



UFR de sciences humaines et arts

—
Master esDOC - information, documentation, bibliothèque

Année universitaire 2020-2021

La musique en bibliothèque : de l'objet au service

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

Présenté par
Julia Caillault

Le 6 juillet 2021

Sous la direction de
Marina Dinet Dumas

Université de Poitiers

UFR de sciences humaines et arts

—
Master esDOC - information, documentation, bibliothèque

Année universitaire 2020-2021

La musique en bibliothèque : de l'objet au service

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

Présenté par
Julia Caillault

Le 6 juillet 2021

Sous la direction de
Marina Dinét Dumas

Université de Poitiers

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier toutes les personnes que j'ai pu rencontrer durant mon master EsDoc, mes camarades comme mes professeurs, pour les bons moments passés et ce sentiment de solidarité. Je remercie tout particulièrement ma directrice de mémoire, Marina Dinet-Dumas, pour m'avoir accompagné sur ce mémoire ; pour sa présence, ses conseils et son aide.

J'adresse également mes remerciements à tous les professionnels avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger dans le cadre de ce travail : Sylvette Peignon, Dominique Auer, Anne Tricard, Mikaël Brient, Cédric Doumenq, Marie Segalat, F., T. et Romain Lacroix. Je les remercie pour le temps qu'ils m'ont consacré et pour les témoignages qu'ils m'ont partagés.

Enfin, je remercie mon papa, Brice Caillault, pour m'avoir permis de poursuivre les études que je souhaitais, il m'a encouragé et m'a donné les moyens d'accomplir mon parcours universitaire. Mais également ma maman, Ghislaine Creton, qui a été ma relectrice attitrée et mon soutien humain dans ce projet.

SOMMAIRE

Introduction.....	7
1. La musique en bibliothèque, une offre en évolution.....	10
1.1. La musique dans les pratiques culturelles.....	11
1.2. Le modèle traditionnel de la musique en bibliothèque questionné.....	19
1.3. Musique en bibliothèque : de la collection matérielle au service.....	29
2. L'analyse de discours des professionnels.....	41
2.1. Le contexte d'étude.....	41
2.2 Les modalités de l'expérimentation.....	49
2.3. Premiers retours sur les modalités de passation.....	51
3. La nécessité d'appréhender différemment la musique en bibliothèque.....	54
3.1. Le support, vecteur de la musique.....	54
3.2. Le numérique, un prolongement de l'offre physique.....	59
3.3. Le modèle participatif, une perspective pour la musique en bibliothèque.....	64
Conclusion.....	71
Bibliographie.....	74
Table des matières.....	84

INTRODUCTION

L'industrie du disque fait ses premiers pas dans la nouvelle économie de la fin du XIXe siècle et s'impose rapidement dans le paysage culturel de la France. Une succession d'innovations technologiques et sociétales viennent alors développer la manière dont les Français accèdent à la musique et l'écoutent. Entre le cylindre phonographique de 1877 et le premier *iPod* de 2001, c'est l'ère du numérique qui vient bouleverser l'industrie musicale. Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français¹ montrent un accroissement continu de l'écoute quotidienne de la musique, dû à un phénomène générationnel, mais aussi et justement avec le développement du numérique. Les dispositifs d'écoute deviennent portatifs et les diffuseurs dématérialisés. Si « [les technologies numériques] ont *in fine* amplifié la présence de la musique enregistrée dans le quotidien des Français »² et ont permis une démocratisation de la musique, l'économie des industries musicales s'en est trouvée fragilisée. Pour la première fois, « le numérique permet enfin à la musique d'exister pleinement en dehors de son support et sous une forme universelle »³.

Ces mouvances dans l'écosystème musical touchent et questionnent les acteurs culturels, dont les bibliothèques de lecture publique. Car la musique en bibliothèque est historiquement représentée par la création de la première discothèque de prêt à Paris, en 1960. Un modèle qui a convergé avec celui des bibliothèques, au point de fusionner dès l'année suivante. A travers le prêt de supports musicaux, les professionnels tendent à rendre leurs collections musicales, comme d'autres domaines, accessibles au public. Les années 1990 marquent d'ailleurs une période florissante en bibliothèque avec un support CD qui vient affirmer la place de la musique dans ce lieu culturel et qui profite, par ailleurs, d'une situation économique favorable. Lorsque le numérique vient bouleverser les pratiques culturelles, et musicales des Français, les bibliothécaires se retrouvent confrontés à une chute des emprunts de CD dans leurs établissements. Si des plateformes de

¹Enquêtes menées à partir du début des années 1970.

²LOMBARDO, Philippe et WOLFF, Loup. [CE-2020-2] : Cinquante ans de pratiques culturelles en France [en ligne]. Ministère de la Culture, 2020. [Consulté le 15 juin 2021]. Culture Etudes. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2>, p.14.

³SCHWEITZER, Pierre. L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur. In : *Droit, musique et numérique : considérations croisées* [en ligne]. Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2019. pp. 33-50. [Consulté le 16 janvier 2021]. ISBN 978-2-7314-1118-8. Disponible à l'adresse : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02120215>, p. 36.

streaming sont progressivement introduites dans les collections, il semble que les professionnels des bibliothèques s'interrogent de leurs places parmi les offres de géants du secteur.

Notre étude s'interroge donc sur la manière dont les professionnels des bibliothèques appréhendent le basculement du modèle traditionnel de leur collection musicale, rappelant l'image des discothèques de prêt, vers un modèle qui paraît encore à inventer.

Dans un premier temps, nous supposons qu'avec l'essor du numérique, les questionnements et les inquiétudes des professionnels des bibliothèques se sont focalisés sur la question du support des collections. Tandis que les pratiques culturelles paraissent largement se tourner du côté du *streaming* pour l'écoute de musique et que les emprunts de CD connaissent une importante baisse en bibliothèque, il semble que les professionnels ont bâti leurs collections musicales sur un modèle centré sur une collection matérielle dont les fonctions principales sont l'accès et le prêt.

Dans un deuxième temps, nous faisons l'hypothèse que l'approche hybride des collections ne permet pas aux professionnels de repenser fondamentalement l'offre musicale en bibliothèque, la fonction principale de la collection musicale demeure l'accès. Lorsque les offres numériques ont fait leur apparition dans le paysage musical, les professionnels se sont tournés vers une approche hybride de leurs collections, avec supports physiques et dématérialisés. Pour autant, cette approche se concentre également sur les collections et leurs fonctions.

Enfin, dans un troisième temps, nous présumons que les professionnels passent d'une logique centrée sur les collections à une logique orientée service. Un nouveau modèle viendrait donc repenser la manière dont les professionnels abordent la musique en bibliothèque et leur rôle par rapport à celle-ci, dans une posture de médiateur.

Pour investiguer ces trois hypothèses, nous avons travaillé avec deux terrains d'études différents. Le premier rend compte de bibliothèques représentées par des membres de l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale. Et le deuxième présente des bibliothèques du réseau Grand Châtellerault. Ces deux terrains, à des stades différents de réflexions autour de la musique en bibliothèque et dans des contextes très différents, permettent d'interroger les pratiques, les choix ou encore les motivations des professionnels. Des entretiens semi-directifs

ont alors été menés avec neuf bibliothécaires afin d'analyser et de comparer les discours tenus autour de ce sujet.

Pour commencer, notre travail présentera un état de l'art. Celui-ci abordera le développement de la musique enregistrée, l'évolution des pratiques culturelles et les différents modèles autour de la musique en bibliothèque. Ensuite, nous nous intéresserons à la méthodologie employée dans notre étude. Et enfin, nous présenterons une analyse des résultats qui permettra de tester les différentes hypothèses que nous avons émises.

1. LA MUSIQUE EN BIBLIOTHÈQUE, UNE OFFRE EN ÉVOLUTION

Du grec ancien *bibliothékê*, les bibliothèques sont étymologiquement un « lieu de dépôt de livres »⁴ où ce support est l'élément central des collections. Impacté par les évolutions techniques et les nouveaux usages, le livre passera du volumen, le rouleau de parchemin, au codex, les feuillets en cahier, qui perdurera à travers les siècles⁵. Mais le troisième tiers du XXe siècle marque un changement de composition des collections, avec l'arrivée d'autres supports que le livre. « [La bibliothèque] n'est pas un « dépôt » statique orienté vers la seule préservation de documents communiqués à quelques privilégiés. Elle s'offre au public, s'ouvre aux animations et à des services culturels divers ; par ailleurs, elle ne contient pas que des livres, mais aussi des documents sur tous supports. »⁶ C'est à partir des années 1970 que naît le concept de « médiathèque », dont il faudra attendre dix ans pour le voir couramment employé par la profession et les élus⁷. Cette nouvelle manière d'aborder la bibliothèque correspond à la volonté des professionnels de s'ouvrir « non seulement à tous les types de documents mais aussi à tous les publics »⁸. Les supports musicaux ont d'ailleurs été les premiers à représenter ce changement de concept de bibliothèque à celui de médiathèque avec le disque, et plus précisément le microsillon⁹. En s'appropriant ces produits des industries culturelles au sein de leurs collections, les bibliothèques ont également dû s'adapter à l'évolution des supports qui y était liée¹⁰. Aujourd'hui, la fonction et la place des supports physiques sont largement bouleversées par l'arrivée du numérique. Le papier se transforme en livres numériques et périodiques en ligne, et les supports audio-visuels deviennent des plateformes de *streaming*¹¹. Une évolution des supports qui se fait en corrélation avec celle des pratiques culturelles. Ainsi, ce n'est donc pas la première fois que les bibliothèques ont fait évoluer leurs pratiques en réponse aux évolutions technologiques et culturelles.

⁴WIKTIONNAIRE. bibliothèque. *Wiktionnaire* [en ligne]. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wiktionary.org/wiki/biblioth%C3%A8que>

⁵BNF. Les premiers supports. *L'aventure du livre* [en ligne]. 2012. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/premiers-supports/index.htm>

⁶MELOT, Michel. Le temps des médiathèques. *Regards sur un demi-siècle : Cinquantenaire du Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne]. 2006. N° Hors série, pp. 207-232. [Consulté le 15 mars 2021] Disponible à l'adresse : <https://presses.enssib.fr/catalogue/regards-sur-un-demi-siecle> p. 208

⁷CARIO, Franck. Bibliothèque vs médiathèque. *InfoDocBib - Architecte de l'information* [en ligne]. 28 décembre 2010. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://infodocbib.net/2010/12/bibliotheque-vs-mediathèque/>

⁸*Regards sur un demi-siècle : Cinquantenaire du Bulletin des bibliothèques de France, op. cit.*, p. 208

⁹*Ibid.*, p. 219

¹⁰*Ibid.*, p. 207-208

¹¹COURTEL, Sophie. Le support numérique en bibliothèque. *wikiterritorial* [en ligne]. 20 mai 2019. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://encyclopedie.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/fiches/Le%20support%20num%C3%A9rique/#H2.2.L2019offreaudio>

1.1. LA MUSIQUE DANS LES PRATIQUES CULTURELLES

Résultat d'un siècle d'innovations technologiques, le disque compact fait son avènement dans le paysage de l'industrie musicale dans les années 1980. Si ce disque connaît pendant une vingtaine d'années un fort succès, il se retrouve confronté à l'essor d'Internet au tournant du siècle. Nouvelle manière de faire, de consommer et d'écouter la musique ; développement de la copie et de la portabilité... autant d'innovations face auxquelles le marché du disque se retrouve vite dépassé. Sans compter que chacune de ces transformations introduit de nouveaux usages, et ainsi de nouvelles pratiques liées à la musique, bouleversant un peu plus l'économie d'un secteur culturel basé sur la communication d'un support d'enregistrement.

1.1.1. COMMERCIALISATION DE LA MUSIQUE ENREGISTRÉE ET NAISSANCE DU CD : UN RAPIDE SUCCÈS

La fin du XIXe siècle marque l'arrivée d'une nouvelle économie orientée par le capitalisme, dont la production de masse et les progrès techniques en sont les piliers, et dans le domaine culturel c'est la naissance de l'industrie du disque. La manière de produire, de consommer et de diffuser le son connaît alors un tournant radical, et la musique enregistrée commence à prendre de plus en plus de place dans le paysage culturel. L'Amérique du Nord et l'Europe connaissent de fortes mutations sociales, avec l'urbanisation et la montée des classes ouvrières et moyennes, permettant à présent l'acquisition et l'appropriation d'appareils d'écoute de musique enregistrée. Ainsi, les années 1870 voient arriver le phonographe, une innovation qui vient répondre à un besoin culturel et parer à l'éloignement des foyers du centre des villes, où se trouvent les lieux culturels¹². Pourtant, à ses débuts, l'enregistrement sonore n'était pas destiné à la musique mais à la parole. Le début de la Première Guerre Mondiale vient marquer une nouvelle forme d'appropriation, quand l'enregistrement n'est plus utilisé pour l'usage qui était prévu au départ, en utilisant les supports d'enregistrements sonores pour la musique. Ce support musical devient dès lors un outil de propagande¹³. L'entre-deux-guerres renforce ce phénomène pour finalement inscrire, avec la fin de

¹²TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3 : Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles* [en ligne]. Autrement, 2008. [Consulté le 16 janvier 2021]. Mémoires/Culture. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>

¹³*Ibid.*, p. 17.

la Deuxième Guerre Mondiale, l'enregistrement sonore comme « support privilégié d'une culture musicale de masse qui traverse les frontières de plus en plus rapidement »¹⁴.

Le premier support commercialisé pour un usage domestique est le cylindre sur phonographe. Il installe pour la première fois l'idée que la musique enregistrée puisse être un objet de détente et d'amusement. Cette nouveauté va permettre le développement d'une industrie discographique dans les années 1890 avec la création d'un catalogue de musique allant au-delà des frontières et avec la naissance de vedettes de la musique. Dix ans plus tard, ce sont deux systèmes d'écoute qui s'imposent avec d'une part le phonographe et de l'autre le gramophone avec le disque plat ou disque 78 tours. Ce dernier se révèle être plus facile à produire avec une meilleure qualité sonore. Le 78 tours connaît un succès rapide, dans un contexte de mondialisation croissante, où les répertoires musicaux sont déjà constitués, et devient le standard mondial dans les années 1910.

Au sortir de la Première Guerre Mondiale, l'industrie musicale américaine se développe grandement, notamment avec « l'arrivée à maturité d'une musique « nationale » américaine »¹⁵, et s'installe comme pays au rayonnement et à l'influence mondiale grâce à ses innovations techniques et de production. La fin des années 1920 s'accompagne d'une nouvelle méthode d'enregistrement électronique permettant une meilleure qualité d'écoute et de meilleures conditions d'enregistrement en studio. Ce travail en studio se voit également accompagné par une professionnalisation et est pensé autour de politiques artistiques. Le passage par le studio d'enregistrement devient dès lors un passage nécessaire pour tout artiste qui souhaite se faire connaître¹⁶.

Cependant, le krash boursier de 1929 marque la période de la Grande Dépression, avec une chute de l'activité due à la crise économique mondiale. La musique enregistrée n'est plus un besoin de première nécessité, et n'est donc pas une priorité dans les achats. Pourtant, la radio lui permet de tenir face à cette crise, alors qu'elle était considérée jusque là comme une concurrente sur le marché de la musique¹⁷.

Si la musique enregistrée est, une nouvelle fois, utilisée comme outil de propagande à l'arrivée de la Deuxième Guerre Mondiale, la fin de celle-ci révèle de forts progrès et recherches technologiques dans le domaine¹⁸. L'industrie mondiale de masse se met en place et la musique entre dans une période de prospérité. « Cette prospérité s'explique essentiellement par trois facteurs : l'innovation technique qui permet l'invention d'un nouveau support (le microsillon) possédant une qualité

¹⁴*Ibid.*, p. 3.

¹⁵*Ibid.*, p. 17.

¹⁶*Ibid.*, p. 20.

¹⁷*Ibid.*, p. 25.

¹⁸*Ibid.*, p. 32.

d'écoute plus grande pour un moindre prix de revient ; la croissance démographique généralisée dans le monde industrialisé qui augmente le public potentiel du disque ; et enfin la mise en place par les compagnies discographiques de stratégies commerciales fondées sur la synergie entre tous les types de médias »¹⁹. Le disque 78 tours n'est plus le standard mondial, au profit du *Long Playing* qui permet d'écouter durant un long moment des enregistrements sonores. De la fin des années 1940 aux années 1970, les microsillons s'imposent largement dans l'industrie musicale, notamment avec les disques de 33 et 45 tours²⁰. Durant cette période des Trente Glorieuses, le marché de la musique est en pleine expansion²¹. C'est en entrant dans une nouvelle ère, cette fois-ci numérique, que ce marché subit de nombreux bouleversements, qui perdurent encore aujourd'hui dans une certaine mesure.

Finalement, les années 1980 marquent la collaboration entre *Phillips* et *Sony* et le développement d'un nouveau support musical : le disque compact (*Compact Disc*). Lorsque le CD est proposé sur le marché, les premières réactions expriment parfois du scepticisme. Pourtant, l'économie autour de ce nouveau support musical connaît une explosion et fait même entrer les gros labels²² à la bourse de Wall Street. Un modèle qui se dessine de plus en plus comme celui d'un oligopole à frange où les quelques gros groupes contrôlent la majeure partie du marché de la musique enregistrée, avec sa multiplicité de petits labels. S'il fonctionne dans ses débuts, le manque de diversité et de sorties d'album deviennent par la suite un facteur fragilisant pour le CD. Mais à la fin des années 1990, l'émergence de technologies numériques offre à la fois un nouvel horizon à la création des amateurs, et dans le même temps facilite le piratage²³. L'arrivée des lecteurs mp3, avec leur fichier de musique compressé (.mp3), et des réseaux de partage, favorisent les échanges, ce qui crée une fracture avec les labels qui ne modifient pas leurs stratégies et n'utilisent les sites internet que comme de simples vitrines de leur catalogue²⁴. En 1999, la création du site *Napster* offre la possibilité d'échanger gratuitement des musiques²⁵. Une offre qui s'accompagne de l'émergence de la copie illégale, et qui met l'industrie de la musique enregistrée en difficulté²⁶. « Entre 2002 et le début 2007, l'industrie mondiale du disque connaît une véritable bérézina avec un effondrement de

¹⁹*Ibid.*, p. 33.

²⁰*Ibid.*, p. 34.

²¹*Ibid.*, p. 36.

²²« Société éditrice de disques ; marque déposée par cette société. » (Larousse)

²³DARTIGUENAVE, Matthieu. L'industrie du disque : comment s'est effondré ce marché ? *La Revue des Médias* [en ligne]. 4 mars 2019. [Consulté le 15 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://larevuedesmedias.ina.fr/lindustrie-du-disque-comment-sest-effondre-ce-marche>

²⁴TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3 : Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p. 62.

²⁵*Ibid.*, p. 63.

²⁶JANOWSKA, Anna Anetta. L'avenir de la musique après la révolution numérique : opportunités et contraintes pour l'industrie du disque. *Sociétés*. 1 juillet 2011. Vol. n°112, n° 2, pp. 87-94.

50 % de son chiffre d'affaires »²⁷, ce qui accentue la demande des industries musicales à réglementer Internet, notamment autour du respect de la propriété intellectuelle. Pourtant, la crise que soulève Internet dans l'économie de l'industrie du disque « n'est pas seulement une crise du système de production (la remise en cause du support sur disque compact), mais également une crise du système de distribution »²⁸. Ce n'est que depuis 2014 que l'industrie musicale, dans son ensemble, retrouve une hausse significative de son activité avec la musique à la demande, plus connue sous l'anglicisme *streaming*²⁹.

1.1.2. UNE NOUVELLE MANIÈRE DE DIFFUSER LA MUSIQUE : LE STREAMING

L'année 1997 marque la date à laquelle Internet arrive dans les foyers des particuliers, par abonnement téléphonique. Le site *Napster* est créé deux ans plus tard et jouit d'un certain succès, facilité par un Internet plus accessible. Des procès pour défendre les droits des artistes et producteurs sont lancés afin d'aboutir à des lois protégeant les œuvres. Malgré la fermeture du site *Napster* en 2001, l'échange illégal de fichiers .mp3 continue. Pourtant, à la même période, des initiatives de diffusion et de consommation légales de la musique se développent.³⁰

Alors connue pour ses ordinateurs, les *Macintosh*, la marque *Apple* lance sa plateforme *iTunes* qui permet d'encoder des musiques en .mp3, de les écouter sur ordinateur et de les graver sur disques compacts. Si cette première approche permet de régler dans un premier temps le problème du manque de revenus des artistes, cela ne semble pas être une solution du côté des industries du disque qui n'arrivent pas à inverser la tendance de chute des ventes de CD. Néanmoins, les années 2010 voient l'arrivée du *streaming* où, à l'inverse de la première version d'*iTunes*, « il s'agit non plus de transférer un fichier d'un serveur ou d'un ordinateur vers un autre périphérique numérique, mais plutôt de le diffuser sous forme de flux (*stream*) pour permettre une écoute en direct sans téléchargement préalable »³¹. Dans ce marché du *streaming*, d'autres grandes plateformes viennent

²⁷TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3 : Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p. 64.

²⁸*Ibid.*, p. 63.

²⁹ENGLEBERT, Simon. *Le streaming musical : à qui profite-t-il ? Analyse du secteur, du business model et des enjeux vis à vis des parties prenantes* [en ligne]. Mémoire de master. Université catholique de Louvain, 2018. Disponible à l'adresse : <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/object/thesis:14318>

³⁰SCHWEITZER, Pierre. L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur. In : *Droit, musique et numérique : considérations croisées* [en ligne], op. cit., p. 33.

³¹*Ibid.*, p. 34.

s'installer, comme *Deezer* (en 2007³²) ou *Spotify* (en 2008³³). Leur économie se base sur deux modèles : l'un est gratuit mais financé à l'aide de publicité et l'autre payant avec des avantages telle que l'écoute illimitée. Parallèlement à ce marché, des artistes indépendants profitent de la visibilité offerte par les réseaux sociaux (par exemple *YouTube*) pour diffuser leur musique³⁴. Cette démocratisation de la musique a permis aux plus petits labels d'être plus compétitifs face aux plus gros. Ainsi, les plateformes d'écoute de musique en ligne se développent dans un modèle dit de « longue traîne », c'est-à-dire qu'ils ont « aidé à développer une mosaïque de mini-marchés et de micro-stars, le marché de masse se transformant en un nouveau marché de niches qui – pour la première fois – peut entrer en compétition avec le marché des tubes »³⁵.

Le succès économique de ces plateformes « se traduit par une part accrue des revenus du *streaming* dans le chiffre d'affaires de l'industrie musicale »³⁶. Le *streaming* a permis au marché de la musique enregistrée de s'accroître depuis 2016. Et c'est en 2018 que pour la première fois, le chiffre d'affaire généré par le *streaming* dépasse celui des ventes physiques en prenant 57 % des parts³⁷.

Ce n'est pas simplement le développement d'Internet qui a fait fleurir ces plateformes mais également le service et la logique algorithmique mis en place. Des fonctions qui permettent notamment la suggestion de nouvelles découvertes musicales, la recommandation de titres similaires à ceux précédemment écoutés, la possibilité de créer des playlists ou encore l'écoute de radios thématiques³⁸. Le travail algorithmique est tel qu'aujourd'hui les plateformes sont capables de « corrélérer une appétence culturelle à des états émotionnels »³⁹. Ces services offrent à l'utilisateur une expérience personnalisée de l'écoute musicale⁴⁰ en modifiant la manière de faire et d'écouter la musique. D'un côté, les créateurs ont accès à des technologies qui leur permettent d'enregistrer des

³²CNM-IRMA. *Deezer, une licorne du « freemium » née en France*. IRMA CNM : Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles [en ligne]. 8 mai 2019. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse :

<https://www.irma.asso.fr/Deezer-une-licorne-du-freemium-nee>

³³CNM-IRMA. *Spotify, corsaire suédois*. IRMA CNM : Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles [en ligne]. 27 août 2019. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse :

<https://www.irma.asso.fr/Spotify-corsaire-suedois>

³⁴L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur, *op. cit.*, p. 39.

³⁵BEUSCART, Jean-Samuel, COAVOUX, Samuel et MAILLARD, Sisley. Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming. *Réseaux*. 2019. Vol. 213, pp. 17-47. DOI 10.3917/res.213.0017.

³⁶*Ibid.*, p. 19.

³⁷SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION PHONOGRAPHIQUE. Bilan 2018 du marché de la musique enregistrée. *SNEP* [en ligne]. 14 mars 2019. [Consulté le 31 décembre 2020]. Disponible à l'adresse :

<https://snepmusique.com/actualites-du-snep/bilan-2018-du-marche-de-la-musique-enregistree/>

³⁸Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur, *op. cit.*, p. 19.

³⁹LE GUERN, Philippe. L'expérience de la musique en régime numérique : continuité ou disruption ? *tic&société*. 11 novembre 2020. N° Vol. 14, N° 1-2, pp. 247-272. DOI 10.4000/ticetsociete.5137.

⁴⁰Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur, *op. cit.*, p. 19.

sons à des coûts inférieurs à ceux qu'ils étaient auparavant. De l'autre côté, les consommateurs ont la possibilité d'accéder librement, et ce grâce à la portabilité des données, à un large catalogue musical pour un moindre prix⁴¹.

Ainsi, les technologies qui gravitent autour du *streaming* ont changé la manière dont le consommateur fait usage de la musique. Cette nouvelle manière de consommer la musique a déconstruit le modèle classique, dans lequel l'industrie musicale a établi ses règles jusqu'alors, pour aller vers un modèle où le consommateur se construit ses propres codes. Les genres musicaux se décroissent, voire les morceaux musicaux ne sont plus nécessairement classés avec des étiquettes de genre mais dans un contexte d'usage (exemple : playlist de « musiques pour réviser »). Les albums se fragmentent, ils ne sont plus traités comme une unité et sont aisément divisibles⁴².

Cependant, le *streaming* et son fonctionnement algorithmique sont critiqués dans leur influence sur la manière de consommer la musique : « entrer [...] dans la boîte noire des algorithmes ne nous confronte-t-il pas à une gouvernementalité de l'écoute par la recommandation ? »⁴³. L'utilisateur se trouve dans une bulle de filtre, s'il sait ce qui lui est mis en avant par la plateforme, il est ignorant de ce qui lui est caché. Une forme d'influence s'installe, empêchant la sérendipité, donc la découverte de nouveaux titres si l'algorithme ne les a pas calculés comme correspondant au profil de l'utilisateur. Même si leur structure reste inconnue car complexe, les effets de ces algorithmes restent « dépendants des contextes, évoluent avec les usages qui en sont faits et en fonction des données de leur environnement »⁴⁴. Malgré une forme de contrôle qui peut être exercée par les plateformes sur la manière de consommer la musique, la relation entre ce nouveau *medium* d'écoute de musique et l'évolution des pratiques culturelles musicales est étroitement liée.

1.1.3. DES PRATIQUES CULTURELLES QUI ÉVOLUENT

La musique, en tant que première industrie culturelle à entrer dans l'ère numérique, a eu un impact significatif sur les pratiques culturelles, en allant du partage sur *Napster* à l'accès à des millions de titres sur *Spotify*. Trois facteurs ont facilité cette évolution des pratiques d'écoute musicale. Le

⁴¹LE GUERN, Philippe. Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique. *Réseaux*. 27 avril 2012. Vol. n° 172, n° 2, pp. 29-64.

⁴²L'expérience de la musique en régime numérique : continuité ou disruption ?, *op. cit.*, p. 256.

⁴³*Ibid.*, p. 257.

⁴⁴Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur, *op. cit.*, p. 23.

premier est générationnel, sous-entendant que les jeunes (adolescents et jeunes adultes) sont le public le plus à même de s'appropriier les plateformes de *streaming* et de les intégrer dans leurs usages⁴⁵. Cette génération peut être également appelée « boom musical », une tranche d'âge de 15 à 24 ans qui a su profiter des progrès technologiques de son époque et qui est la plus consommatrice dans l'écoute globale de la musique⁴⁶. Le deuxième facteur est lié à l'étendue internationale du marché de la musique, avec des titres musicaux s'affranchissant des barrières et des langues, ce qui a favorisé la découverte d'artistes du monde entier. Et enfin, le troisième facteur est celui de la portabilité des données et de la multiplicité des supports, facilitant l'accessibilité aux ressources musicales⁴⁷.

Il semblerait que l'évolution des pratiques n'est pourtant pas tant liée à la musique en tant que domaine artistique mais bien en tant qu'objet culturel nécessitant des dispositifs particuliers, avec « d'une part, celle du désintérêt porté aux supports physiques pour préférer leurs avatars numériques et, d'autre part, un transfert de l'attachement non plus tant pour le contenu, mais pour les équipements »⁴⁸. Effectivement, de 1981 à 2011, les dépenses consacrées aux biens culturels n'ont pas connu de hausse significative. Mais depuis 2006, les équipements technologiques se sont imposés et ont dépassé les dépenses consacrées aux biens culturels. Cette catégorie peut autant correspondre à l'accessoire (casque audio) qu'au *medium* (chaîne hi-fi)⁴⁹. Finalement, ce contexte, qui connaît de nombreuses innovations technologiques, induit par sa multiplicité de supports, une multiplicité des usages⁵⁰.

Du côté de la musique vivante, deux tendances s'opposent. D'une part, les concerts de musiques actuelles et de variétés ou encore de rock continuent d'être fréquentés par un public de moins de 35 ans. Mais d'une autre part, les concerts de musique classique font face à un public vieillissant⁵¹. Si la pratique d'écoute de musique a rapidement su s'abstraire du statut social dans les années 1970 grâce à la « musicalisation de notre société française »⁵², il semblerait que cette fracture se retrouve

⁴⁵BOUTON, Rémi. Musique, laboratoire de l'ère numérique. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 1 janvier 2014. N° 2, pp. 14-25. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0014-002>

⁴⁶CHRISTOPHE, Thibault. *Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique* [en ligne]. Thèse en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2015. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01643967>

⁴⁷Musique, laboratoire de l'ère numérique, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸*Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique, op. cit.*, p. 86.

⁴⁹*Ibid.*, p. 87.

⁵⁰COULANGEON, Philippe. Les pratiques musicales en France : l'effet Landowski. *Politiques de la culture* [en ligne]. 28 mars 2016. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://chmcc.hypotheses.org/1854>

⁵¹*Ibid.*

⁵²*Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique, op. cit.*, p. 84.

dans le genre musical écouté. En ce sens, la musique classique peine à satisfaire les nouvelles générations de seniors du fait de sa pratique encore trop sélective. Cependant, les années 1980 ont marqué le début du décloisonnement des genres musicaux. Si la musique classique n'atteint pas un plus large public, d'autres genres ont su faire abstraction de l'âge ou du statut social pour s'installer dans le paysage musical, comme en témoigne la place que prend aujourd'hui le rap⁵³.

L'éducation musicale a de son côté agi en faveur de la démocratisation musicale dès les années 1960. La politique mise en place se base alors sur un constat : le « retard qui caractérise l'organisation des structures musicales françaises, que ce soit pour l'enseignement de la musique, la diffusion de celle-ci et le contrôle technique des moyens existants, n'a pas permis l'adaptation du fait musical aux profondes mutations sociales et techniques du monde moderne ainsi qu'aux nouveaux besoins apparus »⁵⁴. Ainsi, il apparaît comme nécessaire de définir une action sur le long terme. Et c'est entre 1966 et 1974 qu'une politique d'enseignement musicale va se développer, en s'appuyant sur le « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises » du 22 juillet 1969. A l'initiative de ce plan se trouve Marcel Landowski, compositeur et directeur de conservatoire, à qui André Malraux, alors Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, confiera la charge de la direction d'un service de la musique autonome afin de travailler à la politique d'une démocratisation musicale⁵⁵. Cette politique, qui va par la suite devenir un modèle, tendra à défendre l'accès à tous à l'enseignement musical, à développer la professionnalisation des enseignants et à valoriser les animations musicales au niveau territorial⁵⁶.

Cette éducation musicale s'inscrit plus largement dans l'éducation artistique et culturelle, qui comprend « la rencontre avec l'œuvre (ressentir), l'expérimentation personnelle (faire) et l'appropriation de cette rencontre (réfléchir) »⁵⁷ tout en luttant « contre l'inégalité d'accès à la culture »⁵⁸. La bibliothèque semble d'ailleurs désignée comme un lieu privilégié pour promouvoir

⁵³Les pratiques musicales en France : l'effet Landowski, *op. cit.*

⁵⁴CITÉ DE LA MUSIQUE. Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises (22 juillet 1969). *Philharmonie de Paris* [en ligne]. 1 avril 2008. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/03ViePro04/Planlandowski.pdf>

⁵⁵LEFEBVRE, Noémi. Marcel Landowski. *FranceArchives* [en ligne]. 9 mars 2017. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2015/38854>

⁵⁶LEFEBVRE, Noémi. Marcel Landowski : une politique fondatrice de l'enseignement musical. *Ministère de la Culture* [en ligne]. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Publications/Les-collaborations/Marcel-Landowski-une-politique-fondatrice-de-l-enseignement-musical/Presentation>

⁵⁷JACQUEMIN, Pauline. *Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle en bibliothèque* [en ligne]. Mémoire d'étude de Master. Université de Lyon, 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/68352-les-enjeux-de-l-education-artistique-et-culturelle-en-bibliotheque> p. 14.

⁵⁸LE PAPE, Isabelle. *Les actions d'éducation artistique et culturelle en bibliothèque* [en ligne]. Mémoire d'étude de Master. Université de Lyon, 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/64148-les-actions-d-education-artistique-et-culturelle-en->

l'éducation artistique et culturelle⁵⁹. En 2017, le Ministère de la Culture et le Ministère de l'Éducation nationale avaient d'ailleurs fait de la musique un des domaines à privilégier⁶⁰.

A son avènement, l'ère numérique a bousculé les manières de faire, d'écouter et de pratiquer la musique. Si l'industrie musicale s'est longtemps interrogée sur la manière d'appréhender ce renouveau, il en est de même pour les structures culturelles. En bibliothèque, les professionnels ont dû faire face à ses transformations successives, qui sont venues interroger leur approche bibliothéconomique de la musique.

1.2. LE MODÈLE TRADITIONNEL DE LA MUSIQUE EN BIBLIOTHÈQUE QUESTIONNÉ

La relation entre les bibliothèques et leurs collections musicales s'est construite sur le modèle de la discothèque de prêt. Les actions sont essentiellement tournées vers la conservation et la médiation afin de favoriser la rotation des ressources musicales. L'arrivée d'Internet va faire naître des préoccupations chez les professionnels concernant l'accès à leurs collections. Un renouvellement du modèle traditionnel est alors envisagé avec les collections hybrides, où se côtoient collections physiques et numériques. Si ce nouveau modèle semble dans un premier temps être une solution, un certain nombre de questions autour de la place du CD ne trouvent toujours pas de réponse et continuent à interroger les pratiques professionnelles dans la manière d'appréhender les collections musicales.

1.2.1. UN MODÈLE ORIGINAL TOURNÉ VERS LA COLLECTION MATÉRIELLE ET L'ACCÈS

En 1955, Jean Rouvet, administrateur général du Théâtre National Populaire, découvre lors d'un voyage aux États-Unis les discothèques de prêt. Quatre ans plus tard, il décide de lancer un projet similaire avec pour point de départ la création de l'association Discothèque de France dont il sera le directeur. Le 10 mars 1960 est inaugurée la première discothèque à Paris, projet initié et soutenu par l'association Discothèque de France. Cette première installation sert d'expérimentation

[bibliotheque](#) p. 9.

⁵⁹Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle en bibliothèque, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle en bibliothèque, *op. cit.*, p. 17.

afin de développer plus largement, voire à l'échelle du territoire national, des discothèques de prêt pour donner accès au plus grand nombre à la musique. L'année suivante, le projet se développe avec des annexes à la discothèque de Paris, mais également avec la création de nouveaux services dans des bibliothèques municipales. Pourtant, au début du projet, les discothécaires semblent être une spécificité du métier de bibliothécaire. Leurs pratiques professionnelles rompent avec celles de leurs collègues en bibliothèque car le prêt d'un disque se fait avec le paiement d'un droit d'emprunt, et les espaces sont également sonorisés, à l'inverse des bibliothèques qui à cette époque instaurent le calme et le silence⁶¹. C'est à partir de 1971 que les métiers de discothécaire et de bibliothécaire s'aligneront avec la rédaction commune d'un « Manuel du discothécaire » qui « fournit les renseignements et conseils utiles pour la création et la gestion d'une discothèque publique de prêt »⁶² et en 1974 avec l'ouverture de la spécialité « Discothèque » au Certificat d'Aptitude aux Fonctions de Bibliothécaire⁶³.

Le modèle traditionnel de la musique en bibliothèque s'incarne donc dans celui de la discothèque de prêt. Il peut être défini comme une offre encyclopédique de ressources musicales⁶⁴, en d'autres termes la constitution et la mise à disposition de documents en une offre généraliste⁶⁵. Pour cela, les bibliothécaires mènent une politique documentaire et utilisent « des outils bibliothéconomiques traditionnels (catalogage, indexation) »⁶⁶ afin de construire leur service. La mission des professionnels des bibliothèques est alors de rendre accessibles les collections musicales⁶⁷, avec dès le début des années 1960 le prêt de vinyles⁶⁸ et au début des années 2000 celui des CD. Cependant, le disque tend à devenir exclusif et tout simplement synonyme de la notion de collection musicale

⁶¹CROZET, Marc. 60 ans de discothèques publiques. *Bibliothèques de la Ville de Paris* [en ligne]. 2020. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bibliotheques.paris.fr/60-ans-de-discotheques-publiques.aspx>

⁶²BBF. Manuel du discothécaire. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 1971. N° 9-10, pp. 540. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1971-09-0540-010>

⁶³60 ans de discothèques publiques, *op. cit.*

⁶⁴PIERRET, Gilles. Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ? In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 11-22. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

⁶⁵THÉVENOT, Jean Luc. *Le devenir des discothèques et des vidéothèques de prêt*. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2009. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/2067-le-devenir-des-discotheques-et-des-vidеоtheques-de-pret.pdf>

⁶⁶Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ?, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ?, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸PLUCHET, Amandine. *Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2013. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/60385-les-evolutions-des-sections-musique-des-bibliotheques-municipales-depuis-l-arrivee-d-internet>

par le fait qu'il s'affirme « comme seul support reconnu de la musique en lecture publique, constitue sans doute le point nodal d'un dérapage qui a fondé (et fonde encore largement) la situation de la musique dans les bibliothèques publiques en France »⁶⁹, à en croire les propos de Michel Sineux. Cette mission autour des collections s'inscrit plus largement dans une volonté de démocratiser la culture musicale⁷⁰. Ce modèle s'est généralisé et a fait ses preuves dans un contexte favorable, des années 1990 au tout début des années 2000, où le CD entrait dans un « âge d'or », autant sur le plan commercial que dans les statistiques de prêt des bibliothèques⁷¹. Ce modèle de la discothèque de prêt présente un fort intérêt économique pour les usagers, car le CD représente un certain coût pour un ménage. A cette époque, il est également une réponse à un réel besoin culturel, alors que l'offre culturelle sur les territoires est encore très inégale. C'est pourquoi l'offre de prêt de CD en bibliothèque devient le meilleur moyen d'écouter de la musique, sans avoir à être dépendant de la programmation de la télévision ou de la radio, d'autant plus quand la télévision n'est pas généralisée à l'ensemble des foyers⁷².

Cependant, la manière dont le public consomme, pratique et écoute la musique a rapidement évolué avec l'arrivée d'Internet. Si ce modèle traditionnel s'est alors confronté à l'évolution des usages⁷³, les professionnels des bibliothèques se sont également retrouvés face à une chute du nombre de prêts de CD. L'exemple représentatif de ce phénomène est celui du réseau des bibliothèques de la ville de Paris. Entre 2002 et 2003, les prêts de CD ont brutalement chuté de 9 %. Si pendant quelques années cette décroissance semble n'être qu'un plateau, l'année 2006 relance une chute continue, encore aujourd'hui remarquable. La ville de Paris a donc vu le nombre d'emprunts de ses CD passer d'un peu plus de 3 millions en 2002 à 2 millions en 2011⁷⁴. C'est à ce début des années 2010 que le modèle de la discothèque de prêt semble devoir être repensé autour de deux points : la reconstitution des collections en thématique (favorisant la découverte d'autres ressources) et l'affirmation des actions de médiation pour faire vivre la musique autrement que par sa simple

⁶⁹SINEUX, Michel. Avatars de la musique dans les bibliothèques. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 1 janvier 2002. N° 2, pp. 28-33. [Consulté le 10 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0028-002>

⁷⁰*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet*, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ?, *op. cit.*, p. 14.

⁷²DUTREMÉE, Régis. *Publics de discothèque : le rôle d'une discothèque dans les usages d'un réseau de bibliothèques municipales* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. 1996. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61473-le-role-d-une-discotheque-dans-les-usages-d-un-reseau-de-bibliotheque-municipales.pdf?telecharger=1>

⁷³OULC'HEN, Enora. La musique à la BPI : pour un nouveau modèle de bibliothèque musicale. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2014. N° 2, pp. 102-111. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0102-009>

⁷⁴Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ?, *op. cit.*, p. 16.

collection⁷⁵. Du côté de la collection, un travail de spécialisation dans la sélection des ressources est une première piste envisagée. L'enjeu, face à l'abondance de ce que propose le web en terme de musique, est d'offrir une réelle plus-value aux bibliothèques à travers une forme d'expertise de certains genres musicaux, accompagnée de la mise en place d'une politique documentaire réellement formalisée afin de valoriser les « œuvres qui présentent d'emblée un caractère moins généraliste »⁷⁶. Ce travail de sélection s'accompagne également d'un ancrage territorial, avec la mise en avant d'artistes locaux⁷⁷. Du côté de l'action culturelle, la médiation apparaît comme une réponse à la nécessité de ne plus mettre en avant le support mais le contenu. La bibliothèque est un lieu favorisant les échanges et les rencontres autour de la musique (les concerts), mais également un terrain de pratique et d'apprentissage (par exemple par la mise à disposition d'instruments, les partenariats avec des écoles ou conservatoires de musique), notamment par l'intermédiaire de la médiation des bibliothécaires musicaux et des partenariats mis en place. Dans la pratique professionnelle, il est encore difficile de travailler sur une médiation culturelle qui n'a pas de lien avec les collections musicales physiques que possède la bibliothèque. Ce qui peut s'expliquer par le caractère historique du métier de disothécaire de prêt qui s'est dès le départ vu enfermé « dans le rôle de fournisseur de supports »⁷⁸. Et justement, cette étiquette de « disothèque de prêt » où le disque était au cœur de la collection musicale, témoigne d'une forme d'attachement des publics à la matérialité des supports⁷⁹. « L'attachement des individus pour certains supports, notamment le CD et le vinyle, est également souligné. Cet attachement fait partie intégrante de leur passion pour la musique. »⁸⁰ Pourtant, une partie des professionnels pense nécessaire de devoir rompre avec ce modèle de prêt en désacralisant le support physique⁸¹.

A la même période, les bibliothécaires commencent à investir dans les collections et services en ligne de musique, et notamment les plateformes de *streaming*⁸². Les expériences menées par l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale (ACIM), depuis la

⁷⁵La musique à la BPI : pour un nouveau modèle de bibliothèque musicale, *op. cit.*

⁷⁶*Le devenir des disothèques et des vidéothèques de prêt, op. cit.*, p. 33.

⁷⁷*Ibid.*

⁷⁸GALAUP, Xavier. L'espace musique, troisième lieu : réenchanter la musique en bibliothèque. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2014. N° 2, pp. 122-127. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0122-011>

⁷⁹*Ibid.*

⁸⁰ODONI, Miriam. « Ah c'est vous qui êtes là pour dire que le CD va mourir ? » : la souffrance des bibliothécaires au cœur du régime numérique. *SociologieS* [en ligne]. 23 mai 2017. [Consulté le 31 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/sociologies/6104>

⁸¹Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la disothèque de prêt ?, *op. cit.*, p. 21.

⁸²BLONDEAU, Nicolas. De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 127-156. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

fin des années 2000, invitent à repenser l'offre musicale de manière cohérente avec les pratiques musicales actuelles, où les collections physiques et numériques doivent être pensées en corrélation⁸³, « alliant les traditionnelles collections physiques diversifiées à de nouveaux supports et services numériques »⁸⁴. L'ambition est de passer d'un modèle traditionnel à un modèle hybride, basé sur « la complémentarité, l'intégration du physique et du numérique »⁸⁵. En d'autres termes, les fonctions du modèle traditionnel tournées vers le stock de documents et le prêt comme principal service sont en redéfinition afin de repenser un nouveau modèle centré sur le flux musical et l'accès aux collections.

1.2.2. UNE VOIE RECHERCHÉE DANS L'HYBRIDITÉ DES COLLECTIONS

La définition de la notion d'hybridation est sujette à de nombreux débats tant la nature de son utilisation dans les différents champs de recherche varie. Dans le contexte des bibliothèques, et avec les évolutions actuelles, la notion d'hybridité est « étroitement associée à la mobilité et à la démultiplication facilitée par les réseaux numériques »⁸⁶, dont ses processus « combinent réseaux anciens et pratiques numériques »⁸⁷. L'hybridation musicale combine alors marché du disque compact et pratiques culturelles encourageant le numérique.

En renversant le modèle classique pour se tourner vers celui de l'hybridité, les professionnels des bibliothèques ont cherché à s'adapter à l'évolution des pratiques musicales, étroitement en lien avec l'essor du *streaming*. Effectivement, les publics touchés par la musique « sont nombreux à avoir développé des pratiques « hybrides », utilisant différents modes d'accès »⁸⁸. Pour ne pas être en décalage avec les pratiques culturelles actuelles, le souhait des bibliothécaires n'est donc plus

⁸³ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE. De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride : Introduction. ACIM [en ligne]. 14 mars 2012. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://acim.asso.fr/de-nouveaux-modeles-pour-une-bibliotheque-musicale-hybride-introduction/>

⁸⁴DUSSAULT, Emilie. L'adaptation de la bibliothèque musicale aux nouveaux usages numériques. ACIM [en ligne]. 5 avril 2013. [Consulté le 9 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://acim.asso.fr/ladaptation-de-la-bibliotheque-musicale-aux-nouveaux-usages-numeriques/>

⁸⁵De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride, *op. cit.*, p.131.

⁸⁶BERNARDOT, Marc et THOMAS, Hélène. Notes sur l'hybridité. *Revue Asylon(s)* [en ligne]. Novembre 2014 - septembre 2016. N° 13. [Consulté le 18 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.reseau-terra.eu/article1327.html>

⁸⁷*Ibid.*

⁸⁸FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE L'INDUSTRIE PHONOGRAPHIQUE. Etude IPSOS - Les consommateurs de musique dans le monde. SNEP [en ligne]. 13 septembre 2016. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://snepmusique.com/actualites-du-snep/ifpi-enquete-ipsos-coup-de-projecteur-sur-les-nouveaux-modes-de-consommation-de-la-musique-dans-le-monde/>

d'offrir exclusivement un service de prêt d'une collection physique mais aussi un accès à des ressources musicales en ligne. Cette introduction de la musique dématérialisée s'inscrit dans une politique documentaire et est présentée comme un outil au service de la valorisation de la musique⁸⁹. De plus, de nouvelles fonctions viennent s'ajouter à l'éventail des possibilités offertes aux usagers. La recherche avancée, les suggestions, les recommandations... sont autant de technologies qui permettent la découverte, voire l'éveil à la musique⁹⁰.

Même si la transformation du modèle classique en modèle hybride concerne principalement les collections, il ne faut pas omettre d'investir le champ de la médiation que l'hybridité des supports a ouvert. Ces actions de médiation se placent, certes, à l'ensemble qu'est le numérique, mais la musique y est tout de même intégrée. Si l'éducation musicale est déjà prise en charge dans la plupart des cas par des partenariats avec des conservatoires, le numérique permet aux bibliothécaires de proposer à leurs usagers des outils pour l'autoformation. Du côté des pratiques professionnelles, le numérique a permis la collaboration et le partage d'outils et de projets numériques autour de la musique. La recommandation musicale a également pris une nouvelle forme avec des services de questions-réponses (à l'image d'*Eurêkoi*) ou avec un travail rédactionnel autour d'un blog musical propre à la médiathèque (ou à son réseau), ce qui permet de poursuivre l'expérience musicale de l'utilisateur⁹¹.

Pour en revenir à la constitution d'une collection musicale numérique, cette dernière présente quelques contraintes et obstacles auxquels les bibliothécaires se sont rapidement confrontés. Tout d'abord, la sélection d'un service musical présente quelques difficultés. Si le marché des prestataires pour ce type d'offre n'est pas encore très varié, les conditions et les catalogues qu'ils proposent ont un impact sur l'offre de musique que la bibliothèque proposera à ses usagers. En ce sens, la bibliothèque est contrainte par l'offre du prestataire, ce qui amène à complexifier l'élaboration et la mise en place d'une politique documentaire. Il en revient au prestataire de constituer son catalogue, au détriment du bibliothécaire pour qui la sélection de titres en fonction de ses usagers ne peut se faire, au mieux, que par la création de playlists⁹².

⁸⁹*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet, op. cit.*

⁹⁰De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride, *op. cit.*

⁹¹QUEYRAUD, Franck. Se former, s'informer, expérimenter. Bulletin des bibliothèques de France (BBF) [en ligne]. 2018. N° 16, pp. 96-104. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2018-16-0096-014#note-18>

⁹²*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet, op. cit.*, p. 41.

L'arrivée de l'hybridité dans les collections a tout de même permis aux bibliothécaires de sortir du schéma classique dont le CD était le support phare pour se tourner vers le multisupport. Cette démarche avait déjà été amorcée avec l'introduction de partitions, de revues spécialisées ou encore de biographies d'artistes. L'arrivée des plateformes de *streaming* en tant que nouvelles ressources musicales a pleinement légitimé le multisupport au sein des collections musicales. Ce multisupport ne se fait pas que dans la perspective de diversifier un pan de collection mais également « dans l'optique de démultiplier les manières d'entrer dans les collections »⁹³. Un point très important pour les bibliothécaires qui, comme précédemment souligné, souhaitent transformer les collections musicales non plus dans le sens du prêt mais dans celui de l'accès, que le multisupport vient encourager. Entre les collections physiques et numériques, c'est un service en trois parties qui se dégage. En premier lieu, le modèle de la discothèque de prêt qui poursuit ses missions traditionnelles. En deuxième lieu, la mise à disposition et la valorisation des ressources issues d'Internet, pour certaines sous abonnement (*streaming*). Et finalement, en troisième lieu, la numérisation des ressources de la bibliothèque. A travers ces trois prismes, l'enjeu est de hiérarchiser et de faciliter la recherche d'une ressource musicale, mais également de conserver un modèle traditionnel qui perdure dans sa matérialité grâce au numérique qui le complète, voire en serait un prolongement⁹⁴. Pourtant, ce modèle hybride n'a fait que renforcé les problématiques autour des collections physiques, qui n'ont pas particulièrement profité d'un renouveau avec le numérique, car contraintes par les possibilités de services offertes par les prestataires. D'une part, le « modèle économique [des plateformes de *streaming*] n'est pour l'instant pas adapté aux bibliothèques de lecture publique »⁹⁵, et d'autre part cela ne permet pas aux bibliothécaires de « parvenir à créer la rencontre entre collections et publics »⁹⁶, en ne pouvant se contenter de proposer un simple accès à ces ressources.

Le *streaming* semble aujourd'hui avoir toute sa place dans les collections musicales. Si en 2013, seules 4 % des bibliothèques possèdent des ressources numériques⁹⁷, elles sont 41 % en 2016. Et sur

⁹³GALAUP, Xavier et LEMAIRE, Frédéric. *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?* [en ligne]. 2011. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00677243/

⁹⁴RETTEL, Gilles. Musique et Internet. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2002. N° 2, pp. 45-50. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0045-006>

⁹⁵GALAUP, Xavier. Expérimentation streaming musical dans les bibliothèques alsaciennes. *XG_BlogNotes* [en ligne]. 27 mars 2010. [Consulté le 10 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.xaviergalaup.net/experimentation-streaming-musical-dans-les-bibliotheques-alsaciennes/>

⁹⁶*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet, op. cit.*, p. 53.

⁹⁷OBSERVATOIRE DE LA LECTURE PUBLIQUE. *Bibliothèques municipales - Données d'activité 2013* [en ligne]. Synthèse 2013 de l'activité des bibliothèques municipales en France. Ministère de la Culture et de la Communication, 2015. [Consulté le 13 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Bibliothèques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliothèques-municipales-et-intercommunales/Bibliothèques-municipales-Donnees-d-activite-2013>

l'ensemble des types de bibliothèques, 11 % d'entre-elles proposent un « bouquet de musique », avec 59 % des bibliothèques qui desservent 100 000 habitants et plus qui proposent cette offre⁹⁸. C'est un service qui correspond aux pratiques et usages, et trouve un public en bibliothèque, malgré la difficulté des professionnels à concurrencer les géants du *streaming*. De son côté, le CD souffre d'une importante chute d'emprunts et d'une moyenne d'âge des emprunteurs en hausse⁹⁹. Au sein de la profession, une tension se cristallise entre ceux qui estiment que le CD a encore toute sa place en bibliothèque, et ceux qui remettent en question cette place. Cette différence de point de vue a publiquement émergé en 2011 lorsque l'ACIM a vivement réagi à l'ouverture de bibliothèque sans fonds de CD. Xavier Galaud, alors président de l'ACIM, expliquait cette nouvelle tendance par le fait que « la musique en bibliothèque est aujourd'hui fragilisée par la baisse des prêts, le développement de l'écoute et du téléchargement en ligne »¹⁰⁰. L'ACIM avait d'ailleurs pris le parti du CD, autant pour sa capacité à offrir un accès à des musiques difficilement trouvables que pour son aspect patrimonial. L'association avait également appuyé la nécessité de représenter physiquement la pluralité de l'offre musicale et estimé que « renoncer à la musique en bibliothèque reviendrait à l'abandonner aux acteurs du secteur marchand qui n'ont pas le souci de la diversité et de la pérennité des œuvres musicales »¹⁰¹.

1.2.3. STREAMING EN BIBLIOTHÈQUE : LA PRÉSENCE DU CD TOUJOURS LÉGITIME ?

Le modèle de la bibliothèque hybride pose de nombreuses questions aux professionnels des bibliothèques, notamment sur la manière de sélectionner et de faire de la médiation autour de la musique sur les plateformes de *streaming*. Ces obstacles appuient d'autant plus la question de la place du CD en bibliothèque, question déjà existante depuis la chute des emprunts. Cette

⁹⁸OBSERVATOIRE DE LA LECTURE PUBLIQUE. *Bibliothèques municipales et intercommunales - Données d'activité 2016* [en ligne]. Synthèse nationale des données d'activité 2016 des bibliothèques municipales et intercommunales éditée. Ministère de la Culture et de la Communication, 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Bibliotheques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales/Bibliotheques-municipales-et-intercommunales-Donnees-d-activite-2016>

⁹⁹« Ah c'est vous qui êtes là pour dire que le CD va mourir ? » : la souffrance des bibliothécaires au cœur du régime numérique, *op., cit.*

¹⁰⁰ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE. Manifeste : La musique a toute sa place en bibliothèque. *XG BlogNotes* [en ligne]. 3 juin 2011. [Consulté le 21 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.xaviergalaup.net/manifeste-la-musique-a-toute-sa-place-en-bibliotheque/>

¹⁰¹GALAUP, Xavier. Vers la fin de la musique dans les bibliothèques ? [en ligne]. [Next INpact]. 7 juin 2011. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nextinpact.com/archive/63982-fin-musique-bibliotheques-mediatheques-acim.htm>

problématique, que l'on pouvait penser solutionnée par l'arrivée du numérique, ne s'en trouve que renforcée.

Une des premières approches est d'interroger le CD dans sa matérialité, et d'envisager des espaces musique sans les supports disques. En partant du caractère indispensable des ressources numériques au sein des collections musicales, certaines bibliothèques ont décidé d'uniquement concentrer leurs collections musicales sur le numérique. Entre autres, deux bibliothèques ont tenté l'expérience, les bibliothèques de Chesnay en Yvelines et d'Oullins dans le Rhône. En guise de conclusion, les professionnels en charge de ces collections ont constaté que ce choix n'avait pas convaincu les usagers. Ils ont également souligné la nécessité des fonds physiques, appuyés d'une plus forte médiation et d'une amélioration des moyens, ainsi qu'une réflexion sur la complémentarité entre les fonds physique et les fonds numérique¹⁰². L'apparition de bibliothèques sans espace CD a amené l'ACIM à pousser un cri d'alerte en 2011 avec son manifeste « La musique a toute sa place en bibliothèque »¹⁰³. Xavier Galaup, alors président de l'ACIM, tente de « ré-affirmer la place et le rôle des bibliothèques pour la médiation musicale et ce quel que soit le canal, CD ou musique en ligne »¹⁰⁴ et souligne l'importance de la représentation de la musique dans les murs de la bibliothèque. Car finalement, les expériences sur des collections sans supports physiques montrent un résultat peu concluant, demandant un fort accompagnement de la part des professionnels, au risque sinon de voir les publics s'éloigner de la musique¹⁰⁵. L'absence de visibilité des collections aurait donc de fortes conséquences sur les usages et pratiques des usagers. « Il nous faut bien arriver à un constat désolant : un artiste dont les disques sont uniquement en réserve n'en sortira plus jamais. »¹⁰⁶ relève Emmanuel Thirot. Ce à quoi Gilles Rettel ajoute : « L'environnement (en particulier technologique) et notre interaction avec l'environnement (parfois contraint par la technologie) modifient notre relation avec les œuvres de l'esprit. »¹⁰⁷ Ainsi, la manière de représenter la musique dans la bibliothèque a un impact sur la rencontre et l'interaction entre usagers et collections.

A l'inverse, certains professionnels estimaient, dès le départ, inconcevable de ne pas représenter

¹⁰²RETTEL, Gilles. Étude sur la place de la musique dans les bibliothèques de la Ville de Paris et l'avenir de la Médiathèque musicale de Paris. *ENSSIB*, 2015. Études et enquêtes. [Consulté le 24 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliothequenumerique/documents/65333-etude-sur-la-place-de-la-musique-dans-les-bibliothequesde-la-ville-de-paris-et-l-avenir-de-la-mediathèque-musicale-de-paris.pdf>

¹⁰³Manifeste : La musique a toute sa place en bibliothèque, *op. cit.*

¹⁰⁴Vers la fin de la musique dans les bibliothèques ?, *op. cit.*

¹⁰⁵GALAUP, Xavier. Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 157-162. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

¹⁰⁶Étude sur la place de la musique dans les bibliothèques de la Ville de Paris et l'avenir de la Médiathèque musicale de Paris, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁷*Ibid.*

physiquement les collections musicales car « penser qu'on pourra proposer une offre musicale strictement sur Internet ou sur des bornes est une hérésie »¹⁰⁸, insistant sur « combien il est essentiel de matérialiser l'offre musicale en bibliothèque »¹⁰⁹. Si la vision de la musique en bibliothèque a évolué, de la mise en avant de la musique comme domaine artistique en dialogue avec les autres domaines artistiques et moins comme support musical, l'enjeu actuel se trouverait dans les espaces. Et ces espaces sous-entendraient justement le besoin d'avoir des collections physiques pour représenter la variété musicale existante¹¹⁰.

Le CD semblerait donc avoir encore toute sa légitimité au regard des pratiques d'écoute actuelles, avec une part notable du public qui est encore usager des dispositifs d'écoute traditionnels¹¹¹. Certes, la massification de l'écoute quotidienne a grandement favorisé l'écoute en *streaming* avec 73 % des 15-24 ans qui utilisent ces technologies. Cependant, seuls 35 % des plus de 40 ans ont une pratique d'écoute en *streaming*, ce qui laisse penser que la présence de CD en bibliothèque est pertinente pour ce public¹¹².

Il semble également d'autant plus pertinent de maintenir ce support au sein des rayons de la bibliothèque pour ne pas creuser et encourager involontairement la fracture numérique. Une partie du public des bibliothèques n'a pas accès à Internet, ne possède pas les technologies adaptées ou n'en maîtrise pas les usages¹¹³. Si l'insertion du numérique dans les bibliothèques et les actions menées autour de ce dernier sont une porte d'entrée à la lutte contre la fracture numérique, il n'en reste pas moins que le public touché par cette rupture avec les nouvelles technologies n'est pas à négliger¹¹⁴. En ce sens, le CD reste un moyen de répondre aux besoins culturels de ces publics¹¹⁵.

Finalement, si la présence du *streaming* en bibliothèque correspond aux nouvelles pratiques et aux nouveaux usages, cette nouvelle ressource ne semble pas créer à l'heure actuelle un véritable engouement de la part du public. Les bibliothécaires ont un travail non négligeable à faire autour de

¹⁰⁸Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁹*Ibid.*

¹¹⁰*Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, *op. cit.*

¹¹¹Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque, *op. cit.*, p. 160.

¹¹²Cinquante ans de pratiques culturelles en France, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³BELMEKKI, Lydia, BENOD, Catherine et SAUSIN, Benjamin. Faut il en finir avec les cd ? *ACIM* [en ligne]. 2 décembre 2017. [Consulté le 21 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <https://issuu.com/acim.asso/docs/faut-il-en-finir-avec-les-cd>

¹¹⁴BERGONZI, Agnès, BERTHOMIER, Françoise et GALICHET, Cécile. *Les bibliothécaires face au changement technologique : Le cas des CD-Rom et des DVD* [en ligne]. Mémoire de recherche au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2006. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/623-les-bibliothe-caires-face-au-changement-technologique.pdf>

¹¹⁵Faut il en finir avec les cd ?, *op. cit.*

la formation et de la médiation de celle-ci¹¹⁶. De plus, le catalogue de ces plateformes de *streaming* ne rivalise pas avec ceux de *Deezer* ou de *Spotify*, par exemple, vers lesquels une grande partie des usagers se tourneraient plus facilement. L'offre de *streaming* est encore fragile car peu développée dans les bibliothèques, peu acquise par les usagers et les professionnels. C'est pourquoi certains bibliothécaires insistent sur la nécessité de repenser l'approche de la musique en bibliothèque, en réorganisant les collections et en investissant réellement la musique vivante dans les espaces. La médiation comme les actions culturelles demandent également à être reconsidérées dans le sens des usages et pratiques, en allant « sur le terrain des pratiques numériques des usagers plutôt que d'attendre qu'il vienne dans les nôtres [celles des professionnelles] »¹¹⁷

La manière dont les bibliothèques doivent faire état de la musique dans leur offre a progressivement évolué. Si le modèle de la discothèque de prêt a longtemps prévalu, l'arrivée d'Internet est venue bousculer les règles établies. Un modèle hybride est apparu, avec l'ambition de transformer le modèle traditionnel, et pourtant, il ne fera que le renouveler. Peu à peu, et suite à de nombreuses expérimentations, les professionnels ne se sont plus seulement concentrés sur les collections comme étendard de la musique en bibliothèque, mais ont également envisagé les services et la médiation qui peuvent être mis en place. Il semble que si aujourd'hui elles « n'apportent aucune plus-value aux pratiques auxquelles les usagers peuvent s'adonner chez eux, les bibliothèques n'ont aucune chance de fidéliser le public existant ni d'attirer un nouveau public »¹¹⁸. Pour cela, le modèle complet, qui empruntait les logiques des modèles traditionnels et hybrides, doit être bousculé. Du côté des bibliothécaires, une réflexion émerge autour de la manière d'envisager la musique. L'idée serait de représenter la musique en bibliothèque, et non pas les collections, par l'entrée des services pour les usagers.

1.3. MUSIQUE EN BIBLIOTHÈQUE : DE LA COLLECTION MATÉRIELLE AU SERVICE

« Le rôle de la bibliothèque est traditionnellement présenté en référence à la collection : il s'agit de mettre des documents à disposition, de les proposer au public et éventuellement d'offrir une assistance documentaire. Dans le processus de service, le rôle de la bibliothèque fait référence à

¹¹⁶Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque, *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁷Faut il en finir avec les cd ?, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁸Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque, *op. cit.*, p. 162.

l'utilisateur. »¹¹⁹

Avec un modèle centré sur les collections, les bibliothèques ont eu du mal à se renouveler face aux évolutions des pratiques culturelles. Les professionnels des bibliothèques entendent donc renouveler ce modèle en intégrant pleinement les usagers dans leur façon d'appréhender la musique. Cependant, cette nouvelle approche de la musique en bibliothèque induit de nouveaux bouleversements. Le rapport qu'entretiennent les bibliothécaires avec les usagers est remodelé pour se défaire de cette relation verticale, en devenant plus horizontale. De plus, le métier de bibliothécaire est interrogé au regard de celui de médiateur. Et enfin, la construction des espaces musique est repensée.

1.3.1. D'UN MODÈLE CENTRÉ COLLECTION À UN MODÈLE CENTRÉ USAGER

Avec l'arrivée d'Internet, le modèle qu'empruntaient les bibliothèques a connu un essoufflement. Elles entrent à présent dans une forme de concurrence, où Internet se pose également comme source d'informations et d'accès à la culture. Par conséquent, la recherche d'information migre des collections des bibliothèques vers les résultats de recherche des navigateurs. Afin de répondre à leur mission de démocratisation de la culture, les bibliothèques doivent donc faire face. Cependant, et en plus du contexte d'Internet, les bibliothèques se retrouvent contraintes par leur modèle¹²⁰. Effectivement, ce dernier rend compte de la relation descendante qu'ont les bibliothécaires avec leurs publics¹²¹.

Les bibliothèques françaises vont alors prendre exemple sur leurs voisines de l'Outre Manche. Dès 1850, et malgré l'absence de bibliothèques publiques, les bibliothécaires anglo-saxons s'intéressent rapidement à la question des usagers. Avec la construction des premières bibliothèques publiques, l'impératif est rapidement de donner un accès direct aux ressources avec une liberté de choix pour les lecteurs¹²². A cet instant de l'histoire, les modèles français et anglo-saxons s'opposent, car si « l'utilisateur inscrit, fidèle et régulier, reste une figure emblématique de la bibliothèque à la française,

¹¹⁹GILBERT, Raphaële. *Services innovants en bibliothèque : construire de nouvelles relations avec les usagers* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2010. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48197-services-innovants-en-bibliotheque-construire-de-nouvelles-relations-avec-les-usagers.pdf>

¹²⁰POISSÉNOT, Claude. *La nouvelle bibliothèque : contribution pour la bibliothèque de demain*. Territorial Editions. 2009. Dossier d'experts.

¹²¹*Ibid.*, p. 11

¹²²PICARD, David-Georges. Un modèle « anglo-saxon » ? In : BERTRAND, Anne-Marie et al., *Quel modèle de bibliothèque ?* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2017. pp. 26-41. Papiers. [Consulté le 24 janvier 2021]. ISBN 978-2-37546-039-9. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pressesenssib/750>

la bibliothèque anglo-saxonne se caractérise résolument par de très bas coûts d’inscription (la London Library, ouverte en 1841, est exemplaire), voire la gratuité, et les services aux lecteurs puis aux communautés »¹²³. Alors centrées sur leur modèle de prêt, les bibliothèques françaises commencent à s’intéresser, à partir des années 1980, à ce modèle anglo-saxon et à sa manière de d’envisager l’usager. Ainsi, la bibliothèque y est vue comme un lieu au service des citoyens, en tant que collectif, que communauté ou qu’individu. Cela se traduit d’une part avec une offre généraliste et de l’autre par des offres spécialisées au regard des communautés qui coexistent¹²⁴. Ce modèle anglo-saxon devient donc une source d’inspiration pour la modernisation des bibliothèques françaises. Mais c’est avec l’apparition des bibliothèques dites troisième lieu, apparues en Amérique du Nord d’abord, que la manière d’appréhender collections et usagers sera repensée en France¹²⁵.

Le concept de troisième lieu a été théorisé par Ray Oldenburg au début des années 1980. Cette notion s’inscrit d’abord dans le champ de la sociologie avant d’emprunter celui de la bibliothéconomie. Le troisième lieu correspond aux « endroits où les gens peuvent se réunir et entrer en interaction »¹²⁶. Plus précisément, si le premier lieu renvoie au foyer, le deuxième au travail, le troisième lieu, quant à lui, renvoie à la « vie sociale de la communauté, et se rapporte à des espaces où les individus peuvent se rencontrer, se réunir et échanger de façon informelle »¹²⁷. Dans ses grandes lignes, le troisième lieu peut être caractérisé comme un lieu de rencontres offrant une expérience inédite de partage que les médias (comme la télévision, les réseaux sociaux) ou que les activités personnelles ne sauraient remplacer. A l’instar du foyer, il doit se révéler confortable et doit mettre à l’aise pour créer chez ses usagers un sentiment d’appartenance. En d’autres termes, l’usager doit percevoir ce lieu comme un espace où il a légitimement sa place. Ce lieu possède également un rôle citoyen et de démocratie, favorisant le débat public. Pour autant, il garantit l’indépendance de l’individu dans ses choix. D’ailleurs, les usagers doivent avoir le même accès à ce lieu, sans restrictions vis-à-vis d’une catégorie socio-professionnelle ou au regard des diplômes. Enfin, la bibliothèque troisième lieu ne devra pas intimider les nouveaux arrivants ou non-habituels

¹²³*Ibid.*, p. 29

¹²⁴*Ibid.*, pp. 30-39

¹²⁵SERVET, Mathilde. *Les bibliothèques troisième lieu* [en ligne]. Mémoire d’étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2009. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l’adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>

¹²⁶*Ibid.*, p. 21

¹²⁷SERVET, Mathilde. Les bibliothèques troisième lieu : une nouvelle génération d’établissements culturels. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 1 janvier 2010. N° 4, pp. 57-63. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l’adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001>

à ce lieu en restant dans un aménagement et un esthétisme simple¹²⁸, qui ne renvoie « pas une image impressionnante »¹²⁹.

Dès 1999, et face à la forte baisse de fréquentation, un nouveau type de bibliothèques anglaises précurseuses dans l'adaptation du troisième lieu aux bibliothèques, les *Ideas Stores*, apparaît. Ce concept d'*Ideas Stores* caractérise les bibliothèques comme « des établissements calqués sur les besoins de leur communauté, dont la vocation sociale est inscrite dans leur document de développement de stratégie »¹³⁰. Ces premières innovations ont amené une adaptation du concept de troisième lieu aux bibliothèques. Il apparaît alors que les bibliothèques possèdent déjà certaines caractéristiques propres au troisième lieu, ou une adaptation, comme la volonté de neutralité, l'accessibilité sans distinction d'âge ou de diplôme, ou encore le fait d'être un objet citoyen. La différence qui mérite d'être soulignée est celle de la relation aux usagers, où la proximité et les échanges sont moins importants dans les bibliothèques¹³¹. Les bibliothèques troisième lieu ont donc pour préoccupation principale les usagers. Cette nouvelle manière de concevoir la bibliothèque témoigne alors de la complexité d'en mesurer son utilité. Lorsque les collections dominaient le modèle des bibliothèques, l'efficacité de celles-ci était calculée au taux de rotation, au nombre d'emprunts ou encore au nombre de réservations sur un document. Avec un modèle qui s'oriente du côté des usagers, il convient de « présenter des indicateurs permettant de prouver l'utilité de la bibliothèque »¹³² mais également d'identifier les besoins des usagers pour les traduire en objectifs pour la bibliothèque¹³³.

Ces bibliothèques troisième lieu, avec leur fort ancrage social, demandent par conséquent une nouvelle approche de la politique culturelle. Il devient nécessaire d'amorcer une rupture avec la vision souvent élitiste des collections en bibliothèque¹³⁴. Si la « culture froide », qui renvoie à la culture valorisée est traditionnellement plus présente en bibliothèque, il convient de mettre en avant la « culture chaude » qui, par conséquent, était moins valorisée¹³⁵. En d'autres termes, la « culture

¹²⁸ *Les bibliothèques troisième lieu, op. cit.*, pp. 23-24.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹³¹ Les bibliothèques troisième lieu : une nouvelle génération d'établissements culturels, *op. cit.*

¹³² SWALI, Samia. Passer d'une logique de résultats à une logique d'impacts. *Recherche d'IdéeS* [en ligne]. 21 décembre 2018. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://campus.hesge.ch/blog-master-is/passer-dune-logique-de-resultats-a-une-logique-dimpacts/>

¹³³ TOUITOU, Cécile. Comment mesurer le succès de sa bibliothèque : méthode pour une mesure d'impact réussie. *Archimag* [en ligne]. 11 octobre 2018. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.archimag.com/bibliotheque-edition/2018/10/11/comment-mesurer-succes-bibliotheque-methode-mesure-impact>

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *La nouvelle bibliothèque : contribution pour la bibliothèque de demain, op. cit.*, p. 36.

froide » est celle qui est considérée comme légitime, tout ce qui ne l'est pas, comme le divertissement ou les loisirs, est renvoyé à la « culture chaude ». Cette dualité crée un clivage entre les communautés¹³⁶. Cette volonté de mêler ces deux cultures traduit le besoin de correspondre aux attentes des usagers, avec l'idée que leurs goûts et pratiques « ont d'ailleurs une incidence directe sur la déclinaison des collections et des services proposés »¹³⁷. Il apparaît alors, autour d'une politique de médiation, la figure de l'utilisateur cocréateur. Les pratiques participatives se mettent en place autour de projets, afin d'intégrer pleinement le citoyen dans ce lieu culturel¹³⁸. Pour les collections musicales, mais également audiovisuelles, cette posture semble nécessaire pour faire évoluer les missions des bibliothèques vers ce qui est « d'être en mesure de refléter, d'accompagner ou d'intégrer ces pratiques »¹³⁹. Effectivement, les usages et pratiques des usagers ayant changé avec l'arrivée d'Internet, les intégrer à la réflexion des collections les plus touchées par ce bouleversement permettrait d'être au plus près de ce qui est attendu de la part des bibliothèques¹⁴⁰.

Le modèle de la bibliothèque troisième lieu, au sein de laquelle l'utilisateur prend une part centrale, redéfinit la manière de proposer des collections et des services. En intégrant les usagers dans la médiation culturelle, le bibliothécaire voit son rôle devenir celui de « passeur »¹⁴¹. Ainsi, il « est de plus en plus reconnu comme médiateur, passeur, en charge de la transmission et non de la production du savoir ou de l'information »¹⁴². C'est pourquoi les professionnels des bibliothèques voient les compétences associées à leur métier de bibliothécaire se lier à celles du métier de médiateur, ce qui redéfinit les caractéristiques propres à leur profession.

1.3.2. DU RÔLE DE BIBLIOTHÉCAIRE À CELUI DE MÉDIATEUR

L'arrivée d'Internet se traduit par un accès à des ressources de qualité, de manière plurielle et gratuite. Ce phénomène a ainsi conduit à modifier les usages en termes d'accès à l'information,

¹³⁶CARRIER, Christine. La bibliothèque réinventée. *L'Observatoire* [en ligne]. 2010. Vol. N° 36, n° 1, pp. 96-97. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-96.htm>

¹³⁷Les bibliothèques troisième lieu : une nouvelle génération d'établissements culturels, *op. cit.*

¹³⁸ROUQUETTE, Léa. *Musique et audiovisuel en médiathèque* [en ligne]. Rapport de stage de deuxième année de master en Sciences de l'information et des bibliothèques. Université d'Angers, 2018. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/17007304/2018HMSIB9330/fichier/9330F.pdf>

¹³⁹OTT, Arsène. L'action culturelle en bibliothèque autour de la musique. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 201-226. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8. p. 209.

¹⁴⁰*Musique et audiovisuel en médiathèque, op. cit.*, p. 52.

¹⁴¹*Ibid.*, p. 53.

¹⁴²WENNER, Marie-Thérèse, REYMOND, Corinne et MONBARON, Jacqueline. Quel bibliothécaire-médiateur aujourd'hui... et demain ? [en ligne]. Mémoire de Certificate of Advanced Studies (CAS). Université de Fribourg, 2005. p. 24. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://core.ac.uk/download/pdf/20638832.pdf>

créant une rupture dans la façon d'aborder le métier de bibliothécaire. « La bibliothèque, c'est d'abord le coffre dans lequel on range les livres. Avec cette rupture, le coffre vole en éclats. »¹⁴³ soulignent Florence Roche et Frédéric Saby, conservateurs des bibliothèques au SICD 2 de Grenoble. En donnant accès à des collections physiques, les bibliothèques ne répondent plus aux usages culturels, ce qui les avait amenées à se tourner vers l'hybridité. Cependant, la concurrence sur Internet est difficile à tenir pour ces dernières. C'est pourquoi il convient aujourd'hui, pour les bibliothèques de se tourner vers l'utilisateur et de ce décentrer de la collection, car cette dernière « ne vaut que parce que c'est l'utilisateur qui en est le cœur »¹⁴⁴. Il convient donc pour le bibliothécaire de devenir un médiateur, un facilitateur pour l'accès à l'information.

Dans le monde des bibliothèques, la notion de médiation apparaît au début du XXI^e siècle. Deux sens sont attribués à la médiation : l'un s'applique à « n'importe quel être ou objet placé en situation d'intermédiaire »¹⁴⁵ ; l'autre rend compte d'une « existence d'un différend entre deux parties, qui décident de recourir à un tiers afin de le trancher pacifiquement, avant toute démarche juridictionnelle »¹⁴⁶. Le médiateur peut succinctement être défini comme celui qui par sa neutralité facilite les interactions. Cependant, cette notion riche est largement débattue dans les différents champs de la recherche, ce qui complexifie la caractérisation des missions de ce métier¹⁴⁷.

En se concentrant sur le champ de la médiation culturelle, celle-ci pourrait être définie comme « la circulation, la transmission et l'appropriation des contenus et des représentations »¹⁴⁸. En allant encore plus loin, il est possible de la conceptualiser en deux visions : d'une part la médiation renverrait à un service rendu par les acteurs de la culture pour les publics, et d'autre part elle participerait à de nouvelles relations entre la culture et les publics. Ainsi se confrontent un modèle descendant, où le public n'est que récepteur de l'action, et un modèle transversal, qui voit la présence et la participation des publics impliquées dans la construction d'un dispositif de

¹⁴³ROCHE, Florence et SABY, Frédéric. Perspectives pour l'évolution du métier de bibliothécaire. Bulletin des bibliothèques de France (BBF) [en ligne]. 1 janvier 2014. N° 2, pp. 151-157. [Consulté le 27 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0151-002>

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 157.

¹⁴⁵CHOURROT, Olivier. Le bibliothécaire est-il un médiateur ? *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2007. N° 6, pp. 67-71. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-06-0067-001>

¹⁴⁶*Ibid.* p. 67.

¹⁴⁷*Ibid.* p. 68.

¹⁴⁸BORDEAUX, Marie-Christine. La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension. *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles* [en ligne]. 2018. N° 51, pp. 5-8. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022036>

médiation¹⁴⁹. C'est justement sur ces interfaces que la médiation se met en place, ce sont ainsi des outils permettant la mise en relation.

Avec le développement des pratiques participatives intégrant les usagers à des projets de la bibliothèque, le statut du bibliothécaire est questionné. Il apparaît que son rôle se meut vers celui de facilitateur entre les connaissances : celles des citoyens entre elles ou avec celles de l'expert (le bibliothécaire, en tant que spécialiste de l'information). Dans ce cas, le professionnel ne devient pas à son tour participant mais semble révéler des missions de formation et de collaboration avec les usagers¹⁵⁰.

Enfin, dans le cadre des collections musicales, et face à la chute du nombre de CD, il apparaît comme essentiel d'aborder une démarche de médiation culturelle. Avant Internet, les discothèques de prêt voyaient leurs disques utilisés comme « produit d'appel »¹⁵¹. Les usagers venaient les emprunter pour découvrir ou réécouter un album avant de l'acheter, pour s'assurer que leur achat était sans risque si ce dernier correspondait bien à leurs attentes. Aujourd'hui, le téléchargement (illégal) ou encore le *streaming* ont repris ces fonctions de découverte gratuite¹⁵². Il convient donc pour les bibliothèques d'apporter une plus-value à leur collection, en se concentrant sur le service qu'elles peuvent offrir, et en proposant autre chose qu'un accès gratuit, « autre chose que ce qu'ils [les usagers] peuvent se procurer sans bouger de chez eux »¹⁵³. Pour que cette médiation, ce lien entre publics et bibliothécaires, se mette en place, la formation des bibliothécaires et la valorisation des collections semblent en être les deux piliers¹⁵⁴. Mais avant de penser valorisation, il faut envisager la manière de former les professionnels.

La formation des bibliothécaires rend compte de compétences permettant justement cette valorisation. Ce qui renvoie à un travail de sélection et de veille musicale, en allant chercher des informations « là où le lecteur ne va pas tout seul »¹⁵⁵.

¹⁴⁹FRAYSSE, Patrick. Le recours au document dans le numérique de médiation : entre usages et pratiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne]. 24 mai 2019. N° 16. [Consulté le 26 janvier 2021]. DOI 10.4000/rfsic.5602. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/rfsic/5602>

¹⁵⁰BATS, Raphaëlle. Bibliothécaires, participation et expertise métier. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2017. N° 13, pp. 96-104. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2017-13-0096-012>

¹⁵¹PIERRET, Gilles. L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt. *Fontes Artis Musicae*. 2010. Vol. 57, n° 3, pp. 250-258.

¹⁵²HAON, Sandrine. De la médiation pour quels publics ? In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 185-200. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

¹⁵³*Ibid.*, p. 187.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 200.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 194.

De son côté, la valorisation en bibliothèque emprunte à deux logiques, numérique et intellectuelle. Dans les années 2000, et avec Internet, les bibliothèques ont commencé à développer des catalogues en ligne. Cette première démarche s'est alors confrontée à deux obstacles. Le premier est que la manière d'interagir avec ces catalogues diffère de celle des moteurs de recherche, perturbant les utilisateurs. Le deuxième est qu'on ne peut pas vraiment parler de valorisation pour cet outil. « Valoriser, c'est chercher à faire voir. »¹⁵⁶ Or, les catalogues en ligne des bibliothèques ne montrent pas, ne font pas découvrir, ils permettent juste de savoir ce que la bibliothèque possède. De ce constat, les catalogues ont évolué vers le portail. Ainsi, autour du catalogue musical se déploient nombre d'offres et de services, comme les conseils musicaux, les coups de cœur, la liste des nouveautés ou encore la mise à disposition de documents sonores patrimoniaux numérisés (quand ces derniers sont libres de droit). D'autres formes de valorisation sur Internet peuvent également être développées, comme celle du blog musical qui est l'une des plus répandues¹⁵⁷. Pour la dimension intellectuelle de la valorisation, celle-ci se porte plus spécifiquement sur les collections physiques. L'outil principal de cette valorisation est alors les connaissances que possède le bibliothécaire. Cette valorisation peut se faire sous deux formes. D'une part, la cohabitation des supports qui doivent être mis en relation et où chaque type de support apporte quelque chose à l'autre. D'autre part, la création de valeur aux collections à travers des expositions ou encore des malettes thématiques¹⁵⁸. D'ailleurs, pour prolonger la valorisation de l'aspect physique des collections musicales, il faut penser « les présentoirs, jusqu'à la signalétique et, dans l'absolu, l'organisation de l'espace »¹⁵⁹.

Si la médiation semble être un aspect du métier de bibliothécaire sur lequel il convient d'investir, la valorisation des collections en est donc une de ses missions. Dans le cas des collections musicales où les supports ne suscitent plus le même intérêt chez les usagers qu'il y a 20 ans, il apparaît comme nécessaire de repenser l'organisation des espaces physiques¹⁶⁰ et ainsi la manière dont le public va rencontrer la musique en bibliothèque.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 191.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 192.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 190.

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 188.

1.3.3. VERS UNE NOUVELLE MANIÈRE D'APPRÉHENDER LES ESPACES

Le modèle des bibliothèques devant être repensé, cette réflexion générale induit la question des espaces. L'apparition des plateformes de *streaming* avait amené des expériences en bibliothèque sur la création d'espace sans collection physique. De cet élan, les réactions furent assez fortes dans la profession et l'ACIM, dans son manifeste, déclara que le devoir des bibliothèques est de conserver un fonds physique, autant pour matérialiser les collections que possède la bibliothèque que pour soutenir les producteurs de musique¹⁶¹. La matérialité de l'offre musicale semble d'autant plus pertinente pour représenter au sein de la bibliothèque la diversité des genres musicaux¹⁶².

Aujourd'hui, deux tendances sont à constater avec d'une part des espaces musique majoritairement constitués de CD (avec quelques livres ou revues) et d'une autre part des espaces multi-support¹⁶³. Il conviendrait pour les bibliothèques de se détacher de leur étiquette de « discothèque », encore trop centrée sur le support, afin de se concentrer sur le contenu, car « il s'agit bien de musique quelle que soit sa manifestation »¹⁶⁴. De même, la logique multi-support donne du sens et de la richesse à la collection musicale grâce à un dialogue possible entre les ressources¹⁶⁵.

Pour la localisation, il existe une dualité entre la nécessité d'un espace musique totalement indépendant des autres espaces de la bibliothèque et un besoin d'intégrer certaines collections musicales à d'autres collections de la bibliothèque¹⁶⁶ (exemple : un documentaire sur les Beatles classé parmi les autres documentaires, toute catégorie confondue). Pourtant, un entre-deux serait également envisageable et pertinent avec la création d'un espace indépendant, mais qui se situerait au milieu des autres espaces, donc pas excentré ou isolé, afin de profiter de leurs attraits¹⁶⁷.

Outre la question de la localisation de l'espace musique dans la bibliothèque, une réflexion sur l'organisation de cet espace musical semble déjà se dessiner afin de correspondre aux besoins des usagers comme à la volonté de valoriser la musique pour les bibliothécaires.

Cet espace musique se caractériserait donc comme un espace de détente avec de la documentation.

¹⁶¹Manifeste : La musique a toute sa place en bibliothèque, *op. cit.*

¹⁶²*Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶³*Ibid.*, p. 2

¹⁶⁴L'espace musique, troisième lieu : réenchanter la musique en bibliothèque, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁵*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁶*Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁷*Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet*, *op. cit.*, p. 55.

Les usagers y trouveraient un mobilier confortable et une organisation mettant en valeur le travail de médiation des bibliothécaires¹⁶⁸. Une attention serait portée au décor et à l'ambiance¹⁶⁹, avec un travail sur la signalétique¹⁷⁰ et une possible diffusion de musique dans l'espace ou la bibliothèque¹⁷¹ (ce qui est discutable au regard des droits de diffusion et de la proximité avec des espaces qui pourraient demander du calme). De plus, un travail scénographique, avec un mobilier modulable¹⁷², serait à développer pour mettre en avant, par exemple, les nouveautés¹⁷³. Dès lors, cet espace musical devrait être organisé de manière à faire vivre chez l'utilisateur, lorsqu'il se promènera entre les rayonnages, une véritable expérience¹⁷⁴. Car l'objectif de la scénographie est bien que les espaces « fassent preuve de singularité »¹⁷⁵, sous-entendant la création d'une plus-value par rapport à ce que propose Internet. L'espace musique, dans sa construction et son organisation, devrait faire partie intégrante de cette perception de la plus-value sur laquelle travaillent les bibliothécaires. Cela pourrait même amener ces derniers à faire un travail de sélection dans leurs fonds afin de réduire la quantité en faveur de la qualité afin de permettre une meilleure valorisation¹⁷⁶ (comme avec la méthode du *facing*¹⁷⁷) et un développement des fonds et de la vie musicale locale¹⁷⁸.

Quelques premières pistes sur la manière d'appréhender l'espace musical ont déjà été formalisées. La construction des espaces pourrait donc se concentrer autour de l'aspect social, culturel et éducatif.

Pour l'aspect social, l'organisation de l'espace pourrait prendre en compte l'échange et le partage entre usagers ou avec les bibliothécaires. Cet « espace de sociabilisation »¹⁷⁹ favoriserait la tenue de concerts (de plus ou moins grandes envergures) ou plus largement la représentation de la musique vivante. Un mobilier adapté pourrait également voir se développer des clubs d'écoute.

La pratique musicale ne saurait être ignorée. La bibliothèque pourrait donc proposer un lieu de rencontre ou de rendez-vous pour les groupes amateurs qui pourraient « bénéficier à la fois des locaux et des ressources de la bibliothèque pour approfondir et développer leur pratique »¹⁸⁰. Cela peut se traduire par la mise à disposition d'un espace insonorisé proposant des instruments de

¹⁶⁸ *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, op. cit., p. 4.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 8.

¹⁷⁰ *Musique et audiovisuel en médiathèque* op. cit., p. 38.

¹⁷¹ *Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet*, op. cit., p. 56.

¹⁷² *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, op. cit., p. 8.

¹⁷³ *Musique et audiovisuel en médiathèque* op. cit., p. 40.

¹⁷⁴ *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁵ *Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁶ *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁷ C'est-à-dire de rendre visible la pochette des albums.

¹⁷⁸ *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁹ L'espace musique, troisième lieu : réenchanter la musique en bibliothèque, op. cit., p. 125.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 125.

musique.

Enfin, et dans le cadre de l'éducation musicale, les bibliothèques pourraient proposer des ressources d'autoformation et faciliter la mise en pratique de ces enseignements. Pour cela, un lieu d'échange des savoirs entre usagers amateurs de musique et avec le bibliothécaire expert de cette collection serait à penser. Cette démarche devrait notamment être appuyée par des ressources documentaires de la bibliothèque¹⁸¹.

Il convient de conclure en revenant sur les différents éléments qui ont bouleversé la manière d'aborder la musique en bibliothèque.

Lors de sa sortie publique, le disque compact a rapidement connu un certain succès, amenant avec lui le mouvement des discothèques de prêt. Cependant, dès son avènement, Internet vient bousculer les pratiques culturelles et la manière d'accéder, de consommer, de partager ou encore d'écouter la musique. Du côté des bibliothèques, c'est un modèle formé sur des collections matérielles et encyclopédiques qui tombe en désuétude. Internet semble être alors une réponse aux nouvelles attentes du public et un modèle hybride se met en place, faisant dialoguer collections physiques et numériques. Pourtant, l'essence du modèle traditionnel est toujours présente, et il semble complexe pour les bibliothèques de rivaliser avec les grandes plateformes de *streaming* musical. C'est pourquoi de nouvelles réflexions émergent quant à la refonte totale du modèle. Avec des logiques empruntées aux bibliothèques troisième lieu, il semblerait aujourd'hui pertinent pour les bibliothèques de ne plus se centrer sur les collections mais sur les usagers. C'est alors la notion de service qui se trouve au cœur de cette nouvelle manière d'offrir la musique aux publics, entraînant une évolution du métier de bibliothécaire et une reconstruction des espaces musique.

Ces évolutions amènent à s'interroger sur la manière dont les professionnels des bibliothèques appréhendent le basculement du modèle traditionnel de leur collection musicale vers un modèle qui semble encore à inventer.

Les années 2000 sont marquées une significative baisse des emprunts CD, tandis que les pratiques culturelles se sont tournées vers le *streaming*. Cependant, les professionnels ont alors bâti leurs collections musicales sur un modèle centré sur une collection matérielle dont les fonctions principales sont l'accès et le prêt. Nous faisons donc l'hypothèse qu'avec l'essor du numérique, leurs questionnements, voire leurs inquiétudes, se sont focalisés sur la question de la matérialité des collections.

Avec l'essor de l'offre numérique, les professionnels ont réfléchi au modèle de la collection

¹⁸¹*Ibid*, p. 126.

hybride, élargissant ainsi la manière de prêter et d'accéder à la musique. La mise en place d'une hybridation des supports amène à une plus grande réflexion sur les fonds et incite à penser la musique en termes de flux et non plus seulement de stock, de supports. Pour autant, cette approche hybride demeure ancrée sur les collections, car les professionnels continuent de se concentrer sur la question du support où la place du CD est une nouvelle fois interrogée. Nous faisons l'hypothèse que l'approche hybride des collections ne permet pas aux professionnels de repenser fondamentalement l'offre musicale en bibliothèque, la fonction principale de la collection musicale demeure l'accès.

Finalement, un nouveau modèle viendrait interroger la manière dont les professionnels abordent leurs espaces physiques dédiés à la musique, ainsi que leur propre rôle, évoluant vers celui de médiateur. Nous faisons l'hypothèse que les professionnels passent d'une logique centrée sur les collections à une logique orientée service.

2. L'ANALYSE DE DISCOURS DES PROFESSIONNELS

Afin de comprendre comment les professionnels des bibliothèques appréhendent le basculement du modèle traditionnel des collections musicales, il semblait pertinent de mettre en place des entretiens avec ces derniers et d'analyser le discours qu'ils tenaient autour des différents enjeux liés à la musique.

2.1. LE CONTEXTE D'ÉTUDE

Dans le cadre de cette recherche, deux échantillons de bibliothèques ont fait l'objet d'entretiens. À l'issue de ceux-ci, les discours des professionnels interrogés ont été croisés. D'un côté, une sélection de bibliothèques présentant des services émergents a fait l'objet d'une attention particulière, notamment dans la perspective de saisir les motivations sous-jacentes aux choix d'évolution identifiés. Étant porteuses d'offres nouvelles, les professionnels de ces bibliothèques vont pouvoir nous permettre de comprendre ce qui a motivé leurs choix, notamment dans la mise en place de certains services. D'un autre côté, les bibliothèques du réseau Grand Châtellerauld, où se trouve notre terrain de stage de deuxième année de master, offrent aussi un terrain de recherche pertinent à investiguer dans la mesure où la question du devenir des collections musicales se présente.

Nous avons donc fait le choix d'étudier deux terrains de recherche différents pour des raisons géographiques et sanitaires, dans un premier temps. Il nous était difficile, en parallèle de notre stage, de nous déplacer dans des bibliothèques qui se trouvaient à une certaine distance géographique et qui étaient ouvertes les mêmes jours que ceux où nous travaillions. De plus, nous devons prendre en compte les limitations de déplacement et les incertitudes sur l'évolution de la situation sanitaire. C'est pourquoi ces contraintes ne nous permettaient pas de pouvoir exploiter pleinement un seul terrain de recherche porteur d'offres émergentes, sachant que les bibliothèques concernées étaient dispersées sur le territoire métropolitain et qu'il aurait été plus pertinent de pouvoir observer, sur place, ces offres-là. C'est pourquoi nous avons décidé, par la suite, de travailler avec un deuxième terrain de recherche. Nous avons fait le choix d'étudier deux terrains de recherche au regard de la diversité des situations professionnelles rencontrées et des différents stades de développement de la réflexion autour de la musique en bibliothèque. Il s'agissait donc de

croiser les regards des professionnels qui, d'un échantillon à l'autre, pouvaient entrer en confrontation ou en résonance, apporter de nouveaux éléments, soulever des questionnements ou encore créer la réflexion, afin de récolter des données utiles à l'exploration des hypothèses.

2.1.1. PREMIER ÉCHANTILLON : DES BIBLIOTHÈQUES AVEC DES SERVICES ÉMERGENTS

Afin d'identifier les bibliothèques porteuses d'offres tournées davantage vers la notion de service (manière d'offrir la musique) que de collection, nous nous sommes tout d'abord basé sur les éléments mis en lumière par l'état de l'art. Puis, nous avons exploré la *Synthèse nationale des données d'activité 2018 des bibliothèques municipales et intercommunales* du Ministère de la Culture, ce qui a notamment mené au terme de « services émergents », c'est-à-dire des services qui commencent à apparaître, avec une forme d'innovation, ou tout du moins de nouveauté. Ce travail a permis d'établir plusieurs critères dans la constitution de cet échantillon. Tout d'abord, les établissements retenus doivent proposer une offre hybride. Cette condition s'avère indispensable pour explorer la première hypothèse, lorsque le fonds CD était la seule offre musicale et la deuxième hypothèse avec l'intégration du numérique dans les collections. Ensuite, ces bibliothèques devront proposer des services dits « émergents », c'est-à-dire des services nouveaux dans le monde des bibliothèques ou qui permettent de proposer une nouvelle manière d'offrir la musique. L'« action des bibliothèques dans le domaine musical s'est diversifiée au-delà du prêt de documents sonores et concerne désormais l'organisation de concerts, la constitution de clubs d'écoute avec les usagers ou encore la mise en œuvre de services encore émergents comme le prêt d'instruments »¹⁸², dont la mise à disposition d'une salle d'enregistrement ou encore la conception d'un espace musical avec une ambiance adaptée pourraient également être considérés comme tels. Un regard sera justement porté sur l'espace dédié à ce fonds, à son aménagement et ses équipements, qui peuvent également être une manière d'offrir la musique à travers un service. Et enfin, ces structures devront être à l'initiative d'actions culturelles en lien avec la musique. Ces deux derniers critères, entre autres, permettront également d'investir la dimension service qu'émet la troisième hypothèse.

¹⁸²OBSERVATOIRE DE LA LECTURE PUBLIQUE. *Bibliothèques municipales et intercommunales - Données d'activité 2019* [en ligne]. Synthèse nationale des données d'activité 2019 des bibliothèques municipales et intercommunales. Ministère de la Culture et de la Communication, 2021. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Les-bibliotheques-publiques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales/Synthese-nationale-des-donnees-d-activite-2018-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales-editee-en-2021-par-le-Ministere-de-la-Culture>

De manière plus synthétique, les bibliothèques du premier échantillon devaient répondre à deux critères : avoir une offre physique et numérique, et proposer une nouvelle manière d'offrir la musique à travers des services « émergents ». A partir de ces critères, le choix a été d'explorer la liste des membres, et plus précisément du conseil d'administration, de l'ACIM pour étudier les bibliothèques qu'ils et elles représentent. Quelques premières bibliothèques avaient déjà été repérées en amont grâce à un diaporama de congrès présenté par Nicolas Blondeau et disponible sur le site de l'ACIM¹⁸³.

L'ACIM est l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale et la principale association des bibliothécaires musicaux. Ses objectifs sont la promotion de la musique et la participation aux actions de coopération entre acteurs du secteur¹⁸⁴. L'intérêt de passer par ses membres pour constituer ce premier échantillon est tel que l'association est très présente sur les enjeux musicaux actuels et est très active. Pour les interlocuteurs repérés, nous avons vérifié que les établissements dans lesquels ils exerçaient correspondaient aux critères que nous avons précédemment présentés.

Ces premiers critères ont donc permis de constituer notre échantillon de bibliothèques, mais la méthodologie choisie a toutefois présenté quelques limites. Tout d'abord, le choix d'un interlocuteur membre de l'ACIM ayant été déterminant dans la sélection des bibliothèques à interroger, certaines structures présentant les critères précédemment détaillés ont été écartées. C'est, entre autres, le cas de la bibliothèque Oscar Niemeyer, au Havre. Si ses actions sont relayées par l'ACIM, aucun membre de cette association ne la représente au sein du Conseil. De plus, le critère de l'offre hybride, s'il est nécessaire pour tester la deuxième hypothèse, a également refermé la constitution de l'échantillon, dont certaines bibliothèques proposant des services pouvant être qualifiés d'« émergents » ont également dû être écartées.

En nous appuyant sur les informations présentes sur le site de l'ACIM ou sur celui des bibliothèques ciblées, nous avons pu entrer en contact avec les professionnels de notre échantillon en leur envoyant directement un *e-mail*¹⁸⁵. Ce message présentait la démarche dans son sujet, ses questionnements et ses objectifs, c'est-à-dire la mise en place d'entretiens. Les informations d'ordre

¹⁸³BLONDEAU, Nicolas. Les pratiques innovantes dans le domaine de la musique en bibliothèque. *62e congrès de l'ABF, Innovation en bibliothèque : sociale, territoriale et technologique* [en ligne]. Diaporama. Clermont-Ferrand. 9-11 juin 2016. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.abf.asso.fr/fichiers/file/ABF/congres/2016/nicolas_blondeau.pdf

¹⁸⁴ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE. Présentation et objectifs. *ACIM* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://acim.asso.fr/presentation-et-objectifs/>

¹⁸⁵Cf. Dossier d'annexes. Annexe 1 : *E-mail* de prise de contact envoyé au premier échantillon, p. 5.

plus pratique, tels la date, l'horaire ou encore la manière dont allait se dérouler l'entretien, ont fait suite dans l'échange d'*e-mails*. Nos disponibilités étaient le lundi et le jeudi après-midi. Seuls les jeudis ont été plébiscités par les professionnels des bibliothèques. L'opportunité de nous libérer un samedi, exceptionnellement, a permis de proposer aux professionnels, ayant des difficultés à se rendre disponible un jeudi, une nouvelle date, et ainsi de garantir l'échange.

En s'appuyant sur les différents critères sélectionnés pour la constitution de notre échantillon, nous avons pu constituer un corpus de 7 bibliothèques à contacter.

2.1.1.1. BIBLIOTHÈQUE JOSÉ CABANIS

Située dans le centre-ville de Toulouse, la bibliothèque José Cabanis propose tous genres musicaux et tous supports musicaux, dont des vinyles, dans ses collections. A son offre physique s'ajoute celle numérique avec *Musique Journal* dédiée à la recommandation musicale, ou encore *Philharmonie à la demande* qui permet sur sa plateforme de retrouver des concerts, conférences et autres ressources musicales¹⁸⁶. En plus de son site dédié à la musique, *BiblioZik*, la bibliothèque propose depuis début 2021 le service *Discovery*, de la recommandation musicale effectuée par les discothécaires du réseau toulousain¹⁸⁷ pensé sur une logique similaire à *Eurêkoi*. Cette offre hybride s'accompagne de services dits « émergents » comme le prêt d'instruments, ou la possibilité de jouer sur place du piano. La bibliothèque met également à disposition des détenteurs de la « carte service » (différente de la carte d'abonnement) la *Music Box*, une salle équipée pour accueillir la pratique musicale amateur et permettre l'autoformation de ses usagers¹⁸⁸. Enfin, l'espace musique au sein de la bibliothèque propose à ses usagers de l'écoute sur place¹⁸⁹. Pour l'entretien, notre interlocuteur était Cédric Doumenq.

¹⁸⁶BIBLIOTHÈQUE DE TOULOUSE. Musique. *Bibliothèque de Toulouse* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bibliotheque.toulouse.fr/categorie-ressource/musique/>

¹⁸⁷COLIN, Béatrice. Toulouse : Et si vous optiez pour Discovery, la playlist concoctée sur mesure, loin des sentiers battus ? *20minutes* [en ligne]. 4 février 2021. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2969431-20210204-toulouse-si-optiez-discovery-playlist-concoctee-mesure-loin-sentiers-battus>

¹⁸⁸BIBLIOTHÈQUE DE TOULOUSE. Music Box. *Bibliothèque de Toulouse* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bibliotheque.toulouse.fr/sites-thematiques/biblioZik/sur-place/music-box/>

¹⁸⁹BIBLIOTHÈQUE DE TOULOUSE. Pôle Musique. *Bibliothèque de Toulouse* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bibliotheque.toulouse.fr/bibliotheques/mediatheque-jose-cabanis/pole-musique/>

2.1.1.2. BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-SEVER

Au cœur du centre commercial Saint-Sever de Rouen, cette bibliothèque fait partie du réseau Rn'Bi, dont la bibliothèque de la Grand'Mare propose le prêt d'instruments de musique. Elle propose une sélection de CD de musiques actuelles régionales en complément de son offre numérique *Sonothèque*, un service de musique en ligne dédié aux musiques régionales actuelles ou passées. La bibliothèque de Saint-Sever prend position vis-à-vis de la musique et se présente comme « la bibliothèque favorite des mélomanes et des apprentis musiciens qui trouvent ici partitions et méthodes d'apprentissage » sur son site internet. Enfin, elle met à disposition *MusicLab*, un mini studio de répétition et d'enregistrement amateur dédié à l'expérimentation et à la création musicale. Ce service a d'ailleurs été récompensé par le Grand Prix Livres Hebdo des bibliothèques francophones, dans la catégorie services innovants en décembre 2018. Après quelques échanges par mail pour convenir d'une date, le dernier mail avec la professionnelle en charge de ces collections n'a pas trouvé de réponse, et ce malgré une relance. Ainsi, cet entretien n'a pu avoir lieu.

2.1.1.3. LA BIBLIOTHÈQUE DE L'AURENCE, À LIMOGES

Située à l'ouest de Limoges, cette bibliothèque fait partie du réseau Bfm¹⁹⁰ et est en partenariat musical avec les Centres Culturels Municipaux de Limoges et l'Opéra de Limoges. En plus de son offre physique, elle propose deux offres numériques. D'un côté, elle rend accessible *Naxos Music Library*, une plateforme de *streaming* musical¹⁹¹. De l'autre, elle propose *e-music box*, une boîte à musique électronique consacrée aux artistes de la scène musicale limousine, à l'intention des musiciens qui veulent présenter leurs œuvres et aux publics qui veulent les écouter¹⁹². Au cours de l'entretien, il s'est avéré que l'*e-music box* n'était plus alimentée, et ne faisait plus l'objet de médiation. Enfin, des minis concerts acoustiques sont régulièrement organisés dans les espaces des bibliothèques du réseau. Notre interlocutrice était Anne Tricard, chargée des espaces musique, cinéma et jeux vidéo, et membre du conseil d'administration de l'ACIM.

¹⁹⁰Bibliothèque francophone multimédia de Limoges

¹⁹¹BIBLIOTHÈQUE FRANCOPHONE MULTIMÉDIA. Musique en ligne. BFM [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bfm.limoges.fr/bfm-numerique/musique-en-ligne>

¹⁹²BIBLIOTHÈQUE FRANCOPHONE MULTIMÉDIA. L'e-music box. BFM [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bfm.limoges.fr/le-music-box>

2.1.1.4. MÉDIATHÈQUE DE PACÉ

Située dans la métropole de Rennes, cette médiathèque propose dans son espace musique des collections de CD et de vinyles, avec des partitions¹⁹³. Depuis janvier 2020, elle propose également de prêt d'une platine pour la lecture de vinyles¹⁹⁴. En plus de ces collections physiques, l'abonnement à la médiathèque permet d'avoir accès à deux ressources en ligne de musique : *diMusic* et *Philharmonie* à la demande¹⁹⁵. Elle a également participé à la création de *Ziklibrenbib*, un blog collaboratif de musiques libres et de chroniques musicales¹⁹⁶. Côté animation, la médiathèque propose chaque année une journée de la création musicale, et ce depuis 2012¹⁹⁷. Nous nous sommes rapprochée de Dominique Auer, chargé de la musique et du cinéma et président de l'ACIM.

2.1.1.5. MÉDIATHÈQUE DE TOURNEFEUILLE

Proche de Toulouse, la médiathèque de Tournefeuille propose dans son espace musique CD, DVD d'opéra et de danse, vinyles, livres de musique et partitions. Elle permet également le prêt de platines pour écouter des vinyles. Conjointement à l'École d'Enseignements Artistiques, la médiathèque propose aux enfants de suivre des Parcours Artistiques et Culturels (PAC), axe politique de la ville concernant la médiation culturelle, afin d'acquérir une culture et une pratique artistiques. La musique faisant partie des enseignements délivrés à travers ce PAC. Du côté animation, les plus jeunes peuvent assister à des contes et un éveil musical, proposés quatre fois par an ; et les adultes peuvent venir aux Conférences musiquées, où « un(e) intervenant(e) musical(e) professionnel(le) (musicien(ne), groupe...) afin qu'il (elle) vienne présenter son instrument, évoquer un genre musical ou ses sources d'inspiration et partager en jouant sa passion avec le public. » Enfin, la médiathèque propose de nombreuses ressources numériques pour la musique, libre ou non, et offre un accès à ses usagers, notamment de *MusicMe*. En raison des difficultés à trouver des disponibilités communes, l'entretien avec la professionnelle en charge de ces collections n'a pas pu avoir lieu.

¹⁹³MÉDIATHÈQUE DE PACÉ. Infos pratiques - Les espaces. *Médiathèque de Pacé* [en ligne].

[Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.mediatheque-pace.fr/infos-espaces#article>

¹⁹⁴MÉDIATHÈQUE DE PACÉ. Le prêt d'objets. *Médiathèque de Pacé* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021].

Disponible à l'adresse : <https://www.mediatheque-pace.fr/cms/articleview/id/682>

¹⁹⁵MÉDIATHÈQUE DE PACÉ. Collections-Musique. *Médiathèque de Pacé* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021].

Disponible à l'adresse : <https://www.mediatheque-pace.fr/collections-musique>

¹⁹⁶ZIKLIBRENBIB. A propos. *Ziklibrenbib* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse :

<http://www.ziklibrenbib.fr/a-propos/>

¹⁹⁷ZIKLIBRENBIB. Les journées de création musicale. *Ziklibrenbib* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.ziklibrenbib.fr/les-journees-de-creation-musicale/>

2.1.1.6. MÉDIATHÈQUE PIERRE FANLAC

Située à Périgueux, la médiathèque Pierre Fanlac propose dans son espace musique un fonds de CD, vinyles, partitions, livres d'apprentissage, documentation, revues et films sur la musique¹⁹⁸. Les bibliothèques de Dordogne, dont fait partie celle de Pierre Fanlac, proposent une médiathèque numérique donnant accès à ses usagers inscrits à des ressources musicales telles que *MusicMe* et *Philharmonie* à la demande¹⁹⁹. La médiathèque est également présente sur *YouTube*, avec sa chaîne "Les pauses musicales", qui s'inscrit dans le cadre de ses animations musicales, où elle propose des découvertes musicales²⁰⁰. Pour son espace musique, en plus de dispositifs d'écoute individualisés, elle sonorise son espace. Nous sommes entrée en contact avec Mikaël Brient, responsable du pôle Musique-Cinéma-Jeux et membre de l'ACIM.

2.1.1.7. MÉDIATHÈQUE JEAN VAUTRIN

Située à Gradignan, cette médiathèque propose dans son espace musique un fonds avec CD, partitions, DVD, livres d'apprentissages ou encore revues spécialisées. Cet espace met également en accès libre un piano pour que les usagers puissent s'essayer à cette pratique musicale. De plus, la médiathèque propose le prêt de lecteurs mp3 et de platines d'écoute. En partenariat avec le Conservatoire de Musique de Gradignan, la Médiathèque propose régulièrement des rendez-vous musicaux, notamment l'heure musicale de la Médiathèque qui est une audition publique des élèves du Conservatoire²⁰¹. Du côté de la musique dématérialisée, la médiathèque met à disposition la borne *doob*, une borne de consultation et de téléchargement d'œuvres culturelles sous licences ouvertes ou entrées dans le domaine public. Cette borne propose également « Le butin numérique » qui est une sélection musicale faite par les professionnels et un accès au blog collaboratif *Ziklibrenbib*, qui répertorie musiques libres et chroniques écrites par les bibliothécaires associés au projet²⁰². Toutefois, leur prestataire ayant déposé le bilan en début d'année, ce service n'est

¹⁹⁸MÉDIATHÈQUE PIERRE FANLAC. Musique. Médiathèque Pierre Fanlac [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.perigueux-mediathèque.fr/defaut/sp-adulte-musique.aspx>

¹⁹⁹BIBLIOTHÈQUE DÉPARTEMENTALE DE LA DORDOGNE. Musique. *Bibliothèque départementale de la Dordogne* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://dordogne.mediathèques.fr/#musique>

²⁰⁰THIERRY ALEXANDRE CHAZEAU. Thierry Alexandre Chazeau. *YouTube* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/channel/UC_H56iC2-rmZahdFjBH201A

²⁰¹MÉDIATHÈQUE JEAN VAUTRIN DE GRADIGNAN. Section musique. *Médiathèque Jean Vautrin de Gradignan* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.lamediathèquedegradignan.fr/EXPLOITATION/section-musique.aspx>

²⁰²MÉDIATHÈQUE JEAN VAUTRIN DE GRADIGNAN. Borne culture partagée. *Médiathèque Jean Vautrin de Gradignan* [en ligne]. [Consulté le 20 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.lamediathèquedegradignan.fr/EXPLOITATION/borne-culture-partagee.aspx>

aujourd'hui plus disponible. Notre interlocutrice dans cette médiathèque était Sylvette Peignon, responsable de la section musique et membre l'ACIM.

2.1.2. DEUXIÈME ÉCHANTILLON : LES BIBLIOTHÈQUES DU RÉSEAU GRAND CHÂTELLERAULT

Le réseau des médiathèques de Grand Châtellerault est constitué de treize structures de lecture publique. Ce réseau propose une offre de *streaming* musicale commune à ses bibliothèques et à leurs usagers, à travers la plateforme *MusicMe*.

Lors d'une mission de stage confiée en juin 2020 par la bibliothèque départementale de la Vienne, une enquête sur la place de la musique dans les bibliothèques du territoire avait déjà permis d'auditionner quatre structures du réseau des médiathèques de Grand Châtellerault (celles de Bonneuil-Matours, Châtellerault Centre, Dangé Saint Romain et Thuré). Pour ces quatre bibliothèques, il n'y avait pas de responsable des collections musicales. Si la bibliothèque comptait plusieurs professionnels, la gestion de cette collection était souvent faite par un ou plusieurs bibliothécaires qui avaient une affinité pour ce domaine artistique. Lors d'un entretien avec Mustapha Bouhassoun, responsable de la coordination du réseau des médiathèques de Grand Châtellerault, il était ressorti qu'un groupe de 5/6 professionnels volontaires (un par pôle géographique) était dédié à la médiation de la plateforme *MusicMe*. Si ces derniers n'étaient pas référents musique, ils semblaient faire preuve d'une certaine légitimité pour le réseau car certains d'entre eux étaient régulièrement sollicités pour répondre à des interrogations de la part des collègues du réseau sur ces collections. Ainsi, il convenait d'identifier ces professionnels et les bibliothèques du réseau dans lesquelles ils exerçaient afin de mener avec eux des entretiens. Nous avons eu l'occasion de pouvoir réinterroger, le 28 avril 2021, Mustapha Bouhassoun, et de lui demander les contacts de ces professionnels. Cependant, Mustapha Bouhassoun nous a expliqué qu'il y avait eu beaucoup de mouvement dans le réseau depuis l'année écoulée. La personne qui coordonnait ce groupe est en arrêt maladie depuis un certain temps déjà, ce qui fait que le groupe a relativement arrêté ses activités. Aussi, un certain nombre ont changé de poste. Ce qui fait que de ce groupe, il ne reste plus que trois personnes : Marie Segalat (Médiathèque Châtellerault Centre, qui a aujourd'hui quitté le groupe mais en a été une membre active pendant un certain temps), Romain Lacroix (Médiathèque Châtellerault Centre) et F. Estimant le ratio assez faible, nous avons demandé s'il n'y avait pas dans le réseau d'autres bibliothèques qui n'avaient pas été intégrées au

groupe *MusicMe* mais dont le professionnel aurait un profil similaire à ceux précédents. Nous avons donc obtenu un nouveau nom, celui de T.

Marie Segalat et Romain Lacroix étant nos collègues sur notre lieu de stage, la prise de contact pour convenir d'un entretien s'est faite verbalement. Pour F. et T., la prise de contact s'est faite par *e-mail*²⁰³. Le message présentait les mêmes éléments que celui pour les bibliothèques du premier échantillon, en ajoutant simplement le fait que nous étions en stage dans le réseau des médiathèques de Grand Châtellerault. Une mise en contexte supplémentaire a également été ajoutée dans l'*e-mail* envoyé à F. pour expliquer que nous avons déjà échangé sur un sujet similaire dans le cadre d'un précédent stage.

2.2 LES MODALITÉS DE L'EXPÉRIMENTATION

2.2.1. LE CHOIX DES ENTRETIENS LIBRES

Nous avons choisi de mener des entretiens semi-directifs avec nos interlocuteurs. A l'aide de grilles d'entretien, que nous détaillerons par la suite, nous avons pu proposer un échange dirigé par de grandes thématiques. Ce type d'entretien privilégie l'expression libre du répondant et ne l'enferme pas dans une trame narrative. Ainsi, le discours revêt une grande importance dans ce type d'enquête. Pour ce mémoire, ces entretiens étaient intéressants à mettre en place pour percevoir la manière dont les professionnels parlent de leur profession, de leurs collections ou encore de leurs services, et de comprendre ce que la seule observation de ce qu'ils mettent en place ne pourrait investir : les motivations, les opinions, les ressentis.

2.2.2. LA CONSTITUTION DES GRILLES D'ENTRETIEN

La construction des grilles d'entretien s'est faite à partir du travail réalisé pour l'état de l'art, et des éléments à investiguer pour tester les hypothèses. La présence de deux échantillons de bibliothèques a naturellement demandé la constitution de deux grilles d'entretien : une grille pour les

²⁰³Cf. Dossier d'annexes. Annexe 2 : *E-mail* de prise de contact envoyé au deuxième échantillon, p. 6.

bibliothèques avec des services émergents²⁰⁴ et une autre grille pour les bibliothèques du réseau Grand Châtelleraut²⁰⁵.

Tout d'abord, ces deux grilles d'entretien ont des thématiques identiques.

La première est celle sur le rôle des bibliothécaires vis-à-vis des collections musicales. Cette question est abordée en deux temps différents de l'entretien, pour ne pas investir dès le début des questions qui demanderaient à se projeter, et afin de conclure l'échange. En premier lieu, elle permet d'apprécier le parcours du professionnel et la manière dont il perçoit son identité professionnelle. En second lieu, et dernier lieu de l'entretien, cette thématique se concentre vers les évolutions professionnelles au niveau du métier afin de percevoir la manière dont le professionnel voit les changements de son identité professionnelle, et ce qu'elles sous-entendent. Lors de la construction des grilles d'entretien, nous avons tout d'abord décidé de ne poser qu'une seule question concernant leur vision actuelle de leur rôle de bibliothécaire musical. Cependant, notre réflexion nous a mené à interroger l'aspect évolutif, car il permettait d'appréhender notre troisième hypothèse à travers la posture du professionnel.

Dans un deuxième temps, la question de l'offre musicale est soulevée. Elle investigate autant les collections physiques que numériques. Si des recherches préliminaires ont été menées, il est tout de même demandé au professionnel de présenter les collections de sa bibliothèque, car la manière dont il présentera ces collections sera une source d'informations utile pour tester les hypothèses. Il convient ensuite de questionner le regard du professionnel sur ces collections et les évolutions pensées. Cette thématique permet d'apprécier le positionnement du professionnel sur les collections CD et numériques. Lors de la constitution des grilles d'entretien, nous nous étions interrogé sur la manière d'aborder la question de l'offre musicale et avons, dans un premier temps, choisi des questions très spécifiques comme de demander un regard sur la baisse du taux d'emprunt de CD. Toutefois, il est rapidement convenu qu'il fallait rester généraliste dans nos questionnements, tout en ayant en tête ce que nous cherchions à savoir, et ainsi adapter la suite du questionnement aux propos de du professionnel interrogé.

En investiguant deux terrains d'étude aux contextes et enjeux différents, il convenait donc de proposer deux types d'entretiens différents. Ainsi, la question des services « émergents » s'aborde différemment entre les deux échantillons de bibliothèques. Pour le premier échantillon, il est demandé une appréciation du terme « émergent » et un avis sur l'idée d'innovation. Au cours de la

²⁰⁴Cf. Dossier d'annexes. Annexe 3 : Grille d'entretien à destination du premier échantillon de bibliothèques, p. 8.

²⁰⁵Cf. Dossier d'annexes. Annexe 4 : Grille d'entretien à destination du deuxième échantillon de bibliothèques. p.9.

construction de la grille d'entretien, nous étions tout d'abord parti sur l'idée de présenter l'émergence de leur service comme un fait. Finalement, il nous a semblé pertinent de les interroger spécifiquement sur le qualificatif d'« émergent », afin de se rendre compte de leur propre regard, voire des qualificatifs, qu'ils ont pour leurs services. Après un état des lieux des services proposés, le professionnel est invité à donner son avis sur ceux-ci. Il s'agit ici d'apprécier le raisonnement professionnel sous-jacent aux choix faits. Pour le deuxième échantillon, le professionnel est invité à penser les évolutions de la musique en bibliothèque. Ensuite, et avec pour objectif de croiser les regards, il se voit présenter des propositions « émergentes » du premier échantillon afin qu'il les commente, qu'il réagisse sur les choix et donne son avis sur ces actions. Lors de la constitution de la grille d'entretien, ce n'est seulement qu'après avoir envisagé de leur proposer un regard sur des services émergents qu'il nous a semblé pertinent de recueillir leur réflexion sur les évolutions possibles et leur regard sur les perspectives de la musique en bibliothèque. Ce dernier temps de l'entretien nous permet d'apporter de la matière pour tester notre troisième hypothèse et de recueillir leurs impressions et avis. Afin d'éviter de nous retrouver avec des réponses trop succinctes, nous avons travaillé des questions supplémentaires afin de provoquer la réflexion chez les professionnels, afin qu'ils puissent étudier les différentes propositions au regard de leur contexte, de leurs publics ou encore de leur budget.

2.3. PREMIERS RETOURS SUR LES MODALITÉS DE PASSATION

2.3.1. DÉROULÉ DES ENTRETIENS

Les entretiens avec les professionnels des bibliothèques du premier échantillon se sont déroulés entre le 06 et le 20 mai 2021. Étant donné les contraintes sanitaires et géographiques, ces entretiens ont tous été réalisés par téléphone. L'entretien par visioconférence a d'emblée été écarté au regard de la fragilité de notre connexion Internet. La durée de ces entretiens était très variable, allant de 25 minutes à 1 heure et 15 minutes, et cela peut s'expliquer par les profils des interlocuteurs et leur habitude à être plus ou moins exhaustif dans leurs réponses.

En ce qui concerne les entretiens avec les professionnels du deuxième échantillon, ils se sont déroulés le 01, 03 et 10 juin 2021, pour une durée de 35 minutes à 1 heure et 05 minutes. Pour ces entretiens-là, la rencontre directe a été privilégiée, au sein des bibliothèques respectives. Comme

expliqué précédemment, ce deuxième échantillon s'est vu présenter certaines actions mises en place autour de la musique par le premier échantillon. Nous avons décidé de les écrire sur huit cartes, sans image, avec comme seule inscription le type de service : blog musical, sonorisation de l'espace, écoute sur place, salle de répétition et d'enregistrement, instruments de musique en libre accès, prêt de matériels d'écoute, animation (avec création musicale) et prêt d'instruments de musique. Le choix de ne pas illustrer les services a permis aux professionnels d'interpréter et d'imaginer ce qu'ils lisaient. Ils ont également pu manipuler ces cartes et les organiser selon leur réflexion. Cette approche a apporté plus de souplesse vis-à-vis de cette thématique de l'entretien, car les professionnels ont pu aborder les différents services dans l'ordre qui leur convenait le mieux, manipuler les cartes selon un schéma qui faisait sens pour eux et ainsi faire plus aisément des liens entre les éléments. Ainsi, nous avons cherché à favoriser leur appropriation de ces services « émergents ».

2.3.2. PREMIERS CONSTATS

Tout d'abord, il s'est avéré que les différences de parcours entre les professionnels interrogés ont eu une incidence sur leurs réponses, notamment lorsqu'ils avaient intégré leur poste récemment. Par exemple, Cédric Doumenq est arrivé à la médiathèque José Cabanis en tant que responsable du pôle musique en 2018. Ainsi, il est nécessaire de prendre en considération que ce professionnel n'a pas une connaissance précise des raisons et motivations qui ont lancé certains projets en lien avec la musique.

Également, il est possible que le choix de cibler des professionnels qui ont de multiples responsabilités, comme les membres du conseil d'administration de l'ACIM, explique que certaines prises de contact n'ont plus eu de réponse ou que le professionnel n'ait pu se rendre disponible pour un entretien.

La mise en place des entretiens a montré la pertinence de la question sur les présentations des offres musicales. Pour certains cas, les offres avaient évolué ou disparu. C'est ainsi qu'au sortir des entretiens, il s'est avéré que certains services présentés sur le site des bibliothèques n'étaient plus d'actualité, ou ne pouvaient finalement être qualifiés « d'émergents ». Différentes raisons ont été évoquées pour justifier que ces services n'ont pu être pérennisés, comme le manque de moyens humains ou encore le fait que certains moyens techniques, dont dépendaient les professionnels, ont

été interrompus. Pour ces cas-là, l'entretien s'est adapté et a investigué des questions de la grille d'entretien destinée aux bibliothèques du réseau Grand Châtellerauld, notamment celles qui demandaient un regard sur des services émergents d'autres lieux.

Enfin, le déroulement des entretiens a révélé une forme de détachement vis-à-vis de la grille d'entretien. Par exemple, l'ordre des questions a été bouleversé en fonction de ce que l'interrogé évoquait. Il semblait parfois plus pertinent de rebondir sur un élément évoqué spontanément par l'interrogé, quitte à entrer prématurément dans une nouvelle thématique de l'entretien, plutôt que de prendre le risque d'y revenir plus tard et de perdre la réflexion qui avait commencé à être menée.

3. LA NÉCESSITÉ D'APPRÉHENDER DIFFÉREMMENT LA MUSIQUE EN BIBLIOTHÈQUE

A partir de notre état de l'art et de notre méthodologie, nous sommes parvenus à rassembler des éléments nous permettant de tester nos hypothèses, notamment grâce aux discours des professionnels que nous avons interrogés. Pour cette dernière partie, nous évoquerons donc, dans un premier temps, la manière dont les professionnels ont pensé leurs collections physiques, autour de l'objet matériel et en recentrant cette offre, avant d'investir les offres de musique dématérialisées. Dans un deuxième temps, nous verrons le positionnement des professionnels face à ces offres en ligne et leur volonté de suivre les pratiques culturelles actuelles, ce qui semble finalement cristalliser des enjeux similaires à ceux des collections physiques. Et enfin, dans un troisième temps, nous investiguerons les perspectives de la musique en bibliothèque, avec une redéfinition du rôle du bibliothécaire, ce qui amènerait les bibliothèques à entrer dans un nouveau modèle.

3.1. LE SUPPORT, VECTEUR DE LA MUSIQUE

3.1.1. LE CD, CET OBJET MUSICAL

Le modèle de la discothèque de prêt est encore très implanté en bibliothèque. Les entretiens ont justement fait ressortir l'influence de ce modèle lorsque la plupart des professionnels interrogés parlaient parfois de « support » pour désigner la musique en général. D'ailleurs, le métier semble encore marqué par cet aspect-là : « il y a toujours la grosse partie gestion et constitution des collections physiques »²⁰⁶, « le prêt de disques reste notre activité principale »²⁰⁷ soulignent nos interlocuteurs.

Si une grande partie des professionnels s'accorde à dire que la fonction principale reste celle du prêt de CD, Mikaël Briant, de la médiathèque Pierre Fanlac, insiste sur le fait que le modèle n'est plus celui de la discothèque de prêt : « Et on voit que toutes les constructions qui ont eu lieu depuis les

²⁰⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 11.

²⁰⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Briant, p. 52.

années 2000, y a eu une volonté d'inclure ces... ce qu'on va appeler maintenant, plutôt, des espaces musiques ou des bibliothèques musicales, à les inclure plus avec les autres secteurs. Mais, ne serait-ce qu'architecturalement, essayer de casser un peu les murs, physiquement... enfin, au sens littéral du terme. Même si l'activité de prêt reste l'activité principale, on a changé de modèle. »²⁰⁸.

Le CD semble devenir un outil au service de la valorisation de la musique, et plus seulement un objet empruntable. Romain Lacroix, de la médiathèque Châtelleraut Centre, explique : « La limitation des CD, le nombre de CD empruntable par carte, qui n'a plus de sens aujourd'hui, au regard du très faible emprunt des CD. »²⁰⁹ Nous pouvons donc en déduire que l'objet n'est plus tellement pensé selon sa fonction de prêt. Et les animations peuvent aussi servir l'objet. L'approche autour du CD semble tendre à se décentraliser du disque pour investir le travail artistique fait sur cet l'objet. Mikaël Brient aborde justement cette manière de penser le support : « quand je parle de support, je parle pas du CD en lui-même, simplement un album... enfin, pendant longtemps, un album c'était non seulement un disque, mais c'était également une pochette, un graphisme, un livret, et cetera, donc tout un ensemble de choses qui composent l'œuvre »²¹⁰. Une approche également reprise par Romain Lacroix en expliquant qu'à travers le livret qui accompagne un album, « l'objet donne l'idée aussi de ce que veut véhiculer l'artiste »²¹¹. T. évoque, quant à lui, l'objet comme créateur de lien avec le public²¹² et reprend cette idée de décentralisation, cette fois-ci autour du support : « On se décentre, en fait, voilà, du support, il est toujours là parce que c'est l'occasion d'échanger, mais du coup, on crée un autre espace, en fait. Et du coup, un espace convivial... »²¹³

Il convient toutefois de préciser que les interrogations que les professionnels peuvent avoir autour du CD se font autant du point de vue de la baisse d'emprunts que du public encore présent pour ces collections physiques. Romain Lacroix le précise justement : « Cette forme de musique physique, sous forme de CD, elle est encore assez en adéquation avec le public, qui est encore emprunteur et demandeur. »²¹⁴

Si les interrogations se sont cristallisées autour du support, c'est principalement par soucis de matérialisation du genre musical dans les locaux de la bibliothèque, « matérialiser la musique, aussi,

²⁰⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 52.

²⁰⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 140.

²¹⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 50.

²¹¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 140.

²¹²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 116.

²¹³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 129.

²¹⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 138.

quoi, du coup. Ça montre que la musique existe, que c'est pas que quelque chose qui est dans des serveurs à l'autre bout du monde. Ne serait-ce que pour la visualisation de cette discipline culturelle »²¹⁵. Si l'attachement au support est pour une partie de la profession encore présent, il semble que le travail effectué par les professionnels autour de l'objet se soit recentré sur les publics. En évoquant la position de l'ACIM, Dominique Auer, de la médiathèque de Pacé, explique cette volonté « de rester attaché au support CD »²¹⁶. Cependant, il nuance son propos : « par contre, le point sur lequel on a évolué, c'est qu'on se dit qu'en fait ça serait mieux d'essayer de toucher des niches, pleins de petites niches, qui ajoutées les unes aux autres finalement font... enfin, font un certain nombre de personnes. »²¹⁷ Ainsi, nous pouvons comprendre que si le CD garde une place en bibliothèque, le travail autour de la musique ne se concentre plus sur le support en tant que tel, car il devient aujourd'hui le *medium* d'un contenu à penser par rapport au public.

3.1.2. UNE OFFRE DE SUPPORTS MUSICAUX PLUS CIBLÉE

La déclaration de Dominique Auer sur les publics de niches touchés à travers l'offre de musique en CD peut d'ailleurs être comprise en parallèle des propos de Mikaël Brient, qui expose : « on est passé de la bibliothèque musicale comme point d'entrée, quasiment obligatoire, pour pouvoir découvrir et écouter de la musique, hein, tout simplement, à un acte volontaire »²¹⁸. Propos que ce professionnel reprendra un peu plus tard dans l'entretien, en ajoutant que le modèle va également vers : « un choix qui correspond à des publics de niche »²¹⁹. Ainsi, la baisse des emprunts de CD et les nouvelles manières de consommer la musique semblent modifier l'approche de la bibliothèque musicale et paraît demander un travail plus ciblé autour des collections musicales.

Les bouleversements qu'a connus la profession autour du support CD semblent avoir eu un impact sur le travail effectué autour de cette collection. Certains professionnels constatent que pour une partie du public, les usages se font ailleurs. Ainsi, les usagers de la musique en bibliothèque ont changé. Une partie des professionnels interrogés a évoqué un travail aujourd'hui de fond : « Donc j'essaie plus de creuser le fonds »²²⁰, « proposer des choses souvent un peu plus pointues, un peu plus exigeantes »²²¹. Ou alors, ils mettent en lumière un travail à destination de publics de niche.

Mikaël Brient réaffirme d'ailleurs ce dernier élément : « On est depuis un certain nombre d'années,

²¹⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 34.

²¹⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 26.

²¹⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 26.

²¹⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 50.

²¹⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 51.

²²⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 14.

²²¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 139.

et on le sera de plus en plus, et non seulement pour la musique mais également pour toutes les autres œuvres culturelles qu'il y a en bibliothèque, on est sur une accumulation de publics de niche. »²²² F. mettra en parallèle ce public de niche avec le public encore « attaché » au support CD²²³. A travers les entretiens que nous avons menés, les professionnels n'ont pas réellement donné leur définition d'un « public de niche ». Les entretiens nous permettent tout de même de faire l'hypothèse que ce public de niche est un public qui a une forme de goût particulier pour un genre précis, avec une connaissance assez aiguisée de celui-ci. Ces publics seraient donc des amateurs de genres musicaux très spécifiques, représentés par des artistes qui ne se trouvent pas sur les grands réseaux classiques, et qui ont des demandes assez ciblées. Romain Lacroix, en parlant du public de la plateforme *MusicMe*, qui propose un catalogue assez généraliste sans être exhaustif, a justement fait le parallèle avec sa propre consommation musicale en expliquant : « *MusicMe* ne me va pas parce que je vais écouter beaucoup de choses en niche et que je ne trouve pas sur *MusicMe* »²²⁴. De plus, il semble que ces publics représentent des groupes restreints d'utilisateurs en bibliothèque, que ce soit par le mot « niche » ou par l'adjectif « petit » qui y est parfois accolé.

Le recentrage du travail des collections physiques autour de ce public de niche semble amener les professionnels à se concentrer sur un travail de réorganisation des collections, c'est-à-dire à faire un désherbage qui valoriserait le fonds restant, comme l'évoque Cédric Doumenq, de la bibliothèque José Cabanis : « donc forcément on va réduire d'un tiers les collections, enfin du moins les CD sur le pôle en essayant de recentrer vraiment. »²²⁵ Le travail sur ces collections physiques amène également les professionnels à s'interroger d'une part sur la place que pourrait avoir le vinyle, comme se questionne Romain Lacroix : « la question du prêt musical en la bibliothèque se pose. Sous quelle forme ? Voilà, est-ce que ça a encore un sens de prêter des CD ? Et pourquoi des CD ? Et pourquoi pas des DVD, et pas des DVD, pardon, des vinyles ? »²²⁶. Dominique Auer aborde les questions soulevées dans la profession : « Je pense typiquement au prêt de vinyles, parce que c'est un des sujets un peu à la mode en ce moment dans la profession. »²²⁷. Un questionnement qui paraît donc se centrer sur le support physique musical. Et d'autre part, avec le développement des ressources numériques et du *streaming*, les professionnels des bibliothèques ont semblé investir ce nouveau pan de collection.

²²²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 51.

²²³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 102.

²²⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 139.

²²⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 69.

²²⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 137.

²²⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 22.

3.1.3. DU SUPPORT PHYSIQUE AU SUPPORT DÉMATÉRIALISÉ

Les différents entretiens que nous avons eus avec les professionnels de nos échantillons ont montré une forme de nécessité à s'emparer du numérique pour leur offre musicale. D'après Marie Segalat, de la médiathèque Châtelleraut Centre, « on peut pas se contenter d'acheter des CD. On va devenir la cinquième roue du carrosse, en fait. On va... ça va périlcliter complètement la musique. Il faut toujours continuer à mettre en avant la musique, les collections musicales. »²²⁸ La première partie de ce discours correspond à des éléments que nous avons déjà mis en lumière dans notre état de l'art : la volonté des professionnels des bibliothèques à ne pas être en décalage avec les pratiques musicales actuelles. De plus, lorsqu'il a été demandé à Mikaël Brient les réactions et actions sur la collection CD avec l'essor numérique, ce dernier a répondu en premier par « ce qui a pu être fait en termes de ressources numériques »²²⁹, où il évoque notamment qu'une des premières actions mise en place a été de proposer les offres de la *Philharmonie de Paris* et celle de *MusicMe*.

La deuxième partie du propos de Marie Segalat soulève, quant à elle, la notion de collection musicale. Il semble donc que les questionnements des bibliothécaires se soient concentrés autour des collections, donc de « l'ensemble des documents constituant un fonds documentaire »²³⁰. C'est sur ce point que nous allons nuancer notre première hypothèse qui supposait qu'avec l'essor du numérique, les professionnels se soient concentrés sur la question de la matérialité de la collection. Dans les différents discours, la notion de collection a beaucoup été mise en avant pour parler du travail effectué. Toutefois, à travers ces mêmes discours, on constate que le terme de collection est très souvent employé pour se référer aux supports physiques, plutôt qu'aux supports dématérialisés. Donc, le travail des professionnels des bibliothèques s'est concentré, d'une part, sur la manière de s'emparer différemment du support physique, et d'autre part, d'investir les offres numériques. Ainsi, si l'on comprend la notion de support à travers la matérialité, nous pouvons nuancer notre première hypothèse, car si le support a eu une place importante dans les questionnements des bibliothécaires, la réflexion centrée sur les supports matériels n'est pas exclusive.

²²⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, pp. 82-83.

²²⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 53.

²³⁰Définition tirée du Glossaire CRFCB.

3.2. LE NUMÉRIQUE, UN PROLONGEMENT DE L'OFFRE PHYSIQUE

3.2.1. UNE VOLONTÉ D'ALLER LÀ OÙ LES USAGES SE FONT

Lorsque les professionnels se sont engagés sur des offres de musique en ligne, il semble que la première motivation ait été la volonté d'aller là où étaient leurs usagers. Pour le cas de la médiathèque de Pacé, Dominique Auer explique justement qu'avec la mise en place de ces offres numériques, « l'idée c'est d'avoir une présence sur Internet, là où sont quand même une partie de nos usagers, faut pas... Enfin, une grosse partie de nos usagers d'ailleurs »²³¹. Il semble qu'à travers la connaissance de leurs publics, les professionnels aient remarqué que les usages d'une partie de ceux-ci correspondaient bien aux nouvelles pratiques culturelles tournées vers le numérique, comme l'évoque Marie Segalat : « en discutant un petit peu avec les usagers, on s'est rendu compte qu'ils avaient des pratiques autres, en fait, qu'ils écoutaient de la musique en ligne »²³². Une volonté secondaire sera également évoquée, celle de « garder le lien »²³³, d'après les propos de Cédric Doumenq, avec ce public qui n'utilise pas ou plus les collections physiques. Toutefois, F. explique le rôle de prescripteur qu'a eu son réseau lorsqu'il a commencé à proposer ces offres numériques, car « c'est pas des choses qui sont remontées de nos usagers. C'est plutôt, à un moment donné, le choix de la collectivité ou du réseau de proposer ce nouveau service. »²³⁴ Ainsi, on peut comprendre que proposer un accès à une plateforme de *streaming* correspond, en théorie, bien aux nouveaux usages autour de la musique, et que cela s'est fait à partir de l'initiative des professionnels.

Les professionnels interrogés n'émettent pas la volonté d'entrer en concurrence avec les grandes plateformes de *streaming*, malgré certaines comparaisons de leurs offres avec ces plateformes. Ils évoquent plutôt un service rendu qui ne serait pas le même et qui ne serait pas à destination du même public, avec de leur côté un public peut-être plus ciblé. Dominique Auer soutient justement que : « c'est pas le but de concurrencer *Spotify* ou *YouTube*, hein. On est sur un autre filon, encore une fois, peut-être de niche »²³⁵ A travers les playlists composables sur les plateformes classiques, le travail éditorial ou encore les conseils personnalisés et proposés sur des plateformes plus développés de certaines bibliothèques, les bibliothécaires mettent en œuvre leurs compétences

²³¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 29.

²³²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, p. 82.

²³³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 71.

²³⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 102.

²³⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 29.

professionnelles. Nous pouvons prendre l'exemple de *Discovery*, un outil de recommandation musicale, du même principe qu'*Euréko*, mis en place par la bibliothèque José Cabanis. En parlant de ce service, Cédric Doumenq évoque ces compétences, celles qui permettent « d'aller recherche l'info, en tant que professionnel de l'information »²³⁶.

A nouveau, les discours des professionnels sont orientés selon les services numériques qu'eux-mêmes proposent dans leurs bibliothèques. Les bibliothèques du deuxième échantillon proposent toutes, et uniquement, un accès à la plateforme *MusicMe*, alors que celles du premier échantillon peuvent avoir des offres plus variées et parfois plus spécifiques. D'ailleurs, on se rend compte que les bibliothèques du premier échantillon ont pour la majorité développé une offre autour de la musique libre de droit.

3.2.2. DE PREMIÈRES EXPÉRIENCES TOURNÉES VERS LA CULTURE DU LIBRE

Lors des entretiens avec les bibliothèques du premier échantillon, nous nous sommes ainsi rendu compte que la plupart des professionnels proposaient, à travers au moins une de leurs offres numériques, un service orienté musique libre. « La notion de « musique libre » est semblable à celle de « logiciel libre » et, comme dans le cas du libre accès aux logiciels, le terme « libre » se réfère à la liberté et non au prix. « Musique libre » signifie en particulier que tout individu a le droit de reproduire, de diffuser et de modifier la musique à des fins personnelles et non commerciales. »²³⁷

Les professionnels ont exprimé un réel choix de se positionner sur cette dimension du libre : « on avait décidé de mettre à l'honneur les musiciens qui travaillaient sous licence libre »²³⁸, « côté promotion du libre ». Sylvette Peignon, de la médiathèque Jean Vautrin, relève également le besoin de représenter des artistes qui ne l'étaient pas par les canaux classiques de l'industrie musicale : « C'était très actif, il y avait un énorme mouvement de musiques libres, il y avait beaucoup beaucoup d'artistes et donc cette musique-là n'était pas présente dans les médiathèques, elle n'était pas imprimée sous CD. »²³⁹ Ainsi, le choix de certaines bibliothèques de se positionner sur une

²³⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 71.

²³⁷Samudrala Ram, « Philosophie de la musique libre [1] », In : *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Paris, Éditions de l'Éclat, « Hors collection », 2000, p. 463-478. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/libres-enfants-du-savoir-numerique--9782841620432-page-463.htm> p. 463.

²³⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 16.

²³⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 16.

proposition de musiques libres semble résulter d'un engagement de leur part pour le mouvement du libre et une volonté de mettre en avant des artistes plus confidentiels.

L'introduction du libre dans la manière d'offrir la musique répond également à des enjeux techniques. En d'autres termes, le fait de passer par des logiciels libres permet de développer, pour les professionnels, d'autres services. Par exemple, Cédric Doumenq explique que pour permettre aux usagers de la bibliothèque José Cabanis d'avoir une station MAO²⁴⁰ sur leur ordinateur, il est proposé un logiciel libre pour permettre cette manipulation²⁴¹.

Toutefois, et malgré une volonté encore présente chez certains professionnels, il semble que ces offres de musique libre tendent à péricliter. Sylvette Peignon parle d'un engouement en baisse : « pour défendre notre musique libre, au départ, qui était très active, il y a quatorze ans, qui l'est beaucoup moins depuis, allez, les cinq dernières années »²⁴², constate-t-elle. De son côté, Dominique Auer a permis de mettre en lumière un élément important : la médiation. Effectivement, il explique que « ça a bien fonctionné au lancement, et puis là ça ronronne un petit peu plus, mais là aussi c'est sans doute de notre faute, parce qu'on prend pas le temps de les réactualiser et de remettre un petit coup de projecteur dessus. »²⁴³ Donc les bibliothécaires semblent avoir un rôle important dans la diffusion de la musique libre. Et ce n'est pas seulement sur cet aspect-là que les professionnels se positionnent, car ce type de problématique a aussi été mis en avant concernant la musique dématérialisée dans son ensemble.

3.2.3. LE NUMÉRIQUE POUR PROLONGER L'ACCÈS AUX COLLECTIONS MUSICALES

La musique en *streaming* est pour une grande partie des professionnels vue comme complémentaire à la collection physique. Pourtant, les raisons exprimées de cette complémentarité varient presque d'un entretien à l'autre. Ainsi, les professionnels convoquent plusieurs justifications. Sylvette Peignon parle de la possibilité de ne pas avoir à acheter matériellement certains albums : « Si je les avais sur la borne, comme ça, ça m'évitait de les acheter »²⁴⁴. De son côté, Dominique Auer évoque l'occasion de toucher un public différent que celui qui vient pour emprunter des CD : « en termes

²⁴⁰Musique Assistée par Ordinateur.

²⁴¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 85.

²⁴²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 33.

²⁴³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 25.

²⁴⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 17.

d'offre, je pense que c'est complémentaire dans le sens où ça touche pas forcément les mêmes publics »²⁴⁵. Enfin, Anne Tricard, de la médiathèque de l'Aurence, et Marie Segalat expriment une complémentarité dans l'accès à la musique : « C'était plutôt un relais, en fait, par rapport à la collection physique »²⁴⁶, « si le CD est sorti, on peut réorienter la personne vers *MusicMe* »²⁴⁷. La position des collections dématérialisées dans les collections musicales semble donc se justifier par une nouvelle manière de faire les achats de CD, un nouveau public à aller chercher, un nouvel intermédiaire entre la musique (aussi physique) et les publics, ou encore une autre possibilité d'accéder à la musique.

Si les professionnels avaient déjà évoqué le besoin de faire de la médiation autour des collections physiques afin de les faire connaître au public, il semblerait qu'il en soit de même pour les collections dématérialisées. En cas de manque, cela se traduit par une non-visibilité de l'offre et donc une diminution des écoutes car moins d'auditeurs, ce qui n'est pas sans rappeler la baisse d'emprunts de CD. Cette médiation autour des plateformes de *streaming* fait penser qu'elle dépend en grande partie des offres auxquelles les établissements ont souscrit, et qu'ainsi elles limitent les actions que peuvent mener les bibliothécaires. Dominique Auer explique qu'il est possible de s'orienter davantage vers la médiation numérique mais que cela nécessite des outils plus simples et plus faciles d'accès²⁴⁸. Un accès difficile que Mikaël Brient déplore justement : « si le public veut l'utiliser, il est obligé de s'identifier quatre fois... »²⁴⁹, soulignant ainsi les contraintes auxquelles les usagers sont soumis. On retrouve cette même remarque dans l'échange avec T. : « maintenant, ils sont habitués à, du coup, entre guillemets, à cliquer sur un lien, et du coup ils ont le truc qui s'affiche ou qui se lance. [rire] Donc du coup, de multiplier les manipulations en informatiques, ça fait perdre pas mal de gens, je pense. »²⁵⁰ De plus, il semble que le rôle du bibliothécaire s'efface à travers les plateformes classiques de *streaming* musical en bibliothèque.

Une tension apparaît dans les propos d'une majorité des professionnels, qui comparent le catalogue de leur offre en ligne aux grandes plateformes de *streaming*, en parlant certaines fois de ne pas être en capacité de les concurrencer. Et pourtant, la volonté des bibliothécaires est d'avoir un rôle à jouer sur les offres qu'ils proposent. Dominique Auer l'explique ainsi : « une présence qui est pas qu'un simple robinet ouvert sur X millions de titres, mais qui est un travail du bibliothécaire dans la

²⁴⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 30.

²⁴⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 7 : Transcription de l'entretien avec Anne Tricard, p. 40.

²⁴⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, p. 85.

²⁴⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 35.

²⁴⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 53.

²⁵⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 134.

ressource »²⁵¹. *MusicMe* étant une plateforme qui propose un très grand nombre de titres, il semble que le bibliothécaire trouve difficilement sa place dans ce catalogue. Par rapport à cette plateforme, T. relève qu'à travers les playlists que les professionnels peuvent proposer, c'est simplement de faire « découvrir les acquisitions mais y a pas de médiation autour »²⁵². Romain Lacroix évoque quant à lui d'un manque de « travail pédagogique autour de la musique »²⁵³. A l'inverse de *MusicMe*, la ressource de la *Philharmonie de Paris* semble satisfaisante. Mikaël Briant confie : « Alors, la *Philharmonie de Paris* ça sert, parce que c'est quelque chose qui est très spécifique, ce sont leurs propres ressources avec leur propre matériel pédagogique, donc il y a une réelle plus-value à cette offre-là »²⁵⁴. Dans ce propos, nous notons la notion de plus-value, donc de valeur ajoutée de cette collection dématérialisée par rapport aux collections physiques. Ce qui pourrait sous-entendre que les autres offres ne sont finalement qu'un prolongement numérique de ce qui existe déjà en rayon, permettant notamment une nouvelle forme d'accès, plus libre, et une offre plus large, qui est actuellement limitée par les capacités de stockage en rayon.

A travers le prisme numérique, il semble que les professionnels s'interrogent encore autour de l'accès et de la collection musicale. L'introduction de la musique en *streaming* dans l'offre des bibliothèques n'aurait, en soi, pas révolutionné le modèle musical de la bibliothèque. Face à la musique dématérialisée, les professionnels ont des positionnements qui peuvent varier. D'un côté, certains se positionnent réellement sur le numérique, avec une nécessité d'avoir plus de moyens pour rendre la médiation effective, et d'un autre côté, la nécessité de faire vivre la musique autrement que par les collections semble faire partie des réflexions actuelles autour de la musique en bibliothèque.

²⁵¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 29.

²⁵²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 131.

²⁵³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 141.

²⁵⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Briant, p. 53.

3.3. LE MODÈLE PARTICIPATIF, UNE PERSPECTIVE POUR LA MUSIQUE EN BIBLIOTHÈQUE

3.3.1. FAIRE VIVRE LA MUSIQUE AUTREMENT

Lors des entretiens que nous avons menés avec les professionnels, nous avons évoqué les perspectives de la musique en bibliothèque, ce à quoi Sylvette Peignon confie : « c'est faire vivre la musique autrement, et pas que la musique physique »²⁵⁵. Une volonté qui s'est traduite dans le discours des autres professionnels : « Voilà, qu'est-ce qu'on fait ? Donc on propose autre chose »²⁵⁶, explique Cédric Doumenq. Il exprime également le détachement du travail des bibliothécaires de la fonction de prêt : « Parler de la musique autrement, pas que par du prêt de documents. »²⁵⁷. Une volonté qui se retrouve dans les propos de Romain Lacroix : « comment on propose de la musique sans forcément passer par le support »²⁵⁸.

Toutefois, la mise en place d'actions, non-orientées collections, comme les services émergents que nous évoquons dans notre méthodologie, révèlent de nombreux freins pour les professionnels dans leur mise en application.

Le premier obstacle le plus évoqué a été celui de l'espace et de ses caractéristiques : « c'est que ça nécessite d'avoir la pièce adéquate. Et la pièce adéquate, ça veut pas uniquement dire la surface, la superficie au sol, mais ça veut aussi dire que la pièce en elle-même soit insonorisée pour pas que le son filtre à côté »²⁵⁹, déclare Mikaël Brient. De son côté, Marie Segalat met en avant les limites du bâtiment : « au niveau espace, en fait, on n'a pas les locaux pour »²⁶⁰. Une idée reprise dans les propos de T. : « faut avoir les locaux aussi de disponibles »²⁶¹. Les locaux dont disposent les bibliothèques semblent donc avoir une influence sur les services qu'ils peuvent mettre en place.

Ensuite, des limites financières ont été soulevées avec l'évocation du « budget » qui a souvent été associé à la notion de manque ou de besoin. T. se questionne justement : « qu'est-ce qu'on va prioriser et comment on les met en place ». La notion de priorisation est intéressante à investir, car elle sous-entendrait que, les moyens en bibliothèque ne permettant pas d'avoir un nombre illimité

²⁵⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 13.

²⁵⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 77.

²⁵⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 69.

²⁵⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 137.

²⁵⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 60.

²⁶⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, p. 91.

²⁶¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 132.

d'actions, il serait nécessaire de faire des choix. Des choix et des réflexions autour de la musique, que soulève Romain Lacroix comme étant avant tout un travail des « supérieurs »²⁶², donc des décideurs (responsables, tutelle), et dont Anne Tricard souligne l'importance de faire de la médiation à leur égard également, et pas seulement à destination du public²⁶³.

Et enfin, en parlant des capacités humaines requises pour la journée de la création musicale, Dominique Auer nous explique ceci : « y a tout un tas de facteurs qui, additionnés, qui font que c'est possible chez nous, et que c'est pas forcément possible ailleurs »²⁶⁴. Cédric Doumenq aborde également les moyens humains qu'il mobilise pour la gestion des instruments de musique²⁶⁵. Ces moyens humains ont d'ailleurs été une des limites les plus rappelées : « avoir du personnel qualifié. Et à disposition »²⁶⁶, « je pense qu'il y a des choses qui peuvent être mises en place, mais pas tout seul, à notre niveau »²⁶⁷. Les limites des capacités humaines semblent surtout se cristalliser pour les bibliothèques de notre deuxième échantillon, avec des professionnels qui ne sont pas des bibliothécaires musicaux mais comme le qualifie F., plutôt des « bibliothécaires généralistes »²⁶⁸. C'est-à-dire que leurs missions ne sont pas concentrées autour de cette collection musicale, et qu'ils doivent partager leur temps et leurs compétences entre la musique et les autres domaines de la bibliothèque : « C'est compliqué, je trouve, de se consacrer du temps à ça quand on a tous les autres supports, aussi. C'est là qu'on est généraliste »²⁶⁹. Ainsi, il semble que le rôle du bibliothécaire, entre spécialiste et généraliste, ait une grande incidence sur les moyens humains et les compétences que peuvent investir les professionnels dans la musique.

Il semble également que le tissu local ait un impact dans les offres qui sont proposées, ou qui ne le sont justement pas. Une école de musique qui fait du prêt d'instrument²⁷⁰, par exemple, fait que la bibliothèque n'a pas à se positionner elle aussi sur ce type de service. Toutefois, entrer en partenariat avec ces structures locales ou renforcer le travail en réseau avec les autres bibliothèques semble aussi permettre de penser de nouvelles actions. Pour les bibliothèques du deuxième échantillon, ce travail en commun semble d'autant plus important pour venir apporter de nouvelles compétences : « des partenaires locaux pour organiser des actions que nous, on ne maîtrise pas. On peut pas maîtriser. Animer un espace de création musicale, on n'a pas forcément les capacités, fin

²⁶²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 147.

²⁶³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 7 : Transcription de l'entretien avec Anne Tricard, p. 37.

²⁶⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 31.

²⁶⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 67.

²⁶⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 60.

²⁶⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, p. 91.

²⁶⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 96.

²⁶⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 105.

²⁷⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 12.

les capacités, en tant que bibliothécaire, de le faire. »²⁷¹, confie T. En imaginant un travail collaboratif avec des professeurs de musique, Romain Lacroix met en avant l'atout d'avoir des compétences davantage professionnelles autour de la musique : « un regard et une pratique de professionnels »²⁷². A cet instant, il convient donc de penser le rôle du bibliothécaire dans ce réseau de professionnels.

3.3.2. LE RÔLE DE MÉDIATEUR DES BIBLIOTHÉCAIRES

Il semble que la vision du bibliothécaire ne soit plus associée à celle des fonctions classiques, et qu'elle soit déjà entrée dans une autre dynamique, comme le souligne Sylvette Peignon : « la conception de la bibliothécaire qui achète ses documents, qui constitue ses collections et qui catalogue et ensuite qui fait du prêt retour... bon c'est fini »²⁷³. La médiation semble être une mission centrale que les professionnels que nous avons interrogés renforcent dans leurs discours. A travers les différents entretiens que nous avons menés, il semble que ce rôle de médiateur ne paraisse pas tout à fait le même, suivant les bibliothécaires avec lesquels nous avons pu nous entretenir : pour les uns le numérique est une opportunité, pour d'autres l'offre dématérialisée ne constitue pas une perspective phare pour la musique ; certains pensent que les collections doivent conserver une réelle place, d'autres auraient tendance à les mettre en arrière-plan, voire les faire disparaître.

Autour du numérique, ce rôle de médiateur se renforce par la nécessité de rendre visible ce fonds dématérialisé : « c'est plus compliqué quand c'est virtuel que quand c'est physique. Mais notre rôle, c'est quand même de faire la promotion, d'être médiateur de ces supports-là, de ces contenus-là. »²⁷⁴, déclare F. L'offre de musique en bibliothèque semble nécessiter une forte médiation pour être mise en avant et dynamique, comme l'explique Marie Sagalat : « Parce qu'on aura beau proposer, avoir un catalogue exhaustif, qu'il soit physique ou dématérialisé, si tu le fais pas vivre, si tu fais pas de médiation autour... bah ça sert à rien. »²⁷⁵ Un axe de médiation qui semble en premier lieu se concentrer sur la collection.

²⁷¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 118.

²⁷²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 142.

²⁷³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 5 : Transcription de l'entretien avec Sylvette Peignon, p. 11.

²⁷⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 110.

²⁷⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 10 : Transcription de l'entretien avec Marie Segalat, p. 94.

Le rôle du médiateur se traduirait également dans la relation avec le public. Dominique Auer parle d'une relation qui deviendrait horizontale²⁷⁶. Un concept du rôle du bibliothécaire qui peut se rapprocher des propos qu'en tient Romain Lacroix :

« Faire se rencontrer des gens qui savent faire avec des gens qui ne savent pas ou ne savent pas faire, mais qui vont avoir envie d'apprendre. Et le bibliothécaire, là-dedans, ne sera que médiateur, il mettra à disposition des espaces, des horaires, de la convivialité, de l'organisation, de la méthodologie, des moyens, des fournitures et il aura recruté ces deux populations [d'utilisateurs] qui vivent au même endroit, mais qui ne se connaissent pas forcément. »²⁷⁷

Le bibliothécaire quitterait donc cette relation « descendante », pour reprendre le terme de Dominique Auer, pour aller vers une relation, presque, de pair à pair. Dans son propos, Romain Lacroix aborde également la place de l'utilisateur, comme presque centrale, en faisant de la médiation, moins entre des collections et des utilisateurs, mais davantage des compétences, offrant un nouveau modèle. Une place qui se réaffirme dans les propos de T. : « je pense qu'il faut vraiment partir du public au départ »²⁷⁸.

3.3.3. L'USAGER, ACTEUR DE SON LIEU PUBLIC

Le modèle de la médiathèque semble donc aujourd'hui se concentrer sur l'utilisateur et son rôle dans la bibliothèque. Dominique Auer évoque ainsi cette nouvelle relation avec l'utilisateur : « On est plus maintenant dans quelque chose de plus de pair à pair, entre guillemets, en considérant que l'utilisateur peut être, avoir quelque chose à apporter lui aussi, quelle que soit la chose. »²⁷⁹ Que l'utilisateur ait un rôle à jouer dans sa bibliothèque, c'est bien une des perspectives que certains professionnels que nous avons interrogés ont soulevée.

Si le modèle de la bibliothèque hybride n'a pas réellement permis aux professionnels de repenser l'offre de musique en bibliothèque, il nous a semblé, à travers les entretiens, qu'un nouveau modèle se mettait en place, un modèle qui tendrait à décentraliser la collection : « on n'est plus dans un lieu

²⁷⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 24.

²⁷⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 147-148.

²⁷⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 117.

²⁷⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 23.

où on trouvera uniquement des collections et où les usagers vont venir chercher uniquement des collections »²⁸⁰. Plusieurs professionnels mentionnent que la musique en bibliothèque ne tournerait plus autour des collections, comme l'indique Mikaël Brient : « développer d'autres services à destination du public, qui ne soit pas centrés sur des collections »²⁸¹. Ces propos ont été repris et complétés par T. et Romain Lacroix : « On recentre, maintenant, je pense, le travail des bibliothèques et des médiathèques sur l'utilisateur. »²⁸², « c'est passer d'une collection culturelle physique à une collection humaine »²⁸³. Ainsi, l'utilisateur et les fonctions relationnelles de la bibliothèque seraient au centre des réflexions des professionnels. Il semble donc que ce travail, s'éloignant des collections et se recentrant sur l'utilisateur, investisse ce qui est possible de penser dans le lieu de la bibliothèque, ce qui pourrait se rapprocher de la notion d'expérience qu'a fait apparaître Cédric Doumenq durant notre entretien : « créer des expériences où le public serait plus central plutôt que la collection »²⁸⁴. Dominique Auer déclare aussi que la bibliothèque est « un lieu où il y a de l'usage sur place »²⁸⁵.

Pour recentrer sur l'utilisateur, cela passerait aussi par un réaménagement de l'espace. Outre de favoriser l'usage sur place et la pratique amateur, il semblerait que l'espace dans son ensemble devienne un lieu d'échanges et de rencontres. T. le suggère presque comme une nécessité : « Donc ça veut dire que, à un moment donné, si on ne crée pas des espaces de rencontre avec les usagers... Comment on fait ? »²⁸⁶. En prenant l'exemple d'une bibliothèque qui a une forte activité due aux usages sur place, il explique la finalité d'un tel espace : « Ça veut dire que les gens ont trouvé leur place. [...] Ça veut dire que les gens s'approprient les lieux, se respectent, vivent ensemble »²⁸⁷. Ainsi, l'utilisateur deviendrait central, dans le travail des bibliothécaires mais également dans la bibliothèque comme lieu de vie. Romain Lacroix évoque aussi l'appropriation de ce lieu : « Je trouve ça intéressant que les gens s'emparent d'un élément, cet élément faisant partie d'un espace »²⁸⁸. Et indirectement, qu'ils animent l'espace ». Par ce propos, et l'idée de s'emparer, donc de prendre possession, l'utilisateur aurait un rôle à jouer car il deviendrait également acteur des lieux : « proposer des espaces où l'utilisateur peut être acteur et pratiquer un art »²⁸⁹, imagine Cédric Doumenq.

²⁸⁰Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 24.

²⁸¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Brient, p. 61.

²⁸²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 118.

²⁸³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 147.

²⁸⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 70.

²⁸⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 24.

²⁸⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 124.

²⁸⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 134.

²⁸⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 144.

²⁸⁹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 81.

Romain Lacroix et T. se réfèrent même au modèle de la bibliothèque participative. La participation en bibliothèque fait écho à de premiers comptes-rendus d'expériences des années 2013-2014. Dans la perspective d'un ancrage local renforcé, la bibliothèque participative s'inscrirait également « dans la continuité de la réflexion autour des publics, avec un angle contemporain qui engagerait à ne plus seulement les mettre au centre du cercle, mais les encouragerait à dessiner le cercle. »²⁹⁰
« La nouvelle forme de collection, ce sera, ce serait idéalement... donc, pour dire le mot, aller vers des procédés participatifs, pour mettre en valeur les compétences des habitants d'un territoire. »²⁹¹.
Ce modèle se développant dans les bibliothèques, la participation du public semble être une perspective pour la musique en bibliothèque, dans l'idée qu'elle permettrait de répondre à un réel besoin de la population, et d'être « plus en phase avec les pratiques »²⁹², comme le souligne Cédric Doumenq pour ce deuxième aspect. Le travail et la création, de paire avec le bibliothécaire, sont également des éléments de ce nouveau modèle. Pour la journée de création musicale, Dominique Auer insiste sur « le côté aussi, encore une fois, collaboratif, co-construction avec des usagers »²⁹³.

Finalement, ce nouveau modèle semblerait trouver une place à la musique en bibliothèque, la place que tiennent les collections aujourd'hui tendrait à devenir celle des usagers. Des usagers acteurs, avec un bibliothécaire médiateur, que qualifierait ainsi Romain Lacroix : « au centre d'une toile, d'un réseau, et voilà, les collections physiques très à l'arrière ou disparaissant, et la population du territoire comme nouvelle ressource. »²⁹⁴

Toutefois, ce nouveau modèle possède deux freins principaux pour les professionnels qui l'ont évoqué ou qui ont évoqué des actions s'inscrivant dans ce modèle : les capacités humaines et la cohabitation des publics.

A l'instar de ce que nous avons précédemment abordé, les moyens humains sont toujours mis en lumière, avec cette fois-ci la nécessité d'avoir « une personne disponible »²⁹⁵ pour les usagers.

Aussi, la musique étant sonore, faire cohabiter des publics aux usages différents dans la bibliothèque questionne. S'il est possible d'y voir l'occasion de valoriser le travail fait au regard des autres usagers²⁹⁶, certains professionnels ont également fait part de la difficulté à faire cohabiter des

²⁹⁰BATS, Raphaëlle. Construire des pratiques participatives dans les bibliothèques [en ligne]. *Presses de l'Enssib*, 2015. [Consulté le 20 juin 2021]. La boîte à outils. ISBN 979-10-91281-58-4. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/69889-construire-des-pratiques-participatives-dans-les-bibliotheques.pdf> p. 9-10.

²⁹¹Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 148.

²⁹²Cf. Dossier d'annexes, Annexe 9 : Transcription de l'entretien avec Cédric Doumenq, p. 70.

²⁹³Cf. Dossier d'annexes, Annexe 6 : Transcription de l'entretien avec Dominique Auer, p. 33.

²⁹⁴Cf. Dossier d'annexes, Annexe 13 : Transcription de l'entretien avec Romain Lacroix, p. 148.

²⁹⁵Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 128.

²⁹⁶Cf. Dossier d'annexes, Annexe 12 : Transcription de l'entretien avec T., p. 129.

publics qui n'auraient pas les mêmes usages ou attentes du lieu : « le plus compliqué, voilà, c'est par contre de faire cohabiter les publics »²⁹⁷, « Bah après le frein, oui ça va être faire cohabiter musique avec tous les publics »²⁹⁸.

Ainsi, il convient de revenir sur notre troisième hypothèse qui entendait qu'un nouveau modèle de bibliothèque viendrait repenser la musique dans une logique orientée service. Ce que nous avons évoqué dans cette partie ne nous permet pas d'affirmer entièrement cette hypothèse. S'il y a bien une logique de service qui semble s'appliquer, une partie des professionnels s'orienteraient plutôt vers le modèle participatif de la bibliothèque. Ce ne seraient ni les collections et leurs supports, ni les services qui viendraient construire ce nouveau modèle, mais bien les usagers.

²⁹⁷Cf. Dossier d'annexes, Annexe 8 : Transcription de l'entretien avec Mikaël Briant, p. 55.

²⁹⁸Cf. Dossier d'annexes, Annexe 11 : Transcription de l'entretien avec F., p. 104.

CONCLUSION

Si le support CD a réussi à faire une percée rapide et couronnée de succès dans l'industrie musicale des années 1980 et 1990, la fin du XXe siècle annonce l'avènement du numérique et une nouvelle manière d'écouter la musique : le *streaming*. Du côté des bibliothèques, ce bouleversement autour de la musique est également présent. Des questions autour de la place de la musique s'étaient déjà posées par le passé lors du passage du modèle de la bibliothèque à celui de la médiathèque. Or, le numérique induit aujourd'hui de nouvelles pratiques culturelles. Ces dernières années sont marquées par le constat d'une chute des emprunts de CD en bibliothèque. Le modèle de la discothèque de prêt encore très présent dans la manière de travailler des professionnels, ces derniers se positionneront finalement sur une hybridité de leurs collections musicales. Toutefois, il apparaît que les grandes problématiques restent inchangées, et que les bibliothécaires continuent leurs réflexions sur le devenir de la musique en bibliothèque.

A travers notre étude, nous avons cherché à comprendre la manière dont les professionnels des bibliothèques appréhendent le basculement du modèle traditionnel de leur collection musicale, tourné vers la gestion de supports matériels, pour aller sur un modèle qui semble encore à inventer. Pour cela, nous avons émis trois hypothèses. La première supposait qu'avec l'essor du numérique, les questionnements et les inquiétudes des professionnels des bibliothèques s'étaient focalisés sur la question de la matérialité des collections. La deuxième investiguait l'approche hybride des collections en supposant qu'elle ne permettait pas aux professionnels de repenser fondamentalement l'offre musicale en bibliothèque, la fonction principale de la collection musicale demeurant l'accès. Et enfin, la troisième présumait que les professionnels passaient d'une logique centrée sur les collections à une logique orientée service.

Pour tester ces hypothèses, nous nous sommes rapprochés de deux terrains de recherche. Les bibliothécaires membres de l'Association pour la Coopération des professionnels de l'Information Musicale ont représenté notre premier échantillon. En plus d'être engagés dans une telle association et d'avoir une réflexion autour de la musique déjà avancée, ils proposent dans leurs établissements des services « émergents », qui présentent une forme de nouveauté ou d'innovation. Pour notre deuxième échantillon, nous avons investigué le réseau des médiathèques de Grand Châtellerault, qui présentait un autre contexte et un niveau de réflexion différent. Ces deux terrains de recherche ont

permis de mettre en place des entretiens avec neuf professionnels, permettant ainsi de faire interroger les discours collectés.

Grâce à ces entretiens que nous avons effectués et analysés, nous avons tout d'abord constaté que la question du support était encore très présente dans le discours des professionnels. Cependant, nous avons nuancé nos résultats en y associant la notion de collection qui semble être plus en adéquation avec la manière dont les professionnels abordent la question. Des interrogations qui dans la majorité des cas se penchent sur la manière de mettre en avant le CD, en tant qu'objet artistique, ainsi que sur les réflexions d'une approche plus ciblée des publics récepteurs de cette collection matérielle. La collection CD étant délaissée au profit d'une autre, dématérialisée, pour une partie des usagers, les professionnels ont continué à investir la question des collections.

Ensuite, nous avons validé la deuxième hypothèse qui abordait l'approche hybride. Effectivement, les collections dématérialisées semblent pour une grande partie n'être qu'un prolongement des collections physiques. Les difficultés à faire la médiation d'une musique qui n'est pas matérialisable en bibliothèque, ou tout simplement d'avoir les moyens de la mettre en œuvre, semblent freiner les possibilités qu'aurait pu apporter cette approche. Si le choix de se positionner dans cet environnement numérique correspond à la volonté de s'aligner aux pratiques culturelles actuelles, en expérimentant aussi la musique libre de droit offerte par ce même environnement, les professionnels des bibliothèques sont restés sur une fonction d'accès, qui n'est pas s'en rappeler celle des collections physiques.

Et enfin, il est apparu que les professionnels des bibliothèques passaient d'une logique de collection à une logique, non pas orientée service, mais centrée usagers. Dans cette approche, le bibliothécaire aurait un rôle de médiateur, entre les collections et les usagers, voire entre les usagers eux-mêmes. Les différents propos recueillis ont permis d'établir que la place de l'utilisateur tendrait à s'affirmer et à devenir centrale en bibliothèque, voire à revêtir un rôle d'acteur. Ce résultat n'infirme pas l'existence d'un courant actuel qui développerait les services musicaux, mais établit que les actions en bibliothèque se focaliseraient en premier lieu sur le public, ses besoins et ses attentes.

Il convient de présenter brièvement les limites de notre étude. La première étant que les professionnels de notre premier échantillon se sont plus ou moins positionnés sur le modèle participatif ou certaines de ses caractéristiques. N'ayant pas un regard préalable et documenté sur

cette dynamique, nous n'avons pas pu creuser ces propositions au cours des entretiens. Nous n'avons pas non plus pu nourrir notre étonnement vis-à-vis de ces professionnels qui développent des offres qui ont un caractère innovant s'engagent dans une autre forme d'innovation qu'est le participatif. Un étonnement que nous réitérons face aux propos des bibliothécaires du deuxième échantillon qui pouvaient avoir une réflexion plus aboutie sur ce nouveau modèle participatif. De plus, il convient de s'interroger si, avec ce modèle, il y a quelque chose ici de spécifique à la musique en bibliothèque ou bien s'il s'agit d'un mouvement plus large qui rejaillit sur la musique en bibliothèque. A travers nos entretiens, nous avons déjà collecté quelques éléments qui nous permettraient de faire l'hypothèse que le mouvement s'installe sur tous les domaines représentés en bibliothèque. Pour cela, nous pensons aux propos des professionnels qui ont abordé le rôle du bibliothécaire face à la musique comme un rôle qui s'appliquait autant aux autres pendant en bibliothèque. Toutefois, nous n'avons pas non plus pu creuser ce questionnement.

A la fin de notre étude, nous avons exploré un nouveau modèle de bibliothèque qui apparaîtrait, celui de la bibliothèque participative. Ce constat questionne à son tour et demanderait à être investi pour comprendre ce phénomène et la place que la musique pourrait y tenir. En analysant cet aspect-là, nous nous sommes également interrogés sur le sujet de la cohabitation des publics en bibliothèque, notamment pour un champ artistique comme celui de la musique.

BIBLIOGRAPHIE

ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE. De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride : Introduction. *ACIM* [en ligne]. 14 mars 2012. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://acim.asso.fr/de-nouveaux-modeles-pour-une-bibliotheque-musicale-hybride-introduction/>

ASSOCIATION POUR LA COOPÉRATION DES PROFESSIONNELS DE L'INFORMATION MUSICALE. Manifeste : La musique a toute sa place en bibliothèque. *XG_BlogNotes* [en ligne]. 3 juin 2011. [Consulté le 21 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.xaviergalaup.net/manifeste-la-musique-a-toute-sa-place-en-bibliotheque/>

BATS, Raphaëlle. Bibliothécaires, participation et expertise métier. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2017. N° 13, pp. 96-104. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2017-13-0096-012>

BBF. Manuel du discothécaire. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 1971. N° 9-10, pp. 540. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1971-09-0540-010>

BELMEKKI, Lydia, BENOD, Catherine et SAUSIN, Benjamin. Faut il en finir avec les cd ? *ACIM* [en ligne]. 2 décembre 2017. 8 p. [Consulté le 21 mars 2020]. Disponible à l'adresse : https://issuu.com/acim.asso/docs/faut-il_en_finir_avec_les_cd

BERGONZI, Agnès, BERTHOMIER, Françoise et GALICHET, Cécile. *Les bibliothécaires face au changement technologique : Le cas des CD-Rom et des DVD* [en ligne]. Mémoire de recherche au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2006. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/623-les-bibliothecaires-face-au-changement-technologique.pdf>

BERNARDOT, Marc et THOMAS, Hélène. Notes sur l'hybridité. *Revue Asylon(s)* [en ligne]. Novembre 2014 - septembre 2016. N° 13. [Consulté le 18 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.reseau-terra.eu/article1327.html>

BEUSCART, Jean-Samuel, COAVOUX, Samuel et MAILLARD, Sisley. Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming. *Réseaux*. 2019. Vol. 213, pp. 17-47. DOI 10.3917/res.213.0017.

BLONDEAU, Nicolas. De nouveaux modèles pour une bibliothèque musicale hybride. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 127-156. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

BNF. Les premiers supports. *l'aventure du livre* [en ligne]. 2012. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/premiers-supports/index.htm>

BORDEAUX, Marie-Christine. La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension. *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles* [en ligne]. 2018. N° 51, pp. 5-8. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022036>

BOUTON, Rémi. Musique, laboratoire de l'ère numérique. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 1 janvier 2014. N° 2, pp. 14-25. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0014-002>

CARIO, Franck. Bibliothèque vs médiathèque. *InfoDocBib - Architecte de l'information* [en ligne]. 28 décembre 2010. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://infodocbib.net/2010/12/bibliotheque-vs-mediathèque/>

CARRIER, Christine. La bibliothèque réinventée. *L'Observatoire* [en ligne]. 2010. Vol. N° 36, n° 1, pp. 96-97. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-96.htm>

CHOURROT, Olivier. Le bibliothécaire est-il un médiateur ? *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2007. N° 6, pp. 67-71. [Consulté le 26 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-06-0067-001>

CHRISTOPHE, Thibault. *Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique* [en ligne]. Thèse en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2015. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01643967>

CITÉ DE LA MUSIQUE. Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises (22 juillet 1969). *Philharmonie de Paris* [en ligne]. 1 avril 2008. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse :

<https://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/03ViePro04/Planlandowski.pdf>

CNM-IRMA. Deezer, une licorne du « freemium » née en France. *IRMA CNM : Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles* [en ligne]. 8 mai 2019. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.irma.asso.fr/Deezer-une-licorne-du-freemium-nee>

CNM-IRMA. Spotify, corsaire suédois. *IRMA CNM : Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles* [en ligne]. 27 août 2019. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.irma.asso.fr/Spotify-corsaire-suedois>

COULANGEON, Philippe. Les pratiques musicales en France : l'effet Landowski. *Politiques de la culture* [en ligne]. 28 mars 2016. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://chmcc.hypotheses.org/1854>

COURTEL, Sophie. Le support numérique en bibliothèque. *wikiterritorial* [en ligne]. 20 mai 2019. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : </xwiki/bin/view/fiches/Le%20support%20num%C3%A9rique/>

CROZET, Marc. 60 ans de discothèques publiques. *Bibliothèques de la Ville de Paris* [en ligne]. 2020. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bibliotheques.paris.fr/60-ans-de-discotheques-publiques.aspx>

DARTIGUENAVE, Matthieu. L'industrie du disque : comment s'est effondré ce marché ? *La Revue des Médias* [en ligne]. 4 mars 2019. [Consulté le 15 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://larevuedesmedias.ina.fr/lindustrie-du-disque-comment-sest-effondre-ce-marche>

DUSSAULT, Emilie. L'adaptation de la bibliothèque musicale aux nouveaux usages numériques. *ACIM* [en ligne]. 5 avril 2013. [Consulté le 9 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://acim.asso.fr/ladaptation-de-la-bibliotheque-musicale-aux-nouveaux-usages-numeriques/>

DUTREMÉE, Régis. *Publics de discothèque : le rôle d'une discothèque dans les usages d'un réseau de bibliothèques municipales* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. 1996. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61473-le-role-d-une-discotheque-dans-les-usages-d-un-reseau-de-bibliotheque-municipales.pdf?telecharger=1>

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE L'INDUSTRIE PHONOGRAPHIQUE. Etude IPSOS - Les consommateurs de musique dans le monde. *SNEP* [en ligne]. 13 septembre 2016. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://snepmusique.com/actualites-du-snep/ifpi-enquete-ipsos-coup-de-projecteur-sur-les-nouveaux-modes-de-consommation-de-la-musique-dans-le-monde/>

FRAYSSE, Patrick. Le recours au document dans le numérique de médiation : entre usages et pratiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne]. 24 mai 2019. N° 16. [Consulté le 26 janvier 2021]. DOI [10.4000/rfsic.5602](https://doi.org/10.4000/rfsic.5602). Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/rfsic/5602>

GALAUP, Xavier. Expérimentation streaming musical dans les bibliothèques alsaciennes. *XG_BlogNotes* [en ligne]. 27 mars 2010. [Consulté le 10 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.xaviergalaup.net/experimentation-streaming-musical-dans-les-bibliotheques-alsaciennes/>

GALAUP, Xavier. L'espace musique, troisième lieu : réenchanter la musique en bibliothèque. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 2014. N° 2, pp. 122-127. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0122-011>

GALAUP, Xavier. Valoriser les collections de documents musicaux en bibliothèque. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 157-162. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

GALAUP, Xavier. Vers la fin de la musique dans les bibliothèques ? [en ligne]. [Next INpact]. 7 juin 2011. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nextinpact.com/archive/63982-fin-musique-bibliotheques-mediatheques-acim.htmnull>

GALAUP, Xavier et LEMAIRE, Frédéric. *Quelle place pour les collections musicales en bibliothèques ?* [en ligne]. 2011. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00677243/

GILBERT, Raphaële. *Services innovants en bibliothèque : construire de nouvelles relations avec les usagers* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2010. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48197-services-innovants-en-bibliotheque-construire-de-nouvelles-relations-avec-les-usagers.pdf>

HAON, Sandrine. De la médiation pour quels publics ? In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 185-200. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

JACQUEMIN, Pauline. *Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle en bibliothèque* [en ligne]. Mémoire d'étude de Master. Université de Lyon, 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/68352-les-enjeux-de-l-education-artistique-et-culturelle-en-bibliotheque>

JANOWSKA, Anna Anetta. L'avenir de la musique après la révolution numérique : opportunités et contraintes pour l'industrie du disque. *Sociétés*. 1 juillet 2011. Vol. n°112, n° 2, pp. 87-94.

LE GUERN, Philippe. Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique. *Réseaux*. 27 avril 2012. Vol. n° 172, n° 2, pp. 29-64.

LE GUERN, Philippe. L'expérience de la musique en régime numérique : continuité ou disruption ? *tic&société*. 11 novembre 2020. N° Vol. 14, N° 1-2, pp. 247-272. DOI 10.4000/ticetsociete.5137.

LE PAPE, Isabelle. *Les actions d'éducation artistique et culturelle en bibliothèque* [en ligne]. Mémoire d'étude de Master. Université de Lyon, 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/64148-les-actions-d-education-artistique-et-culturelle-en-bibliotheque>

LEFEBVRE, Noémi. Marcel Landowski. *FranceArchives* [en ligne]. 9 mars 2017. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2015/38854>

LEFEBVRE, Noémi. Marcel Landowski : une politique fondatrice de l'enseignement musical. *Ministère de la Culture* [en ligne]. [Consulté le 17 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Publications/Les-collaborations/Marcel-Landowski-une-politique-fondatrice-de-l-enseignement-musical/Presentation>

LOMBARDO, Philippe et WOLFF, Loup. [CE-2020-2] : *Cinquante ans de pratiques culturelles en France* [en ligne]. Ministère de la Culture, 2020. [Consulté le 15 juin 2021]. Culture Etudes. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2>

MELOT, Michel. Le temps des médiathèques. *Regards sur un demi-siècle : Cinquantenaire du Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne]. 2006. N° Hors série, pp. 207-232. [Consulté le 15 mars 2021] Disponible à l'adresse : <https://presses.enssib.fr/catalogue/regards-sur-un-demi-siecle>

OBSERVATOIRE DE LA LECTURE PUBLIQUE. *Bibliothèques municipales - Données d'activité 2013* [en ligne]. Synthèse 2013 de l'activité des bibliothèques municipales en France. Ministère de la Culture et de la Communication, 2015. [Consulté le 13 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Bibliotheques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales/Bibliotheques-municipales-Donnees-d-activite-2013>

OBSERVATOIRE DE LA LECTURE PUBLIQUE. *Bibliothèques municipales et intercommunales - Données d'activité 2016* [en ligne]. Synthèse nationale des données d'activité 2016 des bibliothèques municipales et intercommunales éditée. Ministère de la Culture et de la Communication, 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-lecture/Bibliotheques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales/Bibliotheques-municipales-et-intercommunales-Donnees-d-activite-2016>

ODONI, Miriam. « Ah c'est vous qui êtes là pour dire que le CD va mourir ? » : la souffrance des bibliothécaires au cœur du régime numérique. *SociologieS* [en ligne]. 23 mai 2017.

[Consulté le 31 décembre 2020]. Disponible à l'adresse :

<http://journals.openedition.org/sociologies/6104>

OTT, Arsène. L'action culturelle en bibliothèque autour de la musique. In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 201-226. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

OULC'HEN, Enora. La musique à la BPI : pour un nouveau modèle de bibliothèque musicale. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 2014. N° 2, pp. 102-111. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0102-009>

PICARD, David-Georges. Un modèle « anglo-saxon » ? In : BERTRAND, Anne-Marie et al., *Quel modèle de bibliothèque ?* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2017. pp. 26-41. Papiers. [Consulté le 24 janvier 2021]. ISBN 978-2-37546-039-9. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pressesenssib/750>

PIERRET, Gilles. L'avenir de la musique dans les bibliothèques publiques françaises ou de la difficulté à trouver un modèle de substitution à la discothèque de prêt. *Fontes Artis Musicae*. 2010. Vol. 57, n° 3, pp. 250-258.

PIERRET, Gilles. Les bibliothèques face à la révolution des pratiques d'écoute et de création de la musique. Quelles évolutions pour le modèle de la discothèque de prêt ? In : *Musique en bibliothèque*. 3e édition. Éditions du Cercle de la Librairie, 2012. pp. 11-22. Bibliothèques. ISBN 978-2-7654-1360-8.

PLUCHET, Amandine. *Les évolutions des sections musique des bibliothèques municipales depuis l'arrivée d'internet* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2013. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/60385-les-evolutions-des-sections-musique-des-bibliotheques-municipales-depuis-l-arrivee-d-internet>

POISSENOT, Claude. *La nouvelle bibliothèque : contribution pour la bibliothèque de demain*. Territorial Editions. 2009. Dossier d'experts.

QUEYRAUD, Franck. Se former, s'informer, expérimenter. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2018. N° 16, pp. 96-104. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2018-16-0096-014#note-18>

RETTEL, Gilles. Étude sur la place de la musique dans les bibliothèques de la Ville de Paris et l'avenir de la Médiathèque musicale de Paris. *ENSSIB*, 2015. Études et enquêtes. [Consulté le 24 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliothequenumerique/documents/65333-etude-sur-la-place-de-la-musique-dans-les-bibliothequesde-la-ville-de-paris-et-l-avenir-de-la-mediathèque-musicale-de-paris.pdf>

RETTEL, Gilles. Musique et Internet. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2002. N° 2, pp. 45-50. [Consulté le 22 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0045-006>

ROCHE, Florence et SABY, Frédéric. Perspectives pour l'évolution du métier de bibliothécaire. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 1 janvier 2014. N° 2, pp. 151-157. [Consulté le 27 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-02-0151-002>

ROUQUETTE, Léa. *Musique et audiovisuel en médiathèque* [en ligne]. Rapport de stage de deuxième année de master en Sciences de l'information et des bibliothèques. Université d'Angers, 2018. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/17007304/2018HMSIB9330/fichier/9330F.pdf>

SERVET, Mathilde. *Les bibliothèques troisième lieu* [en ligne]. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2009. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>

SERVET, Mathilde. Les bibliothèques troisième lieu : une nouvelle génération d'établissements culturels. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 1 janvier 2010. N° 4, pp. 57-63. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001>

SINEUX, Michel. Avatars de la musique dans les bibliothèques. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 1 janvier 2002. N° 2, pp. 28-33. [Consulté le 10 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-02-0028-002>

SCHWEITZER, Pierre. L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur. In : *Droit, musique et numérique : considérations croisées* [en ligne]. Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2019. pp. 33-50. [Consulté le 16 janvier 2021]. ISBN 978-2-7314-1118-8. Disponible à l'adresse : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02120215>

SWALI, Samia. Passer d'une logique de résultats à une logique d'impacts. *Recherche d'IdéeS* [en ligne]. 21 décembre 2018. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://campus.hesge.ch/blog-master-is/passer-dune-logique-de-resultats-a-une-logique-dimpacts/>

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION PHONOGRAPHIQUE. Bilan 2018 du marché de la musique enregistrée. *SNEP* [en ligne]. 14 mars 2019. [Consulté le 31 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://snepmusique.com/actualites-du-snep/bilan-2018-du-marche-de-la-musique-enregistree/>

THÉVENOT, Jean Luc. *Le devenir des discothèques et des vidéothèques de prêt*. Mémoire d'étude au diplôme de conservateur de bibliothèque. Enssib, 2009. [Consulté le 20 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/2067-le-devenir-des-discotheques-et-des-vidеоtheques-de-pret.pdf>

TOUITOU, Cécile. Comment mesurer le succès de sa bibliothèque : méthode pour une mesure d'impact réussie. *Archimag* [en ligne]. 11 octobre 2018. [Consulté le 24 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.archimag.com/bibliotheque-edition/2018/10/11/comment-mesurer-succes-bibliotheque-methode-mesure-impact>

TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3 : Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles* [en ligne]. Autrement, 2008. [Consulté le 16 janvier 2021]. Mémoires/Culture. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>

WENNER, Marie-Thérèse, REYMOND, Corinne et MONBARON, Jacqueline. *Quel bibliothécaire-médiateur aujourd'hui... et demain ?* [en ligne]. Mémoire de Certificate of Advanced

Studies (CAS). Université de Fribourg, 2005. [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://core.ac.uk/download/pdf/20638832.pdf>

WIKTIONNAIRE. bibliothèque. *Wiktionnaire* [en ligne]. [Consulté le 15 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wiktionary.org/wiki/biblioth%C3%A8que>

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	7
1. La musique en bibliothèque, une offre en évolution.....	10
1.1. La musique dans les pratiques culturelles.....	11
1.1.1. Commercialisation de la musique enregistrée et naissance du CD : un rapide succès... 11	
1.1.2. Une nouvelle manière de diffuser la musique : le <i>streaming</i>	14
1.1.3. Des pratiques culturelles qui évoluent.....	16
1.2. Le modèle traditionnel de la musique en bibliothèque questionné.....	19
1.2.1. Un modèle originel tourné vers la collection matérielle et l'accès.....	19
1.2.2. Une voie recherchée dans l'hybridité des collections.....	23
1.2.3. <i>Streaming</i> en bibliothèque : la présence du CD toujours légitime ?.....	26
1.3. Musique en bibliothèque : de la collection matérielle au service.....	29
1.3.1. D'un modèle centré collection à un modèle centré usager.....	30
1.3.2. Du rôle de bibliothécaire à celui de médiateur.....	33
1.3.3. Vers une nouvelle manière d'appréhender les espaces.....	37
2. L'analyse de discours des professionnels.....	41
2.1. Le contexte d'étude.....	41
2.1.1. Premier échantillon : des bibliothèques avec des services <i>émergents</i>	42
2.1.1.1. Bibliothèque José Cabanis.....	44
2.1.1.2. Bibliothèque de Saint-Sever.....	45
2.1.1.3. La bibliothèque de l'Aurence, à Limoges.....	45
2.1.1.4. Médiathèque de Pacé.....	46
2.1.1.5. Médiathèque de Tournefeuille.....	46
2.1.1.6. Médiathèque Pierre Fanlac.....	47
2.1.1.7. Médiathèque Jean Vautrin.....	47
2.1.2. Deuxième échantillon : les bibliothèques du réseau Grand Châtellerault.....	48
2.2 Les modalités de l'expérimentation.....	49
2.2.1. Le choix des entretiens libres.....	49
2.2.2. La constitution des grilles d'entretien.....	49
2.3. Premiers retours sur les modalités de passation.....	51
2.3.1. Déroulé des entretiens.....	51
2.3.2. Premiers constats.....	52

3. La nécessité d’appréhender différemment la musique en bibliothèque.....	54
3.1. Le support, vecteur de la musique.....	54
3.1.1. Le CD, cet objet musical.....	54
3.1.2. Une offre de supports musicaux plus ciblée.....	56
3.1.3. Du support physique au support dématérialisé.....	58
3.2. Le numérique, un prolongement de l’offre physique.....	59
3.2.1. Une volonté d’aller là où les usages se font.....	59
3.2.2. De premières expériences tournées vers la culture du livre.....	60
3.2.3. Le numérique pour prolonger l’accès aux collections musicales.....	61
3.3. Le modèle participatif, une perspective pour la musique en bibliothèque.....	64
3.3.1. Faire vivre la musique autrement.....	64
3.3.2. Le rôle de médiateur des bibliothécaires.....	66
3.3.3. L’usager, acteur de son lieu public.....	67
Conclusion.....	71
Bibliographie.....	74
Table des matières.....	84

La musique en bibliothèque : de l'objet au service

Présenté par
Julia Caillault

Le 6 juillet 2021

Mots-clés / Keywords

Bibliothèque – musique – collection – support – disque – *streaming* – médiation – service – usager.
Library – music – collection – support – disc – streaming – mediation – service – user.

Résumé / Abstract

L'avènement du numérique sur les pratiques culturelles des Français et la baisse des emprunts de CD en bibliothèque interrogent les professionnels sur la place que tient aujourd'hui la musique en bibliothèque. Pensée en premier lieu comme une collection, la musique semble se détacher des fonctions liées aux supports physiques et dématérialisés, au regard des difficultés à la valoriser dans l'espace de la bibliothèque. Il semble donc que les professionnels entament une réflexion sur la manière de faire vivre la musique autrement qu'à travers la collection, en investissant une dimension plus relationnelle, orientée vers le service.

The advent of digital technology in the cultural practices of the French people and the decline in the number of CDs borrowed in libraries have raised questions among professionals about the place of music in libraries today. Thought of primarily as a collection, music seems to be detached from the functions linked to physical and dematerialized media, in view of the difficulties of enhancing its value in the library space. It seems therefore that professionals are starting to think about how to make music live in a way other than through the collection, by investing a more relational dimension, oriented towards service.