véritable engagement en direction d'un fonds ancien dont l'ancienneté est prise en compte, tout en continuant de vivre sous une forme matérielle. Cet engagement nous montre une prise en compte patrimoniale des collections, tout en évitant la sanctuarisation de disques dont l'évaluation de la rareté est en passe d'être effectuée. Notons toutefois que l'expertise des disques pose un problème, notamment en raison d'une rareté des spécialistes en ce domaine, qu'il s'agisse d'universitaires, de particuliers ou bien de professionnels. Quand bien même les disquaires indépendants réapparaissent dans les centres urbains, ces derniers ne peuvent faire bénéficier d'une expérience que sur la base d'un échange, ce qui passe généralement par l'insertion des bibliothèques dans les réseaux de professionnels et passionnés locaux, comme le montre l'exemple de la BML.

Sophie Cornière, responsable de la Médiathèque Saint-Sever, Rouen nouvelles bibliothèques

« Il y a 15 ans ce qui était une malchance a fini par devenir aujourd'hui une chance : la bibliothèque Saint-Sever a conservé son fonds vinyles des années 70, celui-ci dormait dans des réserves, jusqu'à la menace d'une expulsion. Cette menace a accéléré un processus de maturation en cours sur le devenir de ce fonds qui avait déjà échappé une première fois à la benne. Sachant aussi que 10 ans après son retrait des fonds disponibles de la bibliothèque, des usagers nous demandaient toujours régulièrement ce que nous en avions fait de nos vinyles. Nous avons donc retroussé nos manches, rapatrié 4500 vinyles, avec pour projet un inventaire et une évaluation de ce fonds :

- État : par chance nous avons toujours les fiches de prêt et de santé des documents qui sont des aides à l'évaluation (par exemple au-delà de 100 prêts on peut avoir des doutes sur l'état du vinyle).

- Evaluation du document : nous comptons utiliser des sites comme *discogs* et des ressources locales : nous comptons parmi nos usagers un amateur de Jazz qui s'est déjà proposé pour nous aider à évaluer la partie jazz, nous envisageons aussi des partenariats avec notamment le conservatoire qui a la même problématique que nous. Parce que bien sur tout cela se fait à effectif constant en plus du travail quotidien inhérent à notre profession.

Sur quels critères, avez-vous constitué votre fonds : complémentarité avec les CD ou pas, genres privilégiés, nombre de documents pour démarrer…

Le projet n'est pas *poldoc friendly*. Le fonds ayant été constitué selon les critères d'acquisitions de l'époque (beaucoup, beaucoup de classique).

La complémentarité avec le fonds CD ?

Non, ou alors par hasard, car le fonds vinyle reste anecdotique. Et l'usage, et le public pourraient être différents (tous nos usagers n'ont pas de platine vinyle). Par

Droits d'auteur réservés.

contre, nous avons recommencé à acheter des vinyles pour compléter et actualiser, mais à la marge, et proportionnelle à la taille de ce fonds. Comme à Cherbourg, ce fonds pour une partie aide à la valorisation de la production locale et régionale. Le nombre de documents disponible est établi en fonction… du mobilier, soit : un bac ! Par contre nous avons prévu d'y faire tourner le fonds en sélectionnant régulièrement une centaine de titres ponctionnés sur les 4500 existants.

Les avez-vous mis en prêt ou en écoute sur place ? Quelles sont les contraintes du prêt ? Avez-vous acheté une platine ? Comment gérez-vous l'écoute sur place ?

L'objectif à terme est de remettre les vinyles en prêt, nous ne nous fixons aucune contrainte pour le prêt (nous n'allons pas ressortir le microscope, ni nous remettre au « chiffonnage ».

Dans le cadre du projet BNR (bibliothèque numérique de référence) nous avons acheté une platine vinyle pour écoute sur place, mais aussi éventuellement pour la numérisation. Cette platine sera à disposition dans une salle attenante à l'espace musique. En effet, nous avons aussi un projet de « *fablab* » qui permettra, entre autres, aux usagers de numériser leurs propres vinyles (même si nous savons qu'il y a un problème avec la législation).

Quelles sont les types d'animations que vous avez expérimentées et ont-elles fonctionné ?

Nous avons organisé des animations *sleeveface*, acheté des cadres spéciaux afin d'exposer ces vinyles, nous les changeons régulièrement sur des thématiques diverses comme : « les acteurs qui chantent », « les chemises à fleurs », … (Mes collègues débordent d'imagination sur ces thématiques).

A terme : nous prévoyons des ateliers autour du vinyle : fabrication de vide-poches, de numérisation, peut-être de comité d'écoute en mode « participatif » (géré par les usagers). …

A la suite de l'évaluation de ce fonds nous envisageons une vente spéciale de ce que nous ne garderons pas, en profitant d'une convention annuelle qui se déroule à Rouen en décembre, ou à l'occasion du Disquaire Day ou de la Fête de la Musique, …

Ce support a t-il trouvé son public et quel public ?

Nous ne le savons pas encore. Mais je pars du principe que le public des bibliothèques ne forme pas un seul et unique public, nos publics sont constitués de niches, niches que les médiathèques agglomèrent. Ce fonds touchera un public de niche de plus. Il ne s'agit pas d'y placer des enjeux essentiels à la survie de la bibliothèque, mais simplement d'avoir une offre supplémentaire qui s'ajoute à une offre déjà conséquente en musique, en imprimés, en ressources numériques, … et de lui laisser le temps (au fonds et au public) ».

À propos de l'évaluation de la rareté et de la cote des disques :

Une attention est généralement portée dans la cote des disques dès lors qu'ils font partie des fonds anciens, avec une difficulté récurrente à les évaluer par rapport au marché des collectionneurs.

Stanislas Chapel, de la bibliothèque municipale de Cherbourg, donne un certain nombre de pistes :

Droits d'auteur réservés.

« Pour répondre simplement : à fortiori depuis que la majeure partie des ventes de vinyles se fait en ligne (à partir des années 00's), la règle qui prime est celle de l'offre et de la demande, « c'est le marché qui fait le prix ». Il y a un an ou deux, des obscurs groupes de *synthé-wave* analogique ont ainsi vu leur cote flamber, des disques couramment vus auparavant entre 10-20 € atteignant des sommes frisant les 200€. Les cotes fluctuent énormément, de plus en plus avec l'internet.

Quelques éléments restent par contre immuables:

- La valeur en fonction de l'état esthétique et physique de la galette et de la pochette voir le principe de gradation de Goldmine (qui fait office de référence, celui de Discogs en est une version simplifiée) : http://www.goldminemag.com/collector-resources/record-grading-101
- La rareté réelle du disque (pressage limité, *mispress*, avec inserts, versions dédicacées, pressage alternatif…).

Quelques sources parmi une myriade de sites pour se faire une idée du prix d'un disque et trouver des informations :

- La section *Discogs Marketplace* (avec son option « sales history ») de la discographie participative *Discogs*: http://www.discogs.com
- Des sites de fondus de disques qui permettent d'évaluer la rareté de ses disques: http://www.popsike.com/, http://www.vinylrecords.ch/Vinyl/vinyl_prices.html
- Les sites de vente de disques, collectors…:
- *GEMM* : http://www.gemm.com/
- *Musicstack* : http://www.musicstack.com/
- *CD and LP* : http://www.cdandlp.com/

Les sites de vente sous la forme d'enchères ou d'annonces bien connus sont aussi une ressource mais ils n'apportent pas vraiment d'informations pertinentes sur la valeur d'un disque.

Par le passé des revues (toujours bien vivantes) comme *The Record Collector*, *Goldmine Magazine* pouvaient suffire à connaître le marché aujourd'hui c'est plus difficile. En France JukeBox Magazine (plus porté sur les productions francophones) peut aussi donner des réponses suivant le répertoire des disques à évaluer.

Dans les années 70, 80 et 90 de véritables « bibles » donnaient une cote aux disques parfois par genres aujourd'hui l'un des derniers survivants est celui-ci: http://www.rarerecordpriceguide.com/buy-the-book

Reste des marchés un peu oubliés ou en marge qui ont aussi leurs amateurs de vinyles que sont le classique, l'enfantina, les disques lus… Chaque genre a ses propres codes et cotes.

Un des domaines les plus difficiles à estimer reste les 78 tours, voici une piste : http://www.78tours.com/vendre_ses_disques_78_tours.htm »

Droits d'auteur réservés.

III. ANNEXE 3 : CONTRAT DE CESSION DE DROITS ELABORES A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON

Exemple : Contrat de cession de droits d'auteur Numélyo

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE LYON

CONTRAT D'AUTORISATION D'UTILISATION

Autorisation conclue entre les soussignés :

-Mairie Ville de Lyon, 1 Place de la Comédie, 69205 Lyon Cedex 01 France,
Représenté par son Maire, Monsieur Georges Képénékian,

Pour la Bibliothèque municipale de Lyon, La Part-Dieu, 30 boulevard Vivier-Merle, 69003 Lyon France.
Ci-après dénommé BIBLIOTHEQUE,

Et :
-Nom : ---------- ☐auteur, ☐compositeur, ☐arrangeur.
Adresse :---------- Code postal : ---------- Ville : ----------
Ci-après dénommé(e)l'AUTEUR.

Il a été convenu et décidé ce qui suit :

ARTICLE 1
L'AUTEUR autorise, selon les modalités et conditions ci-après définies, la représentation (communication / mise à disposition du public), ainsi que la reproduction (numérisation), à titre gratuit et non exclusif, des phonogrammes listés dans ***l'annexe 1,*** dans la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo. ***Toute autre utilisation non visée dans le présent contrat ou futur avenant au contrat est exclue du domaine de cette autorisation et doit être autorisée préalablement par tous les titulaires de droits.***

ARTICLE 2
La présente autorisation est consentie par l'AUTEUR à la BIBLIOTHEQUE pour l'univers entier.
La présente autorisation est consentie pour toute la durée de la protection des droits d'auteur et des droits voisins, présents et à venir, telle que fixée par les dispositions du Code de la Propriété Intellectuelle.

ARTICLE 3
L'AUTEUR autorise la BIBLIOTHEQUE à utiliser, à titre gracieux et non exclusif, les enregistrements sonores ainsi que les œuvres graphiques et les textes qui les accompagnent, sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo uniquement, c'est-à-dire :

Droits d'auteur réservés.

- **la représentation** (mise à disposition au public ainsi que la communication au public) non-exclusive, d'œuvres musicales, avec ou sans paroles, pour l'écoute et/ou la visualisation à la demande en ligne d'œuvres à l'unité (le streaming) sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo uniquement.
- La **représentation** non-exclusive des livrets, jaquettes, label du disque, textes, illustrations, stickers, posters et autres accessoires et documentations liées accompagnant les supports d'enregistrement sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo uniquement.
- La **reproduction** non-exclusive, par voie de *numérisation uniquement*, des œuvres musicales, avec ou sans paroles pour l'écoute et/ou la visualisation à la demande en ligne d'œuvres à l'unité (le streaming) sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo uniquement.
- La **reproduction** non-exclusive, par voie de *numérisation uniquement*, des livrets, jaquettes, label du disque, textes, illustrations, stickers, posters et autres accessoires et documentations liées accompagnant les supports d'enregistrement sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Nomeny uniquement.

La représentation et la reproduction des œuvres s'effectueront sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale NUMELYO sous la forme d'une écoute et d'une visualisation à la demande (streaming).

Toute autre utilisation non visée dans le présent contrat ou futur avenant au contrat est exclue du domaine de cette autorisation et doit être autorisée préalablement par tous les titulaires de droits. Ainsi, le téléchargement est exclu de ce contrat.

L'AUTEUR autorise la BIBLIOTHEQUE à procéder à toute mesure technique, telle qu'une compression des fichiers, pour rendre les œuvres accessibles au public. La BIBLIOTHEQUE s'engage à ne porter aucune atteinte au respect de l'œuvre et s'engage à ne pas modifier, de quelque manière que ce soit, le phonogramme proposé en écoute.

L'AUTEUR reconnaît comprendre que la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo sera accessible non seulement dans les locaux de la Bibliothèque municipale de Lyon, mais surtout comprendre que la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo sera accessible en ligne depuis tout terminal disposant d'une connexion internet.

L'AUTEUR reconnaît comprendre que le service proposé sur la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo est un service d'écoute et/ou de visualisation à la demande en ligne d'œuvres, c'est-à-dire un service de « streaming ».

ARTICLE 4

La BIBLIOTHEQUE reconnaît devoir respecter les droits moraux des auteurs, et garantit que les mentions légales obligatoires figureront pour toute utilisation (respect de la paternité de l'œuvre). Il ne sera fait aucune exploitation commerciale des œuvres par la BIBLIOTHEQUE.

L'AUTEUR garantit être titulaire:

- Des droits d'auteurs sur les œuvres, soit:
  - l'ensemble des droits patrimoniaux selon les dispositions légales,
  - l'autorisation de les exploiter.
- Des droits voisins lui appartenant ou récupérés auprès de leurs titulaires :
  - les droits des « producteurs de phonogrammes »,
  - Les droits des artistes interprètes.

L'AUTEUR garantit que la divulgation des œuvres présentes dans ***l'annexe 1*** a bien eu lieu.

L'AUTEUR reconnaît respecter les droits d'auteur (moraux et patrimoniaux) et droits voisins des tiers, et garantit la BIBLIOTHEQUE contre toute revendication de sa part, de celle des co-auteurs, de celle d'autres auteurs, de celle des artistes interprètes, de celle des producteurs ou de celle de tiers concernant l'ensemble des droits compris dans l'autorisation.

Droits d'auteur réservés.

L'AUTEUR garantit à la BIBLIOTHEQUE, contre tous troubles, revendications et évictions quelconques, l'exercice paisible de l'autorisation et s'engage à faire respecter ce droit et à le défendre contre toutes les atteintes qui lui seraient portées.

L'AUTEUR garantit à la BIBLIOTHEQUE que les œuvres ne font pas l'objet d'un contrat d'exclusivité interdisant la présente autorisation, tel que et non limitativement, un mandat donné à la SACEM.

L'AUTEUR déclare que les œuvres ne comprennent aucune reproduction ou réminiscence susceptible de violer les droits de tiers et qu'il n'a ni cédé exclusivement, ni nanti antérieurement, les droits sur ces œuvres.

ARTICLE 5

Le présent accord est régi par la loi française.

Toute contestation qui résulterait de cette autorisation fera l'objet dans un premier temps d'une conciliation menée par une personne choisie par les deux parties.

En cas de non résolution du litige par une conciliation, celui-ci sera porté devant les tribunaux de Lyon, compétents pour le présent contrat.

Je déclare être informé(e) que la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo sera accessible non seulement dans les locaux de la Bibliothèque municipale de Lyon, mais surtout en ligne depuis tout terminal disposant d'une connexion internet. Je reconnais comprendre que la Bibliothèque Numérique Patrimoniale Numelyo est un site pour l'écoute et/ou la visualisation à la demande en ligne d'œuvres, c'est-à-dire un site de « streaming ».

Je déclare respecter les droits d'auteur (moraux et patrimoniaux) et droits voisins des tiers, et garantis la BIBLIOTHEQUE contre toute revendication de la part de labels, de producteurs, de co-auteurs, d'artistes interprètes et de tiers concernant les droits compris dans l'autorisation.

Je déclare :

☐ Informer la Ville de Lyon de tout changement relatif à ma situation ou à celle des auteurs, telle qu'une affiliation à la SACEM, à un organisme de gestion collectif ou toute autre modification de la titularité des droits.

☐ Être inscrit(e) à la SACEM	☐ Ne pas être inscrit(e) à la SACEM
☐ Être inscrit(e) à la SCPP	☐ Ne pas être inscrit(e) à la SCPP
☐ Être inscrit(e) à la SPPF	☐ Ne pas être inscrit(e) à la SPPF

Droits d'auteur réservés.

Pour toutes conditions / restrictions à la présente autorisation, merci de les indiquer ci-dessous :

Fait à
Le,
En …… exemplaires originaux.
Signature du déclarant

Le Maire,
Pour le Maire,

PJ : Annexe 1 : liste des œuvres visées par le présent contrat, à viser et parapher.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 1 : Œuvres visées par le présent contrat :

☐TITRE(S) ☐ALBUM(S)/MAXI/DEMO/COMPILATION

1. ---------- Année ----------
2. ---------- Année ----------
3. ---------- Année ----------
4. ---------- Année ----------
5. ---------- Année ----------
6. ---------- Année ----------
7. ---------- Année ----------
8. ---------- Année ----------
9. ---------- Année ----------
10. ---------- Année ----------
11. ---------- Année ----------
12. ---------- Année ----------
13. ---------- Année ----------
14. ---------- Année ----------
15. ---------- Année ----------
16. ---------- Année ----------
17. ---------- Année ----------
18. ---------- Année ----------
19. ---------- Année ----------
20. ---------- Année ----------
21. ---------- Année ----------
22. ---------- Année ----------
23. ---------- Année ----------
24. ---------- Année ----------
25. ---------- Année ----------
26. ---------- Année ----------
27. ---------- Année ----------
28. ---------- Année ----------
29. ---------- Année ----------
30. ---------- Année ----------
31. ---------- Année ----------
32. ---------- Année ----------
33. ---------- Année ----------
34. ---------- Année ----------
35. ---------- Année ----------
36. ---------- Année ----------
37. ---------- Année ----------
38. ---------- Année ----------
39. ---------- Année ----------
40. ---------- Année ----------

Merci d'indiquer le titre des morceaux, ou à défaut le nombre de pistes présentes sur l'album.

Droits d'auteur réservés.

IV. ANNEXE 4 : TARIFICATION SDRM DE LA PRODUCTION D'UN DISQUE ŒUVRE PAR ŒUVRE (OPO) RESERVE A LA PROMOTION GRATUITE

Cette tarification peut s'appliquer par exemple au disque 33 tours pressé à l'occasion de l'exposition « Lyon, capitale du rock », outre les droits versés à l'INA.

TARIFICATION SDRM

PRODUCTION D'UN DISQUE (OPO)

1. Distribution destinée à la vente

TAUX DE LA RÉMUNÉRATION	
Redevance sur le prix de détail	7,40 %
Redevance sur le prix de gros	9,009 %

RÉMUNÉRATION MINIMALE	
Principales catégories de support	Minimale en euros ht* par support
CD single	0,2287 €
CD LP	0,4955 €
VINYLE LP : 33 tours	0,2988 €

*A majorer des contributions et taxes en vigueur (TVA et contributions dues à l'Agessa)

2. Distribution destinée à la promotion

Deux cas peuvent se présenter :
- la totalité des disques est distribuée gratuitement : la minimale s'applique et la mention « Interdit à la vente » doit figurer sur chaque disque et pochette.
- une partie des disques est distribuée gratuitement : la tarification qui leur est applicable est égale aux 2/3 de celle prévue pour les exemplaires destinés à être vendus (le montant obtenu ne devant pas être inférieur à la redevance minimale du support considéré), et la mention « Interdit à la vente » doit figurer sur chaque disque et pochette.

Minimum de droit d'auteur facturé : 25€ HT pour toutes les demandes d'autorisation de reproduction d'œuvres appartenant aux répertoires représentés par la SDRM.

PRODUCTION D'UN DISQUE (OPO)
Tarification

1/1

Source : Site institutionnel de la SACEM, lien : https://clients.sacem.fr/autorisations/production-de-disque-opo

Droits d'auteur réservés.

INDEX

ACIM, 19, 20, 21, 24, 51, 52, 74, 76, 89
AFAS, 7, 21, 82
Alix,Yves, 33
Amendement Mickey, 37
Archéophone, 25, 65, 78, 79, 81
Archives de la Parole, 15, 16
Archives sonores, 3, 4, 10, 16, 17, 21, 22, 25, 26, 27, 61, 64, 71, 72
Aro, Jalal, 26, 65
Base de données, 9, 25, 51, 81
Baumgarten, Daniel, 24, 74
Believe, 32, 33, 34, 36, 52, 59
Berliner, Emil, 9, 79, 81
Bermès, Emmanuelle, 62, 63
BFM de Limoges, 3, 5, 22, 45, 47, 48, 53, 71, 75, 107, 108
BML, 5, 7, 45, 46, 51, 66, 93, 107
BMVR de Nice, 5, 29, 37, 38, 39, 40, 41, 47, 50, 57, 59, 76, 83, 84, 107
BnF, 5, 7, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 45, 48, 49, 50, 52, 56, 57, 62, 71, 74, 75, 76, 107
British Library, 35
Brunot, Ferdinand, 15
Chamoux, Henri, 25, 65, 74, 78, 79, 80, 81
CLEMI, 59, 60
Coavoux, Samuel, 52, 59
Constant, Darius, 19
Corbin, Alain, 23, 38
Cordereix, Pascal, 3, 20, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 56, 61, 71
Crate Digging, 66
CREM, 26, 27, 35
Cros, Charles, 3, 9, 56, 57, 62, 71
Crozet, Marc, 3, 20, 25, 29, 38, 39, 52, 71
Décollogne, Roger, 17, 18
Décret du 8 avril 1938, 16
Delaunay, Charles, 24, 47, 48, 83
Département de l'Audiovisuel, 3, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 30, 31, 35, 36, 52, 56, 71, 107
Dépôt légal, 16, 17, 18, 31, 46, 60, 83
Discographie nationale, 35
Discothèque de France, 18, 20
Disques Pyral, 31, 49
Droit d'auteur, 4, 5, 13, 33, 34, 37, 40, 43, 44, 45, 70, 107
Europeana Sounds, 36, 41
Fabry, Laure, 3, 47, 48, 50, 53, 54, 71
Fihman, Claude, 26
Florin, Ludovic, 23
FRBR, 62
Fuochi, Frédéric, 3, 29, 38, 39, 40, 41, 57, 61, 71, 84
Gallica, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 69, 74, 76
Gaumont, Léon, 16
Guern (le), Philippe, 22, 23
Henry, Thomas, 3, 21, 22, 25, 29, 35, 53, 57, 71
Henryot, Fabienne, 60
Hypothèses, 35
IASA, 3, 7, 21, 25, 71
INA, 7, 30, 34, 43, 44, 45, 47, 51, 65, 73, 101
International Association of Sound Archive, 21
IREMus, 22
Issartel, Pascale, 52, 60
Label Vogue, 36
LARHRA, 25, 65
Legrand, Anne, 3, 22, 24, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 71
Lioret, Henri, 64, 80
Loyant, Xavier, 3, 62, 63, 71
Maisonneuve, Sophie, 23, 56, 74
Masse, Jean-Marie, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 83
Maurel, Lionel, 33
Médiation, 36, 52, 53, 54, 65, 66, 69, 92
Memnon, 32
Miatti, Yamila, 29
Michaud, Cyrille, 3, 29, 45, 46, 66, 71
MMP, 5, 7, 19, 20, 38, 52, 53, 58, 59, 60, 108
MUCEM, 53, 75
Musée de la Parole et du Geste, 16, 17
Musée des Arts et Métiers, 57

Droits d'auteur réservés.

Numélyo, 46, 96
Numérisation, 4, 5, 13, 14, 20, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 50, 51, 52, 53, 56, 69, 79, 81, 84, 91, 94, 96, 97, 107
Panassié, Hugues, 47, 48, 49, 83, 85
Pathé, 9, 15, 64, 79, 80, 82
Pathégraphe, 56
patrimonialisation, 60, 90
Pernot,(fonds), 16
Peroy, Jean-Marie, 19
Philharmonie de Paris, 5, 52, 53, 108
Phonogalerie, 3, 25, 71
Phonothèque, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 72, 83, 107
Phonothèque nationale, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 72, 83, 107
Pierret, Gilles, 12, 24, 82
Plan d'action pour le Patrimoine écrit, 30
Poilvé,Jean-Marie, 19, 83
Poncet, Damien, 52
Radio France, 3, 44, 64, 66, 71
Richard, Daniel, 23, 24
Rozat, Pascal, 3, 43, 45, 71
SACEM, 33, 37, 44, 45, 46, 98, 101
Scott de Martainville,Edouard-Léon, 9, 25, 79
SDRM, 33, 45, 77, 101
Sonorités, 21
Sound studies, 12, 22, 23, 57
Sournin, Catherine, 3, 57, 64, 71
Stiegler (fonds), 19
Streaming, 14, 34, 47, 59, 61, 70, 97, 98
Tournès, Ludovic, 12, 22, 56, 74
Transition bibliographique, 62, 63, 69, 70
Vinyl revival, 13
Zay, Jean, 16

Droits d'auteur réservés.

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS 7

INTRODUCTION..... 9

PREMIERE PARTIE. LE PATRIMOINE SONORE : UNE NOTION EN CONSTRUCTION 15

I. Une prise en compte institutionnelle tardive et parfois inachevée : l'exemple de la Phonothèque nationale, ancêtre de département de l'Audiovisuel 15

II. Une variété d'institutions qui crée une appréhension tout aussi variée du patrimoine sonore, dans un réseau professionnel qui en tient compte 18

La Médiathèque musicale de Paris 19

Les instances de représentation de la communauté professionnelle 21

III. Une communauté scientifique restreinte… 22

Paysage général 22

Rôle de la BnF dans la recherche 26

PARTIE 2. LA NUMERISATION : UN AXE PRINCIPAL POUR VALORISER LES COLLECTIONS SONORES ? 29

I. La numérisation : une solution pour l'ouverture des collections aux publics ? 29

La BnF, institution pionnière 30

La numérisation de partenariat à la BnF : une prise en charge originale du financement de la numérisation des microsillons 32

Un traitement original du principal obstacle à la valorisation numérique des collections : le droit d'auteur 33

Bilan des opérations de numérisation de partenariat 34

Autres exemples de numérisation des collections : les choix techniques originaux de la médiathèque musicale de Paris et la BMVR de Nice..... 37

II. Valoriser n'est pas (que) numériser..... 39

Gestion du droit d'auteur dans le cadre de la diffusion des fichiers 40

Les retombées du projet 40

III. Le droit de la propriété intellectuelle : un frein ou un tremplin à la valorisation numérique des collections ? 43

L'Institut national de l'Audiovisuel : une gestion monétaire traditionnelle 43

La BML : une gestion collaborative originale du droit d'auteur 46

La BFM de Limoges : une exploitation monétaire originale du fonds par la reprise d'une formule éprouvée : la commercialisation de disques 48

IV. Des solutions de valorisation alternatives à la valorisation numérique des collections 52

Droits d'auteur réservés.

Exemple de la MMP et de la Philharmonie de Paris : un appui sur des cycles de conférence traditionnels 52

La BFM de Limoges : une valorisation ambitieuse et novatrice, pleinement portée par la tutelle 54

PARTIE 3.COMMENT MIEUX VALORISER LES COLLECTIONS SONORES PATRIMONIALES ? 56

I. Le patrimoine musical sonore : un patrimoine aussi et surtout technique et matériel 56

Les machines d'enregistrement et de reproduction : un patrimoine connexe et très peu valorisé 56

Une histoire technique dont la plupart des collections sonores sont actuellement coupées 57

À chaque support sa machine ? 58

Vers la création d'un système patrimonial 58

II. Opportunité du Vinyl Revival : un facilitateur dans la valorisation de la matérialité des collections sonores ? 60

III. Transition bibliographique et création d'une valorisation conjointe entre bibliothèques, archives et musées 62

IV. Les collections sonores : un conservatoire immatériel d'un savoir-faire en voie de disparition, de la pratique à l'écoute 65

CONCLUSION 69

SOURCES 71

BIBLIOGRAPHIE 75

ANNEXES 79

INDEX 105

TABLE DES MATIERES 107

Droits d'auteur réservés.