



UFR de sciences humaines et arts

—

Master esDOC – information, documentation, bibliothèque

Année universitaire 2018-2019

**Supports physiques et conservation
des documents sonores patrimoniaux :
pratiques et discours au sein de trois institutions**

Mémoire pour l'obtention du grade de Master
mention « Information, communication »

Présenté par
Pierre François

Le 8 juillet 2019

Sous la direction de
David Guillemin

Université de Poitiers



UFR de sciences humaines et arts

—

Master esDOC – information, documentation, bibliothèque

Année universitaire 2018-2019

**Supports physiques et conservation
des documents sonores patrimoniaux :
pratiques et discours au sein de trois institutions**

Mémoire pour l'obtention du grade de Master
mention « Information, communication »

Présenté par
Pierre François

Le 8 juillet 2019

Sous la direction de
David Guillemain

Université de Poitiers

Remerciements

Je tiens d'abord et avant tout à remercier mon directeur de mémoire David Guillemin pour ses conseils, sa bienveillance, sa justesse et sa disponibilité tout au long de ces mois de travail.

Je remercie aussi Pascal Cordereix, Frédéric Fuochi et Marc Crozet pour m'avoir fait part de leur grande expérience. Ces échanges m'ont beaucoup apporté, à la fois dans le cadre de ce mémoire et sur le plan personnel.

Un très grand merci à tous les membres de l'équipe de la Médiathèque Musicale de Paris ; votre accueil et votre soutien durant ces quelques mois passés à vos côtés me sont allés droit au cœur, je pèse mes mots.

Parce qu'ils ont tous participé à la construction de mes projets à leur manière, merci à Nicolas Blondeau, Sophie Cornière, Émilie Grossières, toute l'équipe de la Bibliothèque Saint-Sever de Rouen, Marina Dinét-Dumas, Yannis Delmas, Emmanuelle Vareille, ainsi que toutes les personnes que j'ai rencontrées durant ces deux ans à Poitiers ; une petite partie de moi habitera toujours ici désormais.

Enfin, merci à ceux qui ont toujours été là, sans toujours vraiment l'être.

Tables des abréviations

ADBS : Association des professionnels de l'information et de la documentation

BMVR : Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale

BnF : Bibliothèque nationale de France

BPI : Bibliothèque Publique d'Information

CD : *Compact Disc*, disque compact

CDMC : Centre de Documentation de la Musique Contemporaine

CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

CREM : Centre de Recherche en Ethnomusicologie

FLAC : *Free Lossless Audio Codec*

MMP : Médiathèque Musicale de Paris

Sommaire

Remerciements.....	5
Tables des abréviations.....	6
Sommaire.....	7
Introduction.....	9
1. LA CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES.....	12
1.1 <i>Le document sonore : un objet ambivalent.....</i>	12
1.2 <i>La conservation du patrimoine sonore : périmètre, enjeux et solutions.....</i>	22
1.3 <i>Le support physique : une composante patrimoniale ?.....</i>	33
2. ANALYSE COMPARATIVE DES PRATIQUES ET DISCOURS DES INSTITUTIONS	41
2.1 <i>Les institutions ciblées.....</i>	41
2.2 <i>Une analyse de contenu.....</i>	45
2.3 <i>Entretiens avec les professionnels de la conservation du patrimoine sonore.....</i>	50
3. L'APPROCHE DU SUPPORT PHYSIQUE DANS LES INSTITUTIONS DE CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES.....	59
3.1 <i>Le support physique comme garantie d'intégrité relative.....</i>	59
3.2 <i>La valorisation par la matérialité, axe central par défaut.....</i>	64
3.3 <i>Le « patrimoine sonore » : un concept à redéfinir.....</i>	68
Conclusion.....	72
Bibliographie.....	74

Annexe A : guide d'entretien semi-directif.....	81
Annexe B : entretien avec Pascal Cordereix.....	83
Annexe C : entretien avec Marc Crozet.....	94
Table des matières.....	107

Introduction

Alors que l'écriture nous parle depuis plus de 5000 ans, ce n'est qu'à partir du 19^{ème} siècle qu'il est possible de sauvegarder les traces de notre univers sonore. En seulement 140 ans, les évolutions techniques et les mutations sociales et industrielles ont peu à peu donné naissance à un ensemble immense et extrêmement composite d'enregistrements et d'objets, allant de la curiosité scientifique au produit de consommation culturelle de masse. La musique, la parole, le son en général a pu être fixé sur des supports qui ont évolué et se sont succédés très rapidement tout au long du 20^{ème} siècle, depuis les premiers cylindres jusqu'aux fichiers numériques, en passant évidemment par l'ère du disque.

En France, les bibliothèques ont intégré les documents sonores inédits ou issus de la production phonographique à leurs collections depuis – au moins – 1938, avec l'arrivée des premiers enregistrements à la Bibliothèque nationale de France par dépôt légal. Plus tard, et notamment à partir des années 1970, l'arrivée de la musique dans les bibliothèques traditionnelles va également participer à la construction de collections sonores publiques.

Ces collections sont aujourd'hui riches et extrêmement variées ; elles font notamment état de plusieurs décennies d'édition et d'enregistrement, au travers de collections de phonogrammes commerciaux ou d'archives inédites. Paradoxalement, la véritable question de la conservation à long terme de ce patrimoine considérable n'a émergé que récemment ; de fait, sa légitimité patrimoniale semble encore en construction de par la jeunesse des supports qui le composent, en témoigne par exemple la table ronde intitulée « *Le disque : un objet patrimonial en devenir ?* » qui s'est déroulée en mars 2017 dans le cadre des Rencontres Nationales des Bibliothécaires Musicaux (RNBM). Aussi, la préservation à long terme, nécessaire, semble très difficile à anticiper, étant donné le peu de recul que nous sommes en mesure d'avoir concernant l'histoire et l'avenir de l'enregistrement sonore. De plus, la diffusion ou la numérisation de ces documents sont autant d'enjeux qui sont toujours au cœur des questionnements des professionnels, et qui semblent se heurter à des problématiques pouvant mettre à mal la mise en marche d'une réelle conservation imaginée à grande échelle.

Aujourd'hui, dans le cadre d'une nécessaire protection et mise à disposition de ce patrimoine sonore, et en accord avec les pratiques d'écoute actuelles, la question de la numérisation apparaît comme étant devenue consubstantielle à la dimension de conservation. Pourtant, même si les contenus sonores sont évidemment la dimension principale du patrimoine enregistré, les supports physiques semblent pouvoir tout autant témoigner d'éléments historiques, techniques, culturels ou sociaux, et ce malgré leur éventuelle obsolescence, ou les problèmes liés à leur préservation physique sur le très long terme. De fait, ils représentent aujourd'hui le cœur des missions et des activités des bibliothèques de conservation.

Dès lors, dans quelles perspectives les institutions de conservation des documents sonores patrimoniaux intègrent les supports physiques à leur stratégie ? Comment la dimension matérielle de ces documents est-elle approchée par ces structures ? Quel rôle cette matérialité peut-elle jouer dans ce cadre ? Est-elle le sujet de la conservation ou simplement un outil à son service ? Le patrimoine sonore est-il seulement sonore ?

Dans un premier temps, nous pouvons faire l'hypothèse que les supports physiques d'origine semblent pouvoir représenter une certaine garantie de l'intégrité d'un document sonore dans le cadre de sa conservation ; en tant qu'objet premier, ils peuvent attester le plus fidèlement possible du signal qu'ils matérialisent et rendre compte de divers éléments que les contenus ne peuvent exprimer. Dans un second temps, nous supposons que la matérialité des documents sonores patrimoniaux semble jouer un rôle central dans la façon dont le patrimoine est valorisé : les supports physiques seraient donc la véritable richesse des bibliothèques de conservation, et ce qu'elles mettent le plus en avant.

Dans le cadre de ce mémoire, notre objectif est donc d'étudier les façons dont les institutions de conservation approchent les supports physiques qu'elles conservent par l'analyse de leurs pratiques et des discours des professionnels. Afin de mener à bien cette étude, nous avons décidé d'opter pour une méthodologie incluant l'analyse de trois bibliothèques, via une observation des documents affichant les missions de ces institutions tels que leur charte des collections et la présentation de leurs objectifs sur le *web* d'une part, et des entretiens ciblés avec les professionnels décisionnaires sur ces questions d'autre part.

Nous commencerons donc par délimiter ce que recouvre réellement le terme de document sonore, mettre en perspective son statut patrimonial et définir autant que possible les enjeux, les problématiques et la situation de la conservation de ces derniers en France, tout en essayant d'appréhender ce que la recherche peut nous apprendre sur la place des supports physiques. Nous consacrerons ensuite la deuxième partie de ce mémoire à l'explicitation de notre méthodologie de recherche et d'expérimentation, avant de discuter et d'analyser les différents éléments que nous aurons relevé afin d'y confronter nos différentes hypothèses.

1. LA CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES

Dans cette première partie, nous allons tout d'abord commencer par délimiter le périmètre de notre étude ainsi que les différents concepts auxquels elle fait appel, afin de définir clairement les enjeux de la conservation des documents sonores. Qu'est ce qu'un document sonore et quelles sont ses caractéristiques ? Quelle réalité recouvre la conservation de ce type de document ? Comment positionner le patrimoine sonore en France aujourd'hui ? Qu'est ce que la recherche peut nous apprendre sur sa portée ? Quelles questions peut soulever la nature même de ce patrimoine ? Est-il « seulement » sonore ?

Cet état de la littérature professionnelle et scientifique nous amènera ensuite à mettre en place une démarche cherchant à interroger et déterminer le rapport des institutions publiques de conservation à ces questions.

1.1 Le document sonore : un objet ambivalent

1.1.1 Définitions

Vouloir définir le document sonore nous invite d'abord à mobiliser des éléments de caractérisation concernant la notion même de document. Cette dernière a fait l'objet d'une littérature très abondante au cours du 20^{ème} siècle. Selon l'approche de la pionnière Suzanne Briet, notamment au travers son exemple de l'antilope¹, tout objet est susceptible de devenir document dès lors que l'on y cherche de l'information. Cette définition très large a ensuite été nourrie par différents travaux issus du champ des sciences de l'information et de la communication. Pour Robert Escarpit, cité par Viviane Couzinet, le document est un « *objet informationnel visible ou touchable et doté d'une double indépendance par rapport au temps : le message a une indépendance interne* »². Jean Meyriat, également cité par Viviane Couzinet, a complété ces définitions en définissant le

¹ BRIET, Suzanne. *Qu'est ce que la documentation ?* Paris : Editions Documentaires Industrielles et Techniques – EDIT, 1951. 48 pages. p. 7-8.

² COUZINET, Viviane. Métamorphoses du document : enjeux d'un objet médiateur fondamental. *Études de communication*, 2018/1 (n° 50), pp. 75-90. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/edc/7521>

document comme un objet constitué d'un support et d'un contenu, et qui prend place dans un contexte info-communicationnel ; le document ne peut alors exister sans sa « *valeur informative*³ ».

La définition de ces contours nous amène donc à pouvoir dégager différentes typologies de documents selon la nature de leur contenu ou de leur forme. Ainsi, selon le vocabulaire⁴ proposé par l'association des professionnels de l'information et de la documentation (ADBS), un document dont le contenu est sonore peut être associé à un « document audiovisuel » :

Terme générique désignant des documents dont le contenu est soit sonore, soit visuel, soit un combiné des deux, quel qu'en soit le support. Il regroupe : les images fixes, les phonogrammes, les documents images animées. Il comporte un numéro international normalisé d'identification.

Pour désigner l'objet de notre étude, le terme de « document audiovisuel » semble donc renvoyer à des réalités trop diverses. Le terme de phonogramme, très souvent utilisé et défini comme un « *document constitué par toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution musicale ou d'autres sons* »⁵ peut alors être préféré, mais il est également à questionner ; en s'appuyant sur la définition qui en est donnée par le Code de la propriété intellectuelle, Gilles Rettel dégage qu'un phonogramme « *n'est donc pas un support [...] mais l'interprétation fixée sur un support* »⁶, excluant ainsi la dimension du support qui, comme cité précédemment, est essentielle à la définition même d'un document. Il est aussi important de ne pas oublier qu'un document sonore repose nécessairement sur le recours à un appareil de lecture intermédiaire qui en permet l'écoute.

Ainsi, nous retiendrons le terme de « document sonore » pour les besoins de cette étude, en plaçant derrière cette notion l'ensemble des documents, commerciaux ou d'archive, dont le contenu sonore en est la dimension principale, et ce quel qu'en soit son support.

³ *Ibid.*

⁴ INTD-ER. *Vocabulaire de la documentation*. Paris : ADBS éditions, 2004. 338 pages. p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ RETTEL, Gilles. Musique et Internet. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2002, n° 2, pp. 45-50. Disponible en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0045-006>

1.1.2 Chronologie des supports

Les documents sonores offrent une très grande variété de contenus mais aussi de supports, qui s'inscrivent chacun dans un contexte et possèdent des caractéristiques techniques propres. Cette diversité est principalement due à la situation de l'invention de la phonographie dans l'histoire industrielle et économique : « *l'industrie du disque [...] est une des composantes de la nouvelle économie de la fin du XIXe siècle fondée sur les innovations technologiques* »⁷ (Tournès, 2008). Dès lors, en fonction des progrès techniques touchant la fixation du son ou son enregistrement, de nouveaux supports sont développés, commercialisés et adoptés par le public. Nous présentons ici les principaux supports ayant marqué l'histoire de la phonographie, ainsi que leur composition et leur situation temporelle.

Les cylindres

Tout premiers supports d'enregistrement, les cylindres sont destinés à être lus par les dispositifs de lecture pionniers comme le phonographe d'Edison. Ils sont constitués d'un support cylindrique recouvert d'une feuille d'étain, remplacé plus tard par une couche de cire ou de celluloïd, sur laquelle une gravure traduisant les différentes variations de la pression acoustique est réalisée. Il en existe une très grande variété en termes de formats et de constructeurs, mais la majorité de ces derniers peuvent stocker environ 2 à 3 minutes d'enregistrement. La vulnérabilité de ce support est principalement due à la lecture : elle se fait à l'aide d'un saphir qui « *généralement, laboure les sillons fragiles sans toutefois permettre une bonne audition de la totalité de l'enregistrement* »⁸. Commercialisé à partir de 1889, il est rapidement remplacé par le disque. Il est néanmoins commercialisé jusque dans les années 1920, notamment en tant que dictaphone.

⁷ TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle*. Paris : Autrement, 2008. 168 pages. Mémoires/Cultures. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>

⁸ CALAS, Marie-France et FONTAINE, Jean-Marc (dir.). *La conservation des documents sonores*. Paris : CNRS Éditions, 1996. 203 pages. Conservation du Patrimoine. p. 46.

Les disques noirs (ou disques à « 78 tours »)

Mise au point par Émile Berliner en 1887 sous le nom de *gramophon*, la gravure sur disque plat constitue la première concurrence au cylindre. La pression acoustique recueillie est désormais reproduite sur une couche chimique reposant sur un disque enregistrable en zinc. Suite à la mise au point de ce support, Berliner développe la galvanoplastie, une technique permettant la reproduction industrielle : les disques ainsi obtenus, qui n'ont donc pas été *gravés* mais *pressés* sont d'abord fait en ébonite, puis en gomme-laque (aussi appelée *shellac* en anglais) dont la composition a beaucoup varié selon les années. Les formats les plus courants mesurent 25 ou 30 centimètres, tournent à 78 tours par minute et peuvent généralement stocker environ 4 minutes d'enregistrement. Le disque plat à 78 tours « *s'impose comme standard mondial au cours de la décennie 1910* »⁹ ; cependant, « *le son reste de qualité très limitée : seules les fréquences médiums sont reproduites* »¹⁰. Il faut en effet attendre 1925 et l'arrivée de l'enregistrement électrique et non plus acoustique pour que de véritables progrès soient réalisés en termes de fidélité. Concernant leur viabilité, « *les disques en gomme-laque sont très cassants, mais ils se conservent plutôt bien* »¹¹, même si leur composition en partie organique provoque une grande sensibilité à l'humidité. Le disque à 78 tours conserve sa position de standard jusqu'à l'arrivée du disque à microsillons.

Les disques microsillons (ou « vinyles »)

En 1948, la société CBS développe un support dont les sillons sont plus petits, permettant ainsi un stockage plus important : « *la durée d'une face de disque passe d'un coup à vingt minutes* »¹². Les disques à microsillons, constitués d'acétato-chlorure de vinyle, sont moins chers à produire, plus légers, plus solides et permettent une réduction du bruit de fond. Ces derniers connaissent un grand succès industriel : « *toutes les compagnies adoptent progressivement ce nouveau standard* »¹³. Le disque vinyle, mesurant généralement 30, 17, voire 25 centimètres et tournant à 33, 45 voire 16 tours, va aussi

⁹ *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 11.

¹⁰ PIERRE, Michel. Éléments d'histoire des techniques du son et de l'enregistrement phonographique. In ALIX, Yves et PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [Nouvelle édition]. Paris : Electre-Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 85-114. p. 86.

¹¹ *La conservation des documents sonores, op. cit.*, p. 61.

¹² *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 33.

¹³ Éléments d'histoire des techniques du son et de l'enregistrement phonographique, *op. cit.*, p. 87.

bénéficier des apports de la stéréophonie à partir de 1957, améliorant ainsi encore la qualité de la restitution du son. Selon Ludovic Tournès, ce support s'inscrit aussi dans un contexte économique, industriel et socio-culturel d'après-guerre, ce qui lui a permis d'acquiescer ce succès et de stabiliser sa place de standard mondial pendant plus de 30 ans, jusqu'au début des années 1980.

Les disques à gravure directe

Aussi appelé « disques acétate » ou « disques *Pyral* », ces derniers n'ont pas été distribués à très grande échelle. Constitués d'un disque d'aluminium, de zinc, voire même de verre, recouvert d'une couche d'acétate de cellulose dans la majorité des cas, ce sont des supports enregistrables ayant notamment servi pour des missions scientifiques¹⁴ ainsi que des enregistrements personnels (et uniques dans la plupart des cas) ou professionnels avant l'apparition des bandes magnétiques et lorsque l'approvisionnement en matières premières nécessaires à la fabrication des disques enregistrables traditionnels devenait difficile. Leur production a démarré dans les années 1930 avant de s'arrêter au début des années 1980.

Les supports magnétiques

En 1936, la société allemande *Telefunken* développe le magnétophone, un appareil capable de lire mais aussi d'enregistrer un signal sonore sur des bandes magnétiques. Ces dernières sont constituées d'un « *film plastique solide et souple revêtu d'une couche très régulière comportant une dispersion de particules ferromagnétiques sensibles aux champs magnétiques* »¹⁵. Ces supports sont très divers en termes de taille et de nombre de pistes. Les bandes magnétiques sont caractérisées par une très bonne qualité d'écoute, ainsi qu'une bonne durabilité en dépit d'une certaine sensibilité vis-à-vis de leur manipulation. Elles sont utilisées dans la grande majorité des studios d'enregistrement, mais peinent à toucher le grand public : « *le support est peu maniable, et c'est surtout à partir de la mise au point de la cassette compacte en 1963 par Philips, que les ventes décollent* »¹⁶. En effet, la cassette compacte, portable et permettant également l'enregistrement audio domestique, connaît un grand succès, dépassant les ventes de disques vinyles dans les années 1980. En outre, les supports magnétiques peuvent

¹⁴ *La conservation des documents sonores, op. cit.*, p. 65.

¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶ *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 41.

stocker des informations analogiques mais aussi numériques, ce qui permet le développement progressif de l'enregistrement numérique en studio. De nouveaux formats dédiés au stockage numérique sur bande voient le jour comme la *Digital Audio Tape* en 1986, la *Digital Compact Cassette* en 1992 ou encore le *mini-disc*, mais ne touchent que très peu le grand public en comparaison au disque compact.

Le disque compact (ou « CD »)

Fruits d'une collaboration entre *Philips* et *Sony*, les premiers disques compacts sont commercialisés en 1982 au Japon. Ce sont des supports, dédiés au stockage numérique, « dont une face, recouverte d'une couche réfléchissante sur laquelle est déposée une couche de protection, porte l'information »¹⁷ ; cette dernière prend la forme de petites microcuvettes, aussi appelées *pits* en anglais, qui réfléchissent selon leur présence un faisceau laser de lecture optique. Les variations de lumière permettent ainsi de lire les informations binaires inscrites sur le disque compact, qui sont ensuite converties en signal sonore analogique. L'adoption de ce nouveau standard est très rapide. Pour Ludociv Tournès, « les arguments de vente sont identiques à ceux qui ont accompagné la sortie du microsillon en 1948 : temps d'écoute accru et meilleure qualité sonore »¹⁸. La longévité du disque compact, émanant du fait qu'aucun contact avec la surface sensible portant l'information n'est nécessaire, a également été très mise en avant. Cependant, dès la fin des années 1980¹⁹, certains articles font état de la pérennité limitée du CD, et sa longévité est aujourd'hui toujours questionnée, notamment à cause de l'évolution rapide de la technique. D'autres formats optiques plus performant comme le *Super Audio Compact Disc* apparaissent également au cours des années 2000.

Le son « dématérialisé »

L'utilisation de l'enregistrement numérique n'est donc pas nouvelle, mais l'écoute reste néanmoins tributaire d'un support physique jusqu'en 1995. En effet, la standardisation du format de compression *MPEG audio layer 3* (ou *MP3*) par Karlheinz Brandenburg, la naissance des logiciels audio et l'avènement d'*Internet* permet à l'écoute et l'échange du son sur ordinateur de se démocratiser. Le marché du téléchargement en ligne se

¹⁷ *La conservation des documents sonores, op. cit.*, p. 76.

¹⁸ *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 60.

¹⁹ *La conservation des documents sonores, op. cit.*, p. 139.

développe tout au long des années 2000 : « en 2007, [Apple] aura vendu plus de 3 milliards de chansons en ligne »²⁰. Il existe également d'autres formats de phonogramme numérique, comme le *wave* (un format dit « non compressé »), mais c'est bien le *MP3*, grâce à sa quantité réduite d'information permettant un échange rapide, qui permet la popularisation du téléchargement mais également de l'écoute en ligne (ou *streaming*), qui domine aujourd'hui le marché de la musique.

L'intérêt de cette production phonographique, étant donc devenue avec le temps de plus en plus dense et variée en termes de supports et de contenus, a assurément très vite été relevé par la Bibliothèque nationale de France.

1.1.3 Le dépôt légal

Au même titre que les livres ou les périodiques, les documents sonores sont soumis au dépôt légal, une « obligation²¹ » de déposer à une structure désignée tout document édité, imprimé, produit ou importé en France en deux exemplaires. Ses objectifs, selon le code du patrimoine, recouvrent « *la collecte et la conservation des documents, [...] la constitution et la diffusion de bibliographies nationales*²² ».

La toute première loi sur le dépôt légal des œuvres phonographique date du 19 mai 1925, mais elle ne commence à être appliquée qu'en 1938, suite à la création de l'institution qui en a la charge, la Phonothèque nationale. Cet organisme devient le « département de la Phonothèque nationale et de l'Audiovisuel » de la bibliothèque nationale en 1975, puis simplement le « département de l'Audiovisuel » en 1994 suite à la publication deux ans plus tôt d'une loi ouvrant le périmètre aux publications électroniques.

²⁰ *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 64.

²¹ Bibliothèque nationale de France. Dépôt légal. *BnF.fr* [en ligne]. Mis à jour le 10 août 2016. [Consulté le 6 janvier 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal.html

²² Code du patrimoine - Article L131-1.

Le Département de l'Audiovisuel reçoit le dépôt légal de « *tout document sonore sur support ou dématérialisé, lorsqu'il est mis en location, en vente, en distribution, importé ou mis à la disposition d'un public même limité et même à titre gratuit*²³ ».

Le dépôt légal des documents sonores se veut donc systématique et exhaustif. Selon Pascal Cordereix, conservateur rattaché au Département de l'Audiovisuel, cette finalité dépasse le simple prisme du support ; le dépôt légal « tend à l'exhaustivité, sans exclusive de genre ou de contenu²⁴ ». Ainsi, aucune production phonographique n'est écartée ; le dépôt légal s'étend également aux archives sonores inédites, comme à titre d'exemple les cours enregistrés de Gilles Deleuze ou les archives de Pierre Henry²⁵.

Cependant, depuis les années 1990 et malgré le caractère obligatoire du dépôt légal, la conjoncture éditoriale semble soulever certaines problématiques aboutissant à une « *redistribution des cartes* »²⁶. L'évolution et la démocratisation des techniques d'enregistrement, de production, de diffusion et la dématérialisation des supports ont provoqué un véritable éparpillement de la production et, par extension, une multiplication des déposants et une veille éditoriale très difficile à mener²⁷. La collecte effectuée par la bibliothèque nationale par le biais du dépôt légal demeure donc, dans une certaine mesure, lacunaire ; Gilles Pierret, ancien directeur de la Médiathèque Musicale de Paris, parle d'une « *exhaustivité relative*²⁸ ». Néanmoins, ces collections représentent une photographie extrêmement fidèle des évolutions du paysage éditorial et de ce que nous sommes tenté d'appeler le « *patrimoine sonore* » français.

²³ Bibliothèque nationale de France. Dépôt légal documents sonores. *BnF.fr* [en ligne]. Mise à jour le 4 juillet 2018. [Consulté le 6 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal/a_dl_doc_son_mod.html

²⁴ CORDEREIX, Pascal. Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. 5 novembre 2014. N° 40, p. 141-151.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ PICHON, Pierre. Le dépôt légal, reflet de l'évolution de la production et des supports. In : PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 101-107.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ PIERRET, Gilles. Les Bibliothèques et le disque. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2004, n° 5, p. 74-78. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0074-012>

1.1.4 Un statut patrimonial ambigu

Pour le besoin de cette étude, il convient donc de s'arrêter sur l'acceptation « patrimoniale » des collections sonores publiques en France, qui semble soulever de nombreuses questions chez les professionnels. C'est ici la notion même de « patrimoine », en apparence plastique et objet d'une très copieuse littérature, qui est donc ici à définir dans la mesure du possible.

La définition lexicographique du patrimoine le caractérise comme un « *héritage commun*²⁹ » constitué et transmis par les ascendants. La caractérisation juridique qui en est donnée dans le Code du patrimoine présente ce dernier comme « *l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique*³⁰ ». Ces acceptations contemporaines s'avèrent très étendues et contribuent à nourrir un certain flou ; en effet, le champ recouvert par la notion de patrimoine a été l'objet de très nombreux élargissements au fil des siècles. Prenant comme point de départ la transmission de biens dans la sphère familiale et privée, puis la volonté de sauvegarder un héritage notamment architectural dans l'Italie renaissante, les initiatives de protection qui se multiplient et s'étendent en France à partir de la révolution³¹ tendent à en élargir la signification :

L'inventaire des biens du clergé et de la noblesse réalisé à partir de l'an II (février 1794) fonde le principe de rassembler des œuvres d'art en raison de leur intérêt pour la nation et de leur valeur esthétique et historique. [...] l'inventaire ne répertorie pas seulement les monuments historiques et les maisons particulières, mais aussi les œuvres qu'ils contiennent : peinture, sculpture, gravure, architecture et dessin font désormais partie des domaines artistiques répertoriés.

Dans son approche historique, Thibault Le Hégarat, docteur en histoire des mondes modernes et contemporains, relève également d'autres évolutions du champ patrimonial

²⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Patrimoine. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/patrimoine>

³⁰ Code du patrimoine - Article L1.

³¹ LE HÉGARAT, Thibault. *Un historique de la notion de patrimoine*. HAL, 2015. [Consulté le 12 novembre 2018] Disponible à l'adresse :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01232019/document>

comme « *la reconnaissance de l'environnement, de l'architecture industrielle et de la culture immatérielle* ». Cette inflation patrimoniale³² tend à rendre la définition du patrimoine par la nature des objets qu'il concerne impossible. Le dénominateur commun semble donc résider dans « l'intérêt » que ces derniers représentent, au-delà même de leur valeur ; pour Jean Davallon, sociologue et professeur émérite au département des SIC de l'université d'Avignon, le patrimoine est avant tout symbolique³³ et rattaché aux représentations construites par le public lui-même : « *Si l'objet nous touche, c'est parce qu'il nous relie à un monde d'origine qui est un monde social* » ; *le monde des hommes qui l'ont produit, utilisé, codifié, embelli ; voir au contraire saccagé ou détruit.*³⁴ ». Dès lors, les collections sonores françaises font-elles partie d'un patrimoine national ?

Partant du positionnement de Raphaële Mouren, historienne et bibliothécaire, les documents patrimoniaux sont « *ceux que l'on conserve ou que l'on achète dans l'objectif d'une conservation à long terme*³⁵ ». On peut donc ici considérer qu'une collection est patrimoniale par opposition aux collections courantes. Cependant, cette définition tout aussi large que celle du patrimoine lui-même ne fait pas état du « statut » de ces objets ou collections. Selon Pascal Cordereix, un document serait patrimonial dès lors qu'il relève du domaine public³⁶, car cela entraîne son inaliénabilité, son imprescriptibilité, et donc sa patrimonialisation ; c'est le cas des collections issues du dépôt légal et des documents « anciens, rares ou précieux ». Cependant, ces qualificatifs sont difficiles à appliquer, notamment aux documents sonores : « *sans parler de la date, les critères de « rareté » ou de « préciosité » ne peuvent évidemment pas s'apprécier de la même manière pour un ouvrage du XIXe siècle [...] que pour une collection de disque 78 tours* »³⁷. De plus, il semble que la légitimation du document sonore comme objet patrimonial est encore à

³² *Ibid.*

³³ DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès science publications, 2006. Collection Communication, médiation et construits sociaux. Chapitre V Le fonctionnement symbolique : la logique du don.

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁵ MOUREN, Raphaële. *Manuel du patrimoine en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2007. 417 pages. Bibliothèques. p. 27.

³⁶ *Musique en bibliothèque, op. cit.*, p. 278.

³⁷ *Musique en bibliothèque, op. cit.*, p. 282.

faire ; Gilles Pierret parle d'un « *patrimoine en gestation* »³⁸, et ajoute dans un autre article du BBF que « *la nature même du document sonore n'appelle pas aussi facilement que le livre le qualificatif de patrimonial* »³⁹. Cette approche semble plutôt partagée par les professionnels, et la question du statut patrimonial du « disque » est toujours d'actualité, ayant même fait l'objet d'une table ronde durant les *Rencontres Nationales des Bibliothécaires Musicaux* de 2017 intitulée *Le disque : un objet patrimonial en devenir ?*⁴⁰.

En France, la collection sonore de la Bibliothèque nationale de France issue du dépôt légal est « *seule, donc, à être officiellement dotée d'un statut patrimonial* »⁴¹. Cependant, on retrouve dans la majorité des discours professionnels le terme de « patrimoine » appliqué aux collections sonores qui ont vocation à être pérennisées et conservées sur le long terme. De fait, même si la reconnaissance de l'existence d'un « patrimoine sonore » détenu par les bibliothèques se fait peu à peu, l'officialisation du statut patrimonial pour ce type de documents est encore en cours.

Nous avons donc pu relever qu'un « patrimoine sonore » au sens large existe bel et bien et se construit encore aujourd'hui au sein des bibliothèques. Par définition, ce dernier doit être transmis, et implique donc qu'il soit également protégé dans un objectif de *conservation*. Dès lors, que recouvre cet objectif ? Comment est-il mis en œuvre ? Comment s'applique-t-il aux documents sonores ? Quelles considérations professionnelles et techniques implique-t-il ? À quel moment peut-on dire qu'un patrimoine est « conservé » ?

³⁸ PIERRET, Gilles. Valoriser le patrimoine sonore édité. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2008, n° 6, p. 40-46. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0040-007>

³⁹ Les Bibliothèques et le disque, *op. cit.*

⁴⁰ Association pour la coopération des professionnels de l'information musicale. RNBM 2017. Le disque : un objet patrimonial en devenir ? *Acim.asso.fr* [en ligne]. 19 mars 2017. [Consulté le 12 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : http://acim.asso.fr/RNBM/2017/05-TR-disque_patrimonial.mp3

⁴¹ *Musique en bibliothèque, op. cit.*, p. 283.

1.2 La conservation du patrimoine sonore : périmètre, enjeux et solutions

1.2.1 Qu'est ce que la « conservation » ?

Par le terme « conservation », on entend généralement l'action de protéger intentionnellement un objet donné contre tout type de contraintes ou de dégradations. En effet, les définitions strictes de la langue courante semblent aller dans ce sens : « *Action de maintenir hors de toute altération, dans le même état ou en bon état* »⁴², « *Action de garder intact, sauver, entretenir* »⁴³, sont les définitions qui en sont données par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Les champs lexicaux utilisés par celles-ci renvoient tous à une dimension d'entretien, de risques à écarter, de détérioration à éviter.

Les approches professionnelles du patrimoine et du monde des bibliothèques semblent pourtant plus vastes, et étendent ces définitions à d'autres champs d'action et d'autres finalités. *Le dictionnaire*⁴⁴ de l'ENSSIB dégage tout d'abord deux dimensions différentes au principe de conservation : la conservation *préventive* et la conservation *curative*. Si cette dernière se limite à une approche purement technique, comprenant les actions de traitement et de réparation, la dimension *préventive* regroupe quant à elle des missions dépassant largement les définitions courantes :

La conservation préventive repose sur des actions directes ou indirectes : la reliure des livres et des périodiques neufs, le conditionnement des documents fragiles, le transfert de support (micrographie et numérisation), l'édition de document de substitution pour la communication (microreproduction sur support argentique tels que les microfilms ou les microfiches ou sur support numérique), l'élaboration et le suivi d'un plan d'urgence, le contrôle constant de l'environnement (température et hygrométrie de magasins dédiés) et une maintenance régulière

⁴² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Conservation. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/conservation>

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques (ENSSIB). Conservation des documents. *ENSSIB : Le dictionnaire* [en ligne]. ENSSIB, 2013 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/conservation-des-documents>

*des collections (nettoyage, dépoussiérage ainsi que la réparation des petites dégradations), la formation du personnel, la formation des lecteurs.*⁴⁵

Selon cette approche, la conservation implique non seulement la structure qui en a la charge et ses agents, mais également ses usagers. Elle mobilise aussi des ressources et des compétences très diverses, pouvant être bibliothéconomiques, scientifiques, techniques, économiques voire politiques. En effet, la conservation dans les bibliothèques a fait, en 2013, l'objet de différentes recommandations de la part du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche et du Ministère de la culture et de la communication, regroupées dans une charte⁴⁶. Cette dernière présente également une définition de la conservation dans son article sept, comme étant « *l'activité par laquelle le responsable d'un document, d'un objet ou d'un fonds s'assure qu'il le met à la disposition du public présent et à venir dans le meilleur état possible d'intégrité*⁴⁷ ». Bien que succincte, cette définition présente la mise à disposition des objets conservés comme étant la finalité principale de la conservation, tranchant ainsi avec les autres approches, bien plus centrées sur les dimensions techniques. Au sein de cette charte, la place centrale du public dans la mise en place d'actions de conservation est soulignée à plusieurs reprises, notamment dans l'article 23 dans lequel « *la connaissance des publics et des usages de la conservation* »⁴⁸ est citée comme un des éléments fondateurs sur lesquels « *toute politique de conservation doit s'appuyer* ».

La conservation semble donc englober des finalités et des actions très diverses, impliquant à la fois les documents et objets à conserver, les professionnels qui en ont la charge, et le public qui en est destinataire. En dehors des dispositions techniques propres à chaque typologie de document, la conservation peut s'appliquer à tout type d'objet.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et Ministère de la Culture et de la Communication. Service du livre et de la lecture. *Charte de la conservation dans les bibliothèques* [en ligne]. Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, juin 2013 [Consulté le 13 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62399-charte-de-la-conservation-dans-les-bibliotheques.pdf>

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Pourtant, la question de la conservation des documents sonores semble n'avoir été abordée que récemment.

1.2.2 Une prise de conscience tardive en France

Hormis les collections issues du dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France, celles de certaines bibliothèques spécialisées et les collections de phonogrammes et d'archives inédites qui, elles, bénéficient « d'une réelle légitimation au plan national »⁴⁹, les actions de conservation concernant les documents sonores – et, plus largement, les documents audiovisuels – sont en effet assez récentes et globalement anecdotiques. La reconnaissance d'un « patrimoine sonore » (au sens large) à conserver au sein des bibliothèques s'est peu à peu faite au cours des années 1980, avec « l'introduction de la vidéo et l'apparition du disque compact [qui] modifièrent définitivement l'appréhension, par les bibliothécaires, de leurs fonds audiovisuels »⁵⁰, ou encore le rapport dit « Desgraves »⁵¹ de 1982, qui avait pour but de sensibiliser les pouvoirs publics à la nécessaire conservation du patrimoine détenu par les bibliothèques françaises, parmi lequel se trouvent, justement, de nombreux documents sonores. Pourtant, selon Gilles Pierret, « les bibliothèques publiques qui affichent une politique de conservation des documents sonores sont toujours aussi peu nombreuses »⁵². Cette situation connaît plusieurs causes, la première étant bien sûr le statut patrimonial contesté des documents sonores édités, reléguant le disque au rang de « support exclusivement voué au prêt, peu enclin à devenir un objet digne de conservation »⁵³. La seconde est qu'il existe, selon les professionnels, un problème de légitimation de la présence de ce type de document dans les bibliothèques de lecture publique, au sein desquelles les collections écrites sont bien sûr toujours majoritaires par rapport aux collections sonores. Selon Pascal Cordereix, « plus de cinquante ans après son introduction en bibliothèque publique, le son n'arrive

⁴⁹ CORDEREIX, Pascal. Le patrimoine sonore enregistré. In : *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 273-295.

⁵⁰ ODDOS, Jean-Paul (dir.). *La conservation : principes et réalités*. Paris : Cercle de la Librairie, 1995. 405 pages. Bibliothèques. p. 342.

⁵¹ Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1982, n° 12, p. 657-688. Disponible en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-12-0657-001>

⁵² Valoriser le patrimoine sonore édité, *op. cit.*

⁵³ *Ibid.*

toujours pas à y être ni véritablement entendu, ni véritablement compris »⁵⁴. Enfin, le fait que, « *hormis les bibliothèques municipales classées, les bibliothèques, qu'elles soient territoriales, universitaires ou de conservatoires..., n'ont pas d'obligation patrimoniale* »⁵⁵, a pu pousser certaines structures à désherber intensivement des collections en fonction, notamment, de leur support.

*Combien de collections entières de microsillons ont ainsi connu ce sort à l'apparition du disque compact, vendues sur la place publique ou purement et simplement « pilonnées » ? Et aujourd'hui, combien de collections de disques compacts courent-elles le même risque au nom de la supposée « dématérialisation de la musique » ?*⁵⁶

La relative urgence de cette situation a donné lieu, dans les années 2000, au lancement de certains projets comme l'*Inventaire des fonds sonores édités patrimoniaux dans les collections publiques en France*⁵⁷ mené par l'Association Française des détenteurs de documents Audiovisuels et Sonores (AFAS), ayant pour but de répondre à la « *prise de conscience progressive d'un patrimoine sonore, celui d'un siècle d'édition phonographique encore très largement mésestimé en France* »⁵⁸. La reconnaissance d'un « *devoir de mémoire* »⁵⁹ concernant les collections sonores des bibliothèques semble donc en marche, mais la réelle mise en œuvre d'un projet de conservation au niveau national est encore aujourd'hui en gestation, notamment au vu des problématiques induites par la mise à disposition de ce patrimoine.

⁵⁴ Le patrimoine sonore enregistré, *op. cit.*, p. 281.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Association Française des détenteurs de documents Audiovisuels et Sonores. *Inventaire des fonds sonores édités patrimoniaux dans les collections publiques en France*. AFAS, mai 2005. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/afas/203?file=1>

⁵⁸ Bibliothécaires musicaux d'Occitanie. Conservation partagée. *Site des bibliothécaires musicaux de Midi-Pyrénées*. Disponible à l'adresse : http://bmmp31.acim.asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=144

⁵⁹ Valoriser le patrimoine sonore édité, *op. cit.*

1.2.3 L'environnement technique de la préservation

La préservation physique des documents sonores s'appuie des procédures exigeantes et des espaces conditionnés spécifiques. En effet, « *l'ensemble des supports audio [...] ont une espérance de vue plus courte que celle des documents textuels traditionnels de bonne qualité* »⁶⁰. Les précautions qui s'y rapportent sont donc strictes et nombreuses.

Tout d'abord, les différentes recommandations en termes de maîtrise de l'environnement semblent converger sur plusieurs points, en commençant par la température et l'hygrométrie à adopter dans les espaces réservés aux documents sonores. Dans les *Principes de conservation* de l'IFLA, « *on recommande une température de 18 °C (64 °F) et une HR [humidité relative] de 40%* »⁶¹ pour les disques noirs et microsillons, mais des paramètres légèrement plus bas pour les supports magnétiques ou légèrement plus haut pour les supports optiques ; en effet, la grande variété des supports implique d'abord que les précautions peuvent varier en fonction de leur nature. Néanmoins, il apparaît que, pour les documents sonores, « *c'est la stabilité de l'atmosphère qui importe* »⁶². Ils sont en effet très sensibles aux changements brusques de conditions ; certaines recommandations indiquent même qu'il est préférable de laisser un document hors des magasins pendant une journée avant consultation. La poussière semble également devoir être écartée à tout prix de l'environnement à cause des dommages qu'elle pourrait causer en se logeant définitivement dans certaines matières : « *[elle peut] obliger à un nettoyage en profondeur toujours coûteux car long et délicat* »⁶³. Il apparaît donc qu'un espace climatisé et équipé d'un dispositif de filtration de l'air soit nécessaire. La composition matérielle des documents sonores va également déterminer les mesures devant être prises, mais pas uniquement. Pour Jean-Paul Oddos, « *l'estimation de l'aptitude à la conservation des enregistrements ne saurait se contenter de généralités sur le comportements des*

⁶⁰ International Association of Sound and Audiovisual Archives. Technical Committee. Sauvegarde du patrimoine sonore : Éthique, Principes et Stratégies de Conservation. *iasa-web.org* [en ligne]. 2005. [Consulté 26 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_French.pdf

⁶¹ VARLAMOFF, Marie-Thérèse et KREMP, Virginie. IFLA. Principes de conservation. *IFLA.org* [En ligne]. 2001. International Preservation Issues. [Consulté le 14 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.ifla.org/files/assets/pac/ipi/ipi1-fr.pdf>, p. 61.

⁶² *La conservation : principes et réalités, op. cit.*, p. 350.

⁶³ *Ibid.*, p. 351.

matériaux »⁶⁴. En effet, dans un deuxième temps, les procédures relatives aux manipulations et aux différentes modalités de lecture sont extrêmement strictes et souvent très précises, allant du besoin d'utiliser un matériel technique (notamment les têtes et pointes de lecture) toujours en excellent état à la nécessité d' « *absolument éviter de porter les doigts sur la surface enregistrée* »⁶⁵ en passant par les types de chiffons de nettoyage à utiliser. Dans le cas des recommandations issues de l'IFLA, ces dernières vont jusqu'à détailler la manière exacte dont il est souhaitable de sortir un disque de sa pochette. Enfin, la maintenance – ou la conservation *curative* – des collections sonores semble tellement délicate que la plupart des documents tendent à recommander la soustraction de ces missions. Dans le cas des supports magnétiques par exemple, les *Principes de conservation* de l'IFLA spécifient : « *Contactez un professionnel expérimenté qui réparera ou nettoiera les bandes sales ou endommagées* »⁶⁶. Concernant les disques à 78 tours, dont les matériaux ne sont pas toujours bien identifiés, Jean-Paul Oddos conseille de « *faire appel aux compétences de laboratoire* »⁶⁷.

La mise en place d'un tel environnement technique semble donc complexe, coûteuse et contraignante, et ce à cause de la nature des documents eux-mêmes mais aussi du matériel et des compétences nécessaires au respect des précautions évoquées, qui se heurtent bien souvent à des défauts de budgets : « *Il va de soi qu'une bibliothèque a rarement les moyens de climatiser de manière spécifique* »⁶⁸. Néanmoins, il semble que la sensibilisation des publics et des agents peut jouer un rôle majeur dans la réduction des risques liés à la conservation : en évoquant les très nombreuses et contraignantes précautions de manipulation, Jean-Paul Oddos nous dit : « *Il s'agit là d'actions simples, de faible coût, mais qui nécessitent de la part du personnel une prise de conscience de la valeur des documents et une formation adaptée* »⁶⁹.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 345.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁶⁶ IFLA. *Principes de conservation*, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷ *La conservation : principes et réalités*, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 351.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 353.

1.2.4 Accès et numérisation

Nous l'avons évoqué précédemment, la mise à disposition au public est une des finalités principales de la conservation. Cependant, donner un accès physique aux objets et documents conservés au sein des bibliothèques pose un certain nombre de problèmes, le principal étant le fait que la consultation de ces derniers représente *a priori* un risque pour les collections. Tout d'abord, la simple lecture de certains supports comme les bandes magnétiques ou les disques à gravure directe, dont l'extrême fragilité est avérée, représente déjà un danger pour ces derniers, car elle « *risque de [les] détériorer irrémédiablement* »⁷⁰. Ensuite, la manipulation des documents qu'induit la consultation sur place peut elle aussi devenir problématique, et ce peu importe leur typologie, mais semble également de moins en moins adaptée aux publics. En effet, pour Gille Pierret, « *faire écouter les disques à la demande, outre les dommages que cela peut entraîner en termes de conservation (sans parler même des 78 tours), devient de plus en plus anachronique* »⁷¹. Même si ces risques demeurent à relativiser, ils sont à l'origine des précautions recommandées par les nombreux documents de référence comme ceux issus de l'International Association of Sound and Audiovisual Archives⁷² ou de l'IFLA que nous avons préalablement cité, mais également des projets de numérisation qui, d'un premier abord, semblent pouvoir y répondre. En effet, en guise de réponse à la situation critique que nous avons évoqué plus tôt, « *la numérisation des documents sonores [...] est aujourd'hui un enjeu capital* »⁷³, évoque Gilles Pierret.

Sans entrer en profondeur dans les considérations techniques de la numérisation, une courte définition de celle-ci s'impose néanmoins. Selon Claire Schneider, elle « *consiste à recopier la précédente « fixation » analogique, sur un support numérique, en passant par la relecture et l'encodage de l'enregistrement sonore* »⁷⁴. Ces transferts, à grande échelle, requièrent des équipements et des moyens humains que les bibliothèques ne sont pas

⁷⁰ *La conservation : principes et réalités, op. cit.*, p. 357.

⁷¹ *Valoriser le patrimoine sonore édité, op. cit.*

⁷² *Sauvegarde du patrimoine sonore : Éthique, Principes et Stratégies de Conservation, op. cit.*

⁷³ *Valoriser le patrimoine sonore édité, op. cit.*

⁷⁴ SCHNEIDER, Claire. *Numérisation et traitements numériques des phonogrammes musicaux*. Mémoire de DESS : Sciences de l'information et de la documentation spécialisées. Conservatoire des arts et métiers : 20 octobre 2005. 121 pages. Disponible à l'adresse : https://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000313/document. p. 15.

toujours en mesure de mobiliser, entraînant fatalement un recours nécessaire à la sous-traitance⁷⁵. De plus, selon les principales recommandations fournies par les professionnels, la numérisation du seul signal sonore n'est pas suffisante : « *pour les documents commerciaux, la bibliothèque doit en effet viser à conserver le support éditorial dans toutes ses composantes (le disque avec son étiquette, sa pochette, son livret d'accompagnement) et le signal audiovisuel dans son état le plus proche de l'original* »⁷⁶.

Cependant, il ne semble pas judicieux de considérer la numérisation des collections comme étant la solution à tous les problèmes qu'implique la conservation des documents sonores. Comme l'indique Pascal Cordereix, « *on fait de la numérisation une condition sine qua non de la patrimonialisation, quand on ne réduit pas « patrimonialisation » à « numérisation »*. Or, le propos mérite d'être nuancé »⁷⁷. En effet, la numérisation ainsi que la mise à disposition des contenus sous forme numérique posent un certain nombre de questions et de problèmes.

Ces derniers sont d'abord d'ordre juridique. Numériser des collections sonores – il est ici question des collections sonores éditées – pose la question des droits d'auteur, de diffusion et de reproduction. Elle doit s'effectuer dans le respect de la loi DADVSI, de la loi HADOPI et du Code de la propriété intellectuelle. En premier lieu, ce dernier « *subordonne toute copie pour usage public d'un phonogramme ou d'un vidéogramme à l'autorisation préalable de l'ensemble des ayants droit, et ce pendant un période de 50 ans à partir de la première mise à disposition du public* »⁷⁸, mais les dispositions de la loi DADVSI présentent des « *exceptions [qui] autorisent les bibliothèques, les services d'archives, les musées et les organismes de dépôt légal à réaliser des « reproductions » des œuvres constituant leurs fonds* »⁷⁹. De plus, « *la loi relative au droit d'auteur autorise*

⁷⁵ *La conservation : principes et réalités, op. cit.*, p. 357.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁷⁷ CORDEREIX, Pascal. La chaîne patrimoniale : réflexions sur la patrimonialisation des collections sonores, audiovisuelles et multimédia dans les collections publiques en France. *Bibliothèque(s) - Revue de l'association des bibliothécaires de France*. 2010. n° 52, p. 16-21.

⁷⁸ *La conservation : principes et réalités, op. cit.*, p. 357.

⁷⁹ ALLEAUME, Christophe. Les exceptions au bénéfice des bibliothèques, des musées et des services d'archives. *LEGICOM*, 2007/3 (N° 39), p. 25-31. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-legicom-2007-3-page-25.htm>

la reproduction d'une œuvre à des fins de conservation »⁸⁰, ce qui permet ainsi aux bibliothèques dont les collections sonores patrimoniales sont en danger de pouvoir entamer des plans de numérisation dont les reproductions seront autorisées à titre de « copie de sauvegarde ». Mais comme le relève à nouveau Gilles Pierret, la numérisation « *ne doit pas être envisagée sous le seul angle de la sauvegarde* »⁸¹. Nécessaire à la valorisation de ces collections, la question de la consultation se pose donc, et semble trouver des réponses dans la loi HADOPI. En effet, cette dernière « *autorise la consultation sur place des fonds numérisés (son, mais aussi pochettes et livrets)* »⁸², mais qu'en est-il de la diffusion ? Les bibliothèques peuvent-elle mettre en ligne leurs collections sonores numérisées ? La mise à disposition sur *Internet* des contenus numérisés issus de l'édition phonographique est très encadrée. En effet, « *seules les collections du domaine public peuvent être mises en ligne* »⁸³, ce qui restreint cette pratique aux seuls documents sonores dont la loi ne restreint plus⁸⁴ l'usage. Il est ainsi possible de remarquer que la très grande majorité des collections sonores numérisées disponibles sur Gallica proviennent de documents édités – des disques à 78 tours, principalement – avant les années 1950. Bien que ces obstacles juridiques soient justifiés par la nécessaire protection des droits d'auteur, selon François Fiegel, « *ils nous ramènent à la dimension purement commerciale des documents sonores qui fréquemment en interdit la diffusion et prive par la-même le public d'un patrimoine considérable dont il est fondé à exiger l'accessibilité* »⁸⁵.

⁸⁰ BLONDY, Sabrina. *Propriété intellectuelle et documents patrimoniaux* [en ligne]. 29 avril 2008 [Consulté le 6 septembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1820-propriete-intellectuelle-et-documents-patrimoniaux.pdf>

⁸¹ Valoriser le patrimoine sonore édité, *op. cit.*

⁸² LECOMPTE, Héroïse. *La conservation partagée des documents sonores* [en ligne]. 7 septembre 2009 [Consulté le 6 septembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48458-la-conservation-partagee-des-documents-sonores.pdf>

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ou ne restreint pas – c'est le cas par exemple des certaines archives inédites comme les discours politiques ou les entretiens.

⁸⁵ FIEGEL, François. *Conservation et mise en valeur des phonogrammes dans le cadre d'une bibliothèque municipale*. Mémoire d'étude. ENSSIB, 1993. 113 pages. Disponible sur le Web : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63979-conservation-et-mise-en-valeur-des-phonogrammes-dans-le-cadre-d-une-bibliotheque-municipale.pdf>, p. 58.

Le contexte juridique encadrant la conservation des documents sonores n'est cependant pas le seul obstacle à la mise à disposition de ce patrimoine. En effet, les contraintes temporelles, techniques et économiques dans lesquelles évoluent les bibliothèques – de conservation ou non – conditionnent nécessairement la mise en place de plans de numérisation à grande échelle, notamment pour les fonds de grande envergure que les principales institutions de conservation détiennent. Pour Gilles Pierret, la numérisation, « *dans le cas d'une collection encyclopédique comme celle de la Médiathèque Musicale de Paris, paraîtra totalement hors de propos* »⁸⁶.

Ensuite, dans le cas même où les collections peuvent être numérisées et mises à disposition des publics via *Internet*, ces pratiques ne sont pas exemptes de certaines problématiques pouvant être au cœur des questionnements des professionnels, comme le fait d'engendrer de nouveaux enjeux d'ordre info-documentaires qui, sans pour autant être totalement étrangers au champ de la conservation, s'en éloignent davantage que les opérations classiques qu'il recouvre. En effet, rendre certaines parties des collections accessibles en ligne implique la mise en place, au sein des catalogues, de dispositifs numériques info-communicationnels permettant l'écoute ainsi que la consultation des dimensions graphiques et informationnelles des documents sonores numérisés. Dans son article intitulé *Un cas d'école pour les services d'archives, quand médiation et dispositif numérique éloignent le document*, Jessica de Bideran évoque le fait que « *médiatiser les documents numérisés suppose notamment de créer des écosystèmes de connaissances simples à exploiter et correspondant aux pratiques des différents usagers visés* »⁸⁷, ce qui nécessite bien évidemment des ressources et des compétences qu'il n'est pas toujours possible de mobiliser.

Enfin, la numérisation des documents sonores d'origine physique semble soulever la question de la préservation de l'intégrité même de ces derniers. Nous pouvons par exemple nous demander si la numérisation d'un document sonore dans sa globalité – signal sonore, pochette, documents d'accompagnement –, catalogué et mis à disposition

⁸⁶ Valoriser le patrimoine sonore édité, *op. cit.*

⁸⁷ DE BIDERAN, Jessica. Un cas d'école pour les services d'archives, quand médiation et dispositif numérique éloignent le document. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2015/2 (n° 16/2), p. 29-40. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-29.htm>

du public, a tout autant de légitimité que le document d'origine. Dans *La conservation, principes et réalités*, la question de la « *déontologie des transferts* »⁸⁸ des documents audiovisuels occupe une place tout à fait significative. La restauration d'un signal, par l'atténuation du bruit par exemple, a déjà pu soulever certains débats ; pour François Fiegel, « *s'il améliore souvent la qualité de l'écoute, il n'en modifie pas moins l'identité même de l'œuvre enregistrée* »⁸⁹. Mais par extension, il serait également possible de considérer le transfert comme une modification profonde du document. En effet, quelle valeur pouvons-nous donner à la matérialité d'origine du support physique ?

1.3 Le support physique : une composante patrimoniale ?

Nous avons donc souligné précédemment qu'il existe, au sein de la littérature professionnelle, un consensus autour de la nécessité de conserver (et par extension, de rendre accessible au public) toutes les composantes des documents sonores : le signal, la pochette et les éventuels documents d'accompagnements. L'intérêt de la conservation de ces derniers semble donc dépasser son simple contenu. Mais qu'en est-il de sa dimension purement physique ? Peut-on la réduire à une simple médiation technique ? Si non, quelle valeur cette dernière peut-elle représenter pour le patrimoine sonore ?

1.3.1 Entre œuvre et produit d'une industrie

Dans un premier temps, le support physique d'un document sonore, s'il permet surtout de matérialiser la fixation d'une séquence de son, est aussi un des stigmates de l'époque et de l'environnement dans lequel il a été produit. Dans les parties 1.1.2 et 1.2.4, nous avons pu mettre en valeur la très grande diversité des supports ayant été (ou étant encore) utilisés et promus par l'industrie phonographique, ainsi que les très variables caractéristiques qui leur étaient propres ; cette diversité et les évolutions qui ont permis d'y aboutir sont principalement dues à la recherche constante de meilleures performances depuis la fin du 19^{ème} siècle, en termes de fidélité de reproduction du son et de durée

⁸⁸ *La conservation : principes et réalités, op. cit.*, p. 358.

⁸⁹ *Conservation et mise en valeur des phonogrammes dans le cadre d'une bibliothèque municipale, op. cit.*, p. 45.

d'enregistrement. Pour Sophie Maisonneuve par exemple, l'allongement de cette dernière « *correspond à un déplacement du medium dans l'espace social, technique et culturel* »⁹⁰ ; en effet, si la durée d'enregistrement d'un cylindre (environ 2 minutes) suffisait à satisfaire les usages administratifs évoqués par Edison, elle était en revanche très inadaptée à la reproduction de grandes œuvres musicales, ce qui a pu motiver la recherche et le développement de nouveaux formats. Le support physique d'un document sonore est donc bien un témoin de l'avancement des progrès techniques dans le domaine de la phonographie, mais cette volonté technique n'a pas été le seul facteur du développement de nouveaux supports. Le premier phonographe, par exemple, aurait pu garder le statut de simple curiosité mais, par l'appropriation que le public en fait, « *de prototype technique, il devient produit de consommation* »⁹¹. Ce sont donc, en plus des progrès techniques, les différentes dynamiques et pratiques culturelles qui ont poussé les industries à développer ces nouveaux objets. Cependant, même si elle peut témoigner de certaines mutations, quelle valeur peut-on donner à une médiation technique qui, au final, n'est qu'un objet de consommation destiné au stockage ?

La place du « disque »⁹² dans son aspect matériel, notamment dans le domaine de la création musicale et le paysage culturel populaire, semble très largement dépasser la simple médiation technique servant à fixer le son, et semble être à l'origine de comportements socio-culturels caractéristiques du 20^{ème} siècle. Selon Sophie Maisonneuve, un glissement s'est très rapidement effectué dans la façon dont le public s'est approprié cette dernière, et ce dès les débuts de la popularisation de la phonographie :

Le développement du phonographe comme medium musical s'appuie sur [la possibilité de conserver l'enregistrement et de la réécouter], tout en lui donnant progressivement une configuration nouvelle : à l'idée de conservation s'ajoutera peu à peu celle de collection, le

⁹⁰ MAISONNEUVE, Sophie. De la machine parlante au disque. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 1 novembre 2006. Vol. no 92, n° 4, p. 17-31. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-17.htm>

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Par le terme « disque », nous regroupons ici par un abus de langage partagé par de nombreux auteurs, tous les supports physiques diffusés à large échelle au sein de l'histoire de l'édition phonographique.

*phonogramme, archive pour la postérité, devenant avant tout un objet de collection à déguster, choisir et accumuler.*⁹³

La naissance de pratiques comme celle de la discophilie montre bien que la matérialité des supports peut occuper une fonction sémiotique ; c'est ce que relèvent également Eléni Mitropoulou et Nicole Pignier dans leur introduction du dossier de *Communication & Langages* dédié à la notion de support, mentionnant au passage l'article de Pascal Robert qui « *questionne la manière dont la bande dessinée s'est progressivement emparée des contraintes des supports papier pour intégrer ces dernières dans un processus de sens* »⁹⁴. Cette approche reliant la technique à l'art et à ses représentations semble également s'appliquer à la musique et à l'impact de l'histoire du « disque » sur celle-ci ; c'est en effet la matérialité des supports, par les contraintes qu'elle a imposée, qui a permis de structurer la façon dont la musique populaire a été produite, et de développer ses dimensions esthétiques comme le concept même d'album ou le fameux « culte de la pochette ». Il s'agit bien ici de la « *contrainte créatrice* » qu'évoque Umberto Eco, explicitée par Sophie Maisonneuve : « *l'artiste se saisit de la technique pour inventer de nouvelles formes de création, de nouveaux langages ou styles, de nouvelles esthétiques* »⁹⁵. Cette approche selon laquelle le support physique, au-delà de sa fonction de matérialisation et de reproduction d'une œuvre, peut aussi en être une composante à part entière, avait déjà été soulevé par Walter Benjamin : « *Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais [...] de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques* »⁹⁶.

Si il est donc possible d'approcher l'aspect matériel d'un document sonore non plus seulement comme le produit d'une industrie mais comme un objet à fonction sémiotique, voire même comme une œuvre dans certains cas, il convient d'évoquer certains écueils

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ MITROPOLOU, Eléni, et PIGNIER, Nicole. Introduction : Interroger les supports ? Matières, formes et corps, *Communication & langages*, vol. 182, no. 4, 2014, p. 13-28. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-13.htm>

⁹⁵ MAISONNEUVE, Sophie. Techno-logies musicales, *Communications*, 2012/2 (n° 91), p. 77-92. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-communications-2012-2.htm-page-77.htm>

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique. [9e éd.]. Paris : Editions Allia, 2010. 94 pages. p. 12.

pouvant être faits à ces réflexions : tout d'abord, les documents sonores ne dépendent pas de leur expression matérielle pour être véritablement « intègre ». En effet, dans le cas particulier des documents sonores non-musicaux, la valeur du support original semble n'être que relative. Ensuite, dans le cas des documents sonores musicaux, le produit final n'est qu'une « copie » d'une interprétation dont « l'authenticité échappe à la reproduction »⁹⁷. En effet, selon Vincent Casanova, l'enregistrement lui-même peut déjà être considéré comme une infidélité vis-à-vis d'une œuvre : « *Les plus radicaux condamnent en réalité toute reproduction technique du son puisque celle-ci figerait la fugacité essentielle de la musique.* »⁹⁸. Enfin, la dimension artistique et émotionnelle du « disque », s'est trouvée largement remise en question au tournant des années 2000 quand ce dernier, ayant « *pâti de son encombrant appareillage* »⁹⁹ (Giuliani, 2005), s'est progressivement retrouvé délaissé au profit de la dématérialisation. Mais la matérialité d'un document sonore peut pourtant comporter des éléments riches à l'étude de son contexte de production et de diffusion.

1.3.2 Une source historique

L'intérêt patrimonial des documents sonores semble résider dans la richesse et la variété des informations qu'ils présentent, mais certains aspects de leur matérialité peuvent eux aussi se révéler porteurs d'éléments très riches à la compréhension d'un contexte historique. Dans un article paru en 2014 dans la revue *Le Temps des médias*, Bodo Mrozek propose d'analyser la valeur des disques microsillons en tant que source pour l'historiographie, et relève que ces derniers ont une portée qui demeure jusqu'ici très sous-estimée en raison de la prédominance de l'utilisation des sources textuelles : « *Les disques revêtent non seulement la même importance que les textes écrits, mais dans certains aspects, ils leurs sont même supérieurs en tant que sources en raison de la densité des informations qu'ils contiennent* »¹⁰⁰. En effet, l'association d'informations

⁹⁷ *Ibid.* p. 14.

⁹⁸ CASANOVA, Vincent. L'amour du disque, *Vacarme*, 2008/3 (n° 44), p. 50-51. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-vacarme-2008-3-page-50.htm>

⁹⁹ GIULIANI, Élisabeth. Musique, *Études*, 2005/7 (Tome 403), p. 119-122. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-etudes-2005-7-page-119.htm>

¹⁰⁰ MROZEK, Bodo. Écouter l'histoire de la musique. Les disques microsillons comme sources historiques de l'ère du vinyle. *Le Temps des médias*. 6 juin 2014. N° 22, pp. 92-106. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-92.htm>

sonores, graphiques et textuelles qu'offre un document sonore peut s'avérer très utile pour les chercheurs. En prenant l'exemple des discours historiques, Bodo Mrozek met d'abord en évidence la valeur ajoutée de l'enregistrement sonore dans l'étude de ces derniers :

Bien que certains enregistrements de discours politiques soient disponibles en édition vinyle, il est rare que l'on ait recours à ces enregistrements plutôt qu'à leur transcriptions écrites. Pourtant, la retranscription des textes oraux induit certains problèmes tels que le risque d'erreurs, mais aussi des pertes importantes d'informations contenues dans l'intonation, la rythmique ou l'énonciation du locuteur.¹⁰¹

De plus, si le message sonore qu'il contient constitue sa dimension principale, les autres dimensions du support d'un document sonore, comme les éléments d'illustration par exemple, apportent des renseignements pouvant être riches de sens vis-à-vis de l'étude des évolutions esthétiques, et qui font des disques microsillons des documents « *significatifs dans le domaine de l'histoire visuelle* »¹⁰². De même, les informations apportées par la pochette semblent aussi essentielles ; pour François Fiegel, elle « *contribue ainsi fréquemment à en valoriser le contenu, alors que, détaché d'elle, ce dernier perd, dans bien des cas, une partie de sa signification* »¹⁰³. C'est dans cette optique que la Bibliothèque nationale de France organisa, en 2017, une exposition consacrée aux pochettes des disques à 78 tours issus de ses collections ; dans l'article la présentant, paru dans la *Revue de la BnF*¹⁰⁴, Lionel Michaux revient sur les éléments qui font de ces pochettes au départ globalement neutres de véritables témoins de l'évolution des discours publicitaires et commerciaux ou des approches esthétiques au sein d'une industrie du disque en pleine croissance.

Enfin, certains éléments très riches de sens pour l'appréhension des documents sonores dans leur contexte historique dépendent directement de leur matérialité ; il s'agit des diverses annotations, rayures ou autres dégradations volontaires que ces derniers

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Conservation et mise en valeur des phonogrammes dans le cadre d'une bibliothèque municipale, op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁴ MICHAUX, Lionel. Label image. Pochettes de disques 78 tours. *Revue de la BnF*, 2017/2 (n° 55), p. 138-147. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-2.htm-page-138.htm>

peuvent avoir subi. En effet, lors de l'analyse du fonds sonore légué par France 3 à la Bibliothèque Municipale de Lyon, François Fiegel a relevé des documents annotés pour des raisons de censure, brisés ou dont certains morceaux ont été rendus volontairement inaudibles : « *nous avons aussi trouvé plusieurs documents dont le nom des interprètes a été biffé – manifestement en raison de leur origine juive* »¹⁰⁵. Les supports physiques des documents sonores peuvent donc aussi s'avérer être d'une grande utilité pour l'étude de la censure au 20^{ème} siècle, car il arrive que certains en portent les stigmates de manière directe.

1.3.3 Du support au médiateur

Si nous avons mentionné précédemment que le support physique d'un document sonore est une médiation technique – c'est à dire, *stricto sensu*, qu'il sert de *medium*¹⁰⁶, d'intermédiaire à la diffusion de l'information –, Sophie Maisonneuve prolonge cette acception de la manière suivante :

*La technique comme le marché apparaissent non pas comme simples outils ou instruments (au service d'une idéologie) déterminant des pratiques culturelles, mais comme médiateurs, agents parmi d'autres de formation d'un dispositif de production de l'art.*¹⁰⁷

Peut-on alors dire que la technique produit une médiation, selon la définition qu'en donne le champ des sciences de l'information et de la communication ? Le support est-il, dans le cas des documents sonores, un médiateur ? Cette question nous amène d'abord à reprendre la définition que la recherche donne du concept même de médiation. Selon le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, elle est une « *instance qui assure, dans la communication et la vie sociale, l'articulation entre la dimension individuelle du sujet et de sa singularité et la dimension collective de la sociabilité et du lien social* »¹⁰⁸. Il s'agirait donc de permettre la conciliation de la complexité d'un sujet et la pluralité d'un *public*. L'approche de Jessica de Bideran

¹⁰⁵ *Conservation et mise en valeur des phonogrammes dans le cadre d'une bibliothèque municipale, op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Medium. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/medium>

¹⁰⁷ *Techno-logies musicales, op. cit.*

complète cette définition en y apportant des éléments de modalité : « *Action permettant d'établir un lien entre un objet complexe et des sujets volontaires, la médiation suppose une appropriation informationnelle par un dévoilement du sens* »¹⁰⁹.

En prenant ces définitions comme point de départ, nous pouvons interroger les éléments soulevés dans *L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle*, article issu de la revue *Le Temps des médias* et s'intéressant aux effets de la « *mise à disposition matérielle d'un répertoire musical* »¹¹⁰ ; l'auteure y évoque le fait que « *les agents du monde phonographique [...] produisent toute une série de médiations permettant à l'acheteur-auditeur de donner sens à cette expérience esthétique nouvelle* »¹¹¹. En effet, la volonté naissante de commercialiser la « *grande musique* »¹¹² a donné naissance à des dispositifs ayant pour but de mettre en valeur la dimension historique des œuvres, dont les documents sonores et leurs pochettes font partie intégrante ; ils présentent et contextualisent les compositions dans le but de les rendre accessibles et compréhensibles, mais permettent également pour la première fois de les rendre tangibles et manipulables par tous : « *Ce n'est qu'avec le disque que ces médiations connaissent une diffusion hors des cercles pédagogiques et de connaisseurs* »¹¹³. En ce sens, la matérialisation d'une œuvre permet non seulement d'en engendrer la patrimonialisation et la mise en histoire, de la rendre « *monumentale* »¹¹⁴, mais également de développer en effet des médiations, au sens des Sciences de l'information et de la communication, autour de cette dernière : en la valorisant, en l'intégrant dans un contexte historique et informationnel, et en permettant au public de l'intégrer physiquement à une collection et symboliquement à un répertoire personnel.

¹⁰⁸ LAMIZET, Bernard et SILEM, Ahmed (dir.). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses, 1997. 590 pages. p. 364.

¹⁰⁹ Un cas d'école pour les services d'archives, quand médiation et dispositif numérique éloignent le document, *op. cit.*

¹¹⁰ MAISONNEUVE, Sophie. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle. *Le Temps des médias*. 6 juin 2014. N° 22, p. 77-91. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-77.htm>

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Nous entendons ici la musique dite « classique », au sens large du terme.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

Les supports matériels, en plus d'être, en leur qualité d'intermédiaires, des supports de médiatisation, semblent aussi pouvoir être qualifiés de supports de médiation, facilitant donc la conciliation entre la singularité d'un objet – comme une œuvre musicale – et la dimension collective et sociale du public auquel il est adressé.

Au sein de cette première partie, nous avons donc pu définir le document sonore dans ses dimensions documentaires et techniques. Ses dimensions patrimoniales, quant à elles, demeurent relativement ambiguës, ce qui semble être à la fois la cause et la conséquence d'une conservation problématique ; la conservation du patrimoine sonore englobe tout un ensemble d'objets techniques différents dont la matérialité semble finalement avoir une importance majeure. Ainsi, nous pouvons nous demander si le patrimoine est considéré, conservé et valorisé dans son aspect strictement sonore, ou intègre-t-il les médiations techniques qui le matérialisent ?

Dans quelles perspectives les institutions de conservation des documents sonores patrimoniaux intègrent les supports physiques à leur stratégie ? Via cette approche problématique, nous souhaitons savoir si, au sein des institutions de conservation des documents sonores, le support physique est approché comme outil ou comme sujet, et quelles valeurs lui sont attribuées dans le cadre de la conservation dans toutes ses mesures : la préservation des documents et de leur intégrité, la communication et la mise à disposition de ce patrimoine, sa valorisation et sa médiation. De cette problématique, nous pouvons dégager plusieurs hypothèses.

Dans un premier temps, nous pouvons faire le postulat que les supports matériels représentent pour ces institutions une garantie de l'intégrité de leur contenu. En effet, nous avons précédemment évoqué la légitimité des supports d'origine dans le cadre de la conservation de contenus sonores ; ces derniers sont au plus proche du signal original, mais aussi dans certains cas de la proposition artistique et du contexte de production et de diffusion de ces derniers. Cependant, nous pouvons ajouter à cette hypothèse les limites qu'une telle approche présente dans le cadre de la diffusion du patrimoine sonore, dont les exigences semblent contredire celles de la préservation ; la mise à disposition des documents sonores matériels présente en effet des risques pour leur propre intégrité physique.

Dans un second temps, nous pouvons également faire l'hypothèse que la matérialité des documents sonores conservés représente un véritable outil de valorisation des collections et de médiation, et qu'elle est finalement devenue centrale dans la façon dont les institutions de conservation gèrent leur fonds et en développe la valeur patrimoniale. Les supports physiques seraient donc la « richesse » principale des bibliothèques de conservation, celle qu'elles présentent, valorisent, et autour de laquelle la majorité des actions de médiation gravitent.

2. ANALYSE COMPARATIVE DES PRATIQUES ET DISCOURS DES INSTITUTIONS

Les éléments soulevés dans l'état de l'art nous ont permis de dresser un panorama des éléments relatifs à la conservation des documents sonores : les différents périmètres de définition et de typologie, l'état des lieux en France, les idéaux de préservation et les intérêts sémiotiques et médiationnels pouvant être rattachés aux supports physiques.

Afin de déterminer si les institutions de conservation intègrent bel et bien les supports physiques à leur stratégie dans les perspectives que nous avons évoquées via nos deux hypothèses, il nous a semblé judicieux de mener une expérimentation pouvant nous permettre d'analyser les approches que ces dernières peuvent manifester à la fois dans leurs pratiques et dans leurs discours. En effet, l'étude du positionnement de ces institutions par rapport aux supports physiques induit nécessairement de s'intéresser à leur façon d'agir *dans les faits*, mais aussi à explorer certains idéaux, axes stratégiques ou prises de position professionnelle ne pouvant émerger que dans leur discours.

De plus, mener une simple étude de cas sur une institution particulière n'aurait eu, à notre sens, que peu d'intérêt ; la situation de la conservation des documents sonores en France est telle que les différentes structures peuvent ne pas avoir les mêmes typologie de collection, ni les mêmes façons de les gérer, ni les mêmes façons de les conserver, ni – nous le verrons – les mêmes objectifs *in fine*. C'est pourquoi nous avons choisi d'inclure cette expérimentation dans une étude comparative entre différentes institutions.

2.1 Les institutions ciblées

L'identification des différentes institutions de conservation à interroger s'est faite de manière relativement évidente. En effet, comme nous l'avons précédemment mentionné, les structures affichant une véritable politique de conservation et considérant réellement une partie de leurs collections comme *patrimoniale* sont assez peu nombreuses. Dans *Musique en Bibliothèque*, Bertrand Bonnieux, conservateur responsable de la section « phonogrammes contemporains » au Département de l'Audiovisuel de la BnF, dresse un

panorama¹¹⁵ plutôt exhaustif des « lieux-ressources » pour la musique en France. Dix-huit structures sont citées, parmi lesquelles on peut trouver le département de la musique et celui de l'audiovisuel de la BnF, des établissements de lecture publique aux collections musicales importantes comme la Bibliothèque publique d'Information, les médiathèques Picpus et Hélène Berr, la Médiathèque Musicale de Paris, le fonds de conservation de la BMVR de Nice ou le fonds Panassié de la médiathèque de Villefranche-de-Rouergue, des bibliothèques rattachées à des institutions musicales comme la Bibliothèque centrale des conservatoires de la ville de Paris, la médiathèque de la Cité de la Musique, la médiathèque musicale Mahler, les bibliothèques de musique et musicologie de Paris-Sorbonne, du Centre de musique baroque de Versailles, du CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) ou du CREM (Centre de Recherche en Ethnomusicologie), des structures rattachées à des institutions muséales comme les médiathèques du Quai Branly ou du Musée national des Arts et Traditions populaires, ou encore l'INAthèque de France ainsi que le centre de documentation et la discothèque de Radio France.

Nous avons donc élaboré une sélection selon certains critères. Tout d'abord, la nature des collections ; notre étude portant sur la conservation des documents sonores patrimoniaux, les structures dont les collections sont principalement axées autour de la documentation musicale (livres, partitions, méthodes) ont donc été écartées. De même, les structures n'affichant pas d'objectifs de conservation et dont les collections sont plus axées sur la production courante, comme la BPI ou les bibliothèques Picpus et Hélène Berr, n'ont également pas été retenues. Pour finir, afin d'étudier des institutions qui puissent être, de manière relative, représentatives d'un potentiel patrimoine sonore, les bibliothèques annexes à des structures spécialisées, ou les bibliothèques dont les collections sont modestes en termes de volumétrie, ont également été écartées. Trois structures ont donc été sélectionnées.

¹¹⁵ BONNIEUX, Bertrand. Les collections patrimoniales et les lieux-ressources. In : PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 23-35.

2.1.1 La Bibliothèque nationale de France – département de l’audiovisuel

Détenant les collections sonores publiques les plus importantes (plus d’un million de documents) et les plus anciennes de France, le Département de l’Audiovisuel de la BnF s’est révélé être une structure incontournable dans le choix des institutions à interroger. De plus, comme nous l’avons évoqué dans la partie 1.1.3, le statut particulier de la BnF et l’obligation de dépôt légal qui lui est attribuée font de cette dernière une institution non seulement pionnière et fondatrice dans la conservation des documents sonores, mais aussi la plus importante et une des plus avancées dans le domaine. La richesse et la diversité des collections conservées, notamment en termes de supports, fait donc de cette institution une candidate idéale pour l’objet de cette étude.

2.1.2 La Médiathèque Musicale de Paris

Faisant partie du réseau des 73 bibliothèques de la ville de Paris, la MMP est un établissement entièrement consacré à la musique. Structure *hybride*, elle détient, parallèlement à ses collections courantes vouées au prêt, ses *archives sonores*¹¹⁶, une des plus grandes collections sonores publiques patrimoniales en France avec plus de 140 000 documents dont la majorité proviennent des dons des services de presses de la Discothèque de France¹¹⁷ à la ville de Paris, complétés par différents dons et achats. Son statut de bibliothèque spécialisée, la richesse de ses collections sonores éditées et la façon dont ces dernières ont été constituées – et sont encore aujourd’hui développées – font de la MMP une institution particulièrement intéressante à analyser.

2.1.3 Le fonds de conservation de documents sonores de la bibliothèque municipale à vocation régionale de Nice

Faisant également partie des plus grandes collections sonores publiques de France avec plus de 150 000 disques 78 tours et microsillons, le fonds sonore patrimonial de la BMVR s’est aussi formé via l’acquisition de collections majeures comme celles de la Jazzothèque

¹¹⁶ Le terme « archives sonores », attribué à ce que l’on peut considérer comme le pôle de conservation patrimonial de la bibliothèque, est volontairement sorti de son sens strict afin d’être plus significatif pour le grand public.

¹¹⁷ Association créée en 1960, la Discothèque de France est l’une des premières institutions dédiées au prêt public de disques en France.

de Nice et d'autres dons de particuliers. Cependant, elle fait partie intégrante d'une bibliothèque de lecture publique traditionnelle, se situant dans le contexte d'une grande ville de province ; aussi cela peut-il éventuellement induire des caractéristiques ou des modalités différentes vis-à-vis des deux autres structures que sont la MMP et le Département de l'Audiovisuel de la BnF.

2.1.4 Quelques structures non-retenues

Le critère de l'importance des collections ayant été déterminant dans le choix des institutions à interroger, certaines structures détenant des collections sonores notables et pouvant être qualifiées de *patrimoniales* ont volontairement été écartées. C'est le cas, par exemple, de la Discothèque centrale de Radio France ; abritant près de 600 000 phonogrammes hérités des collections de la RTF et de l'ORTF, cette collection n'est néanmoins pas « publique » au sens premier du terme. La structure ne relève non seulement pas du monde des bibliothèques, mais ni son contenu ni son catalogue ne sont accessibles au public étranger à Radio France, hors certaines rares exceptions ; elle a donc été exclue. Dans la même logique, les collections sonores de l'INAthèque de France ne sont non seulement pas accessibles à tous les publics, mais ne recouvrent aussi que le dépôt légal de la radio-télévision. Ces collections, bien que riches et très légitimes sur le plan patrimonial, sont néanmoins trop spécifiques pour que l'analyse des stratégies de conservation qui y sont appliquées ne soient vraiment pertinente dans le cadre d'une étude comparative avec les institutions précédemment mentionnées.

À la suite de cette sélection, nous avons donc déterminé deux méthodes de recherche qualitative afin de mettre à l'épreuve nos deux grandes hypothèses.

2.2 Une analyse de contenu

2.2.1 Choix des éléments à observer

La première étape de cette expérimentation a donc consisté à explorer et analyser la façon dont les structures se présentent elles-mêmes, leur manière de qualifier leurs collections patrimoniales et surtout de présenter leurs missions et la façon dont elles les poursuivent, éléments susceptibles de nous donner des pistes de réflexions pour évaluer dans quelles perspectives les supports physiques sont approchés. Nous avons déterminé deux types de documents pouvant constituer un corpus à même de refléter ces données qualitatives.

La présentation des missions sur le site web de l'institution

La façon dont une institution présente – et, par extension, valorise – ses missions sur le web, nous a semblé être un très bon indicateur pour déterminer ce que ces dernières désirent mettre en avant aux yeux du public. Ces présentations sont *a priori* relativement générale et ont pour objectif de faire valoir le rôle de ces structures, mais également de dresser une vue d'ensemble de leurs collections et des actions qu'elles mettent en place.

Les chartes des collections

Document professionnel interne mais (théoriquement) mis à disposition du public, la charte des collections permet de présenter les grandes orientations en matière de politique documentaire, de gestion et de développement des collections. Généralement, celle-ci fournit un cadre à la bibliothèque ou au réseau qui la rédige, et induit un rappel du contexte et de ses grands objectifs. Par conséquent, l'étude de ce type de document peut se révéler complémentaire à l'étude de la présentation des missions sur le *web*, car ce dernier est sensé être plus détaillé et exhaustif quant au positionnement et aux missions des structures qu'il concerne. Les éléments relevant de la façon dont les collections patrimoniales sont développées et gérées peuvent se révéler être de bons indicateurs pouvant nous aider à déterminer si le choix du support peut avoir un poids significatif.

Ainsi, par exemple, nous avons voulu savoir si la matérialité – ou, le cas échéant, la non-matérialité – des collections patrimoniales est mise en avant et de quelle façon, afin de voir si cette dimension est un élément particulièrement valorisé ou important. De même,

nous avons voulu savoir si des éléments concernant des actions, missions ou services particuliers mis en avant et pouvant nous aider à valider ou non nos hypothèses sont présents dans ces documents.

2.2.2 Constitution du corpus

Les éléments du corpus ont globalement été réunis facilement. Dans un premier temps, les présentations des structures et de leurs missions sur le *web* sont accessibles aisément via une simple requête dans un moteur de recherche. La présentation de la Médiathèque Musicale de Paris est accessible via la rubrique « équipements » du site *web* de la ville de Paris¹¹⁸ et se retrouve également sur le blog¹¹⁹ de la MMP à l'onglet « les collections ». Celle du fonds de conservation de documents sonores de la BMVR de Nice est, elle, disponible dans une rubrique dédiée nommée « fonds de conservation musique » au sein du portail général de la bibliothèque¹²⁰. Quant au Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, sa présentation est elle aussi disponible via une rubrique dédiée du site institutionnel de la BnF. Aucune de ces présentations ne semblait se ressembler en termes de contenu, de longueur ou d'éditorialisation.

Concernant la collecte des chartes des collections, nous avons à l'inverse rencontré certaines difficultés. Celle de la MMP, nommée « charte des bibliothèques spécialisées et patrimoniales » et disponible *via* le portail des bibliothèques spécialisées de la ville de Paris¹²¹, s'intègre plus largement dans une charte dédiée à l'ensemble de ces bibliothèques spécialisées ; cette dernière détaille, pour chacune des dix bibliothèques, les différents éléments relatifs à l'historique, aux collections, au contexte, aux missions, aux objectifs, aux orientations documentaires – la Médiathèque Musicale de Paris bénéficie donc de sa partie dédiée, longue d'environ trois pages, au sein de ce document. De la même manière, la « charte documentaire » de la Bibliothèque nationale de France, dont le lien est disponible dans l'article *Les missions de la BnF*¹²² sur son site institutionnel, recouvre tous ses départements et ses champs d'actions. Ainsi, dans la version intégrale

¹¹⁸ <https://www.paris.fr/equipements/mediatheque-musicale-de-paris-mmp-2883>

¹¹⁹ <https://mediathequemusicaledeparis.wordpress.com/>

¹²⁰ <http://bmvr.nice.fr/EXPLOITATION/conservation-musique.aspx>

¹²¹ <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/in/infos-services/charte-des-bibliotheques-specialisees>

¹²² <https://www.bnf.fr/fr/les-missions-de-la-bnf>

de cette charte, on retrouve différentes fiches domaines, dont une est consacrée aux documents sonores, mentionnant le Département de l'Audiovisuel comme « *département pivot* ». Cette dernière, situé à la page 186 du document, est également longue de trois pages. Enfin, concernant le BMVR de Nice, aucun document de ce type n'a été trouvé, malgré les recherches au sein du portail ou via différents moteurs de recherche. Nous pouvons établir plusieurs suppositions ; le document n'est peut-être pas directement accessible au public ou n'a peut-être tout simplement pas été rédigé. Cette lacune dans la méthodologie de recherche a donc été prise en compte afin d'être compensée par la suite dans l'avancée de l'expérimentation.

2.2.2 Synthèse et limites

Les façons dont les trois institutions étudiées se présentent et présentent leurs collections via leur page *web* ou leur charte des collections sont très variables et certains éléments semblent plus mis en valeur que d'autres en fonction de la structure.

Les missions

Tout d'abord, les missions de conservation ne semblent pas présentées de la même façon selon les établissements observés. En effet, sur sa page de présentation, la Médiathèque Musicale de Paris approche cette mission comme complémentaire de sa mission plus « traditionnelle » de bibliothèque de prêt spécialisée dans la musique ; ce caractère hybride lui permet de répondre « *aux besoins de l'ensemble des publics, du simple curieux au chercheur, de l'amateur éclairé au musicien professionnel* ». La définition de ces missions est cependant un peu plus détaillée dans la *charte des bibliothèques spécialisées de la ville de Paris* : celles-ci recouvrent la mise à disposition de « *collections représentatives des tous les genres musicaux* » et la conservation des documents sonores, sans pour autant s'étendre sur les finalités de ces dernières. Concernant la BMVR de Nice, l'objectif de conservation semble approché sous le prisme de la préservation de l'intégrité des signaux sonores, à laquelle la conservation des enregistrements physiques (« *disques noirs* », « *33 tours, 45 tours et 78 tours* ») doit répondre. Une certaine dimension du devoir semble même assez présente dans le cadre de la protection de ces sources : « *il est donc nécessaire de conserver le document le plus proche de sa date d'enregistrement* ». Enfin, la présentation du Département de l'Audiovisuel de la BnF mentionne de manière brève mais claire, dès les premières lignes,

sa mission de conservation mais également de communication des collections entrées à la BnF. Cette dimension de communication est étayée par le détail des différentes modalités d'accès aux collections du département ; ces éléments sont à l'inverse plutôt très marginaux dans les autres documents du corpus. Cependant, les éléments relatifs aux missions générales sont étonnamment absents de la fiche domaine des documents sonores de la charte documentaire de la BnF.

Les collections

La façon dont les structures présentent leurs collections patrimoniales est également variable. En effet, la MMP et la BMVR de Nice semblent axer cette présentation sur les différents types de supports que l'on y retrouve, détaillant même la volumétrie que chacun d'eux représente. Dans les premières lignes de la présentation du fonds de conservation de musique de la BMVR de Nice, on mentionne même une « *collection de microsillons* » et non pas une collection sonore, et l'importance des supports matériels est très mise en avant : leur capacité à témoigner des évolutions techniques est soulignée, et le signal sonore, le support et son matériel d'accompagnement sont mis sur le même pied d'égalité (« *tout autant dignes d'intérêt* »). La Médiathèque Musicale de Paris mentionne également la dimension matérielle (en l'occurrence, les disques microsillons et leur nombre) de ses collections dès les premières lignes de sa charte. À l'inverse, la typologie des supports et la matérialité semblent être un point d'entrée mineur dans la façon dont le Département de l'Audiovisuel de la BnF présente ses collections. Même si les différentes typologies sont citées, leur volumétrie respective n'est pas mentionnée, et l'approche par le contenu semble être privilégiée : la représentativité en termes de genres, de chronologie ou de géographie est très présente dans la fiche domaine et semble témoigner de l'objectif encyclopédique d'une institution comme la BnF. Celle-ci mentionne aussi ses « *fonds sonores* » de manière plus générale, sans nécessairement rentrer dans des détails matériels.

Le développement des collections

Mise à part la Bibliothèque nationale de France qui jouit du dépôt légal, les méthodes d'accroissement des collections, même si elles ne sont que peu détaillées dans les différents documents du corpus, sont à peu près les mêmes pour l'ensemble des structures étudiées : héritage d'anciennes collections publiques ou particulières, dons, legs, et achats ciblés (sauf pour la BMVR de Nice, qui ne mentionne pas cette modalité).

On peut toutefois relever que la Médiathèque Musicale de Paris semble, pour ses acquisitions patrimoniales, faire un distinguo entre les différents supports : le microsillon est par exemple défini comme « *l'axe principal* » et la matérialité apparaît déjà comme une dimension importante de la valeur patrimoniale de ses collections (la *supériorité* des éditions originales, du matériel d'accompagnement et les pochettes plus « *soignées* » sont mentionnées). Quant à la BnF, la fiche domaine de la charte mentionne que la collecte par dépôt légal privilégie les éditions sur supports pour la conservation en magasin, mais également qu'une instruction est en cours pour le dépôt légal des documents sonores numériques, sans pour autant donner d'indication sur les potentielles conséquences que ce dernier pourrait avoir sur la collecte des supports matériels.

Les actions

Cette dimension n'est que très peu mentionnée dans le corpus. En effet, la façon dont les institutions gèrent ou valorisent leurs collections patrimoniales ne semble pas apparaître, hormis quelques mentions des actions de numérisation qui peuvent être mise en place : la BMVR de Nice fait état, dans sa présentation sur le *web*, du « *processus de numérisation ciblée des collections* » qui selon elle est sensé répondre à « *la valorisation des collections [...] consubstantielle à leur conservation* ». De même, la MMP, évoque la numérisation d'une grande partie de ses 78 tours, « *une des premières expériences réalisées à ce jour dans ce domaine* ».

Tous ces éléments relevés au sein du corpus, même si ils sont à même d'offrir quelques pistes d'analyse pour la mise à l'épreuve de nos hypothèses, ne font finalement pas état de l'approche des supports matériels dans les stratégies de conservation de manière satisfaisante. De plus, les lacunes du corpus, notamment concernant la BMVR de Nice, ont nécessairement besoin d'être dépassées dans le cadre de notre étude ; c'est pourquoi un approfondissement de ces différents éléments est indispensable afin de mener à bien cette dernière.

Le second volet de notre expérimentation, s'appuyant sur des entretiens ciblés avec les personnes en charge de ces institutions dans le but de dégager des éléments relatifs à leur discours, a donc du intégrer cette nécessité d'approfondir les thèmes qui n'ont pas été abordés de manière suffisante dans notre analyse de contenu.

2.3 Entretiens avec les professionnels de la conservation du patrimoine sonore

Éléments centraux de notre expérimentation, nous avons voulu mener ces entretiens dans l'objectif de faire intervenir nos interlocuteurs sur les sujets relatifs à la conservation des documents sonores pouvant nous aider à mettre à l'épreuve nos différentes hypothèses. Comme mentionné précédemment, les éléments que nous cherchons relèvent bien évidemment des pratiques relatives aux institutions étudiées, mais aussi aux éléments de discours et aux orientations, que prennent – ou souhaitent prendre – les personnes en charge de ces dernières. Ainsi, l'entretien semi-directif nous a semblé être la méthode idéale pour atteindre notre objectif ; à l'aide de questions formulées de manière assez générale et en laissant une grande liberté aux personnes interrogées (tout en les guidant si elles s'écartent du sujet de notre étude), nous pouvons ainsi faire émerger de manière organique la façon dont ils perçoivent et traitent – dans les faits et dans les discours – le patrimoine sonore qu'ils détiennent et sa dimension matérielle ou immatérielle.

2.3.1 Les personnes ciblées

Dans un premier temps, il nous a fallu identifier les professionnels rattachés aux structures étudiées à même de pouvoir nous apporter tous les éléments nécessaires à notre étude : des éléments de discours, et une approche des différentes composantes des stratégies de conservation – dans sa définition extensive – pratiquées dans ces institutions, afin de venir compléter les résultats du premier volet de l'expérimentation. Ces choix se sont faits de manière plutôt évidente ; les conservateurs placés à la direction des établissements mentionnés ou exerçant une responsabilité vis-à-vis du département ou des collections sonores patrimoniales conservées dans ces structures nous ont paru être des interlocuteurs de choix. Ainsi, à la suite de plusieurs recherches et de la consultation des organigrammes des structures, trois personnes ont été sélectionnées afin d'être interrogées.

Pascal Cordereix

En sa qualité de conservateur général des bibliothèques, il exerce la fonction de « responsable du service des documents sonores » au Département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France.

Marc Crozet

Spécialiste de musique contemporaine, Marc Crozet est conservateur et directeur de la Médiathèque Musicale de Paris depuis 2001.

Frédéric Fuochi

Musicologue de formation, Frédéric Fuochi est responsable vidéothèque, discothèque, pôle multimédia et conservation de la musique à la BMVR de Nice. Il travaille aux côtés de Françoise Michelizza, conservateur en chef et directrice de la BMVR de Nice. Étant donné que Françoise Michelizza n'est pas spécifiquement affectée à la responsabilité du fonds de conservation de la musique de la BMVR de Nice, il nous a paru judicieux d'interroger Frédéric Fuochi.

Les fonctions professionnelles de ces différents interlocuteurs sont donc idéales dans le cadre de notre expérimentation ; ils sont à même de nous apporter non seulement les informations mais aussi la vision et les éléments de discours nécessaires.

2.3.2 Construction du guide d'entretien

Les éléments ayant émergé – ou justement, *a contrario*, n'ayant pas émergé – lors du premier volet de l'expérimentation, ainsi que les points de tension relatifs à notre sujet d'étude relevés dans l'état de l'art, nous ont permis de dresser un panorama des différents items autour desquels se sont construites les catégories de questions du guide d'entretien. De manière générale, nous avons voulu essayer d'élaborer une grille de questions qui ne soient pas trop « directes », mais qui, au contraire, amènent progressivement les personnes interrogées, via d'autres questions plus générales voire anodines, à donner des éléments de réponses susceptibles de pouvoir être confrontées à nos différentes hypothèses. Ce guide d'entretien est disponible dans les annexes¹²³.

La première catégorie de questions élaborées concerne la nature du patrimoine détenu par les institutions : il est ici question de savoir comment les personnes interrogées positionnent leurs collections. Sont-ce des collections « sonores » ? Des collections « de disques » ? En quoi sont-elles « patrimoniales » ? Une première question générale et

¹²³ Annexe A : guide d'entretien semi-directif

ouverte conduit progressivement vers d'autres questions : nous souhaitons par exemple savoir ce qui constitue la dimension patrimoniale des collections détenues.

La deuxième catégorie de questions se penche quant à elle sur l'accroissement des collections. Étant donné que ces éléments n'ont été qu'effleurés lors du premier volet de l'expérimentation, il nous a semblé judicieux de revenir sur ces derniers tout en les approfondissant, notamment vis-à-vis de la place du choix du type de support, et d'aboutir peu à peu à la question de légitimité et de la potentielle hiérarchisation de ces différents supports au sein des collections patrimoniales, le but étant de pouvoir déterminer si le support matériel sur lequel il repose détermine son statut ou sa valeur patrimoniale.

La troisième catégorie regroupe ensuite une série de questions relatives à la diffusion du patrimoine sonore ; il est ici question d'aborder la mise à disposition des supports physiques issus des collections patrimoniales et la façon dont elle est encadrée tout en sachant qu'elle peut, comme nous l'avons soulevé dans l'état de l'art, représenter un risque pour ces derniers. Les questions qui suivent sont quant à elles relatives à la numérisation des documents sonores dans un objectif de mise à disposition ; nous cherchons ici à savoir comment nos interlocuteurs positionnent l'intérêt et les limites de celle-ci, tout en cherchant à savoir si la numérisation d'un document sonore signifie que son support d'origine n'est plus consultable.

Dans la quatrième catégorie, nous cherchons à déterminer comment nos interlocuteurs et les institutions qu'ils représentent positionnent l'intégrité d'un document sonore, et de savoir, dans le cas où ils considèrent qu'un document sonore numérisé n'est justement pas ou pas complètement intègre, quel est l'objectif et la portée d'une mise à disposition numérique en complément ou non d'une mise à disposition des supports physiques originaux.

Enfin, la dernière catégorie recouvre les sujets de la médiation et de la valorisation ; l'objectif est ici de savoir quels types d'actions les structures étudiées mettent en place autour de leurs collections patrimoniales afin d'abord de déterminer si ces dernières gravitent autour de l'objet ou autour du contenu, si elles sont de même nature pour les collections numérisées, quels objectifs elles sont sensées servir et si il existe ou non des

obstacles à leur mise en place. Il sera ainsi possible de mettre en perspective la façon dont les collections sonores patrimoniales sont aujourd'hui mises en valeur.

De plus, afin d'alimenter le guide d'entretien, nous avons fait le choix d'ajouter à ce dernier une question d'introduction et une question de conclusion. La question d'introduction, qui concerne la fonction de l'interlocuteur et la vision que lui-même peut en avoir, a vocation à le mettre en confiance tout en permettant de contextualiser son rôle dans la mission de conservation inhérente à la structure dont il fait partie. À l'inverse, le but de la question de conclusion est de mettre au jour une problématique plus globale qui semble transcender notre objet d'étude : le patrimoine sonore est-il matériel ou immatériel ?

2.3.3 Déroulement

Les entretiens avec Pascal Cordereix, Marc Crozet et Frédéric Fuochi se sont respectivement déroulés les 20 mai, 6 juin et 13 juin 2019. Les deux premiers ont été réalisés *de visu*, et le troisième par téléphone étant donné les contraintes géographiques. Leur durée, directement liée au profil des interlocuteurs, ont été variables : environ 50 minutes avec Pascal Cordereix, plus d'une heure et 40 minutes avec Marc Crozet, et une heure avec Frédéric Fuochi.

En amont des entretiens, dans le souci d'éviter tout biais méthodologique lié au dévoilement du sujet de notre étude, nous n'avons volontairement pas indiqué l'objectif de ces derniers aux trois personnes interrogées. Nous leur avons également précisé que nous attendions simplement d'elles qu'elles répondent aux questions comme elles les comprennent, sans que nous n'ayons à donner d'éventuelles précisions. Tous les sujets ont été abordés, même si certains ont été plus développés que d'autres, et que certaines des réponses des interlocuteurs, très fournies, ont soulevé des éléments complémentaires, inattendus, ou recouvrant plusieurs de nos questions, nous dispensant alors de les poser le moment voulu. De plus, nous avons prévu de rebondir sur certaines réponses, voire même d'utiliser la méthode dite des « cinq pourquoi » afin d'approfondir au maximum les réponses que les personnes interrogées pouvaient nous donner, mais considérant que ces réponses étaient globalement toutes extrêmement denses, il ne nous a pas semblé nécessaire d'y avoir recours.

Les entretiens ont été transcrits avec l'autorisation des personnes interrogées, à l'exception de Frédéric Fuochi. Les transcriptions des deux premiers entretiens sont disponibles intégralement – hormis les digressions éventuelles, réduites entre crochets – en annexe¹²⁴.

2.3.4 Approche générale de la gestion du document sonore patrimonial

En amont du déroulement des questions relevant des thématiques que nous avons évoquées, nous avons donc d'abord questionné nos interlocuteurs sur leur mission de conservation et les éléments qu'ils positionnent derrière cette dernière. Globalement, tous les interlocuteurs ont évoqué la même finalité, résidant dans la protection de collections patrimoniales pour la postérité. Cependant, quelques dissemblances ont été relevées : Frédéric Fuochi a évoqué la dimension importante de la valorisation des collections conservées, Pascal Cordereix a rappelé la nécessité de préserver la lisibilité des signaux sonores, impliquant bien souvent le transfert de celui-ci, et Marc Crozet a mis l'accent sur la notion d'obligation qu'implique la conservation et les dimensions techniques qui peuvent en découler comme les conditions de stockage.

La nature du patrimoine détenu

Les professionnels interrogés ont défini les collections conservées par des biais différents. Le point d'entrée en matière de la Médiathèque Musicale de Paris et du fonds de conservation de la BMVR de Nice est fortement lié au support ; Frédéric Fuochi évoque d'emblée la volumétrie et la typologie des collections, mais aussi en partie ses origines : 180 000 disques noirs, dont 100 000 vinyles et 80 000 78 tours, dans tous les genres musicaux, issus de dons et des anciennes collections de prêt. Les critères de patrimonialité de cette collection résident selon lui à la fois dans les dimensions matérielles et dans le contenu, ce dernier étant, dans les cas des supports anciens, au plus proche des enregistrements originaux. Marc Crozet reconnaît également une logique de support ; ce qui est patrimonial est ce qui est – ou peut être – conservé : « *Nous conservons donc chez nous les phonogrammes anciens : vinyles, 78 tours [...], une petite collection de vidéogrammes anciens [...] et les périodiques.* ». À titre d'exception, des logiques d'origine, d'ancienneté – une notion qui, pour les documents sonores, semble difficile à positionner – et de contenu s'y superposent de manière sensible ; le cas des

¹²⁴ Annexe B : entretien avec Pascal Cordereix. Annexe C : entretien avec Marc Crozet.

fonds remarquables est notamment évoqué, pour lequel la logique de cohérence de contenu est supérieure à la logique de support : « *Le CD, pour nous, n'est pas patrimonial, on ne le conserve pas, mais on va quand même conserver le fonds Peroy dans son ensemble.* ». Les critères de rareté sont également évoqués de manière succincte, mais le caractère *premier* des anciens supports semblent être à l'origine du statut patrimonial des collections. Par opposition, Pascal Cordereix n'évoque pas les supports au sein de cette thématique, mais se focalise sur l'origine des collections : le dépôt légal, les fonds produits par l'institution comme les archives de la parole, et les fonds reçus au titre de don. Ces origines semblent constituer la dimension patrimoniale majeure des collections de la BnF (« *Le dépôt légal, ça ne se discute pas ; c'est patrimonial de fait* »), mais cette dimension semble surtout résider dans ce que l'institution considère comme un « *univers sonore [...] qui, pour nous, fait partie du patrimoine national, car il fait sens au niveau de ce que nous sommes, de notre identité globale* », ce qui selon Pascal Cordereix implique néanmoins une petite partie d'arbitraire.

Le développement des collections

Pour les institutions interrogées, le choix du support semble n'avoir une incidence que relative pour les acquisitions patrimoniales. En effet, ces dernières dépendent souvent de dons qui ne sont donc pas toujours maîtrisés. En revanche, pour la Bibliothèque nationale de France, les choses sont différentes ; il n'y a pas de restriction de support pour le dépôt légal, mais il existe néanmoins une politique d'acquisition : « *Ces choses ne sont pas diffusées en France, mais nous jugeons qu'elles sont importantes pour nos collections* ». La typologie de support ne semble pas décisive étant donné qu'elle relève davantage des choix des éditeurs et des contenus musicaux, mais Pascal Cordereix évoque l'instruction en cours pour le dépôt légal numérique, qui pourrait potentiellement changer la donne en privilégiant les acquisitions dématérialisées pour des raisons économiques relatives au stockage, même si les éléments de discours ne plaident pas nécessairement en leur faveur : « *les formats dématérialisés, à notre sens, ne sont pas encore à l'équivalent de ce qu'on trouve en support physique* ». Pour la BnF ce n'est pas la légitimité des supports qui est remise en question, c'est surtout la stabilité et le coût en termes de conservation physique. Cependant, la typologie du support semble également avoir une influence sur sa « valeur patrimoniale » ; Pascal Cordereix mentionne le fait qu'il y a « *une vraie plus-value de l'objet vinyle* ». Ces éléments semblent également se retrouver à la Médiathèque Musicale de Paris. Dans cette logique de support, le disque vinyle est « *l'axe principal* »

pour différentes raisons : son statut « d'objet premier », mais aussi son intérêt documentaire (« *Pour nous, le vinyle a une légitimité patrimoniale plus importante que le CD* »). Cependant, le contenu semble, pour les acquisitions patrimoniales, demeurer une dimension très importante : la Médiathèque Musicale de Paris vise les « *marges* », les « *collections très orientées* » et une certaine complétude des collections existantes. Dans le même esprit, la BMVR de Nice se focalise sur l'histoire de la ville et les axes déjà fournis dans ses collections comme l'opéra et le jazz, mais n'évoque pas de légitimité d'un support par rapport à un autre, car tout peut être digne d'intérêt au cas par cas. À titre d'exemple, Frédéric Fuochi a évoqué, *a posteriori*, le fonds des « *collectors* » : un fonds de conservation où l'on retrouve tout type de supports, y compris des disques compacts, mais dont les éditions n'ont eu qu'un tirage très limité.

La mise à disposition

Sur cette thématique, l'ensemble des institutions interrogées a globalement évoqué des pratiques et des réserves qui semblent être partagées : les collections sont consultables sur place, et une partie des collections est numérisée et accessible en ligne. De fait, des précautions sont prises pour protéger les collections ; la surveillance a été évoquée par tous les interlocuteurs. Concernant ensuite la consultation physique des fonds numérisés, elle est évoquée comme possible dans les faits, même si les restrictions sont plus grandes et les refus possibles : des accréditations ou des motifs de recherche sont nécessaires. La numérisation intégrant la *quasi*-totalité des dimensions du document sonore (la rondelle, la pochette si il y en a une, voire la *patine*, l'usure du document dans le cas de la BMVR de Nice), les institutions préfèrent donc, dans ces cas précis, privilégier la consultation du document numérisé pour des raisons de préservation. De plus, le rôle capital de la numérisation dans la diffusion et la valorisation du patrimoine et sa portée supérieure à la consultation sur place sont des éléments qui ont été soulevés par tous les interlocuteurs, leur permettant de toucher un public plus nombreux et différent, notamment à l'étranger. Sur la question des limites de la numérisation, le sujet du coût de ces opérations est revenu à chaque entretien, ainsi que les problèmes liés aux documents sous droits, qui ne peuvent être diffusés qu'au sein des locaux. Ces contraintes peuvent cependant être – dans une certaine mesure – dépassées : la BMVR de Nice a installé une borne d'écoute dans ses murs, la BnF a signé un accord de diffusion avec le distributeur *Believe Digital* qui prend en charge la gestion des droits sur 150 plateformes à travers le monde, et la Médiathèque Musicale de Paris réfléchit à des solutions autour de la diffusion en se

basant sur une définition extensive des « locaux de la bibliothèque ». Cependant, c'est aussi et surtout la question de la conservation même de ces documents numériques qui semblent interroger les professionnels. Pour Pascal Cordereix, « *il faut aussi réfléchir à l'archivage des fichiers numérisés, [...] Comment fait-on pour restituer ces ressources numériques dans 10 ans, 50 ans, un siècle ?* ». Enfin, Marc Crozet a également évoqué une « *diffusion collective* » du patrimoine sonore, pratiquée par la Médiathèque Musicale de Paris. Les documents, et notamment leur pochette, peuvent être prêtés à des institutions, notamment dans le cadre d'expositions, ou utilisé dans des ateliers, des séances d'écoute, pendant lesquels « *la collection va être un support pour parler musique* », et où la « *dramaturgie du vinyle* » est mise en valeur.

L'intégrité des documents

Pour toutes les institutions interrogées, la préservation de l'intégrité des documents passe nécessairement par des mesures de conservation recouvrant une préservation physique optimale, facilitée par un environnement stable et contrôlé quand elles en ont les moyens. Ce n'est par exemple pas le cas de la Médiathèque Musicale de Paris, même si selon Marc Crozet, la stabilité du microsillon, représentant la majorité des collections de l'institution, permet de relativiser, et qu'il est « *assez rare qu'il y ait des températures extrêmes [dans la bibliothèque]* ». En revanche, concernant l'intégrité des documents sonores numérisés, tous nos interlocuteurs ont évoqué qu'elle ne peut être totalement complète. Pascal Cordereix considère « *qu'il l'est à 99%. On n'est pas loin, mais il y aura toujours un petit gap* ». Frédéric Fuochi considère également qu'un document sonore numérisé ne peut pas être intègre dans le sens où il n'est qu'une abstraction, mais aussi pour des raisons, évoquées précédemment, d'incertitude quant à la possibilité de pérenniser un fichier numérique sur le très long terme. Pour Marc Crozet, c'est la *fidélité* qui « *ne sera jamais absolue* », considérant le terme d'intégrité comme inadapté : « *Est-ce qu'un enregistrement est lui-même intègre à ce qu'il est sensé diffuser ?* ».

La médiation et la valorisation

La mise en valeur des collections patrimoniales s'est bien révélée être un axe majeur et important pour les institutions interrogées. Elle se décline via des actions qui semblent souvent partagées : la Bibliothèque nationale de France et la BMVR de Nice évoquent notamment l'éditorialisation de leurs collections numérisées, mais ce sont les expositions qui reviennent le plus, physiques ou virtuelles, notamment pour la Médiathèque Musicale

de Paris. Frédéric Fuochi mentionne des expositions thématiques trimestrielles pendant lesquelles la pochette est sensée évoquer la période à laquelle elle renvoie esthétiquement et socialement, avec une borne d'écoute en complément. Dans la même approche, Marc Crozet évoque les différentes actions lors desquelles on « *montre* » les documents, mais également des *mix* diffusé sur internet, ou encore des commandes de créations originales réalisées par différents artistes, utilisant les collections patrimoniales comme matériau sonore pour créer quelque chose de nouveau, notamment via le *sampling*. Ce genre d'action a également déjà été réalisé par l'artiste NSDOS à la BnF afin de revisiter, par exemple, l'exposition coloniale de 1931. La Médiathèque Musicale de Paris et la BnF ont également mentionné des cycles de conférences autour de thématiques rattachées aux collections des institutions. Ces actions semblent suivre des objectifs qui ne sont pas toujours les mêmes ; Marc Crozet évoque « *l'élargissement de l'horizon musical des usagers* » et l'action culturelle comme étant « *un objectif en soi* ». Pour Pascal Cordereix, la BnF « *est dans la même position que beaucoup de bibliothèques, c'est à dire qu'on se demande comment faire venir du monde* ». Enfin, Frédéric Fuochi parle lui de mise en lumière, de la nécessité de faire connaître les collections mais aussi d'en tirer des savoirs et des connaissances. En termes de freins à la valorisation, c'est notamment les moyens qui en sont, selon nos interlocuteurs à l'origine. « *À minima, on a tout, mais c'est une question de format : on aimerait voir plus grand* », évoque Frédéric Fuochi.

En fonction des thèmes abordés, nos interlocuteurs nous ont donc apporté des réponses qui pouvaient tout aussi bien varier au travers de certaines nuances ou se rejoindre. La plupart des disparités semble surtout résider dans les pratiques ; de fait, les institutions interrogées, tout comme leurs collections et leurs usagers, sont toutes différentes. En revanche, il est apparu un discours relativement commun qui a notamment été mis en valeur via la question de conclusion portant sur la matérialité – ou non – du patrimoine sonore. Pour tous nos interlocuteurs, ce dernier est toujours lié à l'objet dans ses dimensions matérielles, documentaires ou de rareté, avec des nuances qui leurs sont propres. Au regard des éléments qui ont été dégagés dans cette partie, nous allons donc pouvoir analyser ces similitudes et ces disparités dans les pratiques et les discours afin de déterminer dans quelles perspectives les institutions de conservation des documents sonores patrimoniaux intègrent les supports physiques à leurs stratégies.

3. L'APPROCHE DU SUPPORT PHYSIQUE DANS LES INSTITUTIONS DE CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES

Notre méthodologie est donc venue alimenter les éléments que nous avons déjà constatés dans l'état de l'art. Nous allons donc désormais proposer une analyse de l'approche des supports physiques au sein des institutions de conservation des documents sonores, afin de déterminer dans quelles perspectives ces derniers intègrent leur stratégie au travers de leur discours et de leurs pratiques.

Nous allons tout d'abord montrer que les supports physiques représentent, pour les structures qui les conservent, une – relative – garantie de l'intégrité de leur contenu et de la proposition artistique ou documentaire des sources. Nous verrons ensuite que la matérialité de ce patrimoine conservé représente un outil efficace *par défaut* au service de valorisation.

3.1 Le support physique comme garantie d'intégrité relative

3.1.1 Des documents au plus près de la source

Le patrimoine sonore est un patrimoine fragile, volatile et encore en construction de par sa jeunesse. Sa conservation à long terme, comme l'indique Pascal Cordereix, implique de se projeter dans « *une épaisseur historique qu'on ne mesure pas toujours* ». De plus, comme nous l'avons mentionné dans notre première partie, celui-ci a déjà pu être mis à mal au travers des multiples mutations techniques qui ont vu un support en chasser un autre à plusieurs reprises au cours du 20^{ème} siècle, induisant indéniablement la perte d'une part non-rééditée de ce dernier. Cependant, il semble que les supports physiques « premiers » ou « originaux », même dans le cas des œuvres – musicales ou non – ayant bénéficié d'un report sur d'autres supports plus récents ou d'une numérisation, représentent pour les institutions que nous avons observées et interrogées la garantie d'un signal sonore au plus près du premier enregistrement.

Cette dimension se retrouve aussi bien dans les pratiques que dans les discours avancés. Dans tous les cas, même après une numérisation, les supports physiques demeurent précieusement conservés, dans l'objectif de préserver la *source*. Pour la BMVR de Nice, les supports physiques d'origine sont appréciés comme étant de « *précieuses sources* » : « *il est donc nécessaire de conserver le document le plus proche de la date d'enregistrement* ». Ces sources dont il est question renvoient à la première fixation, unique, d'un enregistrement : la *matrice* (ou *master* en anglais). Dans le cas des documents sonores musicaux, ce sont généralement des bandes magnétiques enregistrées en studio, dont toutes les copies éditées sont dérivées. Les transferts et *remastering* successifs peuvent tendre à la modification du signal, voire à la perte de certaines informations qui, justement, peuvent nuire à l'intégrité même de ce dernier. De plus, ces – uniques – sources ne sont malheureusement pas éternelles non plus. Très récemment, un article¹²⁵ du *New York Times* a fait état d'un terrible incendie ayant eu lieu en 2008 au sein des locaux de *Universal Music Group*, provoquant la destruction – dissimulée pendant plus de dix ans – de dizaines de milliers de matrices originales issues des grands labels absorbés au fil des années par le groupe. À titre d'exemple, tous les enregistrements primaires de Billie Holiday sur le catalogue de Decca ont été perdus. De fait, les premiers documents sonores édités à partir de ces matrices portent aujourd'hui le signal le plus proche d'une source sonore désormais perdue pour toujours. Cette proximité de la source, reconnue dans sa dimension sonore, semble également l'être concernant les dimensions techniques, esthétiques et artistiques. Frédéric Fuochi a notamment évoqué le fait que le support est en soi un témoin d'une « *histoire de la technologie* » qui doit être préservée. Comme nous l'avons précédemment évoqué dans l'état de l'art, les supports physiques, au-delà d'être de simples médiations techniques, sont donc aussi considérés comme étant les artefacts de 140 ans d'évolution dans le domaine de la phonographie.

3.1.2 Vers une hiérarchisation patrimoniale des supports

La dimension physique des documents sonores semble aussi être à l'origine d'une certaine hiérarchisation des supports qui les matérialisent. Cette dernière est d'abord

¹²⁵ ROSEN, Jody. The Day the Music Burned. *The New York Times Magazine* [en ligne]. 2019. [Consulté le 16 juin 2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.nytimes.com/2019/06/11/magazine/universal-fire-master-recordings.html>

évoquée sous le prisme de la conservation physique : tous les supports ne se conservent pas de la même manière, et ne se conservent pas tous aussi bien. En effet, Pascal Cordereix évoque notamment les problèmes induits par les supports comme le disque compact ou la cassette audio, dont « *la durée de vie n'est pas intemporelle* » ; c'est d'ailleurs pour cette même raison que la Bibliothèque nationale de France priorise ses actions de numérisation. Ainsi, l'intégralité des cassettes audio et une grande partie des bandes magnétiques et des disques compacts ont déjà bénéficié d'un transfert. À l'inverse, la numérisation des 78 tours et microsillons ne semble pas être une urgence pour l'institution : « *ça veut bien dire qu'on considère que, du point de vue de la conservation, ce sont les supports les moins en dangers, les plus pérennes* ». Ces éléments se retrouvent également dans le discours de Marc Crozet. Pour lui, le microsillon est « *un support extrêmement stable* », ce qui pallie des conditions de conservation qui ne peuvent pas toujours être assurées pour des raisons budgétaires.

Nous pouvons alors nous demander si ces éléments peuvent avoir une certaine influence en termes de choix pour les acquisitions patrimoniales. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, ces « choix » sont à relativiser étant donné que ces acquisitions sont généralement des dons qui ne sont pas toujours maîtrisés. Dans le cas très particulier du dépôt légal à la BnF, le choix du support n'a pas d'incidence : « *on est supposé collecter toutes les formes éditoriales d'une référence* ». Pour la Médiathèque Musicale de Paris et la BMVR de Nice, la sélection d'un support vis-à-vis d'un autre se fait dans l'objectif de venir nourrir un « *axe principal* » qui dépend des collections déjà détenues par l'institution ou de sa capacité à conserver et lire tel ou tel type de support. Ainsi, ces structures n'ont par exemple pas vocation à conserver des cylindres, car elles ne sont pas en mesure d'en assurer la bonne conservation. De même, Marc Crozet évoque que la Médiathèque Musicale de Paris n'a pas la volonté d'accroître sa collection de 78 tours.

En revanche, cette hiérarchisation des supports est tout à fait visible, dans les discours, vis-à-vis de la *légitimité patrimoniale* de ces derniers. En effet, sur ce sujet, le disque vinyle semble jouir d'une place tout à fait particulière ; Pascal Cordereix évoque « *qu'il y a vraiment une plus-value de l'objet vinyle par rapport à toute autre forme d'édition, que ce soit le CD et encore plus pour le dématérialisé* ». Pour Marc Crozet, l'objet en lui-même se démarque des autres types de support dans toutes ses dimensions : « *les éléments comme la pochette ou le livret ne sont pas les mêmes, et le son n'est pas le même non*

plus. [...] Les dimensions graphiques et documentaires sont souvent plus intéressantes que sur le CD ». Le disque microsillon, qui est donc considéré comme supérieur au regard des discours de nos interlocuteurs, semble asseoir sa légitimité patrimoniale non seulement par son intégrité vis-à-vis d'une source, mais également par son intérêt documentaire et ses dimensions purement matérielles : « pour mentionner les 78 tours, je considère aussi que les vinyles leur sont supérieurs, pour la simple et bonne raison que les vinyles comportent une pochette ».

Enfin, au-delà de la nature même des supports, nous pouvons remarquer que cette hiérarchisation s'établit également sur d'autres critères. À ce titre, Frédéric Fuochi évoque qu'il n'y a selon lui pas de différence de légitimité entre les supports, mais que leur intérêt patrimonial réside aussi dans la rareté ou le caractère unique de certains documents, mentionnant à titre d'exemple les disques *Edison* ou encore un 78 tours d'*Ornithology* dédié par Charlie Parker lui-même, présent dans les collections de la BMVR de Nice. Pour lui, ces dimensions ne peuvent être approchées qu'au cas par cas ; à l'inverse, Marc Crozet évoque que l'intérêt patrimonial et la dimension de rareté ne reposent pas sur une dimension purement singulière :

La notion de rareté, on la considère aussi en fonction de l'usage que peut en avoir le public. Tel ou tel document n'est pas « rare » en soi, mais pour un usager, il est difficile d'y avoir accès. Il n'est pas rare dans l'absolu, il est rare dans la pratique. [...] On a sûrement dans nos collections des choses cultes que plus personne ne trouve, des choses extrêmement rares ou précieuses, mais je considère que la valeur de la collection, c'est la collection dans son ensemble.

S'il existe bien, dans les discours et les pratiques professionnelles des institutions étudiées, une véritable hiérarchisation entre les supports, nous allons également voir que la numérisation occupe une place particulière et paradoxale en termes d'intégrité.

3.1.3 Le numérique : une complémentarité contradictoire

Les apports de la numérisation dans le cadre de la conservation des documents sonores sont avérés et partagés par tous les acteurs que nous avons interrogés. Tout d'abord, cette dernière est sensée pérenniser les différents éléments d'un document sonore, mais aussi d'en préserver l'intégrité physique. La numérisation permet en effet aux usagers de pouvoir consulter un document sonore sans que ce dernier n'ait à être manipulé et extrait

de son environnement de conservation, limitant ainsi les éventuelles altérations et dégradations qui pourraient en découler. C'est notamment cette raison qui est évoquée pour justifier les potentielles restrictions liées à la consultation physique d'un document sonore numérisée ; à la Médiathèque Musicale de Paris, « *il faut vraiment que quelqu'un justifie de la nécessité qu'il a d'écouter l'original pour le faire* ». De même, Frédéric Fuochi évoque le fait que la BMVR de Nice propose systématiquement la consultation numérique en premier. Pour Pascal Cordereix, « *si la recherche n'a vraiment rien de particulier, pour des documents que l'on peut trouver ailleurs, on va renvoyer soit à la Médiathèque Musicale de Paris, soit éventuellement à la BPI. [...] En termes de conservation, ça protège un peu les collections.* » De fait, pour certains cas minoritaires (notamment pour des documents très fragiles) la consultation physique peut même être refusée.

Au-delà de la protection des collections physiques, la numérisation est également reconnue comme étant un vecteur de diffusion extrêmement important et efficace pour l'ensemble des institutions de conservation interrogées ; Frédéric Fuochi évoque qu'elle a un « *rôle capital* » et Pascal Cordereix, en mentionnant le partenariat de la BnF avec le distributeur numérique *Believe Digital* a permis « *une visibilité qu'on avait jamais connu jusque là sur ce pan de la collection* ». En effet, une diffusion en ligne des documents sonores patrimoniaux permet évidemment de largement dépasser l'isolement de ces derniers, induite par les obligations de conservation.

Cependant, nous avons pu relever un certain paradoxe quant à ces éléments. Même si la numérisation est considérée comme étant un axe extrêmement important et efficace en termes de protection et de diffusion des documents sonores, nos interlocuteurs semblent afficher un discours commun autour de l'intégrité – ou de la fidélité – des fichiers sonores numériques, et ce même au-delà de leur dimension strictement sonore. Frédéric Fuochi parle d'une « *abstraction* » qui ne sera jamais aussi fiable que le support physique d'origine, et qui n'est pas patrimoniale en elle-même. Nous retrouvons également ces éléments dans les discours de Pascal Cordereix : « *Même avec une pochette intégralement numérisée, en haute définition, il ne sera jamais totalement intègre. Il reste un petit quelque chose* » et de Marc Crozet : « *[la numérisation] est un moyen de donner accès à la collection, qui elle-même est patrimoniale, mais le fichier numérique, pour moi, ne l'est pas* ». Même si la recherche de fidélité demeure en enjeu fondamental, les institutions de conservation des documents sonores considèrent donc que les collections

numérisées ne sont qu'une copie, une émanation d'un support original qui ne lui sera jamais complètement semblable. Si la numérisation permet donc de diffuser bien plus largement le patrimoine sonore de ces institutions et de faire le lien avec les supports physiques originaux qui le compose, elle ne sera jamais en mesure de faire parfaitement état d'une de ses dimensions majeures : sa matérialité.

Ces limites liées à la numérisation ont néanmoins été relativisées par nos interlocuteurs. À titre d'exemple, dans la pratique, la BMVR de Nice met en œuvre une numérisation qui souhaite intégrer des éléments propres à la matérialité des documents sonores ; ces derniers sont numérisés avec leur « patine », leur vécu, sans nettoyage artificiel des éventuels bruits de fond, et le signal sonore n'est pas découpé en fonction des différentes pistes : un fichier numérique correspond donc à la face entière d'un disque, pouvant inclure plusieurs morceaux, afin de « coller » aux usages relatifs à ce type de support, à savoir le fait d'écouter chaque face en entier. En outre, Marc Crozet nous a rappelé, à juste titre, les questions que peut poser le concept même d'enregistrement : « *Est-ce qu'un enregistrement est lui-même intègre à ce qu'il est sensé diffuser ? [...] Cette question là [de l'intégrité] est viciée dès le début* ».

Nous avons donc pu, au sein de cette sous-partie, partiellement valider notre hypothèse de départ ; les supports physiques peuvent en effet être une garantie d'intégrité *relative*. Ces derniers tendent, selon les institutions étudiées, à témoigner au mieux des sources sonores, des propositions esthétiques et des évolutions techniques par leur ancienneté ainsi que par leurs dimensions matérielles et sonores. Nous allons donc désormais analyser en quoi la matérialité des supports représente pour ces institutions un véritable outil de valorisation.

3.2 La valorisation par la matérialité, axe central par défaut

3.2.1 La matérialité, une dimension facilement exploitable

En reprenant la définition lexicographique du « patrimoine », ce dernier ne peut exister que s'il est partagé afin d'être transmis ; des fonds patrimoniaux isolés ou oubliés

perdraient alors tout leur intérêt. Par conséquent, il est crucial pour les institutions de conservation – celles dont il est question dans cette étude, mais également les autres – de porter le patrimoine qu’elles détiennent à la connaissance du public dans un objectif de valorisation et dans un processus de sens. À titre d’exemple, le rapport « Desgraves » mentionnait déjà en 1982 que « *le grand public, lui aussi, doit se sentir concerné par le patrimoine des bibliothèques. C’est le rôle de l’animation de faire en sorte qu’il le soit* »¹²⁶. C’est donc bien dans cette optique de diffusion et de mise en lumière que les institutions que nous avons observées mettent en place toute une série d’animations et d’actions de médiation, avec pour objectifs *in fine* de développer leur visibilité, mais aussi et surtout de porter à la connaissance du public des collections sonores patrimoniales françaises malheureusement encore peu ou mal connues. Dans les faits, nous avons pu remarquer que ces actions pouvaient prendre des formes diverses ; elles peuvent graviter autour des collections – c’est le cas des conférences, des tables rondes ou des concerts – ou les utiliser comme matériau de base.

Dans le second cas de figure, ce sont les expositions qui semblent privilégiées ; Frédéric Fuochi cite notamment des expositions thématiques autour d’une couleur, ou d’une période à laquelle un ensemble de pochettes peut renvoyer. De même, la Médiathèque Musicale de Paris, dans le cadre de ses actions de « *diffusion collective* », prête à d’autres institutions les pochettes des disques issus de ses collections patrimoniales « *soit pour [leur] intérêt visuel, soit pour [leur] intérêt « culte » et « culturel » ; en tant qu’objet et en tant qu’icône* », et organise également des expositions fonctionnant par cycle, autour d’un thème particulier, sur plusieurs mois. Ainsi, on observe que ce sont principalement les aspects matériels de ces collections qui sont mis en valeur ; même si des liens peuvent être établis avec la dimension sonore de ce qui est principalement présenté, notamment par l’intermédiaire de bornes d’écoutes ou de liens vers de la musique en ligne comme cela peut être le cas à la BMVR de Nice, les documents sonores patrimoniaux deviennent alors avant tout des objets qu’on montre, dont les aspects visuels sont privilégiés et dont le contenu sonore peut être mis à l’écart.

Cependant, cet état des choses est aussi conditionné par la difficile exploitation des contenus ; dans le cas d’une diffusion en ligne, ces derniers sont bien souvent soumis au droit d’auteur et aux droits voisins que nous avons déjà pu évoquer dans l’état de l’art. Ces

¹²⁶ Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques, *op. cit.*

derniers devant être négociés au cas par cas, il demeure très difficile pour les bibliothèques de se pencher sur ces questions sans faire appel à un prestataire extérieur comme a pu le faire la BnF avec *Believe Digital* : Pascal Cordereix parle de « *documents sous droits que nous-mêmes n'aurions pas été en capacité de gérer* ». À l'inverse, dans le cas d'une valorisation des contenus sonores *in situ*, les structures doivent également faire face à d'autres freins : l'utilisation du document d'origine pose bien évidemment des problèmes liés à sa conservation et requiert l'utilisation d'un appareil de lecture qui peut complexifier la mise en place de certaines actions, et l'utilisation de reproductions numériques engendre également toute une série de difficultés dont nous avons déjà fait état à plusieurs reprises, notamment en termes de coût.

Il est donc bien évident que la matérialité des documents sonores représente un véritable outil au service de la valorisation ; le patrimoine peut alors, comme l'a mentionné Marc Crozet, être utilisé « *comme support* » dans le cadre de différentes actions. Cette tangibilité, croisée aux représentations notamment liées au « culte » de la pochette en fait un matériau idéal, mais il convient cependant de nuancer ce propos ; dans le cas de la valorisation, cette matérialité semble plus relever de l'outil que du sujet. De fait, Pascal Cordereix évoque que la BnF « *a un matériau fabuleux pour de l'édition, mais qu'on ne fait pas* ». Si les dimensions physiques des documents sonores sont aujourd'hui majoritairement mises en avant dans les stratégies de valorisation, c'est donc avant tout car les autres approches s'avèrent, dans la pratique, difficiles à mettre en place. Les projets comme la mise à contribution d'artistes pour réaliser des créations originales à partir des fonds, comme cela a pu être fait à la Médiathèque Musicale de Paris ou la BnF, en est bien un stigmate ; la réinterprétation permet bien d'outrepasser les contraintes liées à l'utilisation des contenus en tant que tels. Il en va de même pour les *mix* proposés par la Médiathèque Musicale de Paris : « *on est bloqué pour des raisons juridiques. On a trouvé la parade avec les mix, mais ce n'est pas toujours satisfaisant.* ». Ces structures sont donc bien à la recherche d'échappatoires leur permettant d'éviter les contraintes juridiques et budgétaires qui peuvent peser sur leurs projets.

3.2.2 La matérialité comme source de valeur patrimoniale

Au regard des éléments que nous avons relevé, il est évident que la matérialité du patrimoine sonore représente un véritable instrument au service de sa légitimation. De fait,

il semble que l'acception même de « patrimonialité » (si nous l'entendons comme ce qui est « *ancien, rare ou précieux* » selon une des définitions que nous avons évoquées dans la première partie de ce mémoire et que Marc Crozet a également évoqué lors de nos entretiens) n'a pu s'appliquer aux collections sonores uniquement grâce aux supports physiques sur lesquelles elles reposent.

En effet, dans un premier temps, le phénomène de *rareté* semble représenter un critère de patrimonialité important pour les institutions de conservation que nous avons interrogées, mais plus particulièrement dans le cas de la BMVR de Nice. Cette rareté dont il est question réside fondamentalement dans les aspects strictement matériels des documents sonores, et tout d'abord dans le nombre d'exemplaires d'une référence. En effet, Frédéric Fuochi a évoqué, lors de notre entretien, le cas du fonds des « *collectors* » ; un fonds de conservation réservé aux éditions à très faibles tirages, abritant des références peu distribuées, souvent étonnantes, et présentant pour l'institution un intérêt particulier. Ce fonds comporte d'ailleurs des disques compacts qui, même malgré une faible valeur patrimoniale selon nos interlocuteurs, semblent pouvoir asseoir une certaine légitimité via la rareté. De même, dans l'approche semi-patrimoniale de la Médiathèque Musicale de Paris, ce sont les références dont plus aucun exemplaire n'est disponible dans le réseau des bibliothèques parisiennes qui rejoignent les « *archives sonores* ». Parallèlement, c'est aussi le caractère singulier d'un disque qui va, selon Frédéric Fuochi, déterminer sa légitimité et sa valeur sur le plan patrimonial, comme le fameux 78 tours dédicacé de Charlie Parker.

Dans un deuxième temps, on peut aussi noter que c'est l'accumulation matérielle qui semble être à l'origine d'une certaine création de valeur patrimoniale. Dans le cas d'une institution comme la Médiathèque Musicale de Paris, Marc Crozet évoque que c'est, justement, la dimension de *collection* qui est importante :

Je considère que la valeur de la collection, c'est la collection dans son ensemble. Preuve en est : quand on travaille sur nos collections, on ne travaille quasiment jamais sur un disque seul. Quand on les prête à des institutions, pour faire des expositions par exemple, c'est toujours un ensemble. Les disques se répondent les uns les autres.

En ce sens, c'est donc bien dans l'addition de multiples objets physiques que semble aussi reposer la notion de valeur patrimoniale.

Enfin, on peut aussi noter que la valeur du patrimoine sonore est, dans le cas, par exemple, de la Médiathèque Musicale de Paris, fortement rattachée à la matérialité des supports qui le composent dans le sens où ce sont l'ensemble des actions relatives à l'utilisation et la manipulation d'un support comme le microsillon qui vont être utilisées. Selon Marc Crozet, l'institution met en place toute une série d'ateliers ou de séances d'écoute durant lesquelles la « *mise en scène* » est centrale : « *on utilise la collection patrimoniale et toute la dramaturgie du vinyle (consistant à le sortir de sa pochette, à le poser délicatement, etc.)* ». Cette approche résonne notamment avec la notion de rareté que la Médiathèque Musicale de Paris considère en fonction de l'usage : « *Tel ou tel document n'est pas « rare » en soi, mais pour un usager, il est difficile d'y avoir accès. Il n'est pas rare dans l'absolu, il est rare dans la pratique* ». Dans ce cadre, c'est donc bien l'objet qui, par le biais de son caractère théâtral et de la raréfaction de son existence et de son usage, va être à l'origine de la création de valeur patrimoniale.

Néanmoins, dans le cadre de notre approche comparative, il convient de mettre l'accent sur le fait que ces approches ne sont pas nécessairement partagées par toutes les institutions. En effet, dans le cas particulier de la BnF, de ses publics avant tout constitués de chercheurs et d'universitaires et de ses collections issues du dépôt légal, ce type de stratégie – plus axé sur la découverte, voire le divertissement – n'a pas du tout été mentionné par Pascal Cordereix.

Le « patrimoine sonore » dont il est donc question dans cette étude semble intégrer, dans la façon dont il est approché par ces institutions, des éléments relatifs à son contenu et à ses dimensions physiques, mais également des éléments annexes immatériels qui semble dépasser certaines notions que nous avons évoqué.

3.3 Le « patrimoine sonore » : un concept à redéfinir

3.3.1 Un patrimoine nécessairement matériel...

La dimension sonore est, par définition, quelque chose d'intangible et de volatile. Pour qu'une séquence de sons, peu importe ce qu'elle présente, puisse exister dans la durée, elle a nécessairement besoin d'être « fixée » sur quelque chose : une bande magnétique, un sillon, un disque dur. Même dans le cas du son *dématérialisé*, cette dernière ne peut se passer d'une fixation matérielle ; les informations codées sont stockées dans des mémoires reposant indispensablement sur un support physique dont la nature peut varier.

Ainsi, même si, selon toutes les institutions observées et les interlocuteurs que nous avons interrogés, les collections numérisées ne sont pas considérées comme *patrimoniales* en tant que tel (« *aujourd'hui en tout cas* », pour citer Marc Crozet), elles ne sont néanmoins pas exemptes de risques potentiels qui doivent être prévenus par des mesures de conservation qui, elles, ne sont pas encore au point pour les fichiers numériques. Frédéric Fuochi évoque, par exemple, des supports numériques qui ne sont « *pas pérennes* » et des formats qui pourront tomber très rapidement dans l'obsolescence. De la même manière, pour Pascal Cordereix, « *on a souvent l'impression que, parce qu'on a numérisé, on a fait l'essentiel. Mais non. On a fait qu'une toute petite première étape* », la suivante étant la question de l'archivage à long terme.

Ces questions, très discutées mais relativement récentes, vont notamment concerner les collections issues du dépôt légal de la BnF si l'instruction concernant le dépôt légal numérique aboutit. Ainsi, en recevant « *200 000 à 300 000 références par an, dématérialisées* », l'institution va nécessairement devoir appréhender de façon très précise toutes les contraintes liées à la préservation physique de ces fichiers, et s'assurer de leur archivage, de leur intégrité et de leur lisibilité à long terme. En revanche, cette « collection » de fichiers numériques sera toujours, et *nécessairement*, matérielle – car reposant, malgré tout, sur des supports – et patrimoniale *de fait* – car faisant état de la production éditoriale ayant traversée la société française au titre de dépôt légal.

Ce que l'on nomme comme « patrimoine sonore » ne réside donc pas uniquement, comme nous avons pu le voir, dans ses dimensions sonores, mais intègre aussi des éléments comme sa matérialité, qui ne sont pas de simples annexes. Cependant, cette matérialité – dans ses apports comme dans ses contraintes – n'est pas seulement abordée via ses aspects purement techniques, mais se rattache à d'autres éléments, bien plus divers, et qui semblent contribuer à nuancer et élargir encore davantage la notion même de *patrimoine*.

3.3.2 ...qui dépend d'un patrimoine socio-culturel

Comme nous l'avons évoqué dans les premières lignes de ce mémoire, la singularité du document sonore réside dans son ambivalence, car il recouvre des composantes diverses : un support matériel, un contenu sonore, des contenus artistiques et informationnels comme des éléments écrits ou graphiques, sans oublier un recours nécessaire à un appareil de lecture. Cependant, au regard de tous les éléments que nous avons pu relever au cours de cette étude, il apparaît que des composantes d'une autre nature entrent en jeu, comme les dimensions culturelles et sociotechniques, qui se révèlent tout à fait déterminantes dans la façon dont ce patrimoine a été constitué, mais aussi dans la façon dont il est ou a été diffusé, consommé, transmis, ou même, justement, élevé au rang de patrimoine.

Selon tous les professionnels de la conservation que nous avons interrogés, le patrimoine sonore n'est en effet pas uniquement « sonore » ; il réside aussi nécessairement dans des dimensions physiques tangibles que les objets matérialisent, mais également dans toutes les composantes socio-culturelles qui les accompagnent et que nos interlocuteurs ont mentionnées, comme, par exemple, les diverses pratiques et représentations liées à l'utilisation de tel ou tel support. Ces aspects patrimoniaux semblent aussi pouvoir s'étendre à d'autres éléments connexes ; Pascal Cordereix, pour qui « *il faut toujours documenter la source* », mentionne en effet certaines orientations qui ne sont apparues que très récemment dans le domaine de la conservation : « *ce qu'on ne voit pas encore suffisamment émerger, qui est plus indirect, [c'est] ce qui dans la presse ou en iconographie peut aussi nous donner des informations sur ces enregistrements* ». Ainsi, les aspects patrimoniaux – ce qui *fait sens* – pour, à titre d'exemple, un album musical en tant que produit culturel, ne reposent-ils pas également dans tout ce qui relève de l'accueil

qu'il a pu recevoir ou des représentations qui en ont été faites, en plus de son contenu et de ses dimensions matérielles ?

De plus, en revenant sur l'acception de « patrimoine sonore », nous pouvons noter que le son qui nous entoure peut avoir une existence en dehors de sa simple fixation. Si, d'un côté, il ne semble possible de délimiter un patrimoine sonore que par les fixations qui peuvent en être faites – qui sont les seules à pouvoir être transmises –, sa définition, très plastique, recouvrant un ensemble d'éléments qui *font sens* pour une société à un moment donné, intègrent nécessairement des choses qui peuvent ne pas encore avoir été capturées et fixées. Ainsi, Pascal Cordereix nous apprend que la BnF, dans la dynamique des « *sound studies*¹²⁷ », s'est récemment lancée dans le collectage de différents objets sonores comme par exemple « *tout ce qui fait l'univers sonore des transports [...], cela nous paraît extrêmement important* ». Ces questions relatives à l'univers sonore contemporain, bien que récentes, sont en effet déjà au centre de nombreux questionnements et travaux dans plusieurs disciplines. La création, en 2012, du *Museum of Endangered Sounds*, ou encore le lancement de *Work with Sounds* une année plus tard, attestent bien de la menace d'extinction¹²⁸ qui pèse d'ores et déjà sur tout un pan de sons et de bruits.

Ainsi, ce sont à la fois la définition et le sens même du « patrimoine sonore » qui semblent pouvoir – et devoir – être questionnés. La jeunesse de sa constitution, de sa reconnaissance et de son édition phonographique, qui a de plus connu de grands bouleversements sociotechniques au cours du 20^{ème} et au début du 21^{ème} siècle, s'avère finalement être à la racine d'un certain flou épistémologique concernant sa nature, ce qu'il recouvre, et les enjeux inhérents à sa conservation.

¹²⁷ Champ universitaire transdisciplinaire relativement récent s'intéressant principalement à l'approche des sons dans les sociétés modernes.

¹²⁸ DONADINI, Anne. Ces bruits qui vont disparaître. *Les Inrockuptibles* [en ligne]. 3 mars 2015. [Consulté le 6 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/2015/03/03/musique/actualite/ces-bruits-qui-vont-disparaitre/>

Conclusion

La question de la conservation des documents sonores patrimoniaux en bibliothèque est encore relativement jeune, mais elle l'est presque tout autant que l'existence de l'enregistrement sonore lui-même ; dès lors, être en mesure de commencer à construire, préserver et diffuser un patrimoine composite, dont les formes et les contenus sont fragiles et évoluent encore aujourd'hui, est à la fois un défi et une chance pour les structures qui poursuivent ces missions.

Au travers de notre étude, nous avons cherché à savoir comment la matérialité de ce patrimoine est approchée par les institutions de conservation. Dans un premier temps, nous avons fait l'hypothèse que les supports physiques représentent pour celles-ci une garantie de l'intégrité des documents sonores dans les différents aspects de sa conservation. Dans un second temps, nous avons supposé que la matérialité était également un outil de valorisation au service du patrimoine.

Au regard des éléments récoltés par le biais de notre analyse de contenu et des entretiens réalisés avec les professionnels responsables des trois institutions que nous avons étudiées, nous avons d'abord en effet constaté que les supports physiques présentent pour celles-ci une réelle garantie de l'intégrité du document sonore. Notamment au travers des discours professionnels, ces derniers semblent unanimement considérés comme étant supérieurs à une éventuelle émanation dématérialisée d'un enregistrement, et certains comme le disque vinyle s'avèrent d'ailleurs bénéficier d'une légitimation réellement supérieure à d'autres sur le plan patrimonial. Cependant, la numérisation semble aussi jouer un rôle fondamental dans la protection et la diffusion à grande échelle de ce patrimoine. De fait, sa place est complémentaire ; elle vient se superposer à une logique principalement axée sur le support afin de limiter les risques liés à une mise à disposition physique des documents, tout en permettant une diffusion très large qui s'inscrit dans les finalités même de la conservation. De fait, la mise en place de mesures de préservation afin de protéger matériellement les supports et leurs contenus demeurent une des activités, des engagements et des obligations principales de ces structures, ce qui n'est pas toujours le cas de la numérisation.

Concernant l'hypothèse selon laquelle la matérialité du patrimoine sonore est un véritable outil au service de sa valorisation, les matériaux que nous avons récoltés lors de cette expérimentation nous ont révélés des éléments en demi-teinte. Le patrimoine sonore s'avère certes fortement valorisé dans ses dimensions matérielles : les institutions mettent en lumière leurs collections en s'appuyant sur les aspects physiques et la sémiotique des supports, car ces derniers sont considérés comme à la fois porteurs d'éléments artistiques ou informationnels riches de sens et d'une histoire sociotechnique des pratiques culturelles, à l'origine de tout un ensemble de représentations symboliques qui font également partie intégrante de ce patrimoine. Cependant, la valorisation patrimoniale semble principalement s'opérer dans cet axe en raison de la difficile exploitation des contenus ; aujourd'hui, les obstacles juridiques, budgétaires et techniques ne permettent pas aux bibliothèques de diffuser et transmettre réellement ce patrimoine dans son aspect sonore. La matérialité se révèle donc, dans le cas des structures que nous avons étudiées, un outil de valorisation *par défaut*. En revanche, il apparaît tout de même que des éléments liés à la matérialité de ces collections, comme la raréfaction de certains items et de leurs usages, jouent aussi en faveur de la valorisation car ils confèrent aux collections une réelle valeur patrimoniale au sens à la fois symbolique et pécuniaire du terme.

Au sein des institutions de conservation des documents sonores, le support physique a donc une position de *pharmakon* ; il matérialise la jeunesse, la diversité et, malheureusement, la fragilité d'un patrimoine dont il faut prendre soin, mais est également à l'origine de la légitimation patrimoniale qui s'opère, participant ainsi à la mise en œuvre de sa conservation dans tout ce qu'elle englobe en termes d'activités et de finalités. De plus, cette matérialité n'est pas considérée comme étant la seule dimension extra-sonore du patrimoine dit « sonore » ; ce dernier recouvre finalement des éléments qui dépassent même les frontières du document et qui reposent dans un patrimoine socio-culturel global et encore plus composite. Ainsi, la question de la forme et de la matérialité n'est qu'une ramification d'un questionnement plus global sur la sauvegarde d'un patrimoine dont nous avons encore du mal à définir les limites ou ce qu'il en restera réellement pour la postérité.

Bibliographie

ALLEAUME, Christophe. Les exceptions au bénéfice des bibliothèques, des musées et des services d'archives. *LEGICOM*, 2007/3 (N° 39), p. 25-31. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-legicom-2007-3-page-25.htm>

Association Française des détenteurs de documents Audiovisuels et Sonores. *Inventaire des fonds sonores édités patrimoniaux dans les collections publiques en France*. AFAS, mai 2005. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/afas/203?file=1>

Association pour la coopération des professionnels de l'information musicale. RNBM 2017. Le disque : un objet patrimonial en devenir ? *Acim.asso.fr* [en ligne]. 19 mars 2017. [Consulté le 12 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : http://acim.asso.fr/RNBM/2017/05-TR-disque_patrimonial.mp3

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique. [9e éd.]. Paris : Editions Allia, 2010. 94 pages.

Bibliothécaires musicaux d'Occitanie. Conservation partagée. *Site des bibliothécaires musicaux de Midi-Pyrénées*. Disponible à l'adresse : http://bmmp31.acim.asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=144

Bibliothèque nationale de France. Dépôt légal. *BnF.fr* [en ligne]. Mis à jour le 10 août 2016. [Consulté le 6 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal.html

Bibliothèque nationale de France. Dépôt légal documents sonores. *BnF.fr* [en ligne]. Mise à jour le 4 juillet 2018. [Consulté le 6 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal/a.dl_doc_son_mod.html

BLONDY, Sabrina. *Propriété intellectuelle et documents patrimoniaux* [en ligne]. 29 avril 2008 [Consulté le 6 septembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1820-propriete-intellectuelle-et-documents-patrimoniaux.pdf>

BONNIEUX, Bertrand. Les collections patrimoniales et les lieux-ressources. In : PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 23-35.

BRIET, Suzanne. *Qu'est ce que la documentation ?* Paris : Editions Documentaires Industrielles et Techniques – EDIT, 1951. 48 pages.

CALAS, Marie-France et FONTAINE, Jean-Marc (dir.). *La conservation des documents sonores*. Paris : CNRS Éditions, 1996. 203 pages. Conservation du Patrimoine.

CASANOVA, Vincent. L'amour du disque, *Vacarme*, 2008/3 (n° 44), p. 50-51. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-vacarme-2008-3-page-50.htm>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Medium. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/medium>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Patrimoine. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/patrimoine>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Conservation. *Portail lexical : lexicographie* [en ligne]. CNRTL, 2012 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/conservation>

CORDEREIX, Pascal. La chaîne patrimoniale : réflexions sur la patrimonialisation des collections sonores, audiovisuelles et multimédia dans les collections publiques en France. *Bibliothèque(s) - Revue de l'association des bibliothécaires de France*. 2010. n° 52, p. 16-21.

CORDEREIX, Pascal. Le patrimoine sonore enregistré. In : *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 273-295.

CORDEREIX, Pascal. Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. 5 novembre 2014. N° 40, p. 141-151.

COUZINET, Viviane. Métamorphoses du document : enjeux d'un objet médiateur fondamental. *Études de communication*, 2018/1 (n° 50), pp. 75-90. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/edc/7521>

DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès science publications, 2006. Collection Communication, médiation et construits sociaux. Chapitre V Le fonctionnement symbolique : la logique du don.

DE BIDERAN, Jessica. Un cas d'école pour les services d'archives, quand médiation et dispositif numérique éloignent le document. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2015/2 (n° 16/2), p. 29-40. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-29.htm>

DONADINI, Anne. Ces bruits qui vont disparaître. *Les Inrockuptibles* [en ligne]. 3 mars 2015. [Consulté le 6 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/2015/03/03/musique/actualite/ces-bruits-qui-vont-disparaitre/>

École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques (ENSSIB). Conservation des documents. *ENSSIB : Le dictionnaire* [en ligne]. ENSSIB, 2013 [Consulté le 12 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/conservation-des-documents>

FIEGEL, François. *Conservation et mise en valeur des phonogrammes dans le cadre d'une bibliothèque municipale*. Mémoire d'étude. ENSSIB, 1993. 113 pages. Disponible sur le Web : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63979-conservation-et-mise-en-valeur-des-phonogrammes-dans-le-cadre-d-une-bibliotheque-municipale.pdf>

GIULIANI, Élisabeth. Musique, *Études*, 2005/7 (Tome 403), p. 119-122. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-etudes-2005-7-page-119.htm>

INTD-ER. *Vocabulaire de la documentation*. Paris : ADBS éditions, 2004. 338 pages.

International Association of Sound and Audiovisual Archives. Technical Committee. Sauvegarde du patrimoine sonore : Éthique, Principes et Stratégies de Conservation. *iasa-web.org* [en ligne]. 2005. [Consulté 26 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_French.pdf

LAMIZET, Bernard et SILEM, Ahmed (dir.). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses, 1997. 590 pages.

LECOMPTE, Héloïse. *La conservation partagée des documents sonores* [en ligne]. 7 septembre 2009 [Consulté le 6 septembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48458-la-conservation-partagee-des-documents-sonores.pdf>

LE HÉGARAT, Thibault. *Un historique de la notion de patrimoine*. HAL, 2015. [Consulté le 12 novembre 2018] Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01232019/document>

MAISONNEUVE, Sophie. De la machine parlante au disque. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 1 novembre 2006. Vol. no 92, n° 4, p. 17-31. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-17.htm>

MAISONNEUVE, Sophie. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle. *Le Temps des médias*. 6 juin 2014. N° 22, p. 77-91. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-77.htm>

MAISONNEUVE, Sophie. Techno-logies musicales, *Communications*, 2012/2 (n° 91), p. 77-92. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-communications-2012-2.htm-page-77.htm>

MICHAUX, Lionel. Label image. Pochettes de disques 78 tours. *Revue de la BNF*, 2017/2 (n° 55), p. 138-147. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-2.htm-page-138.htm>

Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et Ministère de la Culture et de la Communication. Service du livre et de la lecture. *Charte de la conservation dans les bibliothèques* [en ligne]. Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, juin 2013 [Consulté le 13 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62399-charte-de-la-conservation-dans-les-bibliotheques.pdf>

MITROPOLOU, Eléni, et PIGNIER, Nicole. Introduction : Interroger les supports ? Matières, formes et corps, *Communication & langages*, vol. 182, no. 4, 2014, p. 13-28. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-13.htm>

MOUREN, Raphaële. *Manuel du patrimoine en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2007. 417 pages. Bibliothèques.

MROZEK, Bodo. Écouter l'histoire de la musique. Les disques microsillons comme sources historiques de l'ère du vinyle. *Le Temps des médias*. 6 juin 2014. N° 22, pp. 92-106. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-92.htm>

ODDOS, Jean-Paul (dir.). *La conservation : principes et réalités*. Paris : Cercle de la Librairie, 1995. 405 pages. Bibliothèques.

PICHON, Pierre. Le dépôt légal, reflet de l'évolution de la production et des supports. In : PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [3e éd. refondue]. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2012. Bibliothèques, p. 101-107.

PIERRE, Michel. Éléments d'histoire des techniques du son et de l'enregistrement phonographique. In ALIX, Yves et PIERRET, Gilles (dir.). *Musique en bibliothèque*. [Nouvelle édition]. Paris : Electre-Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 85-114.

PIERRET, Gilles. Les Bibliothèques et le disque. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2004, n° 5, p. 74-78. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0074-012>

PIERRET, Gilles. Valoriser le patrimoine sonore édité. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2008, n° 6, p. 40-46. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0040-007>

Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1982, n° 12, p. 657-688. Disponible en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-12-0657-001>

RETTEL, Gilles. Musique et Internet. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2002, n° 2, pp. 45-50. Disponible en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0045-006>

ROSEN, Jody. The Day the Music Burned. *The New York Times Magazine* [en ligne]. 2019. [Consulté le 16 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2019/06/11/magazine/universal-fire-master-recordings.html>

SCHNEIDER, Claire. *Numérisation et traitements numériques des phonogrammes musicaux*. Mémoire de DESS : Sciences de l'information et de la documentation spécialisées. Conservatoire des arts et métiers : 20 octobre 2005. 121 pages. Disponible à l'adresse : https://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000313/document

TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle*. Paris : Autrement, 2008. 168 pages. Mémoires/Cultures. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>

VARLAMOFF, Marie-Thérèse et KREMP, Virginie. IFLA. Principes de conservation. *IFLA.org* [En ligne]. 2001. International Preservation Issues. [Consulté le 14 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.ifla.org/files/assets/pac/ipi/ipi1-fr.pdf>

Annexe A : guide d'entretien semi-directif

Question introductive :

De manière générale, que placez-vous derrière votre mission de conservation ?

1. La nature du patrimoine détenu

Dans les faits, que *conservez-vous* ?

Qu'est ce qui fait, selon vous, la patrimonialité de vos collections ?

Considérez-vous les collections sonores numérisées comme « patrimoniales » ?

2. Le développement des collections

Comment établissez-vous les acquisitions patrimoniales ?

Le choix du support a-t-il une incidence sur votre sélection ?

Si oui, quel bénéfice peut présenter un support par rapport à un autre ?

Existe-t-il selon vous des supports plus adaptés que d'autres ? Pourquoi ?

[Si oui] Considérez-vous que ce support en question est d'une certaine manière plus légitime que les autres ? Pourquoi ?

3. La mise à disposition

Comment assurez-vous la diffusion de ce patrimoine ?

La mise à disposition des supports physiques est-elle encadrée ? Comment ? Pourquoi ?

Quel rôle peut jouer la numérisation dans sa mise à disposition ?

Quelles sont, selon vous, ses limites ?

Dans votre cas, les collections numérisées sont-elles toutefois consultables physiquement ?

4. L'intégrité des documents

-

Comment assurez-vous l'intégrité des documents sonores que vous conservez ?

Pour vous, un document sonore numérisé est-il intègre ? Pourquoi ?

[Si non et qu'il y a une mise à disposition numérique mise en place] Dans ce cas, dans quel objectif proposez-vous deux modalités de mise à disposition ? Cette dualité est-elle pensée en fonction des différents besoins des publics ? Y a-t-il selon vous une différence de portée entre ces modalités de mise à disposition ?

5. La médiation et la valorisation

La valorisation patrimoniale semble être une préoccupation majeure des bibliothèques aujourd'hui : quels types d'actions mettez-vous en place ? Dans quel but ?

Ces actions sont-elles les mêmes pour les collections physiques et les collections numérisées ? Pourquoi ?

Y a-t-il des actions que vous aimeriez mais ne pouvez pas mettre en place ?

Question de conclusion :

Le patrimoine sonore est-il selon vous matériel ou immatériel ?

Annexe B : entretien avec Pascal Cordereix

Conservateur général des bibliothèques, responsable du service des documents sonores au Département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France.

De manière générale, qu'est ce que vous positionnez derrière votre mission de conservation ?

Pascal Cordereix : En fait, nous sommes des passeurs. On le voit bien ; on hérite de fonds. Ce qui est un peu particulier pour l'audiovisuel par rapport à l'imprimé, c'est qu'il faut non seulement les conserver en l'état, mais il faut qu'ils soient lisibles, il faut qu'on puisse lire le signal d'une manière ou d'une autre. On sait très bien que la plupart du temps – ce n'est pas vrai dans l'absolu pour tous les supports –, pouvoir lire, pouvoir passer, pouvoir transmettre ce signal, ça veut dire transférer ce signal sur des supports plus pérennes que ceux qu'on a reçu, et ce dans toutes les dimensions. Que ce soit la dimension purement analogique ou purement numérique, le problème est le même : comment peut-on pérenniser un signal et le rendre consultable pour une épaisseur historique qu'on ne mesure pas toujours dans l'audiovisuel ? C'est un peu tarte à la crème, mais il y a un dépôt légal de l'imprimé depuis 1537, cela veut donc dire qu'il y a cinq siècles d'antériorité de conservation de collections imprimées. Si on se projette dans cinq siècles d'audiovisuel, qu'est ce que ça peut vouloir dire ? C'est un abîme. On ne sait pas du tout. Mais normalement, pour nous, l'enjeu est là. On a maintenant plus d'un siècle de recul, avec des documents qu'on a pu conserver en l'état, qu'on a pu numériser, qu'on peut transmettre, etc. Le challenge est là.

Dans les faits, que conservez-vous, et qu'est ce qui fait selon vous la patrimonialité de vos collections ?

P.C. : On conserve à la fois trois entités ; ce qu'on a pu produire dans l'histoire de l'institution – ce qui est assez particulier car il n'y a pas beaucoup d'institutions qui conservent les fonds qu'ils ont produit en matière d'audiovisuel –, les fonds reçus du dépôt légal, et les fonds reçus en don ou en dépôt, venu d'ailleurs. Le dépôt légal, ça ne se discute pas ; c'est patrimonial *de fait*, c'est le centre de notre activité, le principal moteur

d'enrichissement de nos collections et la principale problématique à laquelle on réfléchit avant tout. Le cœur du patrimoine est là. Après, sur ce qu'a produit l'institution, je pense que d'un point de vue patrimonial, ça ne se discute pas vraiment non plus quand on voit la nature des fonds (archives de la parole, etc.). Il y a à la fois une dimension historique et documentaire qui en fait un objet patrimonial *de fait*. Après, la dernière composante sur ce qu'on reçoit en don, voire en dépôt, que ce soit inédit ou édité, il y a une part d'arbitraire quand même. Mais cette part d'arbitraire impliquerait qu'il y ait des choses qu'on accepte et des choses que l'on refuse. Or, je n'ai pas le souvenir qu'on ait refusé des dons. En général on accepte, parce que les gens qui s'adressent à nous savent quand même à peu près ce qu'on est, donc il n'y a pas trop de confusion là-dessus. Si on accepte un don, c'est que nous considérons que ça a une valeur patrimoniale, que ça a une valeur suffisante pour entrer dans les collections nationales. Après, que veut dire "collections nationales" ? Nous, tel qu'on l'entend, c'est ce qui traverse la société française à un moment donné, c'est pour cela que ça n'est pas que franco-français. On n'est pas la bibliothèque nationale française, on est la Bibliothèque nationale de France, avec ce qui fait sens au niveau national à un moment donné. Ce "à un moment donné" peut évoluer, évidemment. Il y a des choses qu'on n'avait pas vues il y a quelques années et que l'on voit maintenant, et des choses qu'on ne voit pas aujourd'hui et qu'on verra dans quelques années. Je prends un exemple très simple ; la dynamique "*sound studies*" aujourd'hui fait que l'on a vu émerger tout un pan d'objets sonores qui ne datent pas d'aujourd'hui, qui sont là depuis un moment, mais auxquels l'institution n'avait pas forcément prêté attention. Aujourd'hui, on y prête attention. Je prends un exemple très simple : ce qui relève, par exemple, des transports, ce qui fait l'univers sonore des transports, en particulier du métro à Paris ou de la SNCF, c'est quelque chose qui est passé complètement à côté du radar de l'institution pendant des années. Aujourd'hui, toujours dans le questionnement de ce qui fait sens pour la société, cela nous paraît extrêmement important, donc on collecte des sons du métro, de la SNCF, des choses comme ça, ce que font les anglais depuis de très nombreuses années, mais que nous n'avons jamais vraiment fait. On n'est jamais vraiment dans une vision parfaite et totale de l'univers sonore, mais dans tous les cas, quand on réalise qu'il nous manque quelque chose, on agit. Cet univers, pour nous, fait partie du patrimoine national, car il fait sens au niveau de ce que nous sommes, de notre identité globale.

Concernant la façon dont vous développez vos collections, il y a bien sûr le dépôt légal...

P.C. : Petite précision : le dépôt légal répond à tout ce qui est diffusé sur le sol national. Après, on a une politique d'acquisition pour certaines choses. C'est là où il y a une partie d'arbitraire très forte mais qu'on assume. Ces choses ne sont pas diffusées en France, mais nous jugeons qu'elles sont importantes pour nos collections. Je prends deux exemples contradictoires (en apparence seulement) : *Stockhausen-Verlag*, toute la réédition de Stockhausen, n'est pas diffusée en tant que telle en France, donc nous l'achetons en Allemagne, parce qu'on considère que c'est évidemment indispensable à nos collections. Pour prendre un exemple à l'opposé, tout ce qui concerne le mouvement de la *J-pop*, de la *K-pop*, qui est assez peu diffusé en France en tant que tel, on en achète assez massivement soit au Japon soit en Corée, parce qu'on considère que ça fait sens sur toute une génération. On fait donc ce grand écart, qui est purement arbitraire. On considère aussi par exemple que l'Iran possède une tradition musicale extrêmement forte, donc on achète des choses en Iran malgré l'embargo. Pareil pour des grandes stars en Thaïlande ou en Indonésie. On essaye d'opérer des choses comme ça qui complètent nos collections. C'est une part minoritaire, mais ce n'est quand même pas à négliger. Pour finir, par rapport à votre problématique de *Folkways*¹²⁹, c'est assez intéressant. Les éditions vinyles de *Folkways*, on les recevait par dépôt légal. Finalement, on s'aperçoit que c'était soit mal déposé, soit mal distribué. Ici, on a autour de 300 références vinyles de *Folkways*, ce qui est finalement assez peu. Mais aujourd'hui, en termes de support, *Folkways* n'est plus distribué en tant que tel, donc on les achète à la *Smithsonian*. Ce sont des éditions faites à la demande. Là, on voit l'écart. En acquisition de CD de *Folkways*, on est à peu près à 2600 références, parce qu'on considère que *Folkways* est important. Il y a toujours cette distorsion entre ce qui est strictement issu du dépôt légal, et ce qu'on peut compléter, encore une fois d'un point de vue arbitraire.

Sur cette question des acquisitions, issues du dépôt légal ou non, est ce que le choix du support a une incidence ?

P.C. : Pour le dépôt légal non, parce que dans l'absolu, on est supposé collecter toutes les formes éditoriales d'une référence. C'est moins vrai aujourd'hui, mais si on prend le début

¹²⁹ Pascal Cordereix fait ici référence au travail mené par l'enquêteur dans le cadre d'un stage.

des années 1990, on avait une même référence en CD, en vinyle et en cassette. Ça a vraiment été le point sommital de cette collecte. Aujourd'hui, très fréquemment, on a à la fois le CD et le vinyle. En termes d'acquisitions payantes, sonnantes et trébuchantes, c'est plutôt entre CD et vinyle, en fonction des politiques éditoriales, des genres musicaux – là je ne vous apprend rien –, et puis accessoirement, sur des genres particuliers, quelques cassettes audio, notamment pour la *noise* par exemple, dans l'autoédition, dans ce qu'on arrive à trouver, mais c'est plus anecdotique. Mais globalement sur les acquisitions payantes, on est à peu près dans la même approche que d'autres médiathèques.

Justement, quel bénéfice peut globalement apporter un support par rapport à un autre ?

P.C. : En termes de conservation, on est à un tuilage entre CD et dématérialisé qui pose beaucoup de questions et qui donne encore la primauté au support dans la mesure où les formats dématérialisés, à notre sens, ne sont pas encore à l'équivalent de ce qu'on trouve en support physique, même si le *flac*¹³⁰ peut faire illusion, quelque part. Mais contradictoirement avec ce que je viens de dire, il y a une question économique derrière. C'est à dire qu'on transfère sur des mémoires informatiques l'intégralité de notre collection reçue au titre de dépôt légal et acquisition. C'est quand même 350 000 CD que l'on transfère dans le cadre du plan de numérisation et de sauvegarde sur des mémoires informatiques, sachant que, on le sait, le CD n'a pas forcément une durée de vie éternelle. Je reprends l'exemple caractéristique de *Folkways* : on achète les références de *Folkways* en CD auprès de la *Smithsonian*. Mais par ailleurs, *Folkways* est distribué en numérique. Le jour où, si l'on réussit à collecter le son dématérialisé comme on le voudrait, directement auprès des distributeurs (on ne s'intéresse pas aux plateformes, on travaille avec les distributeurs), si on a *Folkways* par le numérique, est ce que l'on va continuer à l'acheter ? C'est une vraie question, je n'ai pas la réponse aujourd'hui. Il est probable que non, pour des raisons économiques. Le vinyle, c'est un peu différent. Mais c'est aussi un peu générationnel. Nous, vieillards de la chose, on est quand même très attaché à l'objet, et on considère qu'il y a vraiment une plus-value de l'objet vinyle par rapport à toute autre forme d'édition, que ce soit CD et encore plus pour le dématérialisé. Quand on a des labels comme *Sublime Frequencies* ou *Dust to Digital*, c'est sur que l'édition sur support n'a aucun équivalent, à notre sens. Donc on navigue (à vue) entre ces diverses formes.

¹³⁰ *Free Lossless Audio Codec* : format de compression numérique audio sans perte de qualité.

Mais ce qui pose vraiment question aujourd'hui, c'est entre le CD et le dématérialisé. Là, il va falloir qu'on se pose vraiment des questions dans les années à venir, car si notre instruction réussit comme elle est supposée réussir, on est supposé collecter et recevoir entre 200 000 et 300 000 références par an, dématérialisées. Ça rabat les cartes, qu'on le veuille ou non.

Seriez-vous prêt à dire que des supports ont plus de légitimité que d'autres pour une conservation patrimoniale ?

P.C. : Certains sont plus faciles à conserver que d'autres. Après, par le dépôt légal, tout ce qu'on reçoit est légitime, quelque soit le support. On parlait de l'autoproduction sur cassette : on a pas de jugement de valeur à porter sur un support. Après, la question que l'on va se poser, c'est qu'est ce que ça pose comme problèmes en termes de conservation. Ce sont des problèmes différents pour chacun des supports. Pour le CD, on sait que la durée de vie n'est pas intemporelle. La cassette non plus, elle peut d'ailleurs aussi poser des problèmes mécaniques ou d'autres problèmes annexes. Ce qui est assez révélateur, c'est que dans notre plan de sauvegarde, là où on a le moins avancé en termes de numérisation, c'est sur les 78 tours et les microsillons. Donc ça veut bien dire qu'on considère que, du point de vue de la conservation, ce sont les supports les moins en dangers, les plus pérennes. C'est assez révélateur. On a numérisé l'intégralité des cassettes audio (on a 100 000 cassettes audio reçues au titre du dépôt légal), à peu près les trois quarts des CD, et on continue en fonction de notre plan de charge annuel. Pour les bandes magnétiques – on avait pris du retard, qu'on a rattrapé – on en est à peu près au deux tiers, je ne parle pas des cylindres ou des disques à gravure directe, tout ça est à peu près fait, et là au milieu, on deux choses qui nous pénalisent un peu en termes de diffusion culturelle plutôt que de conservation, c'est les 78 tours et les vinyles, parce que du point de vue du plan de sauvegarde, il n'y a pas d'urgence à les numériser. Après, ça pose d'autres questions pour Gallica, des choses comme ça. Mais ça donne un peu cette échelle de valeur pour la conservation.

En parlant de diffusion, comment est-ce que vous assurez la diffusion de ce patrimoine ?

P.C. : Il y a deux modalités. La modalité traditionnelle est la consultation en salle de recherche (la salle P pour nous), sur accréditation, sachant que, il ne faut pas se leurrer sur le terme d'accréditation, on essaye d'être le plus souple possible même si il y a forcément des limites. Il y a des masterants, des universitaires, etc. Mais ce sont aussi, en histoire culturelle, des gens qui travaillent dans ces domaines, ou tout simplement des discographes, des interprètes en recherche de leurs droits. On essaye d'avoir une palette la plus large possible, pour sortir aussi de cette image de bunker inabordable qui est à la fois vraie et fausse. Aujourd'hui, le principal vecteur de diffusion de nos enregistrements, c'est Gallica. C'est ce sur quoi on travaille vraiment. Pour revenir sur ce retard de numérisation des microsillons et des 78 tours, on avait passé un partenariat avec *Believe Digital*¹³¹ qui nous a permis de numériser 45 000 microsillons parus entre 1949 et 1962. On savait très bien que, compte-tenu de nos budgets et des nos priorités, la numérisation des microsillons allait prendre du retard. Il y a du positif et du négatif, évidemment. Le positif, c'est que ça a permis une diffusion qu'on aurait jamais pu assurer à ce point (c'est diffusé sur 150 plateformes à travers le monde) et une notoriété qu'on n'avait jamais acquis jusque là. On reçoit beaucoup plus d'appels téléphoniques sur nos collections qu'on en recevait auparavant, ou de demandes d'exploitation. Il n'y a pas photo. C'est une visibilité qu'on avait jamais connu jusque là sur ce pan de la collection. Après, il y a une exclusivité de distribution par *Believe* jusqu'en 2022, donc il faut absolument libérer ce qu'on peut libérer. Tout n'est pas sous droit. On s'était aussi appuyé sur ce partenariat pour diffuser des documents sous droits que nous-mêmes n'aurions pas été en capacité de gérer, c'était trop compliqué pour nous, et c'était aussi un des arguments.

Est-ce que ces documents sont néanmoins consultables physiquement sur place ?

P.C. : Tout a fait. Quelqu'un qui n'a pas une demande particulière, qui veut simplement écouter le contenu, a accès au fichier numérique sans problèmes. Par contre, si quelqu'un veut avoir en main le disque, c'est tout à fait possible, ça fait partie des cases qu'il coche lorsqu'il fait sa demande, et il peut avoir le disque lui-même, la pochette, etc. Il peut même, si il le veut, n'avoir que la pochette sans la diffusion, les différentes modalités sont possibles.

Comment est encadrée cette mise à disposition physique ?

¹³¹ Société spécialisée dans la distribution numérique de musique.

P.C. : Les personnes viennent consulter au niveau des places hémicycles, à côté du président de salle. C'est encadré par le fait que, pour descendre en rez-de-jardin, il faut une accréditation. Il faut justifier d'un motif de recherche. Si la recherche n'a vraiment rien de particulier, pour des documents que l'on peut trouver ailleurs, on va renvoyer soit à la Médiathèque Musicale de Paris, soit éventuellement à la BPI. Ce sera plus simple pour la personne, et pour nous, en termes de conservation, ça protège un peu les collections. Il y a donc ce premier filtre, même si il n'est pas absolu. Par contre, il y a des documents pour lesquels on prendra encore plus de précautions, sur des disques extrêmement fragiles ou très particuliers, voire, pour certains cas extrême, on refusera la consultation, parce que c'est mettre le document en péril. Mais c'est extrêmement minoritaire.

Quel rôle peut jouer la numérisation dans la diffusion de ce patrimoine ?

P.C. : Aujourd'hui, on est vraiment dans l'idée que ce patrimoine n'est pas réservé à une petite élite, c'est quand même 2000 personnes par jour. Dans tous les cas, il faut pouvoir irriguer l'ensemble du monde finalement (avec Internet il n'y a pas de frontière géographique), et pouvoir mettre à disposition ce patrimoine sans limite. C'est vraiment un enjeu de politique culturelle pour le coup. On y tient beaucoup.

Selon vous, quelles peuvent être les limites de la numérisation ?

P.C. : Les limites que j'y vois, ce sont des limites budgétaires. La numérisation, ce n'est qu'une première étape, il faut aussi réfléchir à l'archivage des fichiers numérisés, et c'est là ou en France, ça pêche un peu. Il y a un peu une incompréhension, on a souvent l'impression que, parce qu'on a numérisé, on a fait l'essentiel. Mais non. On a fait qu'une toute petite première étape, et après, la vraie question, c'est l'archivage numérique à long terme. Comment on fait ? Comment on organise ça ? Comment on fait pour restituer ces ressources numériques dans 10 ans, 50 ans, un siècle ? C'est là où les questions se posent, et c'est là où il y a de vrais enjeux. Ce n'est pas une limite pour nous, parce qu'on est tributaire du dépôt légal, donc ça nous oblige à devoir conserver ce dépôt légal, mais ça veut dire aussi que l'État est quand même plus ou moins obligé de nous en donner les moyens. C'est une mission régalienne de l'établissement. Même si les budgets baissent, il faut quand même qu'on ait à minima les moyens de remplir cette mission. Globalement, le

danger que je vois, c'est ce qui a été lancé par les uns et les autres en termes de numérisation, sans savoir ce qu'il allait se passer après.

Comment assurez-vous l'intégrité des documents sonores que vous conservez ?

P.C. : Par des mesures de conservation, justement. On a beaucoup parlé de numérisation, mais avant tout, il y a la conservation physique, préventive, par un ensemble de mesure qui vont assurer l'intégrité des supports (contre la lumière, l'humidité, tous les facteurs dégradants qu'on peut imaginer). C'est notre mission de base, d'assurer la préservation physique par des mesures adéquates.

Pour vous, un document sonore numérisé est-il intègre ?

P.C. : C'est ambigu. Il doit être intègre par rapport à lui-même, c'est à dire que le fichier, d'un strict point de vue numérique, doit répondre à un certain nombre de critères numériques de conformité. Ça se mesure. Est ce que ça veut dire qu'il est intègre par rapport au document physique ? C'est une vaste question. Probablement pas complètement. On est toujours dans de l'échantillonnage. Je n'ai pas de réponse absolue. Si vous avez un document numérisé en 24 *bits* et 96 kHz, c'est quand même déjà pas mal. Même avec une pochette intégralement numérisée, en haute définition, il ne sera jamais totalement intègre. Il reste un petit quelque chose. Mais si le fichier est conforme et si il est fait dans ces définitions, on peut considérer qu'il l'est à 99%. On n'est pas loin, mais il y aura toujours un petit *gap*.

L'objectif des différentes modalités de mise à disposition (physique et numérique) est donc bien d'assurer à la fois une préservation des documents et leur diffusion au plus grand nombre ?

P.C. : Oui. Ce qui veut quand même dire, pour être précis, qu'il y a le document physique original qu'on essaye de conserver le mieux possible. Ça c'est la première étape, les mesures de prévention physique. Après, quand on dit numérisation, il faut être clair sur ce que ça veut dire ici. Il y a toujours une numérisation dite "droite", où l'on ne corrige absolument pas le signal. On lit, on numérise tel quel. Il y a toujours une copie droite, d'archive. Systématiquement. Après, en fonction des usages, on fait une autre copie, qui

peut être nettoyée, décliquée. On va donc le faire pour la diffusion, mais il y a encore une étape. Pour Gallica ou autre, on va compresser, en MP3 de bonne qualité. Mais ça c'est vraiment du jetable par rapport à la copie droite. Ce qu'on a en bout de chaîne. Si Gallica change un jour de technologie, on mettra ça à la poubelle et on mettra quelque chose de mieux. Il y a vraiment une stratification.

Cette dualité de modalités de mise à disposition, est-elle pensée pour des publics différents ? Des usages différents ?

P.C. : Oui. Clairement. Quand on passe par Gallica, on a le souhait de s'adresser au plus grand nombre. Les retours qu'on en a montrent que l'on ne s'en sort pas trop mal dans ce registre là. Par contre, les copies en haute définition, c'est ce qu'on donne au public de chercheur en salle P. On considère que ce ne sont pas tout à fait les mêmes usages, et donc pas la même nécessité de définition.

Vous considérez que ça n'a pas la même portée ?

P.C. : Encore une fois, ça ramène à l'usage. Moi le premier, si je vais écouter sur Gallica, c'est plus une écoute de loisir qu'autre chose. Ça peut me permettre de découvrir des choses avant d'aller plus loin, dans une écoute plus savante, mais *a priori*, on est plus dans ces usages-là. Le fonds le plus consulté sur Gallica, ce sont les chansons de 14-18. C'est beaucoup utilisé par les enseignants en classe. Ils n'ont pas forcément besoin d'avoir de la super haute définition. On voit bien que ce qui est diffusé dans Gallica suffit en termes de qualité, pour ces usages là.

La valorisation patrimoniale semble être une préoccupation majeure des bibliothèques aujourd'hui : quels types d'actions mettez-vous en place et dans quel but ?

P.C. : Si je reprends l'exemple de Gallica, l'idée, ce n'est surtout pas de balancer des documents sonores comme ça, mais de constituer des corpus qui facilitent le travail de consultation de l'internaute. On fait un gros travail d'éditorialisation des collections ou des fonds. On segmente l'offre pour que le public s'y retrouve. Ça c'est une chose. Après, il y a un autre axe de valorisation. Il est minoritaire mais on y croit beaucoup. L'année dernière,

on a offert une résidence d'artiste à la Villa Médicis dans l'objectif de faire travailler un artiste sélectionné sur nos collections. En l'occurrence, c'était NSDOS, à qui on a demandé de revisiter l'exposition coloniale de 1931. Il en a fait une création musicale, avec comme commande d'interpréter cette recreation à la BnF. Le résultat était génial, il a fait un boulot fantastique à l'auditorium. Ça valorise à la fois nos collections, de manière intelligente, et par ailleurs, ça rajeunit aussi le public de la bibliothèque, ce qui est toujours un enjeu important. Le contrat était totalement rempli. Mais là, on est dans la même position que celle de beaucoup de bibliothèques, c'est à dire qu'on se demande comment faire venir du monde. De ce point de vue là, ça a vraiment bien marché. Il peut y avoir aussi des travaux d'édition. On est dans une position particulière où nos fonds peuvent être du matériau destinée à l'édition phonographique. Et puis des cycles, des conférences qu'on organise autour de nos collections. On a récemment fait une journée, le 5 décembre, autour du dépôt légal, on en a fait une autre le 25 janvier autour de nos collections japonaises, on a un cycle "culture sonore" avec Philippe Le Guern de l'Université de Nantes où l'on aborde différents points. Tous ces dispositifs ont pour but de faire venir du monde, faire connaître nos collections, notre travail. On est dans notre échelle, mais on est finalement assez proche de ce qui se fait partout en France dans les médiathèques, avec nos particularités, nos spécificités, nos documents, nos limites, etc.

Justement, y a-t-il des actions que vous aimeriez mener et que vous ne pouvez pas ?

P.C. : Je trouve qu'on a un matériau fabuleux pour de l'édition, mais qu'on ne fait pas. C'est vraiment dans la culture maison, mais c'est vraiment un regret. Après, il y en a sûrement d'autres, mais c'est pour moi ce qui manque le plus. Ce sur quoi on pourrait être moteur et on ne l'est pas vraiment (car la numérisation a un peu polluée le débat), c'est que j'ai moi-même toujours rêvé que le public puisse savoir, tout simplement, qu'est ce qu'il y a comme 78 tours ici, à la Médiathèque Musicale de Paris, faire une base commune finalement. Ça, on l'avait esquissé il y a 15 ans, et ça s'est royalement planté. Mais je trouve qu'on pourrait avoir ce rôle moteur de fédérer les approches documentaires comme ça. Quand je dis que la numérisation a un peu pollué les choses aujourd'hui, c'est qui si vous allez présenter un projet comme ça, qui est plutôt un projet bibliographique, à des décideurs ici ou n'importe où, si vous n'affichez pas du contenu en ligne, on va vous dire que cela n'a aucun intérêt, avant même de se poser la question de la faisabilité. Ça c'est

vraiment un regret. À la lumière de ce qu'on fait sur l'inédit avec le Quai Branly et avec le CREM, on est en train de constituer une base documentaire de nos fonds inédits en ethnomusicologie. Dans tous les cas, si on peut faire ça, pourquoi on ne pourrait pas faire autre chose ? On est toujours dans ce rapport bienveillant, mais on est chacun dans notre truc. Il y a des choses qui auraient pu être entreprises et qui se sont heurtées à des freins institutionnels. Je comprends bien l'accent mis sur certaines choses, mais je regrette tout de même que sur les 300 000 78 tours qu'on a, on n'en offre que 10 000 à la consultation en ligne, alors qu'il y a un potentiel et une demande énorme. Mais on ne peut pas tout faire.

Pour vous, le patrimoine sonore est-il uniquement sonore ?

P.C. : Comme je l'entends, je dirai non. En particulier pour le son, il faut toujours recontextualiser. Il faut toujours, que ce soit de l'*édité* ou de l'inédit, il faut toujours documenter la source, et donc les deux sont inséparables. Un fonds qui ne serait que sonore, sans ce qu'il y a autour, c'est à mon avis un fonds mort, et très difficilement exploitable. Donc le patrimoine sonore n'est pas que sonore. Et doublement. À mon sens, il devrait toujours être accompagné de sa documentation directe (les pochettes, les carnets de terrain, les matériaux archivistiques), et ce qu'on ne voit pas encore suffisamment émerger, qui est plus indirect, ce qui dans la presse ou en iconographie peut aussi nous donner des informations sur ces enregistrements. Thomas Henry¹³², que Marc [Crozet] connaît bien, fait beaucoup ça, et je trouve ça passionnant. On a besoin de ça, et je pense que cela fait partie du patrimoine sonore. De la même manière, on peut lier nos fonds avec des dizaines de milliers de documents du département des estampes et de la photographie. On doit abattre les limites, les frontières qu'il y a soit entre institutions soit au sein même d'une institution, parce qu'on voit bien qu'un patrimoine comme le patrimoine sonore est très composite, il a besoin d'autres éléments pour asseoir sa légitimité, pour être connu, pour asseoir sa pérennisation. C'est un peu l'idée. Mettons à bas les frontières et les barrières, c'est vrai pour tout.

¹³² Collectionneur et discophile à l'origine du blog *Ceints de Bakélite*

Annexe C : entretien avec Marc Crozet

Conservateur, directeur de la Médiathèque Musicale de Paris, spécialiste de musique contemporaine

De manière générale, qu'est ce que vous placez derrière votre mission de conservation ?

Marc Crozet : Pour nous la conservation est une obligation, une obligation de conserver les documents ; on s'engage à ne pas les éliminer, à ne pas les prêter. Dans cette maison, c'est un usage relativement minoritaire. Deuxièmement, on s'engage à les conserver dans les conditions optimales de conservation dont nous sommes capables. Ça, c'est un sujet. Il n'y a pas de véritables règles écrites sur la conservation des phonogrammes. Tous les livres sur le sujet concernent l'imprimé, la photographie, etc., mais il y a peu de choses sur les phonogrammes. Maintenant, il y a néanmoins des fondamentaux qu'il faut éviter : la chaleur, l'humidité, les parasites, l'eau, le feu... On essaye de les conserver, mais on se pose quand même quelques questions. Pour nous, « conserver », ça signifie des obligations, des engagements qu'il faut qu'on tienne.

Dans les faits, que conservez-vous ?

M.C. : Il y a quand même un petit distinguo qu'il faut aborder, et qui est d'un point de vue épistémologique certes un peu douteux. Ici, on a fait émerger le concept de *semi-patrimonial*. Sur le semi-patrimonial, on ne se donne pas d'obligation de conservation. C'est pour ça que les mots sont importants. Vous me parlez de conservation, mais derrière le mot « conservation », il y a la notion de « patrimonial », qui est un peu différente. Avec mon précédent adjoint, nous nous sommes donné à peu près deux ans pour arriver à déterminer cela, à savoir qu'est ce qui est patrimonial et qu'est ce qui ne l'est pas, qu'est ce qu'on conserve et qu'est ce qu'on ne conserve pas, qu'est ce qu'on prête et qu'est ce qu'on ne prête pas, qu'est ce qui doit être en libre-accès et qu'est ce qui doit être en magasin. On a pris le temps de cette réflexion et nous sommes arrivé à un certain nombre de décisions, qui peuvent être contestées, mais nous les avons prises et désormais, nous nous y tenons. Nous conservons donc chez nous les phonogrammes anciens : vinyles, 78 tours, sachant que nous n'avons pas l'intention d'avoir d'autre type de support comme les

cylindres (nous n'avons simplement pas les moyens, justement, de les conserver dans des conditions satisfaisantes, ni de les lire, or la conservation va de paire avec la diffusion), une petite collection de vidéogrammes anciens sur des supports aujourd'hui obsolètes (on ne cherche pas non plus, sur ce segment, à accroître la collection), et les périodiques. Voilà l'essentiel, et c'est une définition par support, ce qui est relativement simple. Pour tout le reste, on ne vise pas d'objectif de conservation sur les autres supports. Mais il y a quand même certaines exceptions, sinon ce ne serait pas drôle ! Je pense par exemple aux fonds qu'on appelle les fonds remarquables. Ce sont des fonds qui sont bien identifiés, qui sont signalés en tant que tel dans le CCFr, qui correspondent à des entités homogènes à la fois par l'origine, par la constitution et par le contenu. Ces fonds peuvent être sur différents supports ; dans ces cas-là, on ne les sépare pas. Le meilleur exemple, ici, c'est le fonds Peroy, un fonds de musiques de film, dans lequel il y a aussi du CD. Le CD, pour nous, n'est pas patrimonial, on ne le conserve pas, mais on va conserver quand même le fonds Peroy dans son ensemble. Cette logique de fonds va se superposer à la logique de support. Mais, au départ, on est quand même sur une logique de support.

Qu'est ce qui fait, selon vous, la patrimonialité de vos collections ?

M.C. : La définition traditionnelle et classique est : ce qui est ancien, rare ou précieux. S'agissant de documents phonographiques, cela demande à être retravaillé. Notamment la notion d'ancien ; par exemple, pour un vinyle des années 1980, nous allons considérer que cela est déjà ancien. Hors, si vous parlez d'un livre des années 1980, aucune bibliothèque spécialisée ne va vous dire que c'est un livre ancien, tout le monde vous rira au nez ! La notion d'ancien, sur des supports relativement récents est discutable et à redéfinir. On ne les calibre pas de la même façon que pour les livres ou la photographie. La notion de rareté, elle aussi est relative pour des documents qui ont parfois été édités à des milliers, voire des dizaines de milliers d'exemplaires. Pour précieux, enfin, c'est la même chose. On peut entendre le terme dans sa conception vénale, mais il n'y a pas de marché du disque ancien aussi structuré qu'il y a un marché du livre ancien ; il y a des choses, bien sûr, mais les disques n'atteignent jamais des sommes extrêmement élevées. Cette valeur se discute concernant la valeur matérielle de l'objet, mais elle se discute parfois aussi sur sa valeur culturelle, puisqu'on peut avoir un objet dont le contenu musical a fait l'objet d'un report sur d'autres supports, donc le contenu musical peut être lui-même

accessible ailleurs et facilement. Tout cela sont des notions sur lesquelles on démarre, mais qui doivent être réinterprétées et réinterrogées en fonction des supports, car cela ne va pas de soi. Il n'empêche que l'on considère des choses comme anciennes, avec les réserves que j'ai évoquées. La notion de rareté, on la considère aussi en fonction de l'usage que peut en avoir le public. Tel ou tel document n'est pas « rare » en soi, mais pour un usager, il est difficile d'y avoir accès. Il n'est pas rare dans l'absolu, il est rare dans la pratique. Enfin, la valeur de notre collection est justement une valeur collective. Sa valeur n'est pas l'addition des valeurs individuelles de tel ou tel objet. On a sûrement dans nos collections des choses cultes que plus personne ne trouve, des choses extrêmement rares ou précieuses, mais je considère que la valeur de la collection, c'est la collection dans son ensemble. Preuve en est : quand on travaille sur nos collections, on ne travaille quasiment jamais sur un disque seul. Quand on les prête à des institutions, pour faire des expositions par exemple, c'est toujours un ensemble. Les disques se répondent les uns les autres.

Considérez-vous vos collections numérisées comme patrimoniales ?

M.C. : C'est là qu'on arrive à la distinction entre « patrimonial » et objectif de « conservation ». Encore une fois, on peut définir quelque chose comme « patrimonial » et ne pas se donner d'objectifs de conservation dessus. On peut considérer, par exemple, qu'un objet patrimonial est quelque chose qui fait partie de l'histoire culturelle et sociale d'une collectivité, et qu'il faut donc le conserver. La question est, qui le conserve ? Je prends l'exemple des livres, qui un type de support. Nous avons fait le choix de « dépatrimonialiser » la collection de livres. C'est à dire que l'on s'est autorisé à la prêter. Autrefois, on ne prêtait que la moitié de cette collection, celle qui se trouvait dans les magasins n'était que consultable sur place. On a donc abandonné des objectifs de conservation. Cela ne veut pas forcément dire que l'on considère qu'il n'y a pas, dans ces collections, des documents patrimoniaux. Simplement, on va considérer que sur un support comme celui-ci (le livre), la collecte, la conservation, la valorisation, la diffusion est suffisamment bien installée depuis quelques siècles. D'autres institutions remplissent cet office. On se décharge de cette mission, sauf pour certaines exceptions (livres fragiles, ou méritant certaines précautions). On va également s'autoriser, si il y a une nouvelle édition d'un ouvrage, à éliminer l'édition précédente, ce que ne fera jamais une bibliothèque de conservation, qui conservera toutes les éditions. Mais on n'éliminera jamais quelque

chose pour des raisons de non-usage. Même si dans 20 ans, personne ne nous l'a demandé, on va quand même le garder. Voilà ce que j'appelle le semi-patrimonial. C'est un peu la même chose pour les disques compacts : on les a dépatrimonialisés dans la mesure où l'on s'autorise à les prêter, et on prend donc le risque de les perdre. Ceci dit, en termes de gestion de cette collection, notre première référence va être le reste du réseau des bibliothèques de Paris, qui pour nous va être un bon indicateur (pas absolu, mais un bon indicateur quand même). Si un document est absent du reste du réseau, on va le garder, tant qu'on sera vivant. Par contre, on ne va pas s'interdire d'éliminer un document banal, qui se trouve en grand nombre dans les bibliothèques du réseau, ce qui laisse entendre qu'on le trouve en grand nombre ailleurs. On se donne là des objectifs un peu intermédiaires, qui peuvent être professionnellement discutables, mais c'est là-dessus que l'on s'est arrêté. Concernant les collections numérisées, nous avons néanmoins gardé les originaux dans les réserves. À partir du moment où les documents sont numérisés, on va évidemment privilégier la consultation via le document numérisé. Mais je ne dirai pas que ces collections sont patrimoniales en elles-mêmes. Ce qui est patrimonial ; c'est l'objet premier. Je ne m'étais jamais posé cette question. Mais ce qui reste patrimonial, c'est l'objet de départ. C'est un moyen de donner un accès à la collection, qui elle-même est patrimoniale, mais le fichier numérique, pour moi, ne l'est pas, aujourd'hui en tout cas.

Comment établissez-vous les acquisitions patrimoniales ?

M.C. : Tout cela est encore assez dépendant du support. Par exemple, concernant les périodiques, il y a les abonnements pour les périodiques vivants et il y a des tentatives de reconstitution de collections incomplètes pour les autres. Concernant les documents sonores, dans une bibliothèque patrimoniale, vous avez deux types d'acquisition : les acquisitions gratuites, représentant souvent une masse très majoritaire, qui arrivent par dons ou legs, sur laquelle nous n'avons pas de maîtrise, (on répond à des sollicitations) et les acquisitions concertées, volontaires, où la notion de choix, de politique, est très dépendante de ce qu'on trouve. Lorsque l'on va en salle des ventes, on achète des lots, dans lesquels il y a des choses qui nous intéressent, et d'autres qui ne nous intéressent moins. Lorsque l'on achète des choses à un particulier, ce qui nous arrive, cela marche aussi comme ça : il y a un paquet non-négociable, et on fait le tri après. Ce n'est pas du tout la même chose pour des acquisitions courantes en nouveautés éditoriales, où dans ce cas, on fait de la veille documentaire et on sélectionne un certain nombre de titres qui

nous intéressent. La démarche est très différente. Mais finalement, le grand distinguo n'est pas vraiment la différence entre gratuit et payant, mais entre les sollicitations que l'on reçoit et la veille documentaire que l'on fait. Vous me direz que les nouveautés ne sont pas nécessairement patrimoniales, mais si : c'est le patrimoine de demain ! Ça n'est pas forcément le cas quand on l'achète, mais le lendemain, lorsque c'est dans le catalogue, ça devient patrimonial. Encore une fois, il y a bien fallu que les bibliothèques construisent leurs collections pour qu'un jour elles deviennent patrimoniales ! Avant d'être anciennes, elles ne l'étaient pas ; avant d'être vieux, on est jeune ! Hormis Benjamin Button, je ne connais personne qui soit vieux d'emblée. Dans le premier cas, lorsqu'on répond à une sollicitation, la première chose que l'on vérifie, c'est si nous possédons déjà ou pas les documents proposés. Ensuite, on va vérifier l'intérêt documentaire de ce qu'on nous propose sachant que le plus intéressant pour nous, ce sont les collectionneurs : les collections très orientées sur des axes très précis vont être plus intéressante pour nous. La collection du mélomane moyen nous intéresse moins, tout d'abord parce qu'elle va souvent être redondante avec ce qu'on a déjà, et parce qu'elle est souvent assez « banale ». Ce qu'on cherche c'est l'originalité. Enfin, on cherche la complétude de nos collections ; on cherche quelque chose qui viendra soit alimenter un domaine où on est déjà puissant, soit alimenter un domaine où on a trop peu de choses. Ce qui concerne l'entre deux nous intéresse moins. En ce qui concerne la politique d'acquisition de nouveautés, il faut savoir que l'on a une acquisition en vinyle qui est très faible pour les archives. On fait des acquisitions de vinyles, mais qui sont plutôt orientées vers la bibliothèque de prêt, même si on sait très bien qu'*in fine*, ces documents iront rejoindre les archives. Cela peut arriver que l'on achète un document directement pour les archives, mais c'est assez rare. On a par exemple acheté toute une collection rééditée de musique *punk* pour venir compléter nos collections, mais honnêtement, dans nos pratiques d'aujourd'hui, c'est presque inexistant. Je ne dis pas qu'il ne faudrait pas le faire, la difficulté est qu'aujourd'hui, je n'ai personne pour le faire. Et puis on est quand même, pour le vinyle, sur un secteur éditorial assez faible, même si il prend de l'ampleur. Cependant, on achète quand même du CD avec cet objectif semi-patrimonial, afin de construire le « patrimoine » de demain. Là, on vise des éditions rares, éditées en petite quantité, et qui visent un public de niche. Pour faire court, on va éliminer des acquisitions tout ce qui est *mainstream*, tout ce qui est banal, courant, afin de se concentrer sur les marges. Aujourd'hui, on n'est pas non plus tout à fait opérationnel pour travailler là-dessus. Normalement, ça devrait être les acquéreurs qui font de la veille qui devraient

déterminer ce qui peut être intéressant pour le libre-accès ou pour les archives, mais on n'y arrive pas vraiment. Après, il y a un autre circuit d'acquisition très important, c'est tout ce que l'on récupère depuis les collections courantes, ou venant de la réserve centrale du réseau des bibliothèques de Paris. Là, on a fixé des critères contraignants : si ce titre qu'on possède est le dernier exemplaire présent dans le réseau, il rejoint les archives. Sinon, ce n'est pas nécessaire. Il y a bien sûr des exceptions, comme les éditions monumentales, notamment sous forme de coffret ou de suites : l'exemple que l'on donne le plus étant les œuvres pour piano de Carl Philipp Emanuel Bach par Miklos Spanyi (on en est maintenant au volume 57, je crois), dont on essaye d'avoir la collection complète. Tout cela sert donc l'objectif de constituer des collections qui, sans avoir des objectifs de conservation absolus, vont être gardées pendant de très nombreuses années.

Je voulais vous demander si le choix des supports avait une incidence dans votre sélection, mais c'est manifestement le cas.

M.C. : Oui.

Par conséquent, quel bénéfice peut représenter un support par rapport à un autre ?

M.C. : À titre d'exemple, on possède un nombre assez important de vinyles, à peu près 100 000. Un certain nombre de ces pièces ont été rééditées en CD ; parfois même, on le possède, mais on considère encore une fois que l'on reste dans une logique de support, d'édition, et l'on va donc garder précieusement la première édition, c'est à dire le vinyle, pour plusieurs raisons. D'abord, ce n'est pas le même objet : les éléments comme la pochette ou le livret ne sont pas les mêmes, et le son n'est pas le même non plus. De toutes façons, si on exclut le CD des collections strictement patrimoniales, ce qu'il nous reste, c'est le vinyle, ou le 78 tours. Notre point fort en termes de phonogrammes, c'est le microsillon, et l'après-guerre en général (cela concerne aussi les livres et les périodiques). C'est donc ce qu'on cherche à développer en priorité ; on ne cherche donc pas vraiment les acquisitions de 78 tours. Ce n'est pas une priorité. [...] De manière générale, on construit les collections de manière assez hétérogène les unes par rapport aux autres. Pour la collection de vinyles, encore une fois, on ne tient pas compte des potentielles rééditions en CD. Lorsqu'on achète un CD, c'est pareil, on ne se pose pas la question de savoir si on l'a en vinyle ou pas. La seule chose où cela a une incidence, c'est dans les

achats de vinyles à destination du prêt qui ensuite arrivent aux archives ; ce sont généralement des éditions *vinyl only* qui ne sont disponibles que sur ce support. C'est le seul cas de figure où un support supplantera un autre. Sinon, pour nous, c'est indépendant.

Est-ce qu'il y a donc pour vous des supports plus adaptés, ou plus légitimes que d'autres ?

M.C. : Il est bien évident que pour nous, le vinyle a une légitimité patrimoniale plus importante que le CD, et ce pour deux raisons. La première, c'est que le vinyle en tant qu'objet est plus intéressant. Les dimensions graphiques et documentaires sont souvent plus intéressantes que sur le CD, et c'est, pour un certain nombre de choses, des premières éditions. La deuxième raison concerne le contenu. Étant donné que le contenu d'un CD est numérique, son contenu sonore peut se retrouver aujourd'hui diffusé abondamment. Le son peut-être compressé sous la forme d'un mp3, mais pas toujours, et de toutes façons, tout cela va évoluer et les qualités sonores des plateformes de *streaming* vont augmenter ; il y a déjà des entreprises comme *Qobuz* qui proposent de la très haute qualité. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons dépatrimonialisé le CD : car les fichiers se retrouvent facilement ailleurs. Un vinyle qui n'a jamais été réédité, que personne n'a jamais *rippé* et *uploadé* sur *Youtube*, vous ne pouvez le trouver *que* en écoutant le vinyle. Et encore une fois, même si vous écoutez le fichier son, vous n'avez pas l'objet dans les mains. Donc oui, il y a vraiment une différence entre les supports là-dessus. Pour finir, pour mentionner les 78 tours, je considère aussi que les vinyles leur sont supérieurs, pour la simple et bonne raison que les vinyles comportent une pochette, ce qui n'est pas le cas des 78 tours.

Comment assurez-vous la mise à disposition de ce patrimoine ?

M.C. : Il y a deux types de diffusion : une diffusion individuelle, et une diffusion collective ou institutionnelle. À l'origine de la MMP, c'était la diffusion individuelle qui était privilégiée. Je vais vous montrer une vieille photo des archives avant les travaux. Vous voyez, la salle est remplie de carrels individuels. Il y en avait presque 40. Les gens consultaient les fiches, notaient les références, les bibliothécaires plaçaient l'utilisateur en lui prêtant un casque, et le son des disques était envoyé depuis la régie jusqu'au carrel concerné. On

pouvait avoir jusqu'à 80 personnes par jour ! Petit à petit, comme vous le savez, toute cette activité de consultation sur place a déclinée. En 2009, nous avons donc fait des travaux. Tous les carrels ont sauté ; on a laissé des postes pour la vidéo et quelques postes audio ; le centre de la salle est désormais dédié à l'action culturelle. On a considéré que c'était amplement suffisant, puisque cette activité est devenue résiduelle. [...] Le deuxième mode de diffusion, c'est donc une diffusion collective, par les quelques prêts que l'on fait à l'extérieur, auprès de certaines institutions : au Forum des Images, au Musée National de l'Immigration, à des journalistes réalisant des documentaires, à une exposition à Cologne – nous en faisons quand même pas mal. Ceci dit, en réalité, ce sont souvent les pochettes que l'on prête ; soit pour son intérêt visuel, soit pour son intérêt « culte » et « culturel » ; en tant qu'objet, et en tant qu'icône. On est de plus en plus sollicité sur ce genre de chose. On en fait également une utilisation collective avec des groupes, des scolaires par exemple, ou des groupes empêchés ; la collection va être un support pour parler musique. Dans le même esprit, on a ce qu'on appelle les ateliers « vinyles et théine », qui sont de petits ateliers où l'on écoute de la musique ensemble, avec les gens. Là, on utilise la collection patrimoniale et toute la dramaturgie du vinyle (consistant à le sortir de sa pochette, à le poser délicatement, etc.), la « mise en scène » si vous préférez : on utilise ça pour faire de la valorisation et de la médiation autour des collections. Voilà l'utilisation que l'on en fait. C'est un peu court, mais c'est également le cas pour plein d'autres collections patrimoniales, comme, je ne sais pas, la bibliothèque de l'Arsenal.

Sur des questions un petit peu plus techniques, je voulais également vous demander si les supports d'origine étaient consultables ; *a priori*, c'est le cas.

M.C. : Pas tout à fait. En ce qui concerne les 78 tours, qui sont d'ailleurs dans la réserve de la bibliothèque François Truffaut, il faut vraiment que quelqu'un justifie de la nécessité qu'il a d'écouter l'original pour le faire.

La mise à disposition de ces supports est-elle encadrée ? Comment et pourquoi ?

M.C. : Elle est encadrée en théorie. Autrefois, on ne donnait pas le disque directement, le disque tournait en régie. On peut continuer à le faire – c'est très rare – lorsqu'il y a beaucoup de monde en même temps. Désormais, on confie directement le microsillon à la

personne concernée, on lui donne des gants (ils sont en général surpris), on lui fait comprendre que l'objet est à utiliser avec précaution, et la personne est dans l'axe de vision du bibliothécaire. De toutes façons, il nous communique sa carte ! Mais pour des raisons pratiques, c'est plus simple pour nous de donner le disque directement.

Quel rôle peut jouer la numérisation dans la mise à disposition de ce patrimoine ?

M.C. : Le problème de la numérisation est le suivant. Nous avons basculé les numérisations des 78 tours sur le portail des bibliothèques. Ils sont donc consultables par les usagers, de chez eux. Aujourd'hui, avec le réseau des bibliothèques de Paris, on est train de réfléchir à une numérisation de documents sous droits, consultables dans l'enceinte de la bibliothèque, en profitant de l'exception au droit d'auteur pour les bibliothèques, afin de protéger les documents originaux. Mais est ce que les gens se déplaceront plus pour écouter des documents déjà numérisé ? Je ne suis pas sûr. L'autre question est aussi celle des marchés. Aujourd'hui, il y a un marché pour la numérisation des imprimés, des photographies, mais pas pour les phonogrammes. On pourrait toujours faire du hors marché, mais il faut régler la question des droits. Ensuite, numériser un vinyle coûte cher, pour deux raisons : d'abord, c'est long, et ensuite, peu de sociétés le font. C'est un tout petit marché, les coûts marginaux sont élevés. Pour la numérisation des imprimés, ce n'est pas le cas, les coûts sont faibles. Là, ce n'est pas le cas. On n'a donc pas encore mené ce travail, mais pour nous, ce n'est pas vraiment ça qui va faire venir les gens. [...] Après, ce qui peut être intéressant, c'est que l'exception au droit d'auteur pour les bibliothèques autorise la diffusion des copies numérisées au sein des locaux, mais que sont les locaux ? Est-ce que c'est *stricto sensu* la médiathèque ? Toutes les bibliothèques du réseau ? Tous les locaux de la DAC (Direction des Affaires Culturelles) ? Tous les locaux de la ville de Paris ? Là, cela pourrait être intéressant. On y travaille.

Comment assurez-vous l'intégrité des documents sonores que vous conservez ?

M.C. : On revient à la question des conditions de conservation. Ici, l'avantage, c'est qu'on a beaucoup de microsillon, qui est un support extrêmement stable. On les conserve debout, dans les armoires et les classeurs que vous connaissez, mais on ne contrôle en revanche pas la température ou l'hygrométrie, mais on a la chance d'être en sous-sol, c'est donc assez rare qu'il y ait des températures extrêmes ici. On a quelques problèmes

récurrents d'humidité, mais nous n'avons aujourd'hui pas les moyens de contrôler ça de façon satisfaisante. Cependant, pour les 78 tours, on pense commencer à remplacer les pochettes d'origine par des pochettes en papier neutre. Après, on conserve aussi des documents dont l'intégrité a déjà été mise à mal, car ils ont eu une vie antérieure. On a récupéré des documents abîmés, rayés, ou incomplets. Ceux là, on les conserve tel quel, on essaye néanmoins de les remplacer. Ceci dit, selon les habitués, les disques sont toujours en assez bon état.

Pour vous, est-ce qu'un document sonore numérisé est intègre ?

M.C. : Dans la numérisation il y a deux choses : la numérisation du signal sonore et la numérisation du reste (pochette, livret, etc.). En ce moment, sur les collections numérisées que l'on possède (en l'occurrence, des 78 tours), il n'y pas ces éléments annexes, mais il y a quand même la rondelle centrale, que l'on numérise aussi. Mais une numérisation est une copie. Elle ne sera jamais l'original. Le terme d'intégrité est donc pour moi mal choisi, j'utiliserai peut-être le terme de fidélité par rapport à l'original, et celle-ci ne sera jamais absolue. On utilise deux types de format : un format *lossless* et un format de diffusion en mp3. On considère le *lossless* comme relativement fidèle, mais n'oublions pas que la qualité du son ne dépend pas que de la qualité du fichier, mais aussi de l'équipement sur lequel vous l'écoutez ! La question de l'intégrité par rapport au son est d'ailleurs problématique *de fait*. Est-ce qu'un enregistrement est lui-même intègre à ce qu'il est censé diffuser ? Un enregistrement d'un concert ne reproduira jamais fidèlement le son du concert, et pendant ce même concert, le son ne sera pas le même selon la place qu'on occupe ! Cette question là est viciée dès le début. Maintenant, pour la numérisation, on peut encore parler de fidélité.

Par conséquent, une personne peut-elle consulter l'original d'un 78 tours numérisé ?

M.C. : Si elle a de bonnes raisons, on ne va pas l'en empêcher.

Dans ce cas, quel est l'objectif de proposer plusieurs modalités d'accès ? Sont-elles pensées pour des publics différents ?

M.C. : On ne vise pas du tout les mêmes personnes, ce ne sont pas les mêmes usages ! Je suis un peu sceptique concernant la consultation de fichiers numérisés sur place, mais la consultation à distance permet de viser un public international.

La portée est-elle donc différente ?

M.C. : Complètement ! D'ailleurs, le premier pays qui consulte nos collections (hormis la France bien sûr), c'est le Japon ! N'importe qui dans le monde peut consulter nos 78 tours. On a été contacté par exemple par une personne habitant en Argentine. La consultation sur place est simplement une manière différente de consulter le document, mais ça ne va pas fondamentalement changer les choses. Peut-être qu'une fois qu'on aura fait des travaux, on pourra faire des choses de l'ordre de la sollicitation, ou bien éditorialiser certaines choses, mais nous n'avons pas du tout réfléchi à ces questions.

La valorisation patrimoniale semble être une préoccupation majeure aujourd'hui : quels types d'actions mettez-vous en place aujourd'hui ?

M.C. : De manière générale, à chaque fois que l'on organise une action, on essaye de se demander si il n'y a pas un moyen de mettre en valeur nos collections patrimoniales en même temps. Ce n'est pas toujours le cas, mais on se pose systématiquement la question. Par exemple, pour notre festival de musique de chambre, on en a profité pour sortir des disques du fonds patrimonial et les exposer. Ce n'est pas grand chose, mais c'est une façon de faire du lien avec cela. [...] Après, il y a des activités sur lesquelles on est vraiment centré sur cette mise en valeur des collections patrimoniales. Par exemple, il y a les actions type « vinyles et théine », des actions d'écoute partagée, où l'on met en avant nos disques ; pas nécessairement pour écouter des choses rares, mais pour leur montrer l'objet. Il y a aussi le prêt extérieur (mais nous en avons parlé), les expositions *in situ* qui fonctionnent par cycle – le prochain se déploie par exemple autour du thème *musique et nature*. Un cycle dure à peu près deux mois pendant lesquels il y a des concerts, des conférences, des rencontres, des tables rondes, et on expose également des documents patrimoniaux dans les vitrines, avec parfois la possibilité d'écouter, sur une tablette, les disques qui sont exposés, ou des renvois vers des *mix* créés par nos soins. Pour les travaux que l'on fait avec les groupes (scolaires ou autre), on montre les documents en tant que tel – comme je vous l'ai dit – ou comme support pour un travail.

Dans le cadre d'un travail que nous avons fait avec le CLEMI (Centre de Liaison pour l'Éducation aux Médias et à l'Information), on a travaillé sur le concours « zéro cliché », et on a justement utilisé le patrimoine comme support. Il y a aussi l'émission de télévision, *Vinyles*, où l'on passe évidemment des vinyles, on les montre, et puis dernièrement il y a aussi les créations musicales originales faites à partir de notre fonds. Trois artistes en ont déjà réalisé une, dont I:Cube dernièrement. Il y a aussi d'autres actions mais qui vont concerner d'autres publics. Nous avons par exemple travaillé avec le Forum des Images dans le cadre de leur festival *Ciné Pop Quizz* ; dans le hall, on avait exposé les disques sélectionnés par les invités du festival, comme Clara Luciani par exemple. On a essayé de faire du *story telling* autour de ça ; on les a filmé dans la salle des archives, en train de chercher, en essayant de leur demander pourquoi ils avaient choisi telle ou telle chose. Pour nous, ça fait du contenu à valoriser sur nos réseaux sociaux, sur notre chaîne *Youtube*, etc. Enfin, il y a la valorisation numérique des collections patrimoniales, au travers de l'enregistrement de nos événements, soit par le biais des expositions virtuelles, soit par l'intermédiaire de *mix*.

Votre objectif est d'ouvrir des portes sur vos collections ?

M.C. : Il y a des objectifs immédiats de l'action culturelle qui ne sont pas forcément directement liés aux collections. La première mission est d'élargir l'horizon musical des usagers. Avant, l'objectif de l'action culturelle était de faire venir les gens à la bibliothèque. Aujourd'hui, l'action culturelle est un objectif en soi. La deuxième mission est bien sûr de faire connaître ce patrimoine.

Mettez-vous en place des actions autour des collections numérisées ?

M.C. : On en a sensé en faire, mais on a du mal, parce qu'on oublie. Il y a un portail des bibliothèques spécialisées, desquelles nous faisons partie, mais on a aussi un gros pied dans lecture publique, et par conséquent on travaille surtout sous cet angle. Mais on a quand même fait quelques focus ou des articles de ce genre où l'on parle de nos collections numérisées, mais pas depuis longtemps.

Ces actions ne sont donc pas les mêmes que pour les collections physiques ?

M.C. : On peut associer les deux ; dans nos articles, on met souvent des liens vers une collection numérisée, mais aussi vers le catalogue, via une requête qui rassemble une collection.

Y a-t-il des actions que vous voudriez mettre en place mais que vous ne pouvez pas ?

M.C. : Non, c'est plutôt des questions de temps et de priorité. Certaines actions ont pu être abandonnées. C'est là que nous manque cruellement un poste à la « valorisation patrimoniale ». Après, est-ce qu'il y a des choses que l'on ne peut pas faire ? À ma connaissance non ; tout ce qu'on a basculé sur le portail est libre de droit, donc non. Mais bien des fois, il y a quand même des choses pour lesquelles on est bloqué pour des raisons juridiques. On a trouvé la parade avec les *mix*, mais ce n'est pas toujours satisfaisant.

Pour vous, le patrimoine sonore est-il matériel ou immatériel ?

M.C. : Si on reprend la définition du patrimoine sonore comme ancien, rare ou précieux, il est forcément matériel parce qu'aujourd'hui, la question de l'accès ne se pose plus en musique. On est passé brutalement d'une économie de la rareté à une économie de l'abondance et de l'attention, donc oui, de plus en plus, ce qui est patrimonial sera dans l'objet. Au final, c'est comme si vous preniez un manuscrit de Flaubert à la bibliothèque de l'Arsenal. Qu'est ce qui est patrimonial ? Son texte ou le manuscrit ? C'est le manuscrit ! Le texte, on le retrouve partout, copié et recopié. Ma réponse est un peu lapidaire dans le sens où il y a encore aujourd'hui des musiques qu'on ne trouve pas ailleurs. Mais, un jour, elles seront sur *Youtube*, ou numérisées via le portail d'une bibliothèque. N'oubliez pas que le droit d'auteur n'est pas le même d'un côté et de l'autre de l'Atlantique ; un jour, on va voir des choses apparaître sur des portails canadiens qui pour nous seraient interdites. Mais on ne va quand même pas bloquer ça. Tout cela, c'est une question de temps en réalité. Donc, pour moi, oui, le patrimoine est dans l'objet.

Table des matières

Remerciements.....	5
Tables des abréviations.....	6
Sommaire.....	7
Introduction.....	9
1. LA CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES.....	12
1.1 Le document sonore : un objet ambivalent.....	12
1.1.1 Définitions.....	12
1.1.2 Chronologie des supports.....	14
1.1.3 Le dépôt légal.....	18
1.1.4 Un statut patrimonial ambigu.....	19
1.2 La conservation du patrimoine sonore : périmètre, enjeux et solutions.....	22
1.2.1 Qu'est ce que la « conservation » ?.....	22
1.2.2 Une prise de conscience tardive en France.....	24
1.2.3 L'environnement technique de la préservation.....	26
1.2.4 Accès et numérisation.....	28
1.3 Le support physique : une composante patrimoniale ?.....	33
1.3.1 Entre œuvre et produit d'une industrie.....	33
1.3.2 Une source historique.....	36
1.3.3 Du support au médiateur.....	38
2. ANALYSE COMPARATIVE DES PRATIQUES ET DISCOURS DES INSTITUTIONS.....	41
2.1 Les institutions ciblées.....	41
2.1.1 La Bibliothèque nationale de France – département de l'audiovisuel.....	43
2.1.2 La Médiathèque Musicale de Paris.....	43
2.1.3 Le fonds de conservation de documents sonores de la bibliothèque municipale à vocation régionale de Nice.....	43
2.1.4 Quelques structures non-retenues.....	44

2.2 Une analyse de contenu.....	<u>45</u>
2.2.1 Choix des éléments à observer.....	<u>45</u>
2.2.2 Constitution du corpus.....	<u>46</u>
2.2.2 Synthèse et limites.....	<u>47</u>
2.3 Entretiens avec les professionnels de la conservation du patrimoine sonore.....	<u>50</u>
2.3.1 Les personnes ciblées.....	<u>50</u>
2.3.2 Construction du guide d'entretien.....	<u>51</u>
2.3.3 Déroulement.....	<u>53</u>
2.3.4 Approche générale de la gestion du document sonore patrimonial.....	<u>54</u>
3. L'APPROCHE DU SUPPORT PHYSIQUE DANS LES INSTITUTIONS DE CONSERVATION DES DOCUMENTS SONORES.....	<u>59</u>
3.1 Le support physique comme garantie d'intégrité relative.....	<u>59</u>
3.1.1 Des documents au plus près de la source.....	<u>59</u>
3.1.2 Vers une hiérarchisation patrimoniale des supports.....	<u>60</u>
3.1.3 Le numérique : une complémentarité contradictoire.....	<u>62</u>
3.2 La valorisation par la matérialité, axe central par défaut.....	<u>64</u>
3.2.1 La matérialité, une dimension facilement exploitable.....	<u>64</u>
3.2.2 La matérialité comme source de valeur patrimoniale.....	<u>66</u>
3.3 Le « patrimoine sonore » : un concept à redéfinir.....	<u>68</u>
3.3.1 Un patrimoine nécessairement matériel.....	<u>68</u>
3.3.2 ...qui dépend d'un patrimoine socio-culturel.....	<u>70</u>
Conclusion.....	<u>72</u>
Bibliographie.....	<u>74</u>
Annexe A : guide d'entretien semi-directif.....	<u>81</u>
Annexe B : entretien avec Pascal Cordereix.....	<u>83</u>
Annexe C : entretien avec Marc Crozet.....	<u>94</u>
Table des matières.....	<u>107</u>

Supports physiques et conservation des documents sonores patrimoniaux : pratiques et discours au sein de trois institutions

Présenté par
Pierre François

Le 8 juillet 2019

Indexation RAMEAU

Enregistrements sonores -- Conservation et restauration

Patrimoine culturel -- Bibliothèques

Mots-clés

Document sonore ; Son ; Musique ; Conservation ; Patrimoine ; Valorisation ; Médiation ; Diffusion ; Bibliothèque ; Support ; Numérisation ; Dépôt Légal ; Disque ; Phonogramme.

Résumé

La place du document sonore patrimonial en bibliothèque est récente, mais elle est au cœur de problématiques cruciales concernant sa conservation. Le patrimoine sonore, dont la légitimation et la construction est encore en cours, est un ensemble composite de contenus et de supports très divers, dont le son en est la dimension principale. Mais quelle place réservent les institutions de conservation aux supports physiques ? Comment approchent-elles, en pratique et dans leur discours, la matérialité de ces documents ? Paradoxalement considérés comme sujet et outil d'une conservation et d'une diffusion encore balbutiante, les supports physiques semblent être les stigmates d'un patrimoine dont l'existence dépasse largement ses manifestations sonores.