

NOUVEAUX MÉDIAS, NOUVELLES COLLECTIONS



Volume 65, n° 3 | JUILLET – SEPTEMBRE 2019

DOCUMENTATION  BIBLIOTHÈQUES

infor

**Eliminez les
conjectures
de la gestion
de votre
bibliothèque**



www.infor.com/libraries

**Votre SIGB répond-il aux
besoins de votre
personnel et de vos
clients?**

Infor propose des solutions rentables pour votre bibliothèque, y compris des analyses statistiques faciles à utiliser disponibles en quelques clics qui vous aideront à gérer votre bibliothèque et vous permettront d'allouer vos fonds de la manière la plus efficace possible, des collections aux affectations de personnel.

**Découvrez ce que Infor
peut faire pour votre
bibliothèque.**

Volume 65, n° 3
JUILLET – SEPTEMBRE 2019

Documentation et bibliothèques
2065, rue Parthenais, bureau 387
Montréal (Québec) H2K 3T1
Téléphone : 514 281-5012
Télécopieur : 514 281-8219

Abonnement

www.asted.org
info@asted.org

Direction

Réjean Savard, Ph. D., professeur honoraire,
EBSI, Université de Montréal

Coordination à la rédaction

Charline Hamon

Comité de rédaction

Jean-Philippe Accart, directeur, bibliothèque et archives, École hôtelière de Lausanne · Catherine Bernier, Bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal · Denis Boisvert, directeur (retraité), bibliothèque de l'Université du Québec à Rimouski · Aida Chebbi, Ph. D., Institut supérieur de documentation, Tunisie · Bernard Dione, Ph. D., directeur des études, École des bibliothécaires, archivistes et documentalistes, Université de Dakar · Michel Fraysse, Université de Toulouse Capitole · Dominique Gazo, Ph. D., culture et bibliothèques, arrondissement de Lachine, ville de Montréal · Cristina Ion, Ph. D., Bibliothèque nationale de France · Stéphane Labbé, Ph. D., chercheur et consultant en industries culturelles et communication · Dominique Lahary, directeur (retraité), Médiathèque départementale du Val-d'Oise · Alex Guindon, bibliothèque de l'Université Concordia · Élisabeth Laviguer, Infocyble · Sabine Mas, Ph. D., professeure agrégée, EBSI, Université de Montréal · Heather Lea Moulaison, Ph. D., professeure agrégée, College of Education, University of Missouri · Danielle Poirier, directrice, BANQ

Graphisme

Marquis Interscript

Photo couverture

Bibliothèque Beinecke, Université Yale.
© Yale School of Music

Révision et correction d'épreuves

Charline Hamon

Traduction des résumés

Marisa Ruccolo

Publicité

Lionel Villalonga
lvillalonga@asted.org

Production

ASTED
En partenariat avec
AIFBD

Impression

Marquis Imprimeur

Les articles de *Documentation et bibliothèques* sont accessibles en version numérique sur Érudit (documentation.erudit.org). Ils sont répertoriés dans les bases de données FRANCIS de l'Institut de l'information scientifique et technique (INIST), Canadian Periodical Index - Index de périodiques canadiens, Library and Information Science Abstracts (LISA), Library Literature & Information Science, Repère. Les articles plus récents sont aussi référencés dans Google Scholar, Primo Central, Summon, WorldCat, JournalTOCs et EBSCO.

Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada

érudit
Canada

ISSN-0315-2340 | Envoi de Poste-Publications n° 40005041
Canada : **35,00 \$**, Étranger : **45,00 \$ CAN**



DOCUMENTATION BIBLIOTHÈQUES

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Éditorial | 4 |
| Réjean SAVARD | |
| Ce que les collections numériques font aux bibliothèques | 5 |
| Benoît EPRON et Florence BURGÉ | |
| De la musique aux oreilles du public: le prêt d'instruments de musique dans les bibliothèques de Montréal | 14 |
| Claude AYERDI-MARTIN et Maxime BEAULIEU | |
| État des lieux du jeu vidéo dans les bibliothèques françaises | 30 |
| Julien DEVRIENDT | |
| Les documents audiovisuels numériques d'archives. | 39 |
| Simon CÔTÉ-LAPOINTE | |
| Présentation des auteurs | 58 |

NOUVEAUX MÉDIAS, NOUVELLES COLLECTIONS

Réjean SAVARD

Directeur
Documentation et bibliothèques
rejean.savard@umontreal.ca

Les professionnels des divers milieux documentaires, archives et bibliothèques, savent depuis longtemps que l'imprimé traditionnel n'est plus la seule ressource permettant de répondre adéquatement aux besoins de leurs publics.

Si celui-ci a marqué l'histoire des civilisations en instaurant une véritable révolution dans les modes de diffusion du savoir, depuis les années soixante-dix de nouvelles technologies sont venues multiplier les divers supports d'information, compliquant la tâche des professionnels de l'information, tant pour leur traitement documentaire que pour la diffusion de ces nouveaux supports et pour leur conservation.

Plusieurs questions peuvent être soulevées autour de ce phénomène. Ce numéro tente de répondre à certaines d'entre elles.

Dans un premier temps, Benoît Epron et sa collègue Florence Burgy nous apportent une réflexion macro sur ces questions et discutent de l'impact des documents numériques sur les collections. Ensuite, deux cas spécifiques concernant l'introduction de nouveaux médias dans les bibliothèques sont présentés et analysés : le prêt d'instruments de musique dans les bibliothèques de la ville de Montréal, puis la place des jeux vidéo dans les bibliothèques françaises. Enfin, le dernier article nous présente une perspective davantage patrimoniale en explorant la réalité des documents audiovisuels numériques d'archives.

Bonne lecture!

CE QUE LES COLLECTIONS NUMÉRIQUES FONT AUX BIBLIOTHÈQUES

Benoît EPRON

Professeur associé
Haut École de Gestion, HES-SO Genève
Benoit.epron@hesge.ch

Florence BURGY

Assistante d'enseignement et de recherche
Haut École de Gestion, HES-SO Genève
Florence.burgy@hesge.ch

RÉSUMÉ | ABSTRACT

Le développement des collections numériques interroge en profondeur le rôle et les pratiques professionnelles en bibliothèques. Dans cet article, nous abordons la question de ces nouvelles collections à la fois du point de vue des professionnels et des usagers. Nous proposerons une analyse portant sur les questions de choix et de sélection, d'organisation et de classification et enfin de services rendus aux usagers. Cette analyse d'appuiera sur trois caractéristiques des collections numériques que sont leur instabilité, leur offre quasi infinie et leur hétérogénéité. Ces trois dimensions obligent les bibliothécaires à reconsidérer leur fonction et leur rôle dans la construction intellectuelle et organisationnelle des collections. Nous aborderons enfin la réception de ces collections numériques du point de vue des usagers. En effet, les usagers sont aujourd'hui largement confrontés à des offres proches dans leur structure de celles des bibliothèques. Le modèle de l'abonnement conduit à des mécanismes de paiement forfaitaire pour l'accès, et non la possession, à un vaste ensemble de ressources numériques, sans cesse en évolution. Le développement très rapide de ce type de modèle pour l'ensemble des industries culturelles amène chez les individus, et donc les usagers des bibliothèques, au développement d'une forme de littératie numérique d'appréhension et d'exploitation de ces collections. Cela passe par des interfaces innovantes d'exploration et de médiation dans lesquelles nous retrouvons certains mécanismes récurrents : les étagères infinies et la recommandation algorithmique. Nous concluons cet article par la présentation rapide de projets en cours sur ces problématiques et la nécessité de déployer une réflexion en profondeur sur la place des bibliothèques dans ce nouvel écosystème.

The development of digital collections deeply examines the roles and practices of library professionals. In this article, we will address the question of those new collections from the standpoint of both the professionals, and the users. We propose an analysis focusing on questions of choice and selection, of organization and classification and lastly, on services rendered to users. This analysis will draw on three characteristics of digital collections as being unstable, near-boundless and their heterogeneity. These three dimensions compel librarians to reconsider their position and role regarding the intellectual and organizational development of collections. We will also address the reception of these collections from the user's perspective. In fact, today's users are often confronted to offers that resemble the structure found in libraries. The membership model leads to a lump-sum scheme payment for access, versus ownership, to a wide bundle of digital resources, in constant evolution. The very rapid development of this type of model for most cultural industries, leads individuals, thus library users, to develop an apprehensive and exploitative form of digital literacy of those collections. This goes through innovative interfaces of exploration and mediation in which we find some recurring procedures, such as endless stacks and algorithmic recommendation. We conclude this article with a brief presentation of ongoing projects facing these issues and the necessity to roll out an in-depth reflection on the position of libraries in this new ecosystem.

Introduction

Depuis plusieurs décennies, les bibliothèques académiques et de lecture publique proposent des ressources numériques de plus en plus nombreuses et variées. Cette offre a longtemps pris la forme de fichiers numériques (textuels, audio ou vidéo) fixés sur des supports physiques destinés à être manipulés et vendus. C'est ainsi que les bibliothèques publiques ont développé des collections de CD, de DVD, de logiciels ou de jeux vidéo et que les bibliothèques académiques ont pu proposer des produits tels que des encyclopédies sur CD.

Si dans un premier temps cette évolution a pu être considérée uniquement sous l'angle du changement de support, elle induit pourtant des modifications bien plus profondes du fonctionnement et du rôle des bibliothèques.

En effet, les ressources numériques en bibliothèque imposent notamment de reconsidérer deux caractéristiques des collections mises à disposition, à savoir les modalités de sélection et d'acquisition du point de vue des professionnels et l'équipement nécessaire pour consulter et accéder à ses ressources du point de vue des usagers.

Nous proposons dans cet article une analyse des enjeux liés à ces nouvelles collections numériques intégrant de nouveaux médias. Nous proposons de structurer notre propos en abordant dans un premier temps les enjeux relatifs aux professionnels des bibliothèques, à leurs activités et aux évolutions des métiers. Dans cette première partie, nous traiterons donc des problématiques de sélection, de pérennité et d'organisation des collections. Nous essaierons d'étudier les modalités d'intégration des collections numériques dans l'offre documentaire des bibliothèques pour observer ensuite les limites et les conséquences de cette évolution pour les professionnels et pour le service qu'offre la bibliothèque à ses différents publics.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux conséquences que ces collections numériques ont du point de vue des usagers. Nous traiterons plus spécifiquement des problématiques de sérendipité et de découverte induite par les collections numériques ainsi que de la place des dispositifs et équipements liés à l'utilisation de ces collections. Nous confronterons enfin ces nouvelles collections à celles déjà proposées aux usagers pour proposer une approche concurrentielle de la bibliothèque et de son offre documentaire.

Enfin, nous proposerons en conclusion des pistes exploratoires ou des projets susceptibles de répondre à certains des points évoqués dans notre réflexion. Il s'agira à la fois de propositions opérationnelles basées sur des expérimentations en cours ou déjà réalisées et de recommandations plus générales sur l'appréhension du rôle des bibliothèques par rapport à ses/ces collections numériques.

Pour terminer, signalons que cet article ne traitera pas des aspects techniques des contenus numériques, il s'attachera aux dimensions à la fois professionnelles, bibliothéconomiques, et socio-économiques des collections numériques en bibliothèques.

Pratiques professionnelles au prisme des collections numériques

Comme nous l'avons évoqué en introduction, les professionnels des bibliothèques ont très tôt pris en compte la dématérialisation des ressources documentaires. Que ce soit dans des approches patrimoniales, de numérisation par exemple, ou dans une logique de développement des collections, les bibliothèques se sont saisies des opportunités amenées par la numérisation des ressources dans une première phase et par leur mise en réseau dans une seconde. Cette confrontation des bibliothèques aux documents numériques leur a permis d'appréhender au fur et à mesure le caractère fortement évolutif de ce nouvel environnement documentaire.

La dématérialisation progressive de l'ensemble de l'environnement informationnel des individus, l'infosphère de Luciano Floridi (2014), est venue questionner la place des bibliothèques dans ce nouvel écosystème. Si celle-ci porte des potentialités infinies de diffusion des connaissances et d'accès à l'information, elle remet évidemment en cause les acteurs traditionnels de ce domaine. Ce bouleversement touche l'ensemble des acteurs, des producteurs aux utilisateurs en passant par les différents échelons de distribution, il est donc cohérent que les bibliothèques soient également au cœur d'un processus global de reconfiguration.

Nous distinguerons dans cette partie les problématiques métiers des problématiques économiques. En effet, même si le lien entre les différentes dimensions abordées dans l'article est évident (pratiques professionnelles, modèles économiques et usages) les aspects bibliothéconomiques offrent des spécificités liées à la confrontation des fonctions traditionnelles des bibliothèques au nouvel écosystème numérique.

Pratiques bibliothéconomiques : la face cachée des collections numériques

Pour structurer notre réflexion sur les problématiques métiers en lien avec les collections numériques, nous passerons en revue les différentes étapes du traitement des documents. Nous aborderons donc tout d'abord la problématique du choix et de la sélection réalisés par les bibliothécaires parmi les ressources disponibles, ainsi que de la pérennité et surtout de la permanence de ces collections. Nous traiterons ensuite de l'organisation intellectuelle et matérielle des ressources sélectionnées et enfin de leur intégration au sein des collections de la bibliothèque.

Choisir et sélectionner dans un environnement numérique

Le choix et la sélection des documents qui intègrent les collections des bibliothèques s'inscrivent dans des politiques documentaires qui définissent très largement l'identité des bibliothèques. En effet, ces politiques documentaires déterminent en grande partie le service que la bibliothèque souhaite rendre à ses publics, et renvoient à la représentation que la bibliothèque se fait des attentes et besoins de ses publics.

Ces politiques documentaires ont pendant longtemps été mises en œuvre *via* la sélection, parmi les documents disponibles sur le marché, de titres qui viennent ainsi compléter et renouveler progressivement la collection. Cette pratique professionnelle se déroule dans un cadre législatif précis qui conditionne les modalités d'accès de la bibliothèque au marché des biens culturels. Cette sélection fine permet aux bibliothèques de proposer une collection dont la cohérence intellectuelle et thématique reste un élément clé de la perception des bibliothèques.

Dans les premières phases du développement des collections numériques en bibliothèque, ce mécanisme de constitution des collections par agrégations successives n'a pas été remis en cause. En effet, l'acquisition de documents numériques sur support physique comme les CD ou les jeux vidéo ne change pas l'ensemble du processus de traitement : sélection, acquisition, catalogage, équipement et mise à disposition.

En revanche, la dématérialisation des ressources vient modifier en profondeur cette pratique professionnelle, et ce sur trois aspects distincts.

Licences d'accès et traitement bibliographique : comment accueillir les bouquets ?

Le plus évident est l'acquisition de bouquets de ressources à travers des licences d'accès. Ce modèle s'est développé au départ dans les bibliothèques académiques comme une évolution du modèle de l'abonnement aux revues scientifiques. Le modèle de l'abonnement est ainsi passé pour les revues numériques à un modèle de licence donnant accès à une ou plusieurs revues directement sur le site de l'éditeur ou *via* une plateforme qui regroupe et héberge ces contenus. Il s'agit bien d'un changement de modèle et non d'une transposition numérique du modèle de l'abonnement. En effet, deux différences notables doivent être soulignées entre l'abonnement et la licence du point de vue de la sélection et du choix par les bibliothécaires.

La première différence réside dans la capacité de la bibliothèque à *intégrer* ce type de ressources numériques dans ses collections. Par intégration, nous considérons ici la possibilité pour la bibliothèque de gérer, manipuler et conserver

une ressource de manière autonome, indépendamment d'un fournisseur ou d'un accès. Cette problématique s'est notamment posée dans les premiers temps des licences d'accès pour la conservation et l'archivage des numéros d'une revue numérique après que la bibliothèque avait mis fin à son abonnement. Il a fallu intégrer aux accords de licence des garanties sur une pérennité de l'accès ou l'octroi à la bibliothèque d'une copie des fichiers acquis pendant la durée de la licence.

Cette capacité de la bibliothèque à réellement faire de ces documents des éléments de la collection numérique de la bibliothèque se heurte à une autre difficulté. Lorsque la bibliothèque acquiert une licence d'accès à une revue ou plus vraisemblablement à un bouquet de revues elle offre à l'utilisateur un accès à des ressources extérieures, souvent directement sur la plateforme hébergeant ces revues. Ce faisant, les ressources acquises ne passent plus systématiquement par le circuit d'acquisition traditionnel et ne sont donc pas identifiées dans le catalogue de la bibliothèque au même titre que les autres documents. Les bibliothèques mettent en œuvre d'autres dispositifs comme les outils de découverte pour faciliter le repérage de ces ressources par les usagers, mais ceux-ci s'appuient sur les métadonnées déjà disponibles et fournies par la plateforme proposant la ressource. Ainsi, si l'intégration des ressources acquises par licence est possible dans les interfaces offertes aux usagers elle passera par un traitement des métadonnées incluses dans les licences et non par un traitement intellectuel des documents par les bibliothécaires.

Hors des circuits commerciaux traditionnels : accueillir tout type de ressources numériques

Le deuxième aspect de la fonction de choix et de sélection pour l'alimentation des collections numériques est la possibilité pour les bibliothèques d'exploiter plusieurs gisements de ressources documentaires accessibles en ligne, selon des modèles variés. Parmi ces gisements, nous insisterons principalement sur deux types : les ouvrages auto-publiés et les dépôts institutionnels de publications scientifiques. Dans ces deux cas, c'est l'absence d'un acteur de type éditeur qui entraîne une modification profonde du rôle des bibliothécaires.

L'autopublication représente une part du marché de l'édition en pleine croissance. L'accessibilité des moyens techniques nécessaires à la production et à la diffusion d'œuvres éditoriales a permis l'émergence d'un marché non négligeable d'ouvrages numériques autopubliés. Aux États-Unis, ce modèle représente une part importante du marché, portée par plusieurs plateformes d'autopublication avec Amazon au premier rang. Pour les bibliothèques, ce nouveau pan de la littérature est un gisement de productions originales qui peuvent permettre de compléter une collection selon certains critères comme la mise en valeur d'auteurs locaux ou

d'ouvrages en lien avec le territoire sur lequel se situe l'institution. Cette opportunité suppose de la part des bibliothèques la mise en place de procédures de sélection plus complexes, puisque le premier filtre que représentait la maison d'édition n'est pas présent. Pour cela, les professionnels des bibliothèques peuvent mettre en place une veille sur les différentes plateformes utilisées et s'appuyer sur les communautés déjà existantes (dans le champ de la fanfiction par exemple) pour les guider. Cette approche ne questionne pas seulement le processus de sélection, mais également le rôle de la bibliothèque comme acteur culturel de légitimation des œuvres. En effet, en intégrant ce type de ressources dans ces collections la bibliothèque confère à certaines œuvres une légitimité nouvelle, portée par le poids symbolique de la bibliothèque comme institution culturelle.

La publication académique a connu au cours des dernières décennies – notamment depuis 1991, date de création de l'archive de prépublication ARXIV – des évolutions considérables. Les bibliothèques académiques ont dû s'adapter à ces évolutions en intégrant tout d'abord le modèle des licences d'accès aux revues scientifiques dans leurs collections numériques et aujourd'hui en questionnant leur rôle dans un écosystème de publication académique largement tourné vers l'accès ouvert. Dans ce contexte, les collections des bibliothèques académiques connaissent des évolutions majeures (Chartron, Epron et Mahé, 2012; Epron, 2004, 2005). Nous ne traiterons pas ici de l'ensemble de cette problématique bien trop vaste, mais nous nous concentrerons sur les enjeux relatifs aux collections numériques académiques. Pour les professionnels des bibliothèques, il s'agit en effet d'accompagner une double évolution.

Du côté de l'enseignement, l'utilisation des collections imprimées connaît une diminution nette, notamment en ce qui concerne les monographies. Cette évolution pose en creux la question des espaces physiques des bibliothèques, conçus initialement pour abriter ces collections et qui sont aujourd'hui principalement vécus comme des espaces de travail pour les étudiants. Les collections numériques représentent une opportunité intéressante de répondre à des problématiques documentaires pour l'enseignement. La question des exemplaires, par exemple, pour les monographies recommandées dans le cadre de cours trouve ici, avec le numérique, une réponse pertinente. Toutefois, ces offres affichent globalement des données d'utilisation relativement faibles. Bien que l'accès et le traitement de ces données soient peu aisés, les pratiques documentaires des étudiants suivent aujourd'hui des parcours qui contournent assez largement les bibliothèques universitaires comme point d'accès aux documents.

Du côté des chercheurs, l'évolution des pratiques documentaires est mieux documentée avec notamment le recours à

un nombre limité de points d'accès aux ressources documentaires; qu'ils s'agissent de plateformes d'éditeurs ou d'outils plus généralistes comme Google Scholar (Hightower et Caldwell, 2010).

L'enjeu pour les collections numériques en bibliothèque réside donc essentiellement dans la capacité à faire en sorte que la bibliothèque se trouve sur le chemin de recherche documentaire du chercheur ou de l'étudiant, en proposant une interface à forte valeur ajoutée couvrant des ressources acquises par la bibliothèque, mais également des sélections issues d'une curation des autres gisements existants et notamment les dépôts institutionnels proposant des *preprints* d'autres universités.

Vers des collections hybrides : créer un « labyrinthe logique »

« Organiser une collection, c'est créer un labyrinthe, mais un labyrinthe logique, qui mette en appétit et permette la découverte », Dominique Tabah (2008, citée dans Alix, 2008).

Les collections numériques en bibliothèque ne se sont pas développées en remplacement des collections sur supports physiques. Elles sont venues compléter une offre existante, faisant de fait des collections des bibliothèques des collections hybrides, couvrant différents supports. Cette hybridité des collections représente un enjeu majeur pour les bibliothèques en termes d'organisation et de cohérence.

Cette difficulté réside notamment dans l'articulation entre les collections numériques, intangibles, et celles tangibles sur supports physiques. Les collections numériques ont jusqu'à présent été pensées en dehors des espaces physiques des bibliothèques. Elles sont très peu visibles dans les espaces si ce n'est *via* des artefacts visant à réintroduire la matérialité du document numérique dans les collections traditionnelles. Cela ne suffit pas toutefois aujourd'hui à rendre visibles ces collections numériques et oblige donc l'utilisateur à construire un double parcours de recherche, l'un pour les ressources sur supports physiques et l'autre pour les collections numériques. L'appréhension par l'usage de l'ensemble de l'offre est ainsi largement complexifiée et la « lecture » de la collection rendue quasiment impossible (voir Sérendipité et découverte). L'utilisateur est confronté à un choix d'interfaces, entre la déambulation permise par les espaces physiques et la puissance de la recherche des catalogues, avec un obstacle fondamental qui réside dans la non-superposition des deux collections.

Le catalogue de bibliothèque a longtemps été considéré comme le point de contact naturel de l'utilisateur vers les collections. Celui-ci trouve toutefois ses limites du fait des faiblesses que les différentes solutions affichent : une prise en charge limitée des différents formats, une couverture faible

des ressources extérieures avec des niveaux de granularité du traitement trop grossier (au niveau de l'éditeur ou de la plateforme) ou encore des interfaces qui ne correspondent pas à la littérature changeante des publics (qui placent l'interface de la bibliothèque en concurrence avec les autres outils d'exploration de collections à leur disposition, du type moteur de recherche notamment).

Cette problématique est aujourd'hui encore plus présente, à un niveau global, du fait de la présence dans tous les domaines d'offres de collections « quasi infinies » (Touitou, 2014; Lessard, 2012) de ressources. Ainsi, les offres d'acteurs comme Netflix, Spotify, Steam ou encore l'Apple Store et Amazon se caractérisent entre autres par le nombre très élevé de ressources proposées : 1336 séries et 4339 films pour Netflix aux États-Unis en mai 2019 (Tsang, 2019), 40 millions de titres sur Spotify en 2018 (Smith, 2019) et près de 4 millions de titres Kindle chez Amazon (Haines, 2019).

Ces acteurs ont développé une grammaire d'interfaces pour appréhender ces vastes ensembles documentaires (*Infinite Scroll*, recommandation algorithmique...) qui constituent aujourd'hui des éléments forts de la littérature numérique des individus, par ailleurs également usagers des bibliothèques. La bibliothèque n'a ainsi plus le monopole des très grandes collections et ses interfaces se retrouvent en concurrence avec celles proposées par les acteurs commerciaux.

Pour les professionnels cette croissance sans limites de la taille des collections numériques questionne les logiques d'organisation et de classification utilisées jusqu'à présent. Comment construire un plan de classement sans pouvoir anticiper grossièrement les volumétries à prendre en compte ? Quel niveau de profondeur des classifications ? Ces questions traditionnelles en bibliothéconomie trouvent avec les collections numériques et notamment le changement d'échelle qu'elles supposent, un écho renouvelé.

Au niveau de l'utilisateur cette problématique se retrouve dans la difficulté de concevoir des interfaces qui prennent en compte la tension entre les parcours « découverte » de déambulation et les parcours « recherche » de repérage d'un document précis. Le comportement des usagers par rapport à leurs pratiques de sélection a déjà été abordé dans d'autres domaines avec notamment la loi de Hick-Hyman qui permet d'évaluer l'effort de l'individu face aux différents types de situations de choix qu'il peut rencontrer (Rosati, 2013).

Enfin, se pose pour les bibliothèques l'intérêt de prendre en compte un aspect central des interfaces commerciales, la recommandation algorithmique basée sur les données d'utilisation de l'ensemble des usagers. Cette logique de recommandation fait partie aujourd'hui des fonctions attendues par les usagers pour aborder les vastes collections documentaires. Elle suppose une captation et un traitement de données d'usage qui interrogent le rôle de la bibliothèque

comme point d'accès protégé aux ressources documentaires et son rapport aux données personnelles de ses publics. Des pistes allant dans le sens de l'utilisation des données des usagers tout en garantissant la protection des données personnelles, ce que pourrait peut-être permettre la technologie *blockchain*, par exemple, sont donc à explorer.

Les collections numériques : des abonnements pour les abonnés

En développant des collections numériques, les bibliothèques n'ont pas seulement été confrontées à des problématiques métiers, mais également à de nouvelles problématiques économiques. En laissant de côté les questions purement budgétaires des moyens alloués aux bibliothèques, nous aborderons ici la question de la place des bibliothèques dans les modèles d'affaires des acteurs des industries culturelles et de l'information.

Modèle économique de l'abonnement

Avec le développement des collections numériques, les bibliothèques se trouvent confrontées à une contrainte nouvelle, celle des modèles économiques sous-jacents aux contenus numériques. Ces modèles présentent deux caractéristiques largement partagées, qui viennent remodeler en profondeur l'approche des bibliothèques quant à la constitution de leurs collections : l'accès et l'abonnement.

L'accès, et donc le modèle de licences par opposition à l'acquisition et au modèle d'achat, vient se heurter à la pratique traditionnelle de construction des collections qui consiste à *extraire* de la sphère marchande des produits culturels pour les *intégrer* dans les collections de la bibliothèque, rompant ainsi tout lien entre les deux modèles. Cette extraction *via* l'acquisition est rendue possible par le cadre légal dans lequel s'inscrit l'activité des bibliothèques. Dans la plupart des pays, c'est ce cadre qui permet aux bibliothèques de réaliser leurs acquisitions et de mettre en prêt les documents, moyennant des modalités de prise en compte de la concurrence selon des modèles variables en fonction des pays.

L'abonnement, corolaire de l'accès, est un modèle qui occupe une place croissante dans l'économie des biens culturels et informationnels numériques (Epron et Vitali-Rosati, 2018). Il s'agit ici d'octroyer l'accès, contre rémunération, à un ensemble de ressources disponibles en ligne. Ce modèle est largement présent dans le domaine de la musique numérique et progresse fortement dans celui de l'audiovisuel. Il représente le modèle exclusif dans le domaine des revues académiques et émerge lentement dans celui du livre. Pour les bibliothèques, il renvoie évidemment à leur fonctionnement traditionnel puisqu'il s'agit d'accéder, moyennant un droit forfaitaire, à un ensemble de

ressources sans jamais en obtenir la propriété. Cette *originalité* du modèle bibliothéconomique est aujourd'hui concurrencée par les industries culturelles dans leur versant numérique. Deux dimensions fondamentales de la construction des collections en bibliothèques sont questionnées par cette logique de l'abonnement, l'unicité et la cohérence intellectuelle de la collection d'une part et sa pérennité d'autre part. Le modèle de l'abonnement confère en effet la charge de la structuration et de la cohérence intellectuelle dans les mains de la plateforme qui déploie l'offre. Cela amène aujourd'hui les bibliothèques à juxtaposer dans leurs collections des documents choisis à l'unité et des ensembles documentaires comprenant un grand nombre de ressources variées sans pouvoir en maîtriser la logique de sélection.

Guider les usagers dans le labyrinthe intangible

Sérendipité et découverte

«*What we want is to find what we don't know how to look for*», Jonathan Basile dans un article de *The Guardian* (cité dans Flood, 2015).

L'arrivée des ressources numériques dans les collections des bibliothèques questionne une compétence historique des bibliothécaires : l'organisation et la classification documentaire.

Il s'agit d'une compétence clé pour les bibliothèques qui ont développé une tradition et une expertise dans les problématiques d'organisation documentaire de leurs collections au travers des catalogues, de la production de données bibliographiques et de l'ensemble des outils et référentiels qui sous-tendent cette part de l'activité bibliothécaire. La littérature bibliothéconomique sur ces questions est très abondante et reflète le caractère de cette préoccupation dans la représentation que la profession se fait d'elle-même. L'ensemble des outils de catalogages et de classification en bibliothèques visent à produire d'une part des informations permettant le repérage et la localisation d'un document et d'autre part à organiser une forme de logique intellectuelle dans la construction d'une proximité sémantique entre deux documents. C'est bien ce double objectif qui nous intéresse ici, décrire et localiser.

Historiquement, ces deux fonctions se retrouvent dans l'espace physique des bibliothèques. Le catalogue, sur support papier ou numérique, offre l'accès à un ensemble d'informations de description du contenu de la collection pour faciliter la recherche documentaire et identifier chaque document selon différentes logiques d'indexation et de description. L'espace de la bibliothèque en lui-même, depuis l'avènement de l'accès libre, organise un espace physique,

tangible, selon une logique intellectuelle qui découle de la classification utilisée.

De fait, la proximité physique entre deux ouvrages sur un rayonnage correspond à un traitement intellectuel effectué sur les livres et qui induit la juxtaposition des titres en fonction d'une thématique ou d'un auteur et qui favorise une forme de sérendipité (Catellin et Loty, 2013). Ces deux fonctions bibliothéconomiques nécessitent pour la bibliothèque de pouvoir d'une part traiter chaque élément documentaire individuellement et d'autre part de pouvoir les placer ensuite au sein d'un même espace physique, quelle que soit l'origine du document. La collection est ainsi constituée non pas par des acquisitions, mais par l'ensemble des ressources qui deviennent celles *de la bibliothèque*. C'est à cet ensemble cohérent et constitué que vont s'appliquer les règles *de la bibliothèque* qui conditionneront les conditions d'accès et le traitement bibliographique.

Cette approche offre du point de vue de l'utilisateur deux avantages importants. Il trouve en effet au sein de la bibliothèque un ensemble *uniforme* de ressources documentaires qui bénéficie d'une logique globale dans laquelle l'ensemble de la collection s'inscrit et qui structure la totalité de l'offre. Il peut ainsi ne se référer qu'à une seule source concernant les modalités d'accès et l'utilisation qu'il peut faire de ces ressources.

Le deuxième avantage pour l'utilisateur de cette cohérence intellectuelle de la collection est la possibilité offerte de découvrir des ressources en s'incarnant dans l'espace de la bibliothèque. Autrement dit, l'organisation spatiale de l'espace de la bibliothèque donne à voir la structuration intellectuelle de la classification. En formant des zones selon la thématique, le public visé ou le type de support par exemple, la bibliothèque expose sa logique de classification et d'organisation. Elle offre ainsi les conditions d'une forme de sérendipité, c'est-à-dire de « découverte heureuse » d'un document parmi l'ensemble de la collection.

Cette organisation de l'espace de la bibliothèque est pensée pour permettre à l'utilisateur de comprendre, de percevoir la collection de la bibliothèque. Il peut ainsi identifier, grâce à un ensemble d'indicateurs et à la signalétique, les zones de la bibliothèque qui correspondent à ses centres d'intérêt et estimer visuellement la largeur de l'offre que sa bibliothèque lui propose dans les différentes thématiques.

Cette perception correspond par exemple à la taille du rayon « polar » ou « histoire médiévale » de la bibliothèque qui permet à l'utilisateur de se projeter dans le niveau de profondeur de l'offre de la bibliothèque dans chaque domaine. Il s'agit bien ici d'une perception, cela ne correspond pas à une mesure précise ou à une information communiquée par la bibliothèque, mais bien à une estimation basée sur l'expérience de l'utilisateur par rapport à des offres similaires.

Il faut d'ailleurs préciser que cette logique n'est pas propre à la bibliothèque, c'est le même type de raisonnement qui nous permet d'anticiper sur la probabilité de trouver tel titre dans une librairie ou de voir un type précis de film présenté dans une salle de cinéma.

Avec les ressources numériques, cette sérendipité et cette perception de l'ensemble de la collection ne se réalisent que difficilement. Les outils d'exploration réduisent en effet les possibilités de découverte, les usagers ne lisant que rarement les notices proposées au-delà de la deuxième page de résultats. En outre, la nécessité d'appliquer des filtres de recherche pour trouver ce que l'on souhaite limite les possibilités d'appréhension de la collection dans son ensemble et de son organisation. Là encore, la problématique de la visibilité de ces collections dématérialisées se pose. Les interfaces d'exploration devraient en effet être repensées à l'aune de l'expérience utilisateur, en prenant en compte les habitudes d'un nombre croissant d'usagers, avec les plateformes commerciales citées plus haut (Netflix, Spotify, etc.).

Équipements, entre neutralité et dépendance

Une des caractéristiques essentielles des collections numériques réside dans la nécessité de disposer d'un outil intermédiaire pour accéder à leurs contenus. C'est donc un dispositif technique qui vient s'intercaler entre l'utilisateur et les collections (lecteurs CD ou DVD, liseuses...). Cette contrainte oblige les bibliothèques à évaluer l'équipement et les attentes de ses publics par rapport aux formats à proposer. C'est le cas, par exemple, des offres de jeux vidéo en bibliothèque, qui doivent prendre en compte le parc de consoles existant et son évolution rapide. La gestion de ces dispositifs est complexe. Elle suppose une connaissance précise des publics ainsi que des différents environnements logiciels (zones des DVD, DRM pour les livres numériques), et amène une réflexion sur les inégalités d'équipement dans la population visée.

Face à cette situation, les bibliothèques doivent gérer une tension entre leur neutralité vis-à-vis des différents acteurs du marché et les attentes du public. C'est un aspect souvent peu pris en compte dans la médiation des ressources numériques, ce qui, pour les usagers, peut conduire à une confusion des responsabilités entre la bibliothèque et le fournisseur du dispositif. En effet, les formats sélectionnés par les bibliothécaires seront accessibles depuis certains dispositifs, mais pas tous, ce qui peut créer des tensions avec des usagers qui se sentiraient «lésés», les dispositifs en leur possession n'ayant pas été pris en compte. Les professionnels des bibliothèques, souvent interlocuteurs directs de ces usagers se retrouvent donc à devoir faire la part entre ce qui relève de leur politique documentaire (sélection des titres et des formats) et ce qui relève des fonctionnalités du dispositif possédé par l'utilisateur (gestion des DRM, formats

propriétaires...). C'est une problématique que nous avons déjà identifiée dans le cadre d'une expérimentation en 2014 (Epron, Pouchot, Dillaerts et Printz, 2014) lors de laquelle nous avons identifié une attente des usagers quant à un rôle de conseil et de prescription sur leurs équipements de la part des bibliothécaires.

Le nécessaire recours à des dispositifs techniques induit en outre une forme de dépendance des bibliothèques. Celle-ci se retrouve à différents niveaux, le plus évident étant celui de la prise en charge des formats des collections numériques proposés en bibliothèque et donc de la pérennité de l'accès à leurs contenus. L'obsolescence de certains formats ou outils de lecture, de plus en plus rapide, questionne en effet l'avenir de certaines collections numériques, dématérialisées ou non. C'est également une forme de dépendance qui se met en œuvre dans la logique inverse de répondre aux contraintes liées aux équipements possédés par les usagers. En effet, l'usage de ces collections dépend des dispositifs possédés par les usagers ou mis à disposition pour eux, et de leur niveau de littératie numérique, ce qui pose des problèmes d'inégalités au sein des publics. La constitution des collections numériques doit ainsi trouver un double équilibre entre la disponibilité et la pérennité des formats d'une part et entre le choix par la bibliothèque de modèles d'acquisition qui lui correspondent et les besoins des usagers d'autre part.

Perspectives et approches envisagées

À partir de l'ensemble des problématiques évoquées ci-dessus, il nous semble judicieux de proposer enfin des pistes pour redonner aux collections numériques des bibliothèques une place incontournable dans l'environnement informationnel des usagers. Cette réflexion passe tout d'abord par la facilitation d'accès aux ressources numériques en développant des interfaces qui prennent en compte les spécificités des publics et des collections. Elle doit également se déployer vers des collections hybrides qui proposent à l'utilisateur un continuum et une homogénéité de l'offre documentaire de la bibliothèque, indépendamment des différents types de documents ou de ressources offerts.

Éditorialisation et organisation intellectuelle

Nous l'avons vu, l'arrivée dans les collections de bibliothèques de ressources numériques questionne en profondeur les missions et les pratiques des bibliothèques. Elles doivent interroger les contours d'une nouvelle définition d'un service public à valeur ajoutée dans un contexte de mise en concurrence avec les acteurs commerciaux.

Une piste essentielle nous semble être celle d'une nouvelle éditorialisation des collections pour reconstruire une cohérence intellectuelle et redonner une lisibilité aux

collections. Nous reprenons la logique d'éditorialisation ici dans le sens de la définition qu'en propose Marcello Vitali-Rosati (2016): «L'éditorialisation est l'ensemble des dispositifs qui permettent la structuration et la circulation du savoir. En ce sens l'éditorialisation est une production de visions du monde, ou mieux, un acte de production du réel». Il s'agit pour nous d'une approche de la bibliothèque et de ses collections comme un dispositif proposant à la fois un espace public hybride d'échange et de communication des savoirs et de la connaissance, mais également comme proposant une architecture informationnelle qui reflète la cohérence intellectuelle d'une collection offerte au public.

Ce regard est d'autant plus nécessaire aujourd'hui que de nouvelles formes de contenu doivent être progressivement prises en compte comme les événements ou activités qui se développent rapidement en bibliothèque ou encore la mise en relation des usagers comme porteurs de connaissances ou de savoirs et constituant ainsi une ressource nouvelle organisée par la bibliothèque (Gröschel *et al.*, 2018).

Des interfaces innovantes pour des collections hybrides

Cette nouvelle approche des collections hybrides en bibliothèque doit s'incarner en partie dans des interfaces d'exploration qui couvrent cette variété sans cesse renouvelée des formes documentaires et qui proposent des environnements d'exploration et de manipulation de ces collections. Ces interfaces sont aujourd'hui largement définies par les acteurs commerciaux qui proposent déjà des collections «quasi infinies» (Olanoff, 2011), mais sans la diversité

des ressources et la finesse d'indexation et de recherche existantes en bibliothèque.

De nouvelles réflexions sur ces problématiques émergent aujourd'hui. Que ce soit sur les indexations algorithmiques (BookNet_Canada, 2019), sur les interfaces d'exploration topographiques (Merrien, 2019) ou sur les interfaces hybrides (Massis, 2015). Elles ont en commun de s'appuyer sur les compétences historiques des professionnels des bibliothèques dans le domaine de la classification et du traitement des métadonnées documentaires.

Les bibliothèques ont historiquement su investir leurs catalogues comme point de contact essentiel entre leurs publics et leurs collections. Elles ont depuis réinventé leurs espaces non seulement comme écrin de leurs collections, mais comme lieu de vie de leurs communautés. Elles doivent aujourd'hui investir leurs interfaces numériques, nouveau point d'entrée vers leurs collections hybrides.

Les collections numériques obligent les bibliothèques à s'adapter à de nouveaux modèles commerciaux et à un nouvel environnement informationnel qui modifie la posture des usagers vis-à-vis des collections. Dans ce contexte elles peuvent s'appuyer sur leurs expertises dans la maîtrise du traitement documentaire et des métadonnées. Elles doivent également continuer à assurer leur mission de service public en restant en phase avec leurs valeurs de neutralité et leur rôle d'émancipateurs culturels. Pour cela elles peuvent compter sur leur connaissance des publics et accompagner l'évolution de leurs attentes en réinventant la médiation de leurs collections hybrides.

SOURCES CONSULTÉES

- Alix, Y. (2008). À travers l'espace (infini) du web : la mise en espace des collections sur internet. *Bulletin des bibliothèques de France*, (4), 57-65. Repéré à <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-04-0057-010>
- BookNet_Canada. (2019). *Project TAMIS: Using AI to Address the Discoverability Challenge – Tech Forum 2019* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=y7Y2pdBtfbY>
- Catellin, S. et Loty, L. (2013). Sérendipité et indisciplinarité. *Hermes, La Revue*, 67(3), 32-40.
- Chartron, G., Epron, B. et Mahé, A. (2012). *Pratiques documentaires numériques à l'université*. Lyon, France : Enssib.
- Epron, B. (2004). L'édition universitaire numérique. *Bulletin des bibliothèques de France*, (3), 49-54. Repéré à <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-03-0049-009>
- Epron, B. (2005). *L'édition universitaire française face au numérique: enjeux stratégiques et menaces économiques pour les manuels en sciences humaines et sociales* (Thèse de doctorat, Université Claude Bernard Lyon 1, Lyon, France).
- Epron, B., Pouchot, S., Dillaerts, H. et Printz, P. (2014). Offre numérique en bibliothèque spécialisée : appréhender la perception des usagers via une expérimentation de prêt de dispositifs de lecture nomades, le projet Calliopé. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 15/1(1), 67-81.
- Epron, B. et Vitali-Rosati, M. (2018). *L'édition à l'ère numérique*. Paris, France : La Découverte.
- Flood, A. (2015, 4 mai). Virtual Library of Babel makes Borges's infinite store of books a reality – almost. *The Guardian*. Repéré à <https://www.theguardian.com/books/2015/may/04/virtual-library-of-babel-makes-borgess-infinite-store-of-books-a-reality-almost>
- Floridi, L. (2014). *The Fourth Revolution: How the infosphere is reshaping human reality*. Oxford, Royaume-Uni : Oxford University Press.
- Gröschel, C., Dalsgaard, P., Klokmose, C. N., Korsgaard, H., Eriksson, E., Bats, R., Serholt, S. E. (2018). *PARTICIPATE: Capturing Knowledge in Public Library Activities*. Communication présentée au CHI Conference on human factors in computing systems 2018, New-York, NY. doi : 10.1145/3170427.3188605

- Haines, D. (2018, 19 décembre). How many Amazon Kindle eBooks are there in the Kindle store? Repéré à <https://justpublishingadvice.com/how-many-kindle-ebooks-are-there/>
- Hightower, C. et Caldwell, C. (2010). Shifting Sands: science researchers on Google Scholar, Web of Science, and PubMed, with implications for library collections budgets. *Issues in Science and Technology Librarianship*, 63(4). doi: 10.5062/f4v40s4j
- Lessard, M. (2012, 1^{er} juillet). Le cul-de-sac des étagères infinies. Repéré à <http://www.zero seconde.com/2012/07/le-cul-de-sac-des-etageres-infinies/>
- Massis, B. (2015). Using virtual and augmented reality in the library. *New Library World*, 116(11/12), 796-799. doi: 10.1108/NLW-08-2015-0054
- Merrien, D. (2019). Visualiser les collections avec BiblioTouch. Repéré à <https://www.enssib.fr/temoignages/delphine-merrien-visualiser-les-collections-avec-bibliotouch-bobcatsss-2019-croatie>
- Olanoff, D. (2011, 18 octobre). Google shows off Chrome Experiments with gorgeous WebGL Bookcase. Repéré à <https://thenextweb.com/google/2011/10/19/google-shows-off-chrome-experiments-with-gorgeous-webgl-bookcase/>
- Rosati, L. (2013). How to design interfaces for choice: Hick-Hyman law and classification for information architecture. Dans A. Slavic, A. Akdag Salah et S. Davies (dir.), *Classification and visualization: interfaces to knowledge: proceedings of the International UDC Seminar, 24-25 October 2013, The Hague, The Netherlands* (p. 125-138). Wurtzbourg, Allemagne: Ergon Verlag.
- Smith, C. (2019, 14 mai). 72 Interesting Spotify statistics and facts. Repéré à <https://expandedramblings.com/index.php/spotify-statistics/>
- Touitou, C. (2014, 1^{er} janvier). Quel avenir pour les collections? Repéré à http://bbf.enssib.fr/tour-d-horizon/quel-avenir-pour-les-collections_64224
- Tsang, K. (2019, 3 juin). Netflix International: What movies and TV shows can I watch and where can I watch them? Repéré à <https://www.finder.com/global-netflix-library-totals>
- Vitali-Rosati, M. (2016). Qu'est-ce que l'éditorialisation? *Sens Public*. Repéré à <http://www.sens-public.org/article1184.html>

DE LA MUSIQUE AUX OREILLES DU PUBLIC: LE PRÊT D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LES BIBLIOTHÈQUES DE MONTRÉAL

Claude AYERDI-MARTIN

Bibliothécaire
Conseillère en ressources documentaires, ville de Montréal
claude.ayerdi-martin@ville.montreal.qc.ca

Maxime BEAULIEU

Bibliothécaire
Conseiller en ressources documentaires, ville de Montréal
maxime.beaulieu@ville.montreal.qc.ca

RÉSUMÉ | ABSTRACT

En 2016, les bibliothèques de Montréal ont rejoint le programme de prêt d'instruments de musique de la Financière Sun Life. Alors que les autres bibliothèques canadiennes ont pris des orientations similaires, comme concentrer leur collection dans une seule succursale, la ville de Montréal a choisi d'adapter le programme à ses particularités locales et à ses enjeux spécifiques. Cet article fait un récapitulatif de l'implantation du programme dans le réseau des bibliothèques de Montréal, pour ensuite dresser le portrait de son fonctionnement, décrire le programme de médiation accompagnant la collection, avant de terminer avec un bilan des enjeux rencontrés en cours de route et un bref exemple d'un autre programme similaire à la ville de Sainte-Julie.

In 2016, the Montreal libraries joined the Sun Life Financial musical instrument loan programme. While other Canadian libraries have followed similar orientations, such as condense their collection in a unique branch, the city of Montreal chose to adopt the programme to cater to local particularities and specific challenges. This article is a synopsis of the programme's implementation within the Montreal library network, in order to provide an overview of its operation, describing the mediation programme accompanying the collection, concluding with a statement of the challenges encountered in the process, and a brief example of another similar programme in the municipality of Sainte-Julie.

Introduction

De plus en plus, les bibliothèques publiques modernes ne se définissent plus uniquement par leurs collections, mais aussi par leurs actions. Que ce soit en favorisant la rencontre et le dialogue par des aménagements inspirés de l'approche « troisième lieu^{1,2} » (Oldenburg, 1999; Servet, 2009) ou en

accompagnant les gens pour explorer et apprendre par les divers cours, formations et espaces d'apprentissage qu'on peut y trouver, la bibliothèque en 2019 est plus qu'un endroit où l'on emprunte des documents. Malgré tout, nos collections demeurent des volets importants de nos efforts et de nos actions. De plus, nos institutions ont, avec les années, acquis un savoir-faire unique sur les meilleures pratiques pour préparer, identifier, entreposer et prêter du matériel pour nos usagers. Pourquoi ne pas utiliser cette connaissance pour faire circuler d'autres matériels que de l'imprimé ?

1. Le concept de troisième lieu ou *third space* a été articulé en premier par le sociologue Ray Oldenburg dans son ouvrage *The Great Good Place* (1999).

2. « Le concept de bibliothèque troisième lieu a été popularisé dans le milieu des bibliothèques françaises par le mémoire d'études du diplôme de conservateur des bibliothèques de Mathilde Servet (janvier 2009). Elle y définit ainsi les caractéristiques principales de la bibliothèque troisième lieu : un ancrage physique fort, une vocation sociale affirmée, et une nouvelle approche culturelle. En effet, certaines bibliothèques se donnent pour mission d'être des lieux de rencontres informelles et de convivialité, de se situer au plus près des

usages des fréquentants, de mettre en œuvre des fonctionnements participatifs, afin de contribuer à créer du lien social et à favoriser la construction d'une société inclusive » (Enssib, 2015, 2^e paragraphe).

C'est ainsi qu'après les livres, les périodiques, les disques, cassettes, vinyles et autres supports, plusieurs bibliothèques se sont lancées dans le prêt d'objets divers. La ville de Toronto prête des bornes Wi-Fi (Toronto Public Library, 2019), celle de Rimouski permet à ses usagers d'apporter un télescope à la maison (Club d'astronomie de Rimouski, 2019); plusieurs institutions se sont lancées dans cette expérience d'aller au-delà des livres pour prêter d'autres supports inusités, permettant ainsi de diversifier les outils pour encourager la connaissance, le loisir et la culture. Suivant cette logique, de nombreuses bibliothèques ont fait l'essai de prêter des instruments de musique, avec les enjeux et complications associés au prêt d'objets coûteux et qui requièrent un savoir spécialisé pour les gérer.

Dans cet article, nous allons présenter le programme de prêt d'instruments de musique de la Financière Sun Life tel que développé dans le réseau des bibliothèques de Montréal (PIM³). Nous commencerons par décrire le programme pancanadien de prêt d'instruments développé par Sun Life⁴, pour ensuite décrire sa déclinaison particulière à Montréal. Nous détaillerons ensuite notre fonctionnement logistique et opérationnel, ainsi que le volet de médiation que nous avons ajouté au programme. Après une section de bilan et de réflexion sur les enjeux du programme, nous terminerons avec un exemple d'une plus petite bibliothèque qui a implanté un programme similaire. Nous proposons donc une étude de cas concret, avec les leçons tirées de presque trois ans de gestion d'un programme novateur et unique au Québec par son ampleur et son succès.

Le programme de prêt d'instruments de musique de la Financière Sun Life

En 2016, la Financière Sun Life (FSL) a décidé de proposer un projet innovant dans trois grandes villes canadiennes : le prêt d'instruments de musique en bibliothèque. Cette nouvelle offre venait s'inscrire dans leur programme philanthropique nommé *Fièvre de donner accès aux arts*^{MC}. Ce dernier a pour but :

«... de financer des initiatives philanthropiques qui permettent d'élargir l'accès à une grande variété d'activités culturelles, de spectacles, de concerts et d'expositions qui seraient autrement hors de portée pour un grand nombre de personnes. Il fournit également du soutien

financier à des écoles de musique qui offrent des cours à des enfants et des jeunes à risque issus de milieux défavorisés.» (Financière Sun Life, s. d.)

La Financière Sun Life a d'abord contacté trois grandes villes canadiennes pour l'implantation du programme : Vancouver, Toronto et Montréal. Aujourd'hui, les villes de Kitchener, Halifax, St-John's, Ottawa, Fredericton et Regina se sont ajoutées aux trois villes initiales. Afin de démarrer le programme, la FSL a d'abord offert à chaque ville 100 instruments pour la collection et un peu plus de 100 000 \$ pour la tenue du programme pendant les deux premières années.

Les Bibliothèques de Montréal offrent donc le programme depuis octobre 2016. Presque trois ans après, les citoyens montréalais peuvent emprunter des instruments dans l'une des 19 bibliothèques participant au programme⁵. Ces bibliothèques se trouvent dans 15 arrondissements, c'est-à-dire sur une grande partie du territoire de la ville. Plusieurs instruments sont disponibles pour l'emprunt : instruments à cordes (guitares, banjo, mandoline, basse, violon, ukulélé), percussions (xylophone, cajon, doumbek, djembe, bongo, mbira, glockenspiel) et claviers (61 et 88 touches). Chaque usager peut emprunter un maximum d'un instrument à la fois pendant trois semaines. Des coûts sont facturés en cas de bris ou de perte des instruments.

Historique de l'implantation à Montréal

La Financière Sun Life (FSL) a approché les Bibliothèques de Montréal lors de la première vague du projet, en même temps que les villes de Toronto et de Vancouver. Étant encore tout au début du programme, le chargé de projet de la FSL a travaillé de concert avec le chargé de projet montréalais pour créer et mettre en place le programme. Les paramètres de base étaient prévus (montant alloué, visibilité pour la FSL, marketing), mais le fonctionnement précis du programme n'était pas encore établi.

3. Acronyme utilisé en interne, le programme de Prêt d'Instruments de Musique

4. La Financière Sun Life est l'une des plus importantes compagnies d'assurances au Canada et l'une des plus anciennes. Fondée à Montréal en 1865, son siège social est situé à Toronto depuis 1978. Ses actions philanthropiques se concentrent principalement à financer les arts, la musique et la lutte au diabète.

5. Bibliothèques participantes en date de Mai 2019 : Bibliothèque Benny (arrondissement Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce), Bibliothèque du Boisé (arr. Saint-Laurent), Bibliothèque Frontenac (arr. Ville-Marie), Bibliothèque Georges-Vanier (arr. du Sud-Ouest), Bibliothèque Jacqueline-de Repentigny (arr. Verdun), Bibliothèque de la Maison culturelle et communautaire (arr. Montréal-Nord), Bibliothèque Mordecai-Richler (arr. Plateau Mont-Royal), Bibliothèque L'Octogone (arr. Lasalle), Bibliothèque de La Petite-Patrie (arr. Rosemont), Bibliothèque Père-Ambroise (arr. Ville-Marie), Bibliothèque de Pierrefonds (arr. Pierrefonds-Roxboro), Bibliothèque du Plateau-Mont-Royal (arr. Plateau-Mont-Royal), Bibliothèque de Pointe-aux-Trembles (arr. Pointe-aux-Trembles-Rivière-des-Prairies), Bibliothèque de Rivière-des-Prairies (arr. Pointe-aux-Trembles-Rivière-des-Prairies), Bibliothèque Robert-Bourassa (arr. Outremont), Bibliothèque de Roxboro (arr. Pierrefonds-Roxboro), Bibliothèque de Saint-Léonard (arr. Saint-Léonard), Bibliothèque de Saint-Michel (arr. Saint-Michel), Bibliothèque Saul-Bellow (arr. Lachine)

Les défis montréalais

Lorsque le programme a été mis en place à Vancouver et à Toronto, il a tout de suite été prévu que le don initial de 100 instruments se retrouverait dans la bibliothèque centrale de chacune des villes. Les usagers auraient ainsi accès au programme en se déplaçant à la plus grande succursale du réseau. À Montréal, la réalité est différente. La Ville de Montréal compte 45 bibliothèques dans 19 arrondissements. Tout de suite, l'équipe montréalaise a vérifié s'il était possible d'offrir le programme dans plus d'une bibliothèque et ainsi rejoindre les citoyens à travers la ville. En plus d'obtenir l'approbation de la FSL, il fallait trouver un fonctionnement qui pourrait convenir à ce modèle. Après réflexion, il a été décidé qu'un « commis ambulancier » serait engagé pour entretenir la collection d'instruments. Ce commis aurait la responsabilité de la collection d'instruments dans toutes les bibliothèques concernées par le programme (voir Le spécialiste en instruments de musique : une personne clé dans le fonctionnement du programme). Ce travail, ne correspondant pas aux tâches habituelles des employés de la ville, a été offert sous forme de contrat temporaire. La personne choisie pour ce contrat est musicien et professeur de musique et connaît bien les différents types d'instruments.

Au moment de confirmer l'entente de commandite avec la FSL, l'équipe a dû faire face à un autre défi. En effet, contrairement à la majorité des villes canadiennes, les bibliothèques de Montréal sont sous la responsabilité de la municipalité et non d'un OBNL⁶. Cette structure, bien différente des villes de Toronto et de Vancouver par exemple, a demandé une organisation autre autant pour l'équipe de la Financière Sun Life que pour le personnel des bibliothèques. Il a notamment fallu requérir une demande d'accompagnement auprès du service juridique pour faire valider la lettre d'entente entre les bibliothèques et Sun Life. La Ville ayant des règles strictes pour ce type d'entente, les délais d'approbation ont dû être pris en compte, donnant un échéancier différent des autres villes participantes. Il a également fallu faire approuver le don d'instruments et d'argent aux élus montréalais. Et, détail non négligeable, FSL a dû payer les taxes sur son don, ce qui n'est pas toujours le cas dans les autres modèles administratifs. Pour la période de renouvellement 2018-2020, nous avons également dû procéder à un appel d'offres pour le contrat du spécialiste en instruments de musique pour respecter la Loi provinciale C-65.1 sur les contrats des organismes publics⁷.

Recrutement d'un chargé de projet et préparations préliminaires

Pour démarrer le projet dans les bibliothèques de Montréal, un chargé de projet, David Labrie-Klis, a été engagé à l'automne 2016. Sous la supervision d'un bibliothécaire et des gestionnaires de la Direction des bibliothèques, il a effectué plusieurs tâches allant du recrutement du spécialiste en musique à la création du site web du programme.

Préparations matérielles

Les employés du Centre de service partagé⁸ n'avaient jamais eu à préparer des instruments de musique pour le prêt. Il a donc fallu créer une procédure à mettre en place pour les 100 premiers instruments et pour les futurs instruments qui se rajouteraient à la collection. Une consultation a été faite auprès de nos collègues torontois et vancouverois afin d'apprendre de leurs tests et expériences faits quelques mois avant⁹. Une équipe a ensuite été dédiée au projet pendant une période de temps limitée. La même technique a été employée pour le traitement intellectuel, avec de l'aide de notre spécialiste pour aider les techniciens et bibliothécaires chargés du catalogage. Toute l'équipe dédiée au projet a participé à ces tâches. Quelques exemples des tâches effectuées par David Labrie-Klis (le chargé de projet responsable de la mise en place du PIM), Oscar Salazar Varela (le spécialiste en instruments de musique) et par le personnel du CSP (le Centre de service partagé) à la page suivante (voir le tableau 1).

Lancement et retombées médiatiques

Le 24 octobre 2016, le programme a été lancé en grande pompe à la bibliothèque Georges-Vanier, l'une des huit bibliothèques initiales participant au programme. En présence du maire de l'époque, Denis Coderre, et du groupe de musique Simple Plan, le nouveau programme a été lancé devant une salle remplie de bibliothécaires, de partenaires et de médias, conjointement à une campagne de sollicitation pour des dons en instruments, afin de bonifier les collections. De nombreux médias, comme le journal *Le Devoir* ou Radio-Canada étaient sur place pour couvrir l'événement et la présence du maire et du groupe Simple Plan ont certainement contribué à la visibilité médiatique de l'événement (Radio-Canada, 2016).

Pour préparer le public au nouveau service, une campagne de promotion a également été déployée par le service de

6. Organisme à but non lucratif, dont l'action ne vise pas le gain pécuniaire comme principal objectif.

7. Notamment l'obligation de faire une rotation des fournisseurs et de lancer un appel d'offres à partir d'un certain montant (Gouvernement du Québec, 2019, Chapitre 2 section III).

8. Centre de service partagé : division de la direction des bibliothèques de Montréal qui s'occupe de la préparation matérielle et intellectuelle et du transport des documents.

9. Notamment pour faire suite aux conversations avec l'équipe de Toronto, il a été décidé de ne pas inclure d'instruments à vent dans la collection.

TABLEAU 1

Répartition des tâches pour la préparation de l'implantation du Prêt d'Instruments de musique (PIM), Bibliothèques de Montréal

| Tâches | David Labrie-Klis | Oscar Salazar Varela | Centre de service partagé |
|---|-------------------|----------------------|---------------------------|
| Créer un document explicatif sur l'accord des instruments. À distribuer en bibliothèque, publier en ligne. | | ✓ | |
| Capsules vidéo informatives sur les instruments. | | ✓ | |
| Apposer tapis antidérapant sur les cajons. Les bibliothèques qui en auront : Saul-Bellow, du Boisé, Georges-Vanier, Plateau. | | ✓ | |
| Vérifier l'utilisation des éponges des cajons. | | ✓ | |
| Retirer tubes en plastique présents dans les étuis de violon. Les entreposer au CSP. | | | ✓ |
| Demander étuis ou sacs en toile pour permettre à l'usager de transporter les xylophones ou bongos malgré le froid et les intempéries ; étuis souples pour claviers, sacs pour djembés. | ✓ | | |
| Retirer les clefs Allen, publicités et clefs des étuis de tous les instruments. Les entreposer ou mettre dans les trousses d'urgence. | | | ✓ |
| Débarasser tous les étuis ayant un cadenas avant de les envoyer aux bibliothèques. | | | ✓ |
| Créer trousse d'outils d'urgence pour bibliothèques, contenant une photo des outils contenus ainsi qu'un document qui les identifie et associe au bon instrument. | | | ✓ |
| Créer trousse d'outils d'urgence pour Oscar. | | ✓ | ✓ |
| Obtenir la version numérique de tous les livrets fournis avec les instruments (numériser ou trouver version en ligne). Les envoyer aux bibliothèques pour impression en cas de bris ou perte du document. | | | ✓ |
| Mettre les documents de référence numériques sur le site web du PIM. | ✓ | | |
| Mettre la bonne ganse sur les bon instruments. | | | ✓ |
| Installer les ganses sur les étuis, quand possible. Ex : violons. | | | ✓ |
| Entreposer cordes de guitares en surplus. | | ✓ | |
| Ajouter au départ deux plectres dans les pochettes ou compartiments prévus pour chaque instrument. | | | ✓ |
| Mettre des plectres dans la trousse d'urgence en bibliothèque. | | | ✓ |
| Offrir des ateliers d'accord d'instruments en bibliothèque. | | ✓ | |
| Créer des guides sur l'utilisation générale de chaque instrument. Ex: colophane pour archet de violon | | ✓ | |
| Si les épaulières ne sont pas dans les étuis de violon, en commander et aviser Sun life. | ✓ | | |
| Dans notice Nelligan des instruments, ajouter lien vers site web du PIM et versions numériques de documents de référence (guides d'utilisations) | | | ✓ |

communications de la ville. Des affiches et feuillets promotionnels et explicatifs ont été distribués dans les bibliothèques montréalaises en octobre 2016. Un feuillet annonçant la campagne de dons a également été distribué auprès des citoyens dans toutes les bibliothèques. Quatre vidéos promotionnelles ont été diffusées sur YouTube et sur les autres réseaux sociaux. L'utilisation de Facebook, Twitter et Instagram a été privilégiée par les Bibliothèques de Montréal et la Ville pour faire circuler l'information en ligne. Une actualité sur le blogue de la culture et un site web dédié ont également participé à la promotion.

Le message a bien été reçu par les citoyens montréalais qui ont rapidement profité du programme. Le 10 novembre, soit deux semaines et demie après le lancement du programme, 97 % des instruments avaient déjà été prêtés et 181 réservations ont été effectuées. Une dizaine d'articles dans les médias ont fait état du succès du programme auprès du public, mettant en avant la campagne de don.

Comme nous le verrons à la fin de l'article, le bilan du programme reste très positif aujourd'hui, près de trois ans après son début.

TABLEAU 2

Prêt des instruments de musique du PIM après deux semaines d'opération

| Bibliothèques | Nombre d'instruments | Nombre d'instruments prêtés | Réservations |
|--|----------------------|-----------------------------|--------------|
| Bibliothèque La Petite-Patrie | 12 | 12 | 16 |
| Bibliothèque Saul-Bellow | 12 | 12 | 33 |
| Bibliothèque de Saint-Léonard | 12 | 11 | 13 |
| Bibliothèque du Boisé | 13 | 10 | 29 |
| Georges-Vanier | 12 | 10 | 9 |
| Maison culturelle et communautaire | 11 | 10 | 54 |
| Plateau | 12 | 11 | 19 |
| Verdun (maintenant Jacqueline-De Repentigny) | 11 | 11 | 8 |
| Totaux | 95 | 87 | 181 |

2017-2018: Le programme s'agrandit

La collection initiale comptait les 100 instruments donnés par la Financière Sun Life. La contribution supplémentaire par Eriksson¹⁰ d'une vingtaine d'instruments et la campagne de don du public ont permis d'augmenter le nombre total d'instruments à 162 au terme de la première année. Un deuxième don de la Financière Sun Life, dans le cadre du 150^e anniversaire de la Confédération canadienne, a permis d'ajouter 50 instruments à la collection et d'incorporer cinq nouvelles bibliothèques au programme le 28 octobre 2017, près d'un an plus tard. Les cinq nouvelles bibliothèques furent : Benny, L'Octogone, Pierrefonds, Rivière-des-Prairies et Saint-Michel. La sélection des nouvelles bibliothèques participantes s'est faite à partir d'un bassin de candidats volontaires avec l'objectif d'étendre le programme à un maximum d'arrondissements différents pour couvrir le plus grand territoire possible.

L'entente initiale avec Sun Life pour démarrer le projet s'étendant sur deux ans, 2018 fut une année importante pour la continuation du PIM. Une nouvelle entente a été négociée et signée entre la ville et Sun Life pour étendre le programme pour deux autres années, jusqu'en octobre 2020. L'entente comprenait l'ajout d'une centaine d'instruments, ce qui permit à six nouvelles bibliothèques (Roxboro, Frontenac, Père-Ambroise, Mordecai-Richler, Pointe-aux-Trembles et Robert-Bourassa) de se joindre aux 13 existantes, portant le total des bibliothèques participantes à 19. L'entente inclut également un montant de 140 000 \$ pour l'embauche d'une personne-ressource ainsi que d'autres dépenses comme les réparations ou le remplacement d'instruments et l'aide à des programmes de médiation.

10. Un distributeur canadien d'instruments et d'accessoires de musique

Fonctionnement actuel et enjeux logistiques

Les instruments

En date de mai 2019, il y a 339 instruments dans la collection, répartis entre les 19 bibliothèques participantes (soit environ une quinzaine par bibliothèque) et la collection de médiation. Les instruments disponibles sont des guitares, des basses, des violons, des xylophones et vibraphones, des tambours, des djembés et des claviers. Chaque instrument est prêté avec un étui et les accessoires nécessaires (courroie, accordeur, archet, plectre, etc.). Aucun instrument à vent n'est disponible, car nous souhaitons éviter les complications au niveau de l'hygiène; certains usagers le demandent, mais la majorité est heureuse des instruments actuellement offerts. Pour certains instruments (guitares et violons), des formats plus petits ont été acquis pour permettre aux enfants de profiter du programme : ils sont très populaires auprès des familles. Bien que la campagne de dons soit terminée depuis le début 2017, nous continuons de recevoir des dons de façon régulière. Nous acceptons les instruments qui sont en bon état ou qui peuvent facilement être remis à neuf. Par exemple, deux accordéons ont pu être ajoutés à la collection en 2018. Certaines bibliothèques participantes ont aussi choisi d'acquérir des instruments avec des budgets spéciaux, comme La-Petite-Patrie qui a notamment ajouté une mandoline et une balalaïka. L'ajout de ces instruments a soulevé quelques enjeux non prévus initialement. Il fallait que notre spécialiste confirme qu'il serait capable d'inspecter et d'accorder les nouveaux instruments. De plus, la nature inusitée de certains dons et nouveaux achats a demandé que l'on trouve des fournisseurs spécialisés pour la réparation ou la préparation d'étuis faits sur mesure¹¹.

11. La plupart des réparations majeures ou des achats se font auprès de Long & McQuade, un important détaillant pancanadien d'instruments de musique, qui est partenaire avec le PIM au niveau national. Cependant lorsque les instruments sont en dehors de leur expertise, nous avons trouvé des artisans locaux, comme dans le cas des deux accordéons obtenus dans le cadre de la campagne de don.

Réservation et prêt des instruments

Les opérations de prêt et de retour se font directement par les aides-bibliothécaires au comptoir d'accueil et non aux bornes d'auto-prêt, notamment pour expliquer les conditions de prêt, donner les instructions de base sur le transport des instruments et rappeler à l'utilisateur que celui-ci doit être rapporté à la même bibliothèque. En effet, il n'y a pas de prêt ou de retour intersuccursale pour les instruments dans le réseau, ils sont empruntés et retournés obligatoirement dans leur bibliothèque d'appartenance, notamment pour minimiser le transport des instruments et faciliter les suivis d'entretien par le spécialiste en instruments.

Les instruments ne sont donc jamais laissés en accès libre, mais sont plutôt entreposés derrière le comptoir ou dans des bureaux. Les réservations ne peuvent se faire directement par les usagers, mais seulement auprès des aides-bibliothécaires, puisque celles-ci s'effectuent sur un exemplaire et non au document général (afin de bien réserver la guitare acoustique assignée à la bibliothèque où l'on se trouve et non n'importe quelle guitare acoustique de la collection du réseau). Lors du prêt, l'aide-bibliothécaire révise les conseils d'entretien et de manipulation avec la personne qui emprunte l'instrument et glisse un aide-mémoire dans l'étui de l'instrument.

Les règles de prêt sont les suivantes, essentiellement très similaires aux règles normales pour des documents imprimés. Ces règles se retrouvent dans un procédurier développé pour assister le personnel en bibliothèque et sur le site web du programme :

- Seuls les usagers adultes (14 ans et plus) peuvent emprunter un instrument ;
- Un usager ne peut emprunter qu'un instrument à la fois ;
- Le prêt dure 21 jours pour un abonné et 28 jours pour un organisme ;
- L'utilisateur a le droit à trois renouvellements si son dossier est en règle et s'il n'y a pas de réservation sur l'instrument¹² ;
- Les frais de retard sont de 1 \$ par jour pour un maximum de 3 \$;
- Frais lors de bris ou pertes (voir Enjeux).

Lors du retour des instruments (toujours au comptoir avec un aide-bibliothécaire, et non par une chute ou un robot de tri ou simplement déposé sur le comptoir) une inspection

sommaire de l'instrument, de l'étui et des accessoires est effectuée par l'aide. Celui-ci ou celle-ci doit également noter tout dommage, altération à l'instrument ou absence d'un accessoire. Les instruments sont ensuite mis de côté avec ces notes (et sans activer toute réservation potentielle) en attendant le passage du spécialiste.

Un cartable de fiches décrivant chaque instrument (avec photo) a été développé par le chargé de projet initial et l'équipe du CSP, pour permettre aux usagers de prendre connaissance des instruments de la collection pour la bibliothèque où ils se trouvent. Les cartables servent aussi au personnel puisque chaque fiche comprend une énumération du contenu de chaque étui et le code-barres associé à chaque instrument.

La coordination du PIM à la direction des bibliothèques de Montréal

Si le travail journalier du PIM est effectué en bibliothèque, une personne à la direction des bibliothèques de Montréal a la responsabilité de la gestion du programme dans l'ensemble du réseau. Le programme de prêt d'instruments de musique relève d'un conseiller en ressources documentaires de la division des programmes et service aux arrondissements. Cette personne a la charge du budget, du maintien des outils (procédurier, cartables, dépliant promotionnel), des suivis avec le spécialiste en instruments de musique et avec les bibliothèques, ainsi que les relations avec la Financière Sun Life¹³. Elle a donc la responsabilité du bon fonctionnement de tous les aspects du PIM (promotion, ressources humaines, collection, etc.) dans une vision réseau. Ceci demande très peu de travail quotidien, le PIM étant assez autonome dans son fonctionnement. Il s'agit donc plus d'un rôle stratégique et de planification.

Le spécialiste en instruments de musique : une personne clé dans le fonctionnement du programme

Un des principaux enjeux pour le bon fonctionnement d'un programme de prêt d'instruments de musique, surtout quand il compte des centaines d'instruments, est l'entretien, l'accord des instruments et les suivis concernant les réparations. Une ou plusieurs personnes avec des connaissances en musique sont nécessaires pour réaliser ces tâches. À Toronto, par exemple, ce sont des bénévoles qui viennent accomplir ce travail à la bibliothèque de Parkdale, qui accueille le programme dans le réseau de cette ville. Aux bibliothèques de Montréal, cette solution a été écartée pour

12. À noter que plusieurs instruments sont très populaires et souvent réservés. Les usagers sont en général informés quand il y a des réservations sur leur instrument pour éviter d'être surpris d'avoir à attendre longtemps pour recevoir l'instrument.

13. Rédaction de rapport ou négociation de nouvelles ententes par exemple.

deux raisons; premièrement, les instruments étaient originellement distribués dans huit bibliothèques, ce qui compliquerait l'affectation des bénévoles; deuxièmement, la réalité des bibliothèques montréalaises n'inclut pas une grande participation de bénévoles dans leur fonctionnement.

Un commis ambulant, Oscar Salazar Varela, a été engagé en octobre 2016 pour un contrat d'un an, qui a été renouvelé pour une 2^e année (octobre 2017 à octobre 2018). Ses tâches telles que définies dans le contrat sont les suivantes :

- Entretenir les instruments de musique des bibliothèques participantes par la mise au point, le nettoyage, le remplacement des pièces et les réparations mineures;
- Assurer le lien avec la boutique d'instruments Long & McQuade pour les réparations, le remplacement de pièces et pour l'achat du matériel nécessaire à l'entretien des instruments;
- Effectuer des visites hebdomadaires dans les bibliothèques participantes ou selon les besoins;
- Assurer le lien entre les bibliothèques participantes et le coordonnateur de projet à la direction des bibliothèques;
- Générer du contenu sur les instruments en location pour la plateforme web du programme de prêt d'instruments de musique (guide d'entretien, ressources en ligne, documents pour les instruments et sur les instruments, etc.).

Après le renouvellement de l'entente avec Sun Life pour la période 2018-2020, et pour respecter les enjeux de transparence de la loi C-61.5, un appel d'offres pour un contrat de deux ans pour un spécialiste en instruments de musique a été lancé. L'argent pour payer cette ressource humaine provenait de l'entente avec la Financière Sun Life. La personne retenue fut encore une fois O. S. Varela, qui incidemment a suivi et complété une maîtrise en sciences de l'information à l'École de Bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal depuis le début de son implication dans le projet. À la fois musicien et bibliothécaire, il était donc la personne toute désignée pour travailler sur la version actuelle du PIM.

Par souci d'efficacité et de régularité, O. S. Varela a développé un itinéraire hebdomadaire pour couvrir toutes les bibliothèques participant au PIM (figures 1 à 4).

FIGURE 1

Circuit Sud-Ouest: Benny, Saul-Bellow, L'Octogone, Jacqueline-de Repentigny, Georges-Vanier



Données cartographiques © 2019 Google

FIGURE 2

Circuit Nord-Est: Petite-Patrie, Saint-Michel, Maison culturelle et communautaire, Saint-Léonard, Rivière-des-Prairies, Pointe-aux-Trembles



Données cartographiques © 2019 Google

FIGURE 3

Circuit Nord-Ouest: Mordecai-Richler, Robert-Bourassa, Du Boisé, Roxboro, Pierrefonds



Données cartographiques © 2019 Google

FIGURE 4

Circuit Plateau Centre-Sud: Frontenac, Père-Ambroise, Plateau



Données cartographiques © 2019 Google

Tous les matins, une liste du statut des instruments est générée par Sierra, notre système de gestion de bibliothèque. Cette liste est envoyée au conseiller en ressources documentaires et au spécialiste en instruments de musique. On peut y voir, par exemple, quels instruments sont empruntés ou déclarés perdus. O. S. Varela y voit également tous les instruments qui ont été rapportés et qui sont indiqués comme retirés temporairement pour assurer un nettoyage et une inspection avant le prochain prêt. Il ajuste donc l’itinéraire du circuit de la journée en conséquence¹⁴.

14. Donc si, dans une journée et dans un circuit donné, aucun instrument n’a besoin d’être vérifié ou aucune réservation n’a besoin d’être activée dans une bibliothèque en particulier, il n’y fera pas d’arrêt.

À chaque arrêt, le spécialiste effectue certaines tâches avec les instruments qui ont été retournés et mis de côté depuis sa dernière visite :

- Vérifier les instruments retirés temporairement pour tout besoin de réparation et de nettoyage.
- Accorder des instruments qui en ont besoin.
- En cas de bris mineurs, réparer les instruments dans la bibliothèque et remplacer les pièces manquantes ou brisées.
- En cas de bris majeur :
 - Un service de courrier vient chercher l’instrument pour l’amener chez le réparateur (Long & McQuade);
 - Le service de courrier rapporte l’instrument lorsque la réparation est faite.
- Une fois que les instruments peuvent circuler, activer les réservations ou remettre les instruments disponibles pour le prêt.

O. S. Varela assure le lien avec Long & McQuade et les autres fournisseurs de matériel spécialisé pour les réparations, les achats et les remplacements. Il demeure toujours en contact étroit avec le conseiller à la direction des bibliothèques pour les suivis budgétaires et pour toute décision qui peut demander une réflexion d’équipe (comme le choix de remplacer un instrument perdu, la modification de procédures, la mise à jour sur certains instruments de travail, etc.).

Site web

Pour accompagner le programme, un site web dédié¹⁵ a été développé par le chargé de projet et le service des communications de la ville. On peut y accéder à partir de la page d’accueil du site des bibliothèques de Montréal. Le site, qui est actuellement¹⁶ maintenu par Oscar Salazar Varela, sert de source d’information sur le PIM pour la population montréalaise. On y retrouve des informations générales sur le programme et son fonctionnement (comme les règles de prêt) ainsi que la liste et les coordonnées des bibliothèques participantes ainsi que les instruments que l’on retrouve dans chaque bibliothèque¹⁷. On retrouve également des outils sur le site web, comme une vidéo d’introduction aux instruments à cordes (développée par O. S. Varela), des vidéos similaires pour les différents types d’instruments produites par les bibliothèques de Calgary (en anglais) et

15. <http://bibliomontreal.com/musique/>

16. En date du mai 2019

17. Le site renvoie au catalogue Nelligan, ce qui permet de connaître l’état des instruments (disponible, emprunté, réservé, etc.)

des liens vers diverses ressources en ligne (métronome en ligne, méthodes, tutoriels, etc.). Il y a finalement un lien vers un calendrier où l'on retrouve les activités de médiation du programme de prêt d'instruments de musique.

Volet médiation

Collection d'animation

En effet, en plus du prêt d'instrument, le PIM a un volet de médiation, à la fois pour faire la promotion de la collection auprès des usagers des bibliothèques, mais aussi par souci de favoriser l'accès aux arts, un enjeu qui tient à cœur à la fois aux bibliothèques de Montréal et à la Financière Sun Life. Une collection d'instruments prévue pour la médiation a été assemblée par la Direction des bibliothèques afin d'en permettre l'utilisation dans les 19 bibliothèques participantes tout au long de l'année ainsi que dans l'une des 26 autres bibliothèques qui en ferait la demande. Un calendrier a été mis en place afin de permettre la réservation à l'avance par les bibliothèques intéressées, directement auprès de O. S. Varela.

Instruments de la collection d'animation :

- Guitares acoustiques et électriques
- Ukulélé
- Bongos
- Basse
- Conga
- Maracas
- Güiro
- Djembé
- Claves
- Den-den Daiko (tambour)
- Bâton de pluie

Activités de médiation

Différentes activités sont offertes par des musiciens employés par les bibliothèques ou directement par Oscar Salazar Varela pour favoriser l'éveil musical des clientèles des bibliothèques. Voici quelques exemples d'activités qui sont organisées dans le cadre du programme de médiation :

- **Concerts participatifs** : l'objectif de cette activité est de faire un concert didactique dans lequel les usagers peuvent aussi jouer. Ce concert donne également l'occasion de rencontrer un artiste local.
- **Atelier-médiation** : cet atelier a pour objectif d'initier les usagers à l'apprentissage de l'un des instruments. Il est également possible de le faire en même temps qu'un autre événement en mettant la collection de médiation disponible pour les usagers en présence d'un expert qui répondra aux questions.

- **Activité libre** : pour les bibliothèques qui participent au projet de prêt d'instruments, il est possible d'emprunter les instruments de médiation et d'organiser leur propre activité.

Les bibliothèques participantes ont aussi développé leurs propres activités de médiation, et la formule est en constante évolution pour fournir les activités qui répondent le mieux possible aux besoins des bibliothèques.

- **Référence du Biblio-Musicien** : se déroule à la bibliothèque du Boisé. Oscar Salazar Varela est disponible pour répondre aux questions des usagers sur la musique, les instruments ou le programme en général.¹⁸
- **Les Ludothèques du Sud-Ouest** : dans le cadre d'un projet estival de ludothèques, l'arrondissement du Sud-Ouest a demandé un prêt de longue durée de quelques instruments de la collection de médiation pour que les visiteurs puissent les utiliser directement dans le parc des Jazzmen¹⁹. Une rencontre avec le personnel de l'arrondissement a permis de clarifier certains enjeux, comme l'entreposage d'instruments dans un conteneur mobile en métal²⁰.
- **Initiation aux percussions** : ce projet a été développé sur mesure par l'association Jeunesses Musicales Canada pour les bibliothèques de Montréal. Le but de l'activité est d'initier les tout-petits (3-6 ans) aux percussions et d'informer leurs parents de la possibilité d'en emprunter dans les bibliothèques. Un petit montant provenant du budget Sun Life sera offert aux bibliothèques qui l'ajouteront à leur programmation afin d'encourager la tenue de cette activité à l'automne 2019.

D'autres projets à long terme pourraient être envisagés dans l'avenir. Par exemple, un Medialab spécialisé en musique va bientôt ouvrir à la bibliothèque du Boisé, et cherchera à monter des projets en partenariat avec le collègue Saint-Laurent voisin de la bibliothèque qui a un programme spécialisé en musique. Des coopérations entre ces acteurs et le PIM pourraient éventuellement donner des résultats très prometteurs. L'important est de demeurer ouvert aux propositions des alliés potentiels et de toujours garder en tête l'objectif final du programme, qui est de faciliter l'accès à la musique.

18. bibliomontreal.com/musique/activite/referance-du-biblio-musicien-2

19. ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7757,142488881&_dad=portal&_schema=PORTAL

20. Déconseillés par Oscar Varela dû aux variations de température, les instruments seront finalement entreposés dans un édifice municipal à proximité et récupérés chaque matin par l'animateur en service.

Bilans et enjeux

Le programme de prêt d'instruments de musique de la Financière Sun Life fonctionne depuis maintenant plus de deux ans et demi. Même si des enjeux et défis pour le futur ont surgi en cours de route, nous pouvons en faire un bilan très positif.

Enjeux

L'équipe des Bibliothèques de Montréal a géré des complications imprévues depuis les débuts du PIM. Nous avons aussi constaté des problèmes structurels qui pourraient venir mettre en jeu la viabilité à long terme du programme. Nous en présentons ici quelques-uns ainsi que nos réflexions sur les solutions à envisager.

- **Questionnement sur les frais :** la politique du réseau des bibliothèques de Montréal est de facturer des frais aux usagers pour les livres perdus ou endommagés. Dès le début, nous avons hésité à le faire dans le cas du PIM, vu le prix très élevé des instruments. Il nous semble contre-productif de développer un programme pour favoriser l'accès à la culture pour une clientèle qui ne peut se permettre d'acheter des instruments coûteux et ensuite de leur demander de payer 300 \$ pour de la malchance (exemple d'un de nos usagers tombé de vélo en rapportant son violon, devenu impossible à réparer par la suite). Dès le départ, nous avons statué que nous facturons les instruments irrécupérables, mais nous laissons aux gestionnaires locaux la liberté d'assigner des frais selon leur jugement, en leur recommandant de ne pas en attribuer aux usagers en cas de bris accidentel : « Dans le cas d'un instrument de musique perdu ou endommagé sans possibilité de réparation, le montant facturé à l'abonné est décidé par le gestionnaire de la bibliothèque d'appartenance de l'exemplaire » (Bibliothèque de Montréal, 2019, p.6). Après plus de deux ans d'opération, cette approche n'a pas causé de problème majeur.
- **Renouvellement de la collection :** la collection actuelle est de 316 instruments de circulation et de 23 instruments de médiation. Malgré le fait que nos usagers font

en général extrêmement attention et que les dommages majeurs ou les pertes sont assez rares, chaque année nous perdons quelques instruments. Nous disposons de fonds reçus dans le cadre de l'entente avec Sun Life pour payer des remplacements et acheter du matériel comme les cordes de guitares ou des archets, mais nous devons avoir une réflexion à long terme sur le financement de ce programme. Nous devons nous concerter avec Sun Life à l'hiver 2020 afin de voir s'ils renouvellent l'entente avec nous et s'ils verseront de nouveaux budgets pour acquérir et remplacer des instruments. Mais si jamais ce n'est pas le cas ? En 2017, Sun Life a choisi de ne pas renouveler son engagement annuel de 200 000 \$ auprès des bibliothèques de Toronto pour le financement de leur programme de prêt de laissez-passer de musées²¹. Le réseau de Toronto a dû trouver un autre bailleur de fonds. Cet exemple démontre qu'il faut avoir des plans de contingence lorsque notre financement dépend en grande partie de partenaires extérieurs. Dans le cas du renouvellement de notre collection d'instruments, d'autres campagnes de dons du public pourraient être une solution pour faire grandir la collection à faible coût.

- **Rétention à long terme du spécialiste en instruments :** nous sommes tombés sur une ressource humaine précieuse en engageant Oscar Salazar Varela. En plus de ses compétences pour réparer et entretenir les instruments, il peut animer les ateliers de médiation. Et son obtention d'une maîtrise en bibliothéconomie démontre son intérêt pour nos institutions et notre mission. Nous avons les fonds pour le garder jusqu'en 2020, mais pour la suite tout dépendra si Sun Life décide de renouveler l'entente avec nous et continue son soutien financier. Comme évoqué plus haut, l'enjeu d'un financement stable pour ce genre de projet est primordial.

Bilan

Maintenant les bonnes nouvelles ! Les prêts des instruments sont très élevés, et ce depuis le début. Voici quelques tableaux pour le démontrer :

21. www.thestar.com/news/gta/2017/11/16/toronto-libraries-popular-free-museum-and-arts-pass-program-loses-funding.html

TABLEAU 3

Prêts de la collection d'instruments de musique Bibliothèques de Montréal (24 octobre-31 décembre 2016)

| INSTRUMENTS DE MUSIQUE Prêt 2017 | | | | |
|-------------------------------------|------------|-----------|------------|-----------------|
| Bibliothèque propriétaire | Prêts | Renouv. | Total | |
| | | | # | % |
| (LAC) SAUL-BELLOW | 39 | 2 | 41 | 14,70 % |
| LACHINE | 39 | 2 | 41 | 14,70 % |
| (MNO) MAISON CULTURELLE | 34 | 2 | 36 | 12,90 % |
| MONTRÉAL-NORD | 34 | 2 | 36 | 12,90 % |
| (RPT) LA PETITE-PATRIE | 45 | 3 | 48 | 17,20 % |
| ROSEMONT-LA PETITE-PATRIE | 45 | 3 | 48 | 17,20 % |
| (SLA) DU BOISÉ | 35 | 0 | 35 | 12,54 % |
| SAINT-LAURENT | 35 | 0 | 35 | 12,54 % |
| (SLE) SAINT-LÉONARD | 35 | 4 | 39 | 13,98 % |
| SAINT-LÉONARD | 35 | 4 | 39 | 13,98 % |
| (SUD) GEORGES-VANIER | 43 | 2 | 45 | 16,13 % |
| LE SUD-OUEST | 43 | 2 | 45 | 16,13 % |
| (VER) JACQUELINE-DE REPENTIGNY | 32 | 3 | 35 | 12,54 % |
| VERDUN | 32 | 3 | 35 | 12,54 % |
| TOTAL | 263 | 16 | 279 | 100,00 % |

TABLEAU 4

Prêts de la collection d'instruments de musique (2017) Bibliothèques de Montréal

| INSTRUMENTS DE MUSIQUE | | | | |
|---|--------------|------------|--------------|-----------------|
| Prêt 2017 | | | | |
| Bibliothèque propriétaire | Prêts | Renouv. | Total | |
| | | | # | % |
| (CND) BENNY | 30 | 4 | 34 | 2,26 % |
| CÔTE-DES-NEIGES-NOTRE-DAME-DE-GRÂCE | 30 | 4 | 34 | 2,26 % |
| (LAC) SAUL-BELLOW | 156 | 23 | 179 | 11,88 % |
| LACHINE | 156 | 23 | 179 | 11,88 % |
| (LAS) L'OCTOGONE | 34 | 8 | 42 | 2,79 % |
| LaSALLE | 34 | 8 | 42 | 2,79 % |
| (MNO) MAISON CULTURELLE | 152 | 21 | 173 | 11,48 % |
| MONTRÉAL-NORD | 152 | 21 | 173 | 11,48 % |
| (PMR) PLATEAU MONT-ROYAL | 221 | 24 | 245 | 16,26 % |
| LE PLATEAU-MONT-ROYAL | 221 | 24 | 245 | 16,26 % |
| (PRO) PIERREFONDS | 20 | 5 | 25 | 1,66 % |
| PIERREFONDS-ROXBORO | 20 | 5 | 25 | 1,66 % |
| (RPT) LA PETITE-PATRIE | 176 | 17 | 193 | 12,81 % |
| ROSEMONT-LA PETITE-PATRIE | 176 | 17 | 193 | 12,81 % |
| (RPT) RIVIÈRE-DES-PRAIRIES | 29 | 4 | 33 | 2,19 % |
| RIVIÈRE-DES-PRAIRIES-POINTE-AUX-TREMBLES | 29 | 4 | 33 | 2,19 % |
| (SLA) DU BOISÉ | 138 | 12 | 150 | 9,95 % |
| SAINT-LAURENT | 138 | 12 | 150 | 9,95 % |
| (SLE) SAINT-LÉONARD | 164 | 9 | 173 | 11,48 % |
| SAINT-LÉONARD | 164 | 9 | 173 | 11,48 % |
| (SUD) GEORGES-VANIER | 104 | 22 | 126 | 8,36 % |
| LE SUD-OUEST | 104 | 22 | 126 | 8,36 % |
| (VER) JACQUELINE-DE REPENTIGNY | 92 | 5 | 97 | 6,44 % |
| VERDUN | 92 | 5 | 97 | 6,44 % |
| (VSP) SAINT-MICHEL | 34 | 3 | 37 | 2,46 % |
| VILLERAY-SAINT-MICHEL-PARC-EXTENSION | 34 | 3 | 37 | 2,46 % |
| TOTAL | 1 350 | 157 | 1 507 | 100,00 % |

TABLEAU 5

Prêts de la collection d'instruments de musique (2018) Bibliothèques de Montréal

| INSTRUMENTS DE MUSIQUE | | | | |
|---|--------------|------------|--------------|-----------------|
| Prêt 2017 | | | | |
| Bibliothèque propriétaire | Prêts | Renouv. | Total | |
| | | | # | % |
| (CND) BENNY | 147 | 8 | 155 | 6,41 % |
| CÔTE-DES-NEIGES-NOTRE-DAME-DE-GRÂCE | 147 | 8 | 155 | 6,41 % |
| (LAC) SAUL-BELLOW | 147 | 33 | 180 | 7,44 % |
| LACHINE | 147 | 33 | 180 | 7,44 % |
| (LAS) L'OCTOGONE | 148 | 28 | 176 | 7,28 % |
| LaSALLE | 148 | 28 | 176 | 7,28 % |
| (MNO) MAISON CULTURELLE | 102 | 26 | 128 | 5,29 % |
| MONTRÉAL-NORD | 102 | 26 | 128 | 5,29 % |
| (OUT) ROBERT-BOURASSA | 24 | 6 | 30 | 1,24 % |
| OUTREMONT | 24 | 6 | 30 | 1,24 % |
| (PMR) MORDECAI-RICHLER | 23 | 7 | 30 | 1,24 % |
| (PMR) PLATEAU-MONT-ROYAL | 224 | 36 | 260 | 10,75 % |
| LE PLATEAU-MONT-ROYAL | 247 | 43 | 290 | 11,99 % |
| (PRO) PIERREFONDS | 125 | 27 | 152 | 6,28 % |
| (PRO) ROXBORO | 18 | 7 | 25 | 1,03 % |
| PIERREFONDS-ROXBORO | 143 | 34 | 177 | 7,32 % |
| (RPT) LA PETITE-PATRIE | 186 | 52 | 238 | 9,84 % |
| ROSEMONT-LA PETITE-PATRIE | 186 | 52 | 238 | 9,84 % |
| (RPT) POINTE-AUX-TREMBLES | 14 | 12 | 26 | 1,07 % |
| (RPT) RIVIÈRE-DES-PRAIRIES | 105 | 26 | 131 | 5,42 % |
| RIVIÈRE-DES-PRAIRIES-POINTE-AUX-TREMBLES | 119 | 38 | 157 | 6,49 % |
| (SLA) DU BOISÉ | 178 | 45 | 223 | 9,22 % |
| SAINT-LAURENT | 178 | 45 | 223 | 9,22 % |
| (SLE) SAINT-LÉONARD | 195 | 30 | 225 | 9,30 % |
| SAINT-LÉONARD | 195 | 30 | 225 | 9,30 % |
| (SUD) GEORGES-VANIER | 100 | 21 | 121 | 5,00 % |
| LE SUD-OUEST | 100 | 21 | 121 | 5,00 % |
| (VER) JACQUELINE-DE REPENTIGNY | 91 | 31 | 122 | 5,04 % |
| VERDUN | 91 | 31 | 122 | 5,04 % |
| (VMA) FRONTENAC | 24 | 2 | 26 | 1,07 % |
| (VMA) PÈRE-AMBROISE | 15 | 3 | 18 | 0,74 % |
| VILLE-MARIE | 39 | 5 | 44 | 1,82 % |
| (VSP) SAINT-MICHEL | 113 | 40 | 153 | 6,32 % |
| VILLERAY-SAINT-MICHEL-PARC-EXTENSION | 113 | 40 | 153 | 6,32 % |
| TOTAL | 1 979 | 440 | 2 419 | 100,00 % |

Nous avons aussi compilé un portrait statistique après la première année complète d'opération (octobre 2016 à

octobre 2017, juste avant l'ajout de la 2^e vague de bibliothèques).

TABLEAU 6

Prêts de la collection d'instruments de musique (première année) Bibliothèques de Montréal

| Bibliothèque | Octobre 2016 à octobre 2017 | | | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|--------------|-----------------|--------------|-------------------|--------------|
| | Inventaire | Circulation | | | Taux de rotation* | Réservations |
| | | prêts | renouvellements | total | | |
| (LAC) SAUL-BELLOW | 21 | 168 | 22 | 190 | 9,05 | 297 |
| (MNO) MAISON CULTURELLE | 17 | 160 | 23 | 183 | 10,76 | 272 |
| (PMR) PLATEAU-M-R | 25 | 210 | 20 | 230 | 9,20 | 468 |
| (RPP) LA PETITE-PATRIE | 20 | 182 | 12 | 194 | 9,70 | 365 |
| (SLA) DU BOISÉ | 25 | 149 | 11 | 160 | 6,40 | 522 |
| (SLE) SAINT-LÉONARD | 26 | 165 | 12 | 177 | 6,81 | 495 |
| (SUD) GEORGES-VANIER | 16 | 128 | 21 | 149 | 9,31 | 162 |
| (VER) JACQUELINE-DE REPENTIGNY | 12 | 110 | 6 | 116 | 9,67 | 195 |
| Total | 162 | 1 272 | 127 | 1 399 | 8,64 | 2 776 |

* Le taux de rotation indique le nombre de fois où l'ensemble de la collection est prêté dans une année, calculé en divisant le nombre de prêts dans une année par le nombre de documents dans une collection. Par exemple, si l'on avait 100 instruments dans une collection et qu'il y a eu 100 prêts dans une année, le taux serait de 1. Si l'on avait 100 instruments prêtés 50 fois, le taux serait de 0,5. Et si les 100 instruments étaient sortis 200 fois, le taux serait de 2.

Une analyse rapide des statistiques de prêt pour 2019 nous donne des données similaires à la première année. De janvier à avril 2019, les 316 instruments de la collection de circulation ont été empruntés 869 fois, ce qui donne un taux de rotation de 2,75 pour quatre mois. Si la tendance se maintient, nous atteindrons donc un taux de rotation de 8,25 pour l'année, soit plus de quatre fois le taux moyen pour les collections imprimées.

Ces statistiques démontrent que la collection du PIM est extrêmement populaire, et ce depuis ses débuts. Bien entendu, une analyse quantitative ne suffit pas pour connaître le véritable succès d'une action en bibliothèque. C'est pourquoi nous comptons procéder à une analyse qualitative cette année, en distribuant un questionnaire aux personnes empruntant les instruments de la collection. Existe-t-il des irritants, comme la durée de prêt ou la difficulté d'avoir un instrument face aux nombreuses réservations? Nous espérons avoir un portrait plus complet grâce à cette démarche. En attendant, il demeure tout de même gratifiant de constater le succès du programme, qui répond clairement à un besoin auprès de nos usagers.

Le prêt d'instruments de musique dans une autre bibliothèque québécoise

En octobre 2018, à l'occasion de la Semaine des bibliothèques publiques québécoise, la Bibliothèque de

Sainte-Julie²² a elle aussi amorcé un service de prêt d'instruments de musique auprès de ses citoyens. Dans un contexte tout à fait différent, Sainte-Julie propose un service semblable sans l'appui d'un commanditaire.

Entrevue avec la bibliothécaire en chef

Lorsqu'on lui a demandé d'où venait l'idée d'offrir ce service, Marie-Hélène Parent, bibliothécaire en chef de la bibliothèque, nous a répondu ceci : « en ligne droite avec l'offre de service du Médialab²³, il nous semblait logique de proposer aux citoyens le prêt des instruments de musique. La conjoncture de l'élaboration de la politique culturelle de la Ville nous a permis de proposer de nouveaux services qui atteignaient les futurs objectifs de celle-ci. De plus, la dynamisation de la bibliothèque par l'exploration de nouveaux services nous anime et la réception de ceux-ci par les citoyens nous confirme qu'il faut poursuivre dans cette voie ».

Elle continue en précisant qu'il n'a pas été difficile de convaincre les élus qui, généralement, accueillent favorablement les projets innovants qui permettent d'offrir le meilleur service possible aux citoyens.

22. La Ville de Sainte-Julie est située sur la Rive-Sud de Montréal en Montérégie. Elle comptait tout près de 30 000 habitants en 2016 d'après Statistique Canada repéré à <https://www.statcan.gc.ca/fra/recensement?MM=1>

23. Laboratoire de création numérique d'art multimédia, ouvert à la bibliothèque en 2017.

Ainsi, un budget initial de 3 650 \$ a permis un premier achat de 11 instruments : un banjo, une guitare acoustique, une guitare basse, un violon, une flûte traversière, une trompette, une batterie compacte, un bongo, un djembé, un glockenspiel et un clavier portatif. Un deuxième clavier et une deuxième batterie compacte ont été achetés vu le grand nombre de réservations sur ces deux instruments. Un récent appel à dons, toujours en cours, a permis de récupérer plusieurs guitares qui pourront être ajoutées à la collection. Un montant de 1 200 \$ annuel est réservé pour l'entretien de la collection, lequel est effectué par un employé de Long & McQuade, chaîne de boutique d'instruments. Puis, un montant de 1 500 \$ est réservé pour d'éventuelles réparations ou remplacements, ainsi que pour l'achat du matériel d'entretien.

Six mois après le lancement du service, son succès est indiscutable. Tous les instruments sont continuellement empruntés et réservés. Un plus grand nombre d'instruments serait nécessaire pour répondre à la demande. Les usagers comprennent toutefois le contexte et sont d'autant plus heureux d'obtenir un instrument réservé lorsque leur tour arrive.

Si elle avait des conseils à donner à une bibliothèque qui choisirait de se lancer dans ce nouveau service, Marie-Hélène Parent dirait ceci : « que ce soient des instruments de musique ou autres objets prêtés en bibliothèque, la réponse des usagers est très positive. La mise en place d'un tel nouveau service se fait assez facilement et s'inclut rapidement dans la routine du personnel s'il est bien préparé. Pour y arriver, il faut travailler de concert avec le personnel, leur faire manipuler les instruments, demander à notre spécialiste d'effectuer des démonstrations et répondre à leurs questions. De plus, l'implication du personnel dans la préparation des instruments, des règles et procédures est nécessaire afin de diminuer leurs craintes. Finalement, il est primordial de mettre en place des outils promotionnels pour faire connaître le nouveau service et en prévoir le budget ».

Conclusion

En 2016, l'idée d'instaurer un projet comme le programme de prêt d'instruments de musique semblait une tâche titanesque. Il s'agissait de lancer un programme pour prêter des

documents complètement différents de ceux auxquels nous étions habitués, avec des enjeux de logistiques et de ressources humaines inconnus. Les bibliothèques participantes allaient-elles pouvoir intégrer de nouvelles procédures, le personnel allait-il suivre avec enthousiasme ou reculer devant ce changement ? Et les usagers ? Allaient-ils se montrer intéressés ? Est-ce qu'ils allaient bien traiter les instruments ?

Avec le recul, force est de constater que le projet est un réel succès. Les instruments sont constamment en circulation et il y a énormément de réservations. Les usagers sont prudents avec les instruments et bien qu'il y ait des bris et des accidents, ils ne sont pas fréquents. Les employés ont apprécié que le service développé soit clé en main pour les bibliothèques, avec un minimum de bouleversements dans les pratiques, et des outils pour faciliter leur travail auprès des usagers. L'embauche du spécialiste en instruments nous assure une stabilité, une régularité dans le service et un niveau élevé de professionnalisme dans la gestion quotidienne.

Bien entendu, des défis demeurent et des questions doivent se poser. Les usagers resteront-ils au rendez-vous si les listes de réservations demeurent très longues ? Comment s'assurer que la collection d'instruments demeure suffisante pour répondre à la demande et qu'elle puisse résister aux pertes et aux bris ? Quelle stratégie employer pour mieux faire connaître ce nouveau service auprès de la population montréalaise ? Et, finalement, comment assurer la pérennisation du poste de spécialiste en instruments, pour que le système actuel puisse continuer ? Ce sont toutes des questions essentielles sur lesquelles l'équipe du PIM devra se pencher pour que le programme demeure vivant et dynamique. Mais si notre expérience démontre quelque chose, c'est que les bibliothèques publiques sont capables, avec un peu de planification et d'ingéniosité, d'implanter avec succès un programme complexe et inusité. Et le succès de notre entreprise prouve la pertinence de l'aventure. En prêtant gratuitement des instruments de musique à un public qui embarque avec enthousiasme dans l'aventure, nous nous alignons parfaitement avec nos objectifs de démocratiser la culture et de répondre aux besoins de nos usagers. Si nous avons pu relever ce défi, nous pourrions affronter les imprévus et écueils que l'avenir nous réserve. Et nous pourrions le faire en musique !

SOURCES CONSULTÉES

- BAnQ [Bibliothèque et Archives nationales du Québec]. (2017). Le prêt d'objets en bibliothèque. Repéré à www.banq.qc.ca/services/services_professionnels/milieux_doc/dossiers_thematiques/services_public/prest_objets/
- Bibliothèques de Montréal. (2018, octobre). Procédure de prêt, retour et réservation des instruments de musique : programme de prêt d'instruments de musique de la Financière Sun Life. Repéré sur http://depotbiblio/Procedurier_PIM_2018-01.pdf
- Club d'astronomie de Rimouski. (2019). Biblioscopes pour tous. Repéré à www.astrorimouski.net/club/biblioscope/
- Enssib [École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques]. (2015). Bibliothèque 3^e lieu. Repéré à www.enssib.fr/le-dictionnaire/bibliotheque-troisieme-lieu
- Financière Sun Life. (s. d.). Soutenir les arts et la culture. Repéré à www.sunlife.ca/ca/About+us/Donations+and+sponsorships/Supporting+arts+and+culture?vgnLocale=fr_CA
- Gouvernement du Québec. (2019, 1^{er} mai). *Loi sur les contrats des organismes publics : chapitre C-65.1*. Repéré à legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/C-65.1
- Gunby, M. (2015). *Library of Things Shapes Dialogue on Library Collections*. Repéré à publiclibrariesonline.org/2015/05/library-of-things-shapes-dialogue-on-library-collections/
- Oldenburg, R. (1999). *The Great Good Place*. Boston, MA : Da Capo Press.
- Radio-Canada. (2016, 24 octobre). Une première au Québec, des bibliothèques prêteront des instruments de musique. Repéré à ici.radio-canada.ca/nouvelle/810485/prest-instruments-de-musique-bibliotheques-de-montreal
- Servet, M. (2009). *Les bibliothèques troisième lieu* (Mémoire d'étude du Diplôme de Conservateur des Bibliothèques). Enssib, Villeurbanne, France. Repéré à <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>
- Toronto Public Library. (2019). Wi-Fi Hotspots. Repéré à www.torontopubliclibrary.ca/using-the-library/computer-services/wifi-hotspots/

ÉTAT DES LIEUX DU JEU VIDÉO DANS LES BIBLIOTHÈQUES FRANÇAISES

Julien DEVRIENDT

Responsable numérique
Réseau des médiathèques de Choisy-le-Roi
julien.devriendt@animtic.fr

RÉSUMÉ | ABSTRACT

Des bibliothèques de lecture publique à la Bibliothèque nationale de France, en passant par les bibliothèques universitaires et départementales, le jeu vidéo a réussi en une dizaine d'années à s'intégrer au sein des collections des établissements français. Comment le jeu vidéo a-t-il été progressivement légitimé en tant que forme de création à part entière ? Quels changements son arrivée a-t-elle induits au sein des bibliothèques ? Quel a été son impact sur les missions et le fonctionnement de nos établissements ? Comment en assurer la médiation ? Nous proposons ici de réaliser un état des lieux de l'introduction du jeu vidéo dans les bibliothèques françaises au cours des dix dernières années, à travers une synthèse des écrits professionnels disponibles.

From public libraries to the Bibliothèque nationale de France, by the way of university and departmental libraries, the video game has succeeded, within a decade, in integrating itself within the French establishments' collections. How has the video game become progressively legitimized within libraries? What has been its impact on the missions and operation of our establishments? How can we ensure its mediation? We propose here a situational analysis on the introduction of the video game in French libraries during the last decade, through a synthesis of available literature review.

Introduction

La figure du joueur de jeu vidéo, adolescent, solitaire, rivé sur son écran, a fait son temps. Ces dernières années, l'univers du jeu vidéo a connu de nombreuses transformations. L'essor des jeux sur téléphone portable ou tablette, les consoles familiales comme la Wii et récemment le succès de la Switch ont permis à l'industrie du jeu de toucher un public plus large. Ainsi, selon l'étude menée par Médiamétrie pour le Syndicat des éditeurs de logiciel de loisirs¹, 74 % des Français jouent occasionnellement et la moyenne d'âge du joueur progresse, s'établissant désormais à 39 ans contre 35,6 ans en 2010², et l'on compte parmi les joueurs réguliers, 47 % de joueuses.

Le chiffre d'affaires de l'industrie du jeu vidéo en France en 2017 s'élève à 4,3 milliards d'euros, se plaçant ainsi devant l'industrie du livre³. Mais le jeu vidéo n'est pas isolé des autres

industries culturelles ; œuvre de collaboration, il fait appel aux savoir-faire de la littérature, du cinéma, de la musique et du graphisme tout en s'inspirant de leurs univers.

En France, cet essor a été accompagné par la reconnaissance du jeu vidéo comme bien culturel à part entière. Ainsi, en 2006, les créateurs de jeux vidéo Michel Ancel, Frédéric Raynal et Shigeru Myamoto sont décorés chevaliers dans l'ordre des arts et du mérite⁴. En 2011, l'histoire du jeu vidéo est exposée au Musée des Arts et Métiers puis au Grand Palais⁵. Plus récemment en 2017, la ministre de la Culture Française Nyssen avait déclaré : « C'est un art comme les autres, ça fait partie de la culture et nous y sommes très attachés. »⁶ ; il y a bien entendu derrière ces déclarations des enjeux économiques importants concernant l'attractivité de la France pour les entreprises de création de jeux vidéo. Néanmoins, plusieurs jeux vidéo français ont été mondialement reconnus pour leur apport à l'histoire du média,

1. www.sell.fr/news/lessentiel-du-jeu-video-octobre-2018

2. www.cnc.fr/jeu-video/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/les-pratiques-de-consommation-de-jeux-video-des-francais_211656

3. Le chiffre d'affaires comptabilise également les ventes de matériel (consoles et accessoires) qui représentent près de 30 % des revenus. En ne tenant compte que de la vente de jeux, le chiffre d'affaires est de 3 milliards contre 2,8 pour le marché du livre.

4. www.lemonde.fr/technologies/article/2006/03/13/le-jeu-video-acquiert-ses-lettres-de-noblesse_750369_651865.html

5. www.grandpalais.fr/fr/evenement/game-story

6. www.lemonde.fr/pixels/article/2017/09/07/francoise-nyssen-le-jeu-video-est-un-vrai-element-de-notre-culture-en-france_5182201_4408996.html

comme *Another World* (Delphine Software, 1991) ou encore *Alone in the Dark* (Infogrames, 1992).

Mais la reconnaissance du jeu vidéo comme pratique culturelle est encore loin ; en 2016, selon une étude sur les représentations de la culture dans la population française « Seuls 7 % des Français considèrent que le jeu vidéo est, par nature, un objet culturel. C'est mieux que la télé-réalité, qui culmine à 5 %, mais c'est moins bien que les musées (84 %) la presse (58 %), le cirque (36 %), la philatélie (25 %), la danse entre amis (21 %) ou même la chasse et la pêche (15 %) »⁷.

Mais l'introduction du jeu en bibliothèque n'est pas chose aisée. En 2008, un article paru sur le blogue professionnel de Nicolas Alarcon⁸, membre de la bibliothèque universitaire d'Angers, présentait la mise en place d'une console Wii en accès libre au sein de la bibliothèque universitaire (BU). Pour annuler leur pénalité de retard, les lecteurs pouvaient défier un bibliothécaire. Il s'agissait d'un canular, mais cela a suscité un débat intéressant sur l'intégration de ce type de service en bibliothèque ; certains saluant l'originalité du service s'inscrivant « dans une conception élargie de la BU comme lieu de nouvelles sociabilités », les autres défendant « la bibliothèque comme lieu unique de transmission des savoirs devant être protégé des effets de mode, du marketing » (Devriendt, 2015).

Dans ces conditions comment le jeu vidéo a-t-il réussi à trouver sa place au sein des bibliothèques françaises ? Avec quels objectifs ? Comment est-il présenté au public ? En quoi son introduction modifie-t-elle les missions et le fonctionnement de nos établissements ? Nous proposons ici de réaliser un état des lieux de l'introduction du jeu vidéo dans les bibliothèques françaises au cours des dix dernières années à travers une synthèse des écrits professionnels disponibles. Dans une première partie nous verrons comment le jeu vidéo s'est peu à peu légitimé au sein de la profession, des bibliothèques de lecture publique aux bibliothèques départementales, puis nous ferons ensuite le point sur la situation actuelle les objectifs recherchés et les compétences que cela implique. Enfin, nous aborderons les différentes formes de médiation mises en œuvre avant de terminer par la situation juridique du jeu vidéo en bibliothèque.

En quête de légitimité dans les bibliothèques

Pour Céline Meneghin (2009), « la vision de la bibliothèque savante est restée très longtemps présente en France, [...].

7. www.lemonde.fr/pixels/article/2016/09/28/le-jeu-video-peine-encore-a-gagner-son-statut-d-activite-culturelle_5004677_4408996.html

8. <https://assessmentlibrarian.wordpress.com/2008/03/12/une-wii-dans-ta-bu/>

L'introduction de la fiction n'alla pas de soi car elle était accusée de pervertir l'esprit de la jeunesse, de n'avoir aucune place à la bibliothèque puisqu'elle n'était que récréative ». Le jeu vidéo, comme la bande dessinée avant lui, va devoir se construire une place et une légitimité au sein de la communauté professionnelle.

Ainsi, bien que dès 1992 le jeu vidéo soit inscrit au dépôt légal⁹, il faudra attendre 2002 pour voir apparaître dans les discours professionnels les premières mentions positives sur le jeu vidéo comme bien culturel. Pour Coline Colin, cheffe de service du département audiovisuel à la Bibliothèque nationale de France, « le jeu vidéo tend vers une légitimité en tant que forme de création à part entière, et non plus comme un pur produit technologique »¹⁰.

À partir de 2006, la revue des livres pour enfants¹¹ éditée par le centre national de la littérature jeunesse a mis en place une rubrique de critiques de jeux vidéo. Cette démarche permet à la fois de donner les clés de lecture et d'analyse des productions importantes du moment (*Minecraft*, Mojan, 2011 ; *Pokemon*, Nintendo, 1996 ; *Fortnite*, Epic Games, 2017 ...), mais également d'ouvrir la curiosité des professionnels vers des jeux moins connus du grand public. Toujours présente au sein de la revue, elle constitue encore aujourd'hui une excellente source de veille pour les professionnels concernant la création numérique à destination de la jeunesse.

En 2008, le groupe Bibliothèques Hybrides de l'Association des bibliothécaires de France (ABF), dans le cadre de sa réflexion sur l'utilisation des outils numériques, s'interroge sur la place du jeu vidéo au sein des établissements. Ce groupe, d'une dizaine de bibliothécaires, va mener un important travail de veille et de réflexion en mettant en lumière les initiatives locales et en organisant ou participant à des journées d'études sur le sujet. La fin de cette commission donne ensuite naissance à la commission « jeux vidéo en bibliothèque »¹² qui poursuit le travail de ressource et d'accompagnement par la mise en place en 2012 d'un groupe d'échange professionnel sur Facebook : Jeux vidéo en bibliothèque¹³. Preuve de l'intérêt de la profession, celui-ci compte actuellement plus de 5300 membres et reste toujours actif après six années d'existence.

En 2009, Céline Meneghin soutient son mémoire d'étude de conservateur sur la place du jeu vidéo en bibliothèque. Les

9. Loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal : Art7, alinéa 8. Repéré à www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000723108&categorieLien=id

10. itnews.com/articles/13961/13961.html

11. cnlj.bnf.fr/fr/page-editorial/la-revue-des-livres-pour-enfants

12. www.abf.asso.fr/4/140/437/ABF/commission-jeux-video-en-bibliotheque

13. www.facebook.com/groups/307223672648685

articles et les journées d'étude sur le sujet se multiplient. La commission Jeux vidéo de l'ABF publie en 2014 *Jeux vidéo en bibliothèque* dans la collection Médiathèmes offrant ainsi un guide pratique à destination des professionnels.

Cet effort de légitimation est bien souvent relayé directement au sein des équipes par des bibliothécaires eux-mêmes déjà joueurs dans leur vie privée. Ainsi au début des années 2000, on assiste à l'arrivée de professionnels qui ont grandi avec les jeux vidéo et en suivent les évolutions. L'enquête parue en 2009 sur les consommations culturelles des bibliothécaires souligne cet effet de génération : plus de 30 % des bibliothécaires âgés de 28 à 34 ans ont indiqué avoir joué au cours des 12 derniers mois précédant l'enquête. Ils sont environ 40 % de cette tranche d'âge à avoir joué régulièrement par le passé (Benrubi, 2009).

En parallèle, on assiste également à l'émergence du jeu vidéo indépendant. Les outils de création se diffusent et désormais il n'est plus nécessaire de disposer de moyens importants pour créer des jeux. L'ouverture d'un marché sur les supports mobiles va inciter de nombreux créateurs à s'affranchir des canons de l'industrie afin de tester de nouvelles mécaniques de jeu et des formes de narration inédites. À travers la scène indépendante, on voit apparaître à nouveau la figure du créateur et dont le jeu vidéo est un mode d'expression au même titre que le cinéma, la littérature ou la musique. Il n'est pas « une simple distraction, dépourvue de sens et se complaisant dans la violence... », mais peut également être une expérience « engagée artistique et poétique »¹⁴.

Ces nouvelles expériences, souvent plus courtes, correspondent mieux à une population de joueurs plus âgés, disposant de moins de temps à consacrer au jeu et bénéficient également d'une image plus compatible avec les objectifs de découverte culturelle et artistique des médiathèques.

Situation du jeu vidéo dans les bibliothèques publiques françaises

On comprend mieux dès lors l'intérêt grandissant d'une partie de la profession pour l'intégration des supports vidéoludiques au sein de nos collections. Mais cette mise en place ne peut s'opérer sans une réflexion sur le fonctionnement du service public, l'aménagement des espaces, l'organisation du travail interne et le rapport aux usagers. Le jeu va jusqu'à interroger le projet global de l'établissement.

14. www.lemonde.fr/pixels/article/2016/09/30/poetique-intelligent-engage-dix-experiences-qui-montrent-le-jeu-video-autrement_5006009_4408996.html

Cependant, la situation du jeu vidéo dans les bibliothèques françaises reste encore mal évaluée. En 2015, l'inspection générale des bibliothèques publie un rapport sur le jeu en bibliothèque. Françoise Legendre (2015), autrice du rapport, regrette alors que la place du jeu vidéo ne soit pas clairement identifiée par le questionnaire envoyé chaque année aux établissements français par le Service Livre et Lecture du ministère de la Culture et de la Communication.

Ce n'est qu'à partir de 2017 que le Service Livre et Lecture du Ministère de la Culture et de la Communication comptabilise le nombre de documents et les budgets alloués à la constitution d'un fonds vidéoludique. À l'heure où nous écrivons ces lignes, le rapport de 2017 n'est pas encore publié. Toutefois, les données brutes sont actuellement accessibles¹⁵. Malheureusement, la qualité inégale des réponses apportées par les répondants nécessite un travail important de nettoyage et de mise en cohérence des informations pour en tirer une analyse quantitative poussée. Nous avons pu toutefois en tirer quelques informations qui nous donnent un meilleur aperçu de la situation.

Selon les données publiées par le ministère, la France compte 7 737 bibliothèques de lecture publique¹⁶, 421 établissements ont déclaré disposer d'une collection de plus de 10 jeux vidéo, 259 plus de 50 et enfin seulement 18 disposent d'un fonds composé de plus de 1000 titres.

Toutes les bibliothèques ne disposent pas d'un budget d'acquisition régulier. En effet seulement 290 établissements ont déclaré avoir bénéficié d'un budget d'acquisition pour l'achat de jeux vidéo en 2017. Pour la moitié de ces établissements, ce budget s'élevait à 890 euros ou plus. En moyenne le budget d'acquisition s'élève à 1770 euros. Les cinq budgets d'acquisition les plus importants représentent à eux seuls 18 % du montant total des acquisitions de jeux vidéo¹⁷.

Parmi les médiathèques disposant à la fois d'une collection et de moyens d'acquisition conséquents, nous retrouvons sans surprises des réseaux de médiathèques importants issus de communautés d'agglomération ou de métropoles importantes comme l'Eurométropole de Strasbourg, la ville de Metz ou le réseau des médiathèques de Montpellier. Mais on retrouve également des équipements moins

15. www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-Lecture/Bibliotheques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Cartographier-les-donnees

16. www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-Lecture/Bibliotheques/Observatoire-de-la-lecture-publique/Syntheses-annuelles/Synthese-des-donnees-d-activite-des-bibliotheques-municipales-et-intercommunales

17. Bien que ces chiffres permettent de se faire une première idée des collections dont disposent les médiathèques en France, ils concernent uniquement les jeux vidéo sur support (CD et cartouche) et ne prennent pas en compte les contenus dématérialisés achetés sur tablettes, PC ou consoles.

importants qui ont fait du jeu un élément central de leur projet d'établissement comme la ludo-médiathèque de Saint-Médard en Jalles.

Rôle des bibliothèques de prêt

Les bibliothèques départementales ont pour rôle d'agir comme centre de ressource en direction des bibliothèques rurales et périurbaines. Chargées de la mise en œuvre des plans de développement départementaux de la lecture publique, elles ont pour principales missions¹⁸ :

- de compléter les collections d'une partie des bibliothèques publiques,
- d'organiser des actions de formation en direction des personnels des bibliothèques,
- de conseillers élus et personnels en matière de construction, de gestion et de développement des bibliothèques, mais également d'animation et d'action culturelle.

Concernant la place du jeu vidéo dans l'offre des bibliothèques départementales, le ministère de la Culture et de la Communication a publié les données de 2015 à 2017 : l'évolution des fonds ainsi que du nombre de consoles permet de montrer comment les bibliothèques départementales se sont emparées du sujet et ont accompagné les bibliothèques municipales. Sur les 95 bibliothèques départementales, 42 ont déclaré proposer un service de jeux vidéo sur leur territoire en 2017 contre 35 en 2015. Les budgets sont également en progression sur la même période et ont permis de doubler le nombre total de jeux et de consoles mis à disposition passant de 4868 jeux et 162 consoles en 2015 à 11 786 jeux et 382 consoles en 2017.

Cet investissement s'est également traduit par un nombre important de journées d'études et de formations afin d'accompagner le prêt de jeux et de matériels aux établissements de leurs territoires. Depuis 2012, la bibliothèque départementale du Val-d'Oise met ainsi à disposition des établissements de son territoire des « Packs Jeux vidéo » contenant des consoles, une sélection de jeux, ainsi que la documentation nécessaire à leur mise en place technique, mais également des idées et conseils pour en assurer la médiation. Ces *packs* ont pour objectifs d'inciter les médiathèques du département à¹⁹

- faire une place au jeu vidéo comme médium culturel dans leur offre documentaire,
- se familiariser avec ce nouveau support, ses publics et ses usages,

- créer des temps forts intergénérationnels et fédérateurs, renforçant le rôle de la bibliothèque publique comme facteur de lien social,
- offrir un service adapté au jeune public,
- rénover l'image de la bibliothèque.

Le système de *packs* ou de malles est également souvent complété par des temps de rencontres et d'échanges. Ainsi la Bibliothèque départementale de la Mayenne met en place un comité jeux vidéo permettant « d'échanger autour de ce nouveau média dans les bibliothèques, de découvrir ce que les collègues ont fait comme animation, de tester de nouveaux jeux »²⁰.

L'accompagnement et la formation proposés par les bibliothèques départementales ne se limitent pas à la manipulation technique des outils, mais vont également concerner l'action culturelle. Ainsi la bibliothèque départementale de la Gironde coordonne l'événement « la quinzaine du numérique »²¹ qui regroupe plus de 40 établissements partenaires et propose au total plus de 140 événements autour du numérique, dont 35 concernant directement le jeu vidéo : tournoi, découverte de jeux, exposition sur l'histoire du jeu vidéo, ateliers de création de jeux. La dimension événementielle permet à la fois d'appuyer la légitimité des contenus vidéoludique, mais également de permettre aux bibliothèques de tester l'appétence de leurs publics pour ces nouveaux services et collections.

Les bibliothèques départementales ont un rôle moteur dans l'appropriation des nouveaux usages et services auprès des bibliothèques de petites communes. Ainsi Sarah Perreau (2015), dans le cadre de son mémoire de master, constate que sur les 200 établissements interrogés disposant d'un fond jeux vidéo « 38,4 % des structures desservent moins de 10 000 habitants. Il est important de relever que, contrairement à l'image que l'on pourrait se faire des bibliothèques proposant du jeu vidéo, beaucoup de petites structures ont entrepris la mise en place d'une offre vidéoludique ».

Quels objectifs ?

Comme pour les autres fonds, l'intégration du jeu vidéo au sein de la politique documentaire et culturelle de l'établissement sera indispensable afin d'orienter l'action en direction des publics. Malheureusement, comme le souligne le rapport de Françoise Legendre (2015), « peu de politiques documentaires sont formalisées dans ce domaine : l'élaboration de documents explicites, en cohérence avec le projet

18. www.abd-asso.org/index.php/les-bdp/presentation-histoire

19. pro.bpi.fr/cohesion-sociale/bibliothèques-dans-la-cite/fiches/packs-jeu-vidéo-en-bibliothèque

20. www.bdm.lamayenne.fr/index.php/agenda/513-comite-jeux-video-agenda

21. biblio.gironde.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=6774:la-quinzaine-du-numerique-debarque-dans-vos-bibliothèques&catid=137&Itemid=231

d'établissement, serait souhaitable ». Il faut donc se tourner vers la littérature professionnelle et les échanges entre les membres du groupe Facebook de discussion Jeux vidéo en bibliothèque afin d'avoir un aperçu des principaux objectifs poursuivis par les établissements lors de la mise en place d'une offre de jeux vidéo.

Souffrant auprès du grand public d'une image figée dans la lecture et le silence, les propositions ludiques permettent de modifier le regard porté par les usagers sur les bibliothèques. Le jeu vidéo permet ainsi de donner une image moderne, mais également conviviale. L'accent va être mis sur la rencontre et l'échange entre les joueurs, par la présence d'une offre de jeux sur place favorisant les expériences multijoueurs ou à travers des animations (tournois, soirées jeux, heure du conte), qui permet ainsi de proposer une expérience de jeu différente de celle pratiquée à domicile.

Le jeu vidéo apparaît également comme un moyen pour contrer la baisse de fréquentation des adolescents. S'appuyer sur une pratique commune et motivante leur permet de (re)découvrir la médiathèque. C'est aussi l'occasion pour les bibliothécaires d'instaurer un rapport différent où l'on va pouvoir jouer avec le public, échanger sur leurs goûts et pratiques. La médiathèque devient alors l'un des rares lieux où un jeune peut parler jeux vidéo avec un adulte, pour évoquer les qualités ludiques et artistiques d'un titre, sans devoir subir un discours moralisateur.

Toujours avec pour objectif de toucher un plus large public, de nombreuses bibliothèques vont proposer des séances de jeux vidéo en direction des publics seniors. Le centre de ressources de la Gaîté Lyrique propose ainsi les ateliers Game Older²² permettant à ce public de découvrir l'univers des jeux vidéo et de la création numérique. Autre exemple, la Médiathèque de Decines a mis en place des ateliers d'écriture interactive à l'aide de l'outil Twine dans le cadre de partenariats avec les résidences pour personnes âgées du territoire²³.

Des animations sont également proposées en direction des publics handicapés physiques ou mentaux. La médiathèque de Choisy-le-Roi accueille ainsi régulièrement les adultes du centre médico-social psychologique pour des séances de jeux vidéo. Accompagnées par leurs éducateurs, les personnes handicapées viennent également sur des temps d'ouverture au public. Jouer en présence et avec le public permet ainsi de vivre une expérience valorisante, de se socialiser et de découvrir de nouveaux contenus culturels.

Le jeu en s'appuyant sur une pratique familière et attractive permet de toucher de nouveaux publics et de bénéficier d'une meilleure image. Toutefois, de nombreux bibliothécaires sont également attentifs à ce qu'il ne serve pas uniquement de produit d'appel et souhaitent en montrer la diversité, les univers, les auteurs. Des rencontres avec des créateurs, des expositions sur l'histoire du jeu ou la production actuelle sont ainsi régulièrement organisées contribuant à la légitimation du jeu comme objet culturel.

Des compétences à développer et partager

Au début des années 2000, la place des outils et ressources numériques en bibliothèque a conduit les établissements à faire évoluer les compétences et profils au sein de leur équipe. Parfois en recrutant en dehors des parcours de formation traditionnels, des profils de médiateur numérique²⁴. Ils sont chargés d'accompagner les différents publics aux usages du numérique. Ils proposent ainsi des ateliers allant de l'initiation à l'informatique pour les aînés aux outils de création numérique en direction des publics jeunes.

S'appuyant sur ces nouveaux profils, les établissements ont pu développer les premiers services autour du jeu vidéo. Les personnes ainsi recrutées vont également être chargées d'accompagner le reste de l'équipe. Pour Élise Ybled (2015), chargée de la mise en place d'un fonds de jeux au sein de la médiathèque de Conflans-Sainte-Honorine, « Cette nouvelle activité nécessite un accompagnement des équipes et une préparation en amont des animations programmées. [...] Le moment "idéal" pour nous était après la pause déjeuner et avant l'ouverture au public, lors d'un moment de détente. »

Ces temps de découverte ont pour objectif de sensibiliser/former les collègues aux jeux, leurs spécificités, leurs univers, permettant ainsi d'établir des points de connexion avec les autres collections. À l'échelle d'un réseau de médiathèques ou d'une intercommunalité, des groupes de travail transversaux vont se constituer. Animés par le référent jeux, ces temps permettent d'échanger sur les difficultés rencontrées, de mutualiser du matériel, mais également des savoir-faire.

C'est en 2009 que l'on voit apparaître les deux premières formations sur le jeu vidéo en bibliothèque. L'une organisée par le Centre National de la Littérature Jeunesse²⁵ et l'autre par la délégation Languedoc-Roussillon du Centre National

22. gaite-lyrique.net/evenement/game-older

23. www.mediathèque-decines.fr/content/fictions-interactives-0

24. www.rncp.cncp.gouv.fr/grand-public/visualisationFiche?format=fr&fiche=26573

25. cnlj.bnf.fr/fr/page-evenement/jouer-en-biblioth-que

de la fonction publique territoriale²⁶. Elles sont ensuite rapidement complétées par l'offre des bibliothèques départementales et des différents organismes de formation.

Les formations initiales incluent désormais un volet sur le jeu vidéo. À l'origine, il s'agit le plus souvent d'une sous-partie sur les services numériques en bibliothèque. Toutefois, l'intérêt croissant de la profession pour le jeu et le déploiement d'espaces ludiques ont conduit des formations comme la licence professionnelle spécialité bibliothèque de l'Université Paris-Nanterre à proposer un module dédié au jeu en bibliothèque depuis la rentrée 2016.

L'importance de la médiation

Les médiathèques proposant du jeu vidéo en France se sont engagées avec beaucoup d'inventivité dans une démarche de valorisation et de médiation du jeu vidéo auprès de leurs publics. Ce travail est primordial pour Scott Nicholson (2010) car si l'on vient jouer à la médiathèque c'est pour vivre une expérience de jeu différente, « à la fois par le jeu lui-même en proposant une sélection de jeux originaux et peu connus du grand public ou en proposant une manière différente de jouer à un jeu que le public possède déjà » (Devriendt, 2015).

Ainsi l'Heure du conte numérique imaginée par Laurent Hautbout en 2010²⁷ et reprise par de nombreuses bibliothèques en est un très bon exemple. Il s'agit de projeter sur un grand écran un jeu d'aventure composé d'énigmes et tenter avec le public de les résoudre. C'est le fait de jouer à plusieurs à un jeu initialement prévu pour une personne qui va modifier l'expérience de jeu pour l'enrichir d'une dimension sociale et conviviale jusque-là absente.

Les tournois sont, avec les heures du conte, les animations les plus régulièrement mentionnées au sein des journées d'études et des groupes de discussion. Le format est relativement simple à mettre en place et de nombreux jeux populaires (FIFA, Electronic Arts, 1993 ; Mario Kart, Nintendo, 1992) sont particulièrement adaptés à ce type d'animations. De 2013 à 2017 a eu lieu le tournoi LoLenBib : uniquement réservé aux médiathèques, il a été créé suite à une discussion sur le groupe Facebook « Jeux vidéo en bibliothèque ». Une vingtaine d'établissements de toute la France se sont affrontés. Riot Games l'éditeur du jeu soutenait le tournoi et mettait à disposition des organisateurs des lots pour les gagnants²⁸.

Nous l'avons vu précédemment, les bibliothèques départementales mettent à disposition des *packs* de jeux thématiques. Certaines comme la bibliothèque départementale de la Manche, proposent ainsi des *packs* de jeux rétro accompagnés d'une exposition retraçant l'histoire du média²⁹. Plusieurs associations comme MO5.COM, spécialisées dans la sauvegarde du patrimoine vidéoludique, proposent des animations et expositions en direction des établissements de lecture publique.

En journée, les espaces de jeux sont souvent très prisés par les jeunes. L'organisation de soirées en direction d'un public adulte permet de créer un moment convivial et de montrer des jeux différents, peu ou pas adaptés à un public plus jeune, que ce soit par le contenu ou par la difficulté. La médiathèque de Choisy-le-Roi a ainsi organisé les soirées OVNI (Objet vidéoludique non identifié) consacrées à la découverte de jeux indépendants.

Les rencontres avec des acteurs du jeu vidéo (créateurs, journalistes, chercheurs, joueurs professionnels) permettent de réfléchir sur le média, d'en apprendre plus sur son fonctionnement, de prendre du recul et d'accompagner les publics à l'éducation aux médias. Dans ce sens, la médiathèque Louise Michel accueille régulièrement les soirées du collectif Game impact en abordant des thèmes comme le mythe du héros, les handicaps sensoriels ou l'impact environnemental des jeux vidéo³⁰.

Le jeu peut devenir un outil de création, il est possible de se lancer dans un projet de création de jeux vidéo en utilisant des logiciels dédiés ou des jeux comme Minecraft. Ainsi, à Lyon la bibliothèque Anne Schwartz en partenariat avec les élèves du collège, a recréé l'univers du roman Tobi Lolness dans Minecraft. Un projet demandant aux élèves une connaissance approfondie de l'œuvre leur permettant de réinterpréter dans le jeu l'univers du livre (Amar, 2015).

Du jeu vidéo en bibliothèque universitaire

Afin de faire évoluer les formations de maîtrise de l'information de leurs étudiants, les bibliothèques universitaires ont exploré ces dernières années de nouvelles formes pédagogiques. Les expérimentations menées autour des pédagogies actives les ont naturellement amenés à percevoir l'intérêt que pouvait avoir le jeu dans la formation des usagers.

26. Organisme de formation dédié aux fonctionnaires des collectivités

27. <http://www.jvbib.com/blog/index.php/lheure-du-conte-interactif-une-utilisation-possible-du-jeu-video-en-bibliotheque/>.

28. lol-en-bib.jimdo.com/

29. biblio.manche.fr/outils-d-animation-pro/jeux-video/2767-valise-retro-gaming

30. gameimpact.fr/

Pour Myriam Gorsse, responsable de formations à la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie (BUPMC) à Paris, le principe de ludification des apprentissages « suscite une meilleure adhésion des étudiants [...] et rend ces formations plus efficaces. Ce procédé permettrait une meilleure mémorisation pour les étudiants, en ne faisant plus seulement appel pour le processus d'apprentissage aux mémoires visuelles et auditives, mais aussi à la mémoire kinesthésique » (Ientile, 2016).

Afin d'accompagner les formations dispensées aux licences, la BUPMC a publié Hellink³¹, un jeu vidéo dont l'objectif est de sensibiliser aux compétences informationnelles. Créé par une équipe pluridisciplinaire rassemblant bibliothécaires et créateurs de jeux vidéo, il s'agit à la fois d'un outil de formation, mais également d'un vrai jeu vidéo avec une mécanique de jeu et un univers et un scénario unique.

Toujours dans l'objectif d'accompagner la formation à la maîtrise de l'information des étudiants, le service de coopération documentaire de l'université de Bordeaux a mis en ligne fin 2018 un *serious game* intitulé Subpoena³² : un jeu de sensibilisation à la problématique du plagiat. Réalisé par des bibliothécaires formateurs et un ingénieur pédagogique, un kit pédagogique accompagne le jeu pour une utilisation dans le cadre de travaux dirigés.

Du cadre juridique...

Il est régulièrement fait mention de vide juridique concernant la mise à disposition et le prêt de jeux vidéo dans les bibliothèques françaises. Ce discours traduit une méconnaissance du cadre juridique qui perdure malgré de nombreux écrits et présentations lors de journées d'étude.

Le jeu vidéo dans le droit français est considéré comme une œuvre de collaboration³³, combinant plusieurs éléments de nature différente : logiciel, scénario, éléments graphiques, musiques, etc. En tant qu'œuvre, le jeu vidéo dépend donc du code de la propriété intellectuelle. Dès lors, « le prêt public ou la location d'une œuvre protégée, de quelque nature qu'elle soit, relèvent du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire des titulaires de droits » (Fourmeux, Maurel 2015). Concrètement, pour mettre en place une offre de jeux vidéo il est nécessaire de demander l'autorisation à l'ensemble des différents acteurs.

Il n'existe donc pas de vide juridique, l'accord des ayants droit est nécessaire avant toute mise à disposition (prêt et

consultation) des jeux au public. Les conditions générales d'utilisation des jeux et des matériels précisent que leur utilisation est réservée à un usage privé. Cela exclut de fait les usages collectifs d'une bibliothèque, il faut donc passer par une offre prenant en compte les usages collectifs.

En France, les bibliothèques achètent les livres au même prix que le grand public. La loi du 18 juin 2003 instaure un mécanisme de licence légale permettant aux bibliothèques d'acheter les livres au prix public et de choisir parmi l'ensemble des titres disponibles. En contrepartie, les ayants droit reçoivent une rémunération.

Mais ce mécanisme ne vaut que pour les livres. Pour les CD, DVD et ressources numériques, il est nécessaire de passer par une offre commerciale dédiée. Ainsi pour le prêt de DVD en France, des sociétés comme Colaco, CVS ou Circle sont chargées de négocier les droits de prêt et de consultation pour ensuite fournir les établissements de lecture publique. La même règle est censée s'appliquer aux CD ; cependant, aucun accord n'ayant jamais réussi à émerger, les bibliothèques prêtent les œuvres sans accord des titulaires des droits et bénéficient ainsi d'une tolérance de fait.

De nombreuses bibliothèques françaises ont essayé de prendre contact avec les éditeurs de jeux vidéo afin de connaître leur position sur le sujet et de limiter les risques juridiques. À notre connaissance, aucun établissement français n'a reçu de réponse officielle autorisant ou interdisant la mise à disposition de jeux vidéo en bibliothèque.

Certains fournisseurs comme Colaco ou CVS sur le modèle des supports DVD proposent une offre de jeux avec droit de prêt et/ou de consultation. Cependant si les fournisseurs ont bien réussi à négocier les droits pour des jeux issus de quelques studios français indépendants, il ne semble pas en être de même concernant la mention du droit de consultation sur place pour des jeux issus d'éditeurs plus importants comme Nintendo, aucun document officiel n'étant présenté par les fournisseurs afin d'attester de l'accord des ayants droit sur une négociation des droits de prêt ou de consultation sur place.

Les bibliothèques bénéficient ainsi d'une tolérance de fait. Il s'agit d'un équilibre précaire qui peut être remis en cause à tout moment, mais qui offre cependant une grande liberté d'expérimentation et d'innovation comme peuvent en témoigner les actions de médiation menées ces dernières années.

... aux contraintes technico-commerciales

Cette méconnaissance du cadre juridique concerne également l'usage des tablettes et l'achat d'applications. Afin de simplifier la gestion du parc de tablettes et de maîtriser le

31. hellink.fr/

32. doc-pedagogie.u-bordeaux.fr/

33. www.village-justice.com/articles/Affaire-RAYNAL-ATARI-jeu-video-Alone-the-Dark-oeuvre-collective-oeuvre,23072.html

budget d'acquisition, de nombreux établissements utilisent la possibilité offerte aux particuliers de partager un compte sur plusieurs appareils. Cela permet ainsi d'acheter une application pour l'installer sur l'ensemble du parc. Au-delà de la question du respect des conditions générales d'utilisation se pose la question de la rémunération des auteurs et créateurs.³⁴ Certains établissements par soucis éthiques vont ainsi créer autant de comptes qu'ils possèdent des tablettes afin de rémunérer au mieux les créateurs.

Dans les deux cas, cela traduit une complexité des offres prenant en compte les usages collectifs, trop lourdes à mettre en place par les bibliothèques. Au cadre juridique, il faut ajouter des contraintes technico-commerciales qui, en l'absence d'un référent spécialisé ou d'un service informatique, peuvent vite se révéler insurmontables et conduisent de nombreuses médiathèques à bricoler des solutions en dehors des conditions générales d'utilisation.

Des offres de jeux vidéo à destination des établissements de lecture publique commencent toutefois à se mettre en place. Négociant les droits de consultation sur place et à distance, les sociétés Blacknut³⁵ et diGames³⁶ permettent aux bibliothèques d'accéder à un catalogue de jeux, en streaming ou en téléchargement, tout en respectant le cadre légal et en rémunérant correctement les créateurs. Cependant, les tarifs de ces offres restent élevés et les catalogues sont trop restreints par rapport à un achat à l'acte pour constituer une alternative intéressante.

34. www.lasourisquiraconte.com/blog/ah-le-vide-juridique/

35. www.blacknut.com

36. reseaucairel.org/digame

Conclusion

Le jeu vidéo a réussi en une dizaine d'années à s'intégrer dans les bibliothèques françaises. Le scepticisme des discours professionnels a peu à peu laissé place à l'affirmation du jeu vidéo comme bien culturel à part entière. Facteur de modernité, élément de convivialité ou encore outil de création et de formation, il concourt au changement de perception des bibliothèques auprès du public.

Loin d'être réservé aux établissements disposant de moyens humains et financiers importants, le jeu vidéo est également présent sur des équipements aux moyens plus modestes. L'offre de ressource, l'animation de réseau et de formation menée par les médiathèques départementales montre ici toute son importance.

Initialement perçue comme un simple produit d'appel, l'introduction du jeu vidéo impose en réalité une réflexion profonde sur le projet d'établissement, l'aménagement des espaces et la relation au public. Il fait appel à de nouvelles compétences à la fois techniques, mais également de médiation.

Bien que de nombreuses questions se posent sur l'avenir du jeu vidéo en bibliothèque (offres par abonnement, contenus dématérialisés), nous pouvons commencer à entrevoir l'émergence de nouvelles formes de narration à la frontière entre jeux vidéo, romans et films permettant de « ne pas raconter une histoire du début à la fin, mais d'ouvrir des pistes parallèles, pour offrir des possibilités entre lesquelles le lecteur peut choisir » (Salman Rushdie, cité dans Porte, 2016) et dont nous aurons à imaginer de nouvelles formes de valorisation et de médiation.

SOURCES CONSULTÉES

Amar, V. (2015). Le jeu comme outil de création : l'univers de *Tobie Lolness* sur Minecraft. Retour d'expérience sur un travail mené avec des collégiens. Dans J. Devriendt (dir.), *Jouer en bibliothèque*. Villeurbanne, France : Presses de l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques [Enssib]. Repéré à books.openedition.org/pressesenssib/4653

Benrubi, D.-J. (2009). Enquête sur les consommations culturelles des bibliothécaires : Effets du renouvellement générationnel. *Bulletin des Bibliothèques de France*, (4). Repéré à bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-04-0006-001

Devriendt, J. (2015). Pourquoi aller jouer dans une bibliothèque ? Dans J. Devriendt (dir.), *Jouer en bibliothèque*. Villeurbanne, France : Presses de l'Enssib. Repéré à books.openedition.org/pressesenssib/4668

Fourmeux, T. et Maurel, L. (2015). Le cadre juridique du jeu en bibliothèque : acquisitions, consultation, prêt. Dans J. Devriendt (dir.), *Jouer en bibliothèque*. Villeurbanne, France : Presses de l'Enssib. Repéré à <http://books.openedition.org/pressesenssib/4577>

Gaudion, A.-G. et Périsset, N. (2014). *Jeux vidéo en Bibliothèque*. Paris, France : Association des bibliothécaires de France.

Ientile, S. (2016). *L'appropriation des pédagogies innovantes par les formateurs en bibliothèques universitaires* (Mémoire d'étude de conservateur des bibliothèques, Enssib, Villeurbanne, France). Repéré à www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67309-1-appropriation-des-pedagogies-innovantes-par-les-formateurs-en-bibliotheques-universitaires.pdf

Legendre, F. (2015). *Jeu et Bibliothèque : pour une conjugaison fertile* (Rapport n° 2015-009 de l'Inspection générale des bibliothèques). Repéré à <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65198-jeu-et-bibliotheque-pour-une-conjugaison-fertile.pdf>

Meneghin, C. (2009). *Des jeux vidéo à la bibliothèque* (Mémoire d'étude de conservateur des bibliothèques, Enssib, Villeurbanne, France). www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/2102-des-jeux-video-a-la-bibliotheque.pdf

- Nicholson, S. (2010). *Everyone plays at the Library: creating great gaming experiences for all ages*. Medford, MA: Information Today.
- Perreau, S. (2015). *État des lieux et perspectives des jeux vidéo dans les bibliothèques de lecture publique* (Mémoire d'étude Master Politique des bibliothèques et de la documentation, Enssib, Villeurbanne, France). Repéré à www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/66791-etat-des-lieux-et-perspectives-des-jeux-video-dans-les-bibliotheques-de-lecture-publique.pdf
- Porte, X., de la, (2016). Le jeu vidéo n'est pas un adversaire de la littérature. Repéré à www.franceculture.fr/emissions/la-vie-numerique/le-jeu-video-nest-pas-un-adversaire-de-la-litterature-au-contraire
- Ybled, E. (2015). Impliquer l'équipe: l'expérience de jeu à la médiathèque de Conflans-Sainte-Honorine. Dans J. Devriendt (dir.), *Jouer en bibliothèque*. Villeurbanne, France: Presses de l'Enssib. Repéré à books.openedition.org/pressesenssib/4569

LES DOCUMENTS AUDIOVISUELS NUMÉRIQUES D'ARCHIVES

Simon CÔTÉ-LAPOINTE

Doctorant en sciences de l'information
École de bibliothéconomie et des sciences de l'information
simonoliviercotelapointe@hotmail.com

RÉSUMÉ | ABSTRACT

Les documents audiovisuels numériques d'archives (DANA) sont de plus en plus une composante du numérique et leur croissance est exponentielle. Cependant, il existe un écart à combler entre les usages et pratiques actuels des DANA et les services offerts en ligne par les institutions patrimoniales. Cet écart entre les usages actuels et les services découle notamment d'une lacune dans la définition des propriétés et caractéristiques des DANA. Or, la prise en compte de celles-ci est essentielle pour mettre en place des modalités d'organisation et de diffusion des DANA qui facilitent leur utilisation. Dans un premier temps, l'analyse des aspects du document, de l'audiovisuel, des archives et du numérique met en lumière ces propriétés et caractéristiques; ce qui amène à considérer dans un deuxième temps plusieurs pistes de solutions concrètes : du point de vue des contenus, de la transmission et de l'exploitation archivistique, de l'accès numérique, des rapports entre usagers et institutions et enfin des développements technologiques futurs afin d'améliorer l'adéquation entre, d'une part, les DANA et leurs usagers et, de l'autre part, les moyens et modalités mis en place par les institutions sur le Web.

The digital and audiovisual archival documents (documents audiovisuels numériques d'archives), referred here as DANA, are becoming an integral part of digital technology and their growth is exponential. However, there is a gap that needs to be filled between the present uses and practices of DANA and the online services offered by heritage institutions. The gap between present uses and its services is notably ensued by a lack of defining the properties and characteristics of DANA. Yet, taking them into account is essential in order to establish the organizational and dissemination modalities of DANA, which facilitate their use. First, the analysis of the document's aspects, the audiovisual, archival and digital format, underlines these properties and characteristics, bringing us to considerate many potential and tangible solutions: In regards to the content, archival transfer and operation, digital access, user and institutional relationships and lastly, the future technological developments in order to improve the compatibility between, on one hand, DANA and its users and, on the other hand, the means and modalities in place by institutions on the Web.

Introduction

Les archives audiovisuelles sont de plus en plus une composante principale du numérique (Chabin, 2014) et leur croissance est exponentielle (Le Guillou, 2008, p. 4). La quantité de documents audiovisuels numériques d'archives (DANA) disponibles en ligne et le nombre de plateformes pour leur diffusion s'accroissent (Campbell, 2006, p. 10). Ainsi, les archives audiovisuelles sont devenues une composante incontournable du patrimoine, « un ancrage nécessaire pour pouvoir penser le présent et envisager l'avenir des productions humaines, culturelles, artistiques et médiatiques » (Chambat-Houillon et Cohen, 2013, p. 9). Cependant, malgré le potentiel des archives audiovisuelles d'atteindre de vastes publics (Comité des Sages, 2011), il existe un écart à combler entre les usages et pratiques actuels des documents audiovisuels numériques d'archives et les services offerts en ligne par leurs institutions patrimoniales détentrices (archives, bibliothèques, musées, etc.)

(Ongena, Van de Wijngaert et Huizer, 2013). Cet écart entre les usages actuels et les services découle de plusieurs facteurs : le manque de ressources, le peu de connaissances des usages et usagers, l'invisibilité des institutions, dont notamment une lacune dans la définition des propriétés et caractéristiques des DANA. Or, la prise en compte de ces propriétés et caractéristiques est essentielle pour mettre en place des modalités d'organisation et de diffusion des DANA qui facilitent leur utilisation. Notre propos portera donc sur la définition des propriétés et caractéristiques des DANA, et sur l'impact de celles-ci sur les pratiques documentaires.

Pour définir les DANA, il importe de déterminer leurs propriétés et les concepts sous-jacents liés à leur définition (document audiovisuel, archives audiovisuelles, numériques). Pour ce faire, notre démarche se fonde sur l'analyse de la littérature en archivistique et en sciences de l'information portant sur la théorie des documents, le numérique et

les archives audiovisuelles. Dans un premier temps, la définition des particularités des documents audiovisuels permet de circonscrire leur agentivité¹, soit les modes de leur expression, leur inscription, leur transmission et leur lecture. Dans un deuxième temps, l'analyse de la conception des archives audiovisuelles situe celles-ci par rapport aux pratiques de transmission documentaires. Dans un troisième temps, nous examinons l'influence du numérique sur les documents et archives audiovisuels. Enfin, dans un quatrième temps, nous nous demandons en quoi les caractéristiques des documents audiovisuels numériques d'archives (DANA) appellent des changements dans les conceptions, pratiques et modalités documentaires.

Que sont les documents audiovisuels ?

Afin de définir les caractéristiques et propriétés des documents audiovisuels, nous circonscrivons dans un premier temps le concept de document. Nous le définissons en deux axes : celui des composantes *contenu*, *forme* et *contexte* et celui des strates documentaires *expression*, *inscription*, *transmission* et *lecture*. La conjonction de ces axes constitue le modèle des composantes et des strates documentaires (voir Figure 1). Dans un deuxième temps, la grille d'analyse que constitue le modèle des composantes et des strates documentaires est appliquée pour définir les particularités des documents audiovisuels. Cette analyse permet de comprendre en quoi les documents audiovisuels induisent des rapports particuliers entre les documents et leurs utilisateurs en raison de leurs caractéristiques et propriétés.

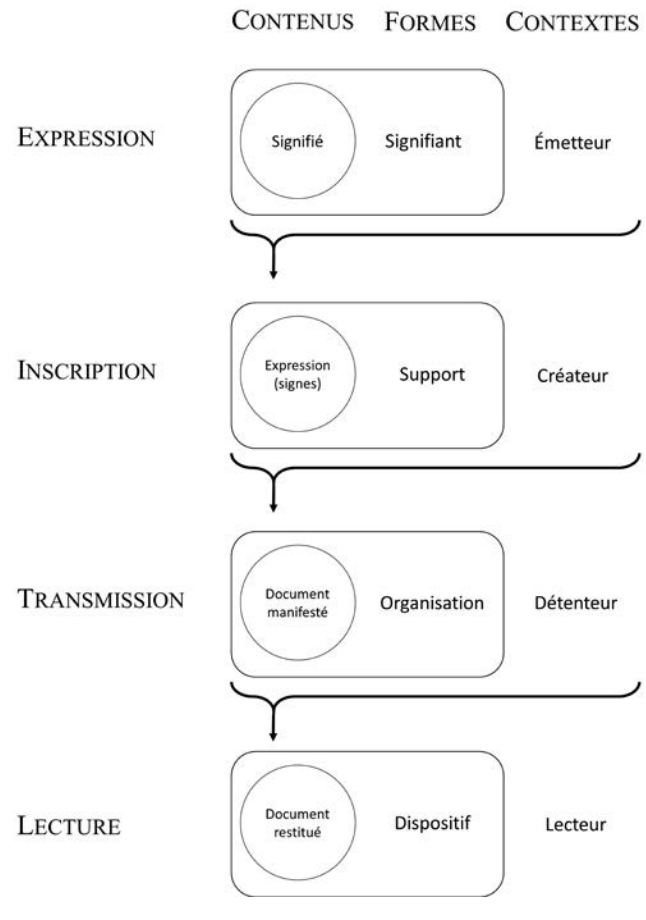
Les strates et composantes documentaires comme grille d'analyse du document

À partir d'une revue de littérature portant concernant les théories sur le document et les concepts associés au document, nous proposons d'envisager le concept de document sous les axes des composantes et des strates. Pour le premier axe, trois composantes principales caractérisent le document et ses propriétés : contenu, forme et contexte. Cette classification par trois composantes est inspirée de Bachimont (2017), Briet (1951) et Buckland (1997, 1998), Pédaque (2006a; 2006b), Lund et Skare (2009) ainsi que des définitions tirées de la littérature archivistique (Couture, 1996, p. 4; Edmondson, 2016, p. 20; Gouyet et Gervais, 2006, p. 4-5; ICA, 2005, p. 11). Pour le deuxième axe, nous proposons celui des strates documentaires de l'*expression* (Bachimont, 2009, p. 27; IFLA, 2012, p. 18; ISO, 2017, p. 63-64), de l'*inscription* (Broudoux, 2015, p. 2; Otlet, 1934, p. 43; Pédaque, 2006a, p. 63), de la *transmission* - en

référence au document comme médium (Pédaque, 2006a, p. 32 et 2006b, p. 6; Tricot, Sahut et Lemarié, 2016, p. 19) - et de la *lecture* (CCSDS, 2005; Melot, 2006, p. 12; Pédaque, 2006a, p. 44).

FIGURE 1

Modèle des strates et des composantes documentaires (Simon Côté-Lapointe, 2019)



Il y a trois composantes d'un document : *contenu*, *forme* et *contexte*. Le *contenu* correspond à la part abstraite, au signe, à l'essence, au signifiant, au fond et à l'objet du message, l'information et la connaissance qui visent à être transmises. Le contenu est ce qui est perceptible et interprétable comme véhiculant un sens. Il est façonné par le support et le contexte (Edmondson, 2016, p. 58) et ne peut exister sans une forme qui en définisse ses limites. Le contenu s'inscrit nécessairement dans un contexte humain plus large qui lui donne sa valeur (Pédaque, 2006a, p. 58). La *forme* réfère aux aspects du contenant, du format, de la structure, du signifiant, du support, de la manifestation, de la matérialité, du format, de l'inscription, de la trace et de la délimitation temporelle et spatiale du document. La forme correspond aux modalités de l'organisation intellectuelle et physique du contenu. La forme réfère à la structure fixée et délimitée

1. « Tout objet apparaît comme un médiateur entre le monde naturel et la sensibilité d'un sujet et, de ce point de vue, il est doté d'une agentivité. » (Marion, 2016, p. 3)

du document à l'aide d'un support matériel ou immatériel autant qu'à la façon dont s'articulent les différents contenus, plus ou moins structurés selon les types et genres de documents (Pédauque, 2006a, p. 32 et 48). Il est possible d'envisager tant les formes et structures à l'intérieur des documents (par exemple les types et genres de documents) que celles à l'extérieur des documents, qui relèvent de leur organisation dans des ensembles plus grands (par exemple les types de fonds, de collections, d'institutions). Le *contexte* réfère aux aspects et dispositifs sociaux et techniques ainsi que les métadonnées du document, soit l'information extérieure au document. Le contexte est le liant humain, temporel, spatial, technique entre les composantes *contenu* et *forme*. Par sa propriété de médiation, un « document donne un statut à une information, à un signe matérialisé. Il est porté par un groupe social qui le suscite, le diffuse, le sauvegarde et l'utilise » (Pédauque, 2006a, p. 63). Sa production, sa transmission et sa lecture se produisent dans une communauté (CCSDS, 2005; Melot, 2006, p. 12).

Les trois composantes (*contenu*, *forme* et *contexte*) s'articulent en quatre grandes strates définissant le document et son processus de constitution : *expression*, *inscription*, *transmission* et *lecture* (voir Figure 1). Chaque strate s'insère l'une dans l'autre, de la plus petite unité d'analyse vers la plus grande. À chaque strate, l'addition du contenu et de la forme se réalise dans un contexte précis qui détermine les fonctions des documents ainsi que leurs caractéristiques, propriétés, valeurs, et par extension leurs usages possibles. Chaque nouvelle addition qui procède par sédimentation devient, en gigogne, le contenu du prochain niveau d'analyse : le signifié et le signifiant composent l'expression qui, combinée avec le support d'enregistrement, devient le contenu manifesté qui est ensuite organisé afin d'être préservé et transmis ; enfin le contenu restitué se combine avec le dispositif de restitution pour permettre sa lecture.

La première strate est l'expression, qui conjugue le signifié et sa forme sémiotique d'expression sous un mode particulier (un média sonore, visuel, etc.) permettant au contenu d'être concrétisé par l'émetteur (Bachimont, 2017, p. 21)². La deuxième strate du document est l'inscription. L'inscription est la résultante de la fixation de l'expression du contenu (des signes) sur un support (Bachimont, 2017, p. 13)³ par le créateur du document : « l'inscription est la trace d'actions » (Broudoux, 2015, p. 2), « le plus petit document, c'est une inscription. » (Otlet, 1934, p. 43). Troisième strate, la transmission est l'organisation du document par son détenteur

2. « Un contenu sera défini comme une forme sémiotique d'expression associée au support matériel de manifestation qui lui prête sa matérialité physique pour le rendre perceptible, alors que la forme sémiotique le rend interprétable. » (Bachimont, 2017, p. 21)

3. « Le contenu peut se fixer pour acquérir une permanence dans le temps et devenir transmissible dans la durée. Ce sera alors une inscription. » (Bachimont, 2017, p. 13)

dans un ensemble, une structure ou un dispositif plus large qui permet la sauvegarde et la médiation de son contenu et de son contenant à travers le temps à des fins de réutilisation ultérieure. Un document « permet le passage d'un contenu d'un cadre à un autre » (Pédauque, 2007, p. 173) et s'inscrit dans une relation entre un émetteur et un récepteur (Tricot *et al.*, 2016, p. 19). Il s'agit aussi de la temporalité du document qui débute dès le moment de sa création. Les archives et les bibliothèques sont associées à des formes (fonds, collections) et contextes (services d'archives, bibliothèques) de transmission documentaire. La strate de la lecture est la consultation, la réappropriation du contenu, de la forme et du contexte du document grâce à un dispositif. Dans les cas des documents audiovisuels ou des documents numériques, le support de sa manifestation première n'est pas le même que sa restitution et peut même être différent lors de sa transmission et sa préservation. Dans ces cas, le processus de lecture est donc constitutif du document lui-même.

Propriétés et caractéristiques des documents audiovisuels

Le mot *audiovisuel* comporte plusieurs sens et désigne différentes choses selon les contextes et les disciplines : contenu, support, média, moyen de production, etc. Comme le souligne Françoise Hiraux, la « catégorie "audiovisuelle" est en réalité très large et assez imprécise » (2009, p. 5). Ce flou est source de confusion dans la définition de ce qu'est un document audiovisuel et conséquemment dans la compréhension et la conception des archives audiovisuelles. Aujourd'hui, dans le domaine archivistique, le nom *audiovisuel* désigne les œuvres qui combinent le son et les images telles que des images animées pourvues d'une piste sonore, une émission de télévision ou encore un diaporama synchronisé avec un enregistrement audio (Reitz, 2013). Il désigne aussi les « processus et supports utilisés pour capter, enregistrer, transmettre ou reproduire des sons ou des images. [...] Dans son sens général, il sert à distinguer les contenus non textuels des documents écrits » (Pearce-Moses, 2005, p. 40, notre traduction). Le terme réfère aux techniques, aux types de médiums et aux moyens de transmission qui permettent de transporter ou de communiquer ce contenu (ISO, 2017, p. 66) que ce soit à des fins de communication d'information ou des fins artistiques – l'audiovisuel se situant à l'intersection du champ de la culture et celui de l'information (Guyot et Rolland, 2011, p. 26). Afin de préciser ce qui caractérise les documents audiovisuels, examinons les propriétés et caractéristiques des documents audiovisuels selon les trois aspects *contenu*, *forme* et *contexte* définis précédemment.

Le contenu audiovisuel est « l'information sonore, visuelle ou textuelle, sous forme analogue ou numérique, [le contenu] fixé sur un *support* et qui peut normalement être

migré sur un autre support» (Edmondson, 2016, p. 21, notre traduction). Avec l'image filmée, il y a une correspondance directe avec la forme de l'image et le contenu signifié: «Le signe qu'est l'image est un *signe qui montre*, mais non un *signe qui dit*» (Bachimont, 1998, p. 11). Ce qui fait que leur utilisation suppose non seulement l'extraction de l'information du document, mais aussi l'utilisation du contenu médiatique (image, son, vidéo), soit l'usage explicite du document. Cette observation est aussi applicable au son.

L'image et le son peuvent comporter différents niveaux de signification, tantôt icône, indice ou symbole (Carnel, 2012, p. 174-180). L'audiovisuel est multimédia: mots, bruits ou musiques (Stockinger, Lalande et Beloued, 2015, p. 15), icônes, indices et symboles, qui correspondent à autant de modes d'expression, de représentation et d'interprétation différents qui peuvent être simultanés, ce qui contribue à sa richesse (Michel, 2009-2010, p. 105). Par ailleurs, la combinaison audiovisuelle est plus qu'uniquement une addition de l'audition et de la vue, mais procède à une multiplication des sens possibles, car ils s'influencent l'un l'autre tant dans la perception du contenu que dans l'interprétation du message par le spectateur (Besson, 2016a; Chion, 2017). Les deux modalités perceptuelles du son et de l'image animée supposent des approches différentes dans l'organisation et la diffusion des documents.

L'expression audiovisuelle a une temporalité imposée au spectateur (Bachimont, 2017, p. 44), car le spectateur «n'accède au contenu qu'à travers une consultation temporelle, qu'il ne maîtrise pas, mais où le flux de sa conscience se synchronise avec le flux des images et des sons» (Pédauque, 2005, p. 18): «pour voir un film, il faut laisser défiler les images, du début à la fin» (Treleani, 2014, p. 39). Il faut donc tenir compte de ce mode de lecture lors de l'organisation et de la diffusion. Par exemple, permettre d'accéder à différentes sections du document, indexer à un niveau de granularité adéquat, etc.

Enfin, le contenu audiovisuel peut remplir plusieurs fonctions: aux fonctions traditionnellement associées au document, fonctions de preuve, de témoignage, d'information, de communication, etc., il faut y ajouter, entre autres, les fonctions artistiques, esthétiques et émotives. Ceci fait qu'il se situe à la jonction de l'information et de la culture.

La composante *forme* est importante dans l'audiovisuel. L'aspect de la temporalité est inhérent à toute forme sonore ou audiovisuelle. Le son et l'image animée se déroulent dans le temps, il faut donc recréer, par un procédé technologique, une référence temporelle continue pour l'enregistrer et le restituer. Dans l'audiovisuel, la technique détermine les contenus (Giannattasio Mazeaud, 1994), car les documents audiovisuels sont des médiums technologiques, c'est-à-dire qu'ils nécessitent des dispositifs techniques pour leur captation et leur inscription sur un support (caméra, micro, enregistreur, etc.) et leur lecture (lecteur

numérique, lecteur CD, projecteur, etc.). Lors de la lecture, «les contenus inscrits [...] ne sont pas directement perceptibles, il faut une technologie particulière pour les rendre perceptibles, et donc consultables» (Bachimont, 2017, p. 12). Ainsi, les différents supports et dispositifs de captation, d'inscription et de lecture des documents audiovisuels influent sur l'essence même du contenu. Comme le souligne Albera à propos du film:

«La matière signifiante du cinéma n'est pas «indifférente» à son support – contrairement à la chose écrite qui demeure la même au gré des changements de papiers et de modes d'impression (le passage du papyrus au papier et du papier à base de chiffons au papier à base de bois, non plus que le passage de l'impression au plomb à l'offset puis au jet d'encre n'affectent un texte) –, le film est, lui, sensible à ces transformations matérielles (pellicules, bandes magnétiques, données informatiques).» (Albera, 2012)

De plus, les différents supports audiovisuels, qu'ils soient physiques ou numériques, ont des qualités esthétiques inhérentes, lesquelles sont aussi liées à des valeurs artéfactuelle et d'émotion (nostalgie, affect) (Guyot et Rolland, 2011, p. 144-145; Ongena *et al.*, 2013). Les supports et formats fixent la structure, la manifestation et l'expression du document audiovisuel et déterminent aussi ses possibilités manipulatoires. De ce fait, en raison de leur importance, les particularités formelles associées aux dispositifs de captation, d'inscription et de lecture, aux supports, structures et formats doivent être pris en compte dans les modalités de transmission documentaires.

Le contexte des images et des sons est fondamental pour leur compréhension, leur appréciation et leur usage (Edmondson, 2016, p. 47). Le contexte du document audiovisuel peut être analysé selon les quatre strates identifiées précédemment (voir Figure 1). Le contexte de l'expression est ce qui est exprimé intentionnellement ou non par l'émetteur ou la source d'émission (sonore, visuelle) qui est captée. Ce contexte répond à des questions telles que: quel est l'objet, le sujet ou le propos? Qui ou quoi exprime ce message? Quel est le contexte du contenu du message (où, quand, comment et pourquoi)? Quel est le mode d'expression (paroles, musique, textes, etc.)? Le contexte de l'inscription est celui du créateur du document, l'inscription présupposant une intention d'enregistrer et de capter un contenu. Ce contexte répond à des questions telles que: Qui a capté ou enregistré ce document et quand, où et pourquoi? Quel est le contexte de captation (lieu, date, circonstances⁴, etc.)? À quelles fins le document est-il créé? Quel

4. Tel que présenté dans les règles de catalogages de l'IASA: «Place, date and circumstance of recording [...] Include appropriate contextual information about the recording event, or circumstance [...]. Optionally, include the name of the recordist here.» (IASA, 1999)

est son type et genre? Le document a-t-il été inscrit plus d'une fois (*recaptation*, transfert de support, etc.)? Le contexte de transmission doit tenir compte des contextes des autres strates d'un document (expression, inscription et lecture) afin de préserver sa lisibilité et son intelligibilité. Le contexte de transmission du document répond aux questions de types: comment et pourquoi (à quelles fins) le document est-il conservé, et depuis combien de temps? Pour qui et comment est-il conservé? Quelles ont été les différentes étapes de sa transmission (par exemple, conservé par le créateur puis par un archiviste puis migré dans un dépôt numérique)? Par quels dispositifs est-il organisé afin d'être conservé et diffusé par la suite? Finalement, le contexte de lecture est celui de l'utilisateur. La technique et l'environnement conditionnent l'expression et l'expérience du contenu lors de la lecture (Edmondson, 2016, p. 47). Ceci rejoint l'idée qu'il faut tenir compte des conditions d'utilisation – «le contexte d'utilisation, la matérialité des documents, le dispositif au sein duquel ceux-ci sont inscrits et le rôle assigné au public» (Lemay et Klein, 2016, p. 189) –, car celles-ci influencent l'interprétation du document. Le contexte répond à des questions telles que: qui lit le document? Comment? À quelles fins? etc.

En résumé, le document audiovisuel se distingue d'autres types de documents (textuels, iconographiques, photographiques, etc.) de par ses contenus et formes distincts, et ces particularités doivent être prises en compte par les professionnels de la documentation (archivistes, bibliothécaires, documentalistes, etc.) dans les moyens et modalités d'organisation et de diffusion.

Que sont les archives audiovisuelles?

Après avoir défini et caractérisé le document audiovisuel, il importe de se pencher sur l'aspect des archives audiovisuelles. Notre objet d'étude est le *document audiovisuel numérique d'archives* (DANA) et non le *document numérique d'archives audiovisuelles* ou encore le *document d'archives audiovisuelles numériques*. L'entité principale est le document: son contenu est audiovisuel, sa forme est numérique, son contexte est archivistique. Pour circonscrire les archives audiovisuelles, nous situons dans un premier temps les pratiques de l'archivistique audiovisuelle et définissons dans un deuxième temps les particularités des archives.

Les archives audiovisuelles, à la croisée de plusieurs spécialités

L'histoire des archives audiovisuelles révèle que les «médias audiovisuels ne s'inscrivaient pas toujours facilement dans les hypothèses de travail des bibliothèques, archives et musées du début du XX^e siècle et [que] leur valeur culturelle a été largement ignorée» (Edmondson, 2016, p. 32, notre

traduction). La reconnaissance de leur valeur historique ne s'est faite que dans la seconde moitié du XX^e siècle (Guyot et Rolland, 2011, p. 30). À partir de 1980, l'Unesco reconnaît la valeur culturelle et de connaissance des images en mouvement (Unesco, 1980, p. 171). Cette reconnaissance d'une part des valeurs archivistiques (de preuve, d'information, de témoignage, etc.) des documents audiovisuels et d'autre part cette «extension de la notion de culture vers le champ médiatique» (Guyot et Rolland, 2011, p. 43) ont contribué à reconnaître la double nature informationnelle et culturelle de ces types de documents.

Les archives audiovisuelles, qui incluent les archives sonores, ne sont pas des centres ou des fonds ou documents d'archives au sens traditionnel. En effet, à l'inverse de la définition plus traditionnellement acceptée des archives, celle des archives audiovisuelles n'inclut pas de prime abord un processus de création de l'information organique et consignée (Couture, 1996). La définition des archives sonores proposée par le *Online Dictionary for Library and Information Science* met l'accent sur la préservation à des fins de recherche et les types de support plutôt que sur la méthode d'accumulation des documents (Reitz, 2013). Au Québec, les «archives audiovisuelles sont les enregistrements de paroles et d'images [...] assimilables à des documents d'archives» (Gouvernement du Québec, s. d.). La définition de l'Unesco de 1991 indique que le «patrimoine d'images en mouvement et de son enregistré» inclut les «productions de son enregistré, productions cinématographiques, productions télévisuelles ou autres productions comprenant des images en mouvement et/ou du son enregistré [...] que ces productions soient ou non destinées au premier chef à la communication au public» (Unesco, 1991, p. 8). De plus, les images fixes ou documents iconographiques (photographies, gravures, etc.) sont communément intégrés dans la catégorie des archives audiovisuelles. Pour ajouter à la confusion, l'expression *image d'archives* est aussi utilisée (Maeck et Steinle, 2016). La définition d'image d'archives est basée sur la réutilisation d'images fixes ou animées dans un contexte de production télévisuelle et cinématographique⁵.

5. «L'image d'archives est un extrait de film d'actualité ou d'émission diffusée dans un passé lointain ou proche, au cinéma ou à la télévision, et "sorti" des archives pour être inséré dans une nouvelle production. [...] Par extension, "image d'archives" peut s'appliquer à tout document audiovisuel "ancien" appartenant à un fonds d'archives public ou privé, incluant les rushes, les magazines, les émissions de divertissement ou de fiction et la publicité, quel que soit le canal de diffusion, y compris le web, dès lors que ces images sont identifiées, décrites, datées.» (Chabin, 2017)

Par ailleurs, l'Unesco reconnaît l'archivistique audiovisuelle⁶ comme étant une profession et une discipline en soi qui inclut les champs du cinéma, de la télévision et du son (Edmondson, 2016, p. 7 et 20). Notre intention n'est pas ici de nous limiter à ce champ d'action d'archives et d'archivistes spécialisés en audiovisuel, mais plutôt d'envisager les documents audiovisuels d'archives dans plusieurs contextes de conservation en dehors d'un point de vue institutionnel ou sectoriel, car aujourd'hui la préservation, organisation et diffusion des DANA n'est plus confinée qu'à des institutions spécialisées et leur exploitation n'est plus destinée uniquement à des spécialistes.

De par leur histoire et leur définition, les archives audiovisuelles se retrouvent ainsi à cheval entre la bibliothéconomie (les documents vus comme des publications organisées en collection), l'archivistique (les documents vus comme des traces d'activité) et la muséologie (par l'aspect artéfactuel, de la conservation des objets et des technologies) (Edmondson, 2016, p. 40-41). De surcroît, en plus des valeurs de preuve, d'information et de témoignage traditionnellement associées aux archives, les archives audiovisuelles ont des valeurs matérielles, esthétiques, émotionnelles et symboliques importantes à considérer. Il faut donc concevoir les documents audiovisuels d'archives autant comme objets signifiants qu'esthétiques⁷, ce qui fait du « document audiovisuel [...] un objet complexe et dont la valeur d'usage est multiple et stratifiée » (Treleani, 2014, p. 22). Conséquemment, les archivistes et institutions doivent tenir compte dans les modalités et moyens de valorisation et de diffusion de toutes les « entrées possibles pour la lecture du document » (Treleani, 2014, p. 22). Notre position est qu'il faut penser les DANA en dehors d'une vision institutionnelle ou unidisciplinaire et de les décloisonner des archivistiques traditionnelles ou audiovisuelles afin rejoindre le plus de réalités et de pratiques possibles. Cette position contribue à rendre floue la définition des archives audiovisuelles qui recoupe plusieurs réalités et pratiques, mais participe aussi à une remise en question de la notion d'archives.

6. « *Audiovisual archiving* [...] is a field which embraces all aspects of the guardianship and retrieval of audiovisual documents, the administration of the places in which they are contained, and of the organizations responsible for carrying [...] these functions. It has gained its own particular nuances as the field has developed, and as the terms preservation and access have taken on particular meanings within it. » (Edmondson, 2016, p. 19)

7. La fonction de l'objet signifiant est de dispenser de la connaissance (Dufrenne, 1973, p. 114), alors que l'objet esthétique porte en lui le potentiel intentionnel ou matériel d'expérience esthétique (Munro et Scruton, 2017).

Les archives comme traces d'activité

Face à la confusion de la définition des archives audiovisuelles, il est nécessaire de recentrer le concept d'archives dans le contexte audiovisuel. Les archives sont une sorte de collection documentaire (Pearce-Moses, 2005, p. 30). À la différence des bibliothèques, des centres de documentation ou des musées qui collectent des documents selon leurs caractéristiques (sujets, types d'objets, périodes temporelles, etc.) ou à des fins particulières (bibliothèques spécialisées, par exemple), les archives résultent de la collecte de documents qui témoignent des activités d'une personne physique ou morale (Chabin, 2017). Plusieurs définitions des archives mettent en avant-plan l'accumulation organique des documents comme caractéristique fondamentale (Hildesheimer, 2017; Eichhorn, 2008)⁸, mais pour nous l'essence du concept d'archives est l'idée de « trace d'activité » (Méchoulan, 2011, p. 9):

« L'archive peut être considérée [...] comme l'ensemble des traces d'une activité, disons plus généralement la somme et le reste de cette activité [...] non seulement la trace mais le signe même de cette activité et par là même elle est une expression matérielle de l'activité [...] elle-même. » (Müller, 2006, p. 5)

Ces traces peuvent donc être envisagées selon plusieurs points de vue, selon les strates évoquées (expression, inscription, transmission, lecture), et ainsi témoigner de plusieurs activités. Ultimement, c'est l'exploitation du document, son utilisation qui fait dire ce qui est ou non archives, mais surtout la prise en compte de la dimension temporelle des documents (qui rejoint l'idée même de trace) lors de cette lecture. Comme le souligne Chabin, c'est « le regard qui fait l'archive; c'est la volonté d'une personne de considérer un ensemble d'informations articulées entre elles comme la trace d'une activité située dans le temps et l'espace » (2000, p. 26). Ceci contribue à l'élargissement de la notion d'archives aux collections (Chabin, 2014), des ensembles documentaires identifiés comme archives ou fonds audiovisuels pouvant être au sens strict des collections (Edmondson, 2016, p. 22).

Ainsi, la constitution des archives peut survenir à différents moments de la vie des documents: lors de la création, les « archives volontaires » (Chabin, 2014), les « archives provoquées »⁹ (Besson, 2016b); lors de la transmission, les collections et fonds d'archives; lors de l'utilisation, l'*archive* (au singulier). Ce qui est archives aujourd'hui n'est pas

8. L'« organisation des archives est fondée sur un principe dit du respect des fonds (ou "de provenance"). Par fonds d'archives, on entend l'ensemble des documents que tout organisme administratif, toute personne physique ou morale a organiquement réunis dans l'exercice ordinaire de son activité ou de ses fonctions. » (Hildesheimer, 2017)

9. Archives provoquées: documents conçus à des fins de mémoire et de témoignage patrimonial.

nécessairement archives demain et inversement : seul l'usage, cette rencontre dialectique entre passé et présent, entre traces, activités et lecteurs, le révèle. Ainsi, l'exploitation¹⁰ est une « dimension constitutive des archives » (Lemay, Klein, Winand, Coté-Lapointe et Yoakim, 2019, p. 23-24), car « les archives sont en fait le résultat de la rencontre entre un utilisateur, c'est-à-dire son champ de connaissances, sa culture, son univers en quelque sorte, et le document, soit sa matérialité, son contexte et son contenu » (Klein et Lemay, 2014, p. 47). C'est donc dans la perspective de leurs utilisations comme traces d'activité qu'il faut envisager l'organisation et la diffusion des DANA.

Enfin, nous proposons la définition suivante des DANA :

- Enregistrements d'images en mouvement et/ou de sons enregistrés sur support numérique, publiés ou non ; créés, produits, reçus, collectés, conservés, diffusés ou utilisés par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé ; et dont les liens entre eux, leur(s) transmission(s) et leur temporalité sont des traces d'activité.

Notons qu'en spécifiant « créés, produits, reçus, collectés, conservés, diffusés ou utilisés », ceci exprime que la valeur archivistique – le « lien archivistique » (InterPARES, s. d., p. 1) entre les documents porteur de traces et de sens – peut être attribuée à n'importe quelle étape du cycle de vie des documents (dès leur création ou plus tard lors de leur collecte, de leur diffusion ou de leur utilisation), ce qui fait que le concept de DANA couvre un large éventail de réalités de transmission, soit la dimension temporelle du document, qui dépasse les champs de compétence de l'archivistique traditionnelle. Notre définition assigne ainsi au contexte de lecture et d'exploitation une place importante dans la définition des archives, car c'est par un procédé dialectique entre le passé et le présent du créateur, du détenteur et enfin de l'utilisateur (Klein, 2014) que la trace d'activité, la valeur archivistique est révélée. Au niveau du support, un DANA peut être une copie numérique d'un document analogique ou un document né numérique. Cette caractéristique numérique implique des modalités d'interaction différentes de ceux des documents analogiques (livres, pellicules filmiques, bandes magnétiques, etc.).

10. L'exploitation des archives renvoie « à l'existence des documents une fois les différents gestes archivistiques posés (depuis l'acquisition/ création jusqu'à la diffusion en passant par le traitement) » (Klein, 2014, p. 232), le résultat de l'utilisation, soit la lecture (au sens large) et la transposition des archives ou de leur contenu dans un contexte nouveau. C'est le moment de l'utilisation des archives et, par extension, l'ensemble de leurs utilisations potentielles (Cardin, 2013-2014; Klein, 2014; Lemay et Klein, 2014).

L'impact du numérique en tant que médium et milieu

En tant que technique, le numérique a un double visage : utilitaire, la technologie étant vue comme outil, et « ontologique », étant vue comme forme organisée – le système technique – qui inclut sa dimension sociale (Mondoux, 2011, p. 12-17). Le numérique est plus qu'uniquement un environnement technologique ou un ensemble d'outils techniques visant à réaliser une tâche, mais devient lui-même générateur d'expériences, de pratiques et d'usages nouveaux (Vial, 2012, p. 284). Conséquemment, nous envisageons le numérique d'une part comme médium (ou comme support, moyen de transmission) et d'autre part comme milieu (ou contexte médiatique), soit le web en particulier.

Le médium audiovisuel numérique

Grâce à la dématérialisation du support, le numérique a particulièrement favorisé la diffusion et la réutilisation des documents audiovisuels. Louise Merzeau résume cet état de fait : « bien qu'elle ait popularisé l'audiovisuel, la vidéosphère l'a maintenu dans une forme de rareté, en réservant son contrôle aux professionnels. L'hypersphère fait au contraire basculer l'image dans un régime d'abondance et de disponibilité » (Merzeau, 2010, p. 18). Ceci a comme conséquence d'élargir la portée des archives audiovisuelles sous plusieurs aspects : une croissance exponentielle depuis une vingtaine d'années de la quantité de documents audiovisuels d'archives (Schüller, 2008, p. 5) ; une plus grande présence des documents audiovisuels privés (les vidéos de familles ou amateurs diffusées sur YouTube ou Facebook, par exemple) dans les futures archives¹¹ ; de plus en plus de documents d'archives audiovisuels numérisés disponibles en ligne et de nombre de plateformes de diffusion (Campbell, 2006, p. 10) ; une démocratisation des moyens de manipulation et de modification des documents audiovisuels qui facilitent la segmentation, la duplication, le transfert, la transformation et l'édition des contenus et formes audiovisuels ; et enfin grâce aux moyens numériques, plus de facilité pour donner accès aux « collections cachées » des institutions de taille modeste¹². Sur ce dernier

11. « Il y a aujourd'hui autant de producteurs de contenus d'information audiovisuelle que de possesseurs d'ordinateurs, de tablettes, de smartphones, que ce soit des acteurs de la culture, des services publics, des entreprises, des associations ou des particuliers. » (Chabin, 2014)

12. « La plus grande partie du patrimoine mondial audiovisuel [...] est détenue par des institutions de taille relativement modeste. Du fait de leur manque endémique de ressources financières, ces institutions ne peuvent être perçues comme des services d'archives au sens strict. De plus, des quantités considérables de documents d'importance internationale sont toujours entre les mains d'érudits, mais aussi de particuliers qui les collectent. » (IASA, 2005, p. 14)

point, une grande partie des archives audiovisuelles se retrouve disséminée dans collections et fonds de provenances diverses, et la préservation et l'accès à ces documents sont lacunaires (Edmondson, 2016, p. 37-39), constituant ce qu'on appelle des « collections cachées » (Schüller, 2008, p. 14; Yakel, 2005, p. 95)¹³. On estime à 100 millions d'heures d'enregistrement audio et autant d'heures de vidéo en plus d'un potentiel de 50 % du matériel audiovisuel total disséminé (et souvent caché) dans les collections culturelles ou de recherche (Guyot et Rolland, 2011, p. 91; Schüller, 2008, p. 5).

L'impact du milieu numérique

Le milieu numérique (et le web en particulier) a un impact sur les usages et usagers des archives audiovisuelles, et par conséquent sur leur organisation et leur diffusion. Premièrement, les espaces privés et publics se confondent dans le web : « les usages quotidiens de l'information s'enchaînent sans différenciation réelle, qu'ils s'exercent à titre professionnel ou bien personnel » (Ranjard, 2012, p. 12). Ceci a comme conséquence d'une part que « l'externalisation de mémoires documentaires, de nos mémoires « de travail », se renverse pour devenir une internalisation de parcours mémoriels intimes » (Ertzscheid, Gallezot et Simonnot, 2016, p. 74) et d'autre part que nos activités privées deviennent un objet public quantifiable et exploitable. Deuxièmement, le copier-coller entraîne une robotisation de l'intelligence et de la production qui transforme notre rapport à la mémoire et à l'intelligence. Il n'est plus nécessaire de comprendre pour manipuler les ressources, ce qui permet leur traitement automatique par des machines (par exemple les mégadonnées). Troisièmement, l'aspect créatif, collaboratif et interactif est plus que jamais mis de l'avant, la « participation s'[étant] progressivement imposée comme une dimension fondamentale de la "culture numérique" » (Mabi, 2016, p. 33). Tout un chacun est potentiellement un expert, un créateur, un collaborateur grâce à la démocratisation des outils par le numérique comme en font foi des initiatives telles que Wikipédia, YouTube et Internet Archive. Et ceci touche tout particulièrement l'audiovisuel grâce à la démocratisation des moyens de manipulations : « à l'heure des nouvelles pratiques numériques inhérentes à notre hypermodernité, tout un chacun peut appuyer sur un bouton pour obtenir une image, mixer un son, rédiger un blogue et partager le contenu de sa réalisation » (Limare, Girard et Guilet, 2017, 4^e de couverture).

13. « "Hidden collections" are materials that either have not been entered into an online catalog or if retrieved are only located by searching under a collective title. They are also un- or under-processed primary sources. » (Yakel, 2005, p. 95)

Face à l'ensemble de ces changements, de nouveaux usages et usagers¹⁴ des archives audiovisuelles émergent (Côté-Lapointe, 2018). Ceux-ci se caractérisent par :

- une modification de la chaîne documentaire et de celle des usages¹⁵;
- des usages confondus avec les autres types d'archives (textuelles, iconographiques, photographiques, etc.)¹⁶;
- des usages indirects¹⁷, et par conséquent moins de médiation entre les documents et les usagers;
- des usages autres que traditionnels (usages créatifs et artistiques¹⁸, pédagogiques, ludiques, de recherche ou publicitaires, par exemple);
- des références aux valeurs émergentes des archives liées à la valeur artéfactuelle (par exemple, la matérialité, les potentiels esthétiques, symboliques, d'évocation, d'émotion, d'affect, etc.);
- de nouvelles formes d'exploitation telles que les installations, œuvres numériques visuelles, sonores ou multimédias, remix d'archives, réseaux sociaux, etc.;
- une portée de diffusion globale plutôt que locale;
- un élargissement des publics des archives audiovisuelles;
- une porosité entre information, culture et distraction, entre producteurs, médiateurs et consommateurs, entre amateurs et professionnels (Donnat, 2016-2017, p. 7);
- un potentiel d'intervention des usagers à toutes les étapes de traitement des documents (collecte, évaluation, indexation, etc.);
- des usagers en ligne (à l'opposé de publics *in situ*)¹⁹ qui ne connaissent pas le jargon archivistique;

14. Les expressions « nouveaux usages » et « nouveaux usagers » désignent les usages et usagers qui dépassent le cadre archivistique traditionnel. Voir à ce sujet Chevallier (2016); Dupeyrat et Malherbe (2014); Lemoine (2012); Stockinger (2011).

15. La chaîne documentaire est « l'ensemble des opérations successives de sélection/collecte, de traitement, de mise en mémoire et de stockage, et de diffusion de documents et d'informations » (Boulogne, 2004). Quant à la chaîne des usages, elle représente, non pas les étapes de traitement effectuées par l'archiviste ou l'institution, mais les étapes que l'utilisateur effectue lors de l'utilisation des archives.

16. Dans le futur, « il ne sera [...] plus question de gérer de manière séparée documents audiovisuels et documents textuels ou iconographiques (images fixes) » (Michel, 2009-2010, p. 109).

17. L'usage direct est le fait d'utiliser ou de consulter directement un document d'archives, et l'usage indirect, le fait d'être le bénéficiaire de l'usage de quelqu'un d'autre sans toutefois être en contact avec le document source. À ce sujet, voir Roy (2006-2007).

18. Voir, par exemple, Côté-Lapointe (2014, 2015).

19. Voir à ce propos Guigueno et Jonchery (2017) et Donnat (2016-2017).

- une modification des pratiques et comportements des utilisateurs due au web, illustrée par de nouveaux profils d'usagers : usager butineur (Dobрева, McCulloch, Birrel, Ūnal et Feliciati, 2010, p. 57), flâneur (Dörk, Carpendale et Williamson, 2011), affineur, moissonneur (Tarsot-Gillery, 2016), marathonien, explorateur, traqueur (Guigueno, 2016-2017, p. 54), contributeur et collaborateur (Merzeau, 2010, p. 14²⁰);
- de nouvelles attentes par rapport aux services documentaires²¹.

En résumé, avec le passage de la vidéosphère à l'hyper-sphère, le rapport aux documents audiovisuels se modifie, passant « du régime du spectacle au régime de la manipulation » (Treleani, 2014, p. 38-39). Pour les professionnels de l'information, ceci a comme conséquence de passer d'un régime d'accès à des fins de consultation à un régime d'accès à des fins d'utilisation et, par extension, d'une vision des archives axée sur la conservation à une vision des archives axée sur leur exploitation.

Le décloisonnement des usages des archives audiovisuelles par le numérique a mis en lumière l'exploitation de leur valeur artéfactuelle²² dans des contextes toujours plus diversifiés. Cet élargissement du champ d'action de l'exploitation ouvre de nouvelles perspectives de médiation, de valorisation, d'organisation et de diffusion, et ceci à travers une vision multidimensionnelle des usages des archives. Par conséquent, des moyens de médiation, d'organisation et de diffusion plus flexibles qui puissent intégrer toutes les facettes des DANA, tous leurs usages et usagers potentiels doivent être développés. Dans le numérique, les besoins et exigences de différents types d'usagers varient et dépendent des types d'objets numériques qu'ils rencontrent et comment ils les rencontrent (Ross, 2002, p. 7). Autrement dit, les usagers ne se préoccupent pas tant de l'institution ou de la provenance des documents que de leurs contenus et comment ceux-ci sont accessibles, intelligibles et manipulables.

20. « Le mouvement d'ouverture aux contenus comme aux codes fait du document l'objet non plus seulement d'une consultation, mais d'une multitude d'appropriations-transformations. L'utilisateur se retrouve ainsi en charge d'assurer des fonctions jusqu'à maintenant réservées à une classe d'experts et de professionnels. Cataloguer, indexer, résumer, découper, annoter... » (Merzeau, 2010, p. 14).

21. Les nouveaux usagers des archives « s'attendent à des outils de recherche qui permettent un accès et un résultat de recherche instantanés (McCausland, 2011, p. 309); ils souhaitent créer leur propre interprétation de l'information qu'ils reçoivent et avoir plus de flexibilité avec les données (Anderson et Blanke, 2015, p. 1194); ils désirent un accès direct aux documents qu'ils recherchent (Fachry, Kamps et Zhang, 2008, p. 107); ils veulent plus de participation et d'interaction avec les archives et les centres d'archives (Theimer, 2011a); ils veulent pouvoir réutiliser à leur guise les documents (Côté-Lapointe, 2015), etc. » (Côté-Lapointe, 2018, p. 9).

22. La valeur artéfactuelle réfère aux éléments matériels du document; ses qualités esthétiques, sa tangibilité, sa forme physique (Yeo, 2005, p. 34-35).

Il faut donc favoriser le plus d'utilisations possible des DANA et adapter en conséquence les moyens d'organisation et de diffusion. Par ailleurs, l'utilisateur numérique n'est plus un utilisateur passif des archives, mais peut intervenir aux différentes étapes du cycle de vie des archives en devenant un créateur, collaborateur et contributeur. Bref, le numérique change la manière dont on accède et utilise les DANA (Bachimont, 2009), contribuant à l'élargissement et la diversification de leur exploitation, et ceci a un impact sur leurs modalités d'organisation et de diffusion ainsi que sur les pratiques des institutions et archivistes. En gardant en tête cet état de fait, nous proposons dans la dernière partie de cet article des pistes de solutions pour adapter les modalités d'organisation et de diffusion et les pratiques au contexte de la diffusion des DANA sur le web.

Considérations pour l'organisation et la diffusion des archives audiovisuelles sur le web

À partir des conclusions des trois aspects abordés précédemment, soit les propriétés et caractéristiques des documents audiovisuels, la définition et le contexte des archives audiovisuelles ainsi que l'impact du numérique en tant que médium et milieu, plusieurs pistes de solutions sont envisageables pour améliorer les moyens et modalités d'organisation et de diffusion sur le web des DANA.

Prendre en compte les particularités des documents audiovisuels

La première considération est la prise en compte des particularités des documents audiovisuels à travers la description des contenus, l'adoption d'outils de consultation et de manipulation adaptés ainsi que la mise en valeur de la matérialité des documents et de leurs dimensions esthétiques et émotives.

Tout d'abord, les pratiques de description audiovisuelles diffèrent d'une institution à l'autre. Ceci résulte à une qualité très variable des métadonnées, ce qui limite l'interopérabilité, la découvrabilité et l'exploitabilité des documents. Le développement d'une norme de description et d'un format d'échange de métadonnées numérique propre aux documents audiovisuels adoptés tant par les archives, bibliothèques et musées serait une piste de solution. Dans un deuxième temps, la description doit porter sur les sujets, personnes, objets ou événements du document afin de faciliter la recherche et les usages. La description des sujets des documents ainsi que le développement d'outils permettant la recherche par sujets restent un point important pour améliorer l'accès aux archives en général (Guitard, 2018) et aux archives audiovisuelles en particulier. En 2009 Schaffner résumait ainsi : « depuis trente ans, les gens ont rapporté

vouloir découvrir les documents d'archives par de l'information sur leurs sujets » (Schaffner, 2009, p. 87, notre traduction). Ceci est problématique, car l'accès offert par les services d'archives s'effectue surtout par provenance et non par sujet (Guitard, 2018). Dans un troisième temps, une description minimalement au niveau du document et idéalement plan par plan ou par section devrait être effectuée pour faciliter le repérage des segments sonores ou visuels pertinents. En 2001, James Turner soulignait : « comme toute indexation, l'indexation plan par plan coûte cher, mais nous savons que si on ne la fait pas, la tâche incombera à l'utilisateur qui en subira les conséquences » (2001, p. 50). En 2009, Karin Michel faisait valoir qu'il y a « très peu de description de contenu pour des raisons comme le temps et l'argent [...]. Ce temps qui n'est pas investi dans la description retombe sur les épaules des chercheurs ce qui freine leur intérêt pour ce type de document » (2009-2010, p. 101). Aujourd'hui, les outils d'analyse automatique des images ont évolué au point où il est possible d'envisager dans un futur proche des outils peu coûteux et efficaces pour automatiser en partie cette tâche, coûteuse en temps et en argent, de description et d'indexation détaillées des contenus. Enfin, d'autres solutions sont envisageables pour améliorer la description des contenus des documents : l'indexation collaborative pour bonifier la description des contenus tant pour l'ajout que pour la correction d'information ; l'extraction automatique de paroles et de texte ; l'élaboration de typologies des types et genres des documents pour aider à la caractérisation des contenus et structures des documents, etc.

La transposition du médium audiovisuel dans le milieu numérique démocratise l'accès aux DANA, mais cela modifie aussi la dynamique entre documents et utilisateurs. Sur le web, l'utilisateur ne se contente plus d'un visionnement en continu : il veut pouvoir jouer avec le déroulement du document (avancer/reculer, accélérer/ralentir) et accéder directement aux éléments de contenus qu'il l'intéresse. Le régime de la manipulation qu'apporte le numérique induit aussi des attentes par rapport à l'exploitation des documents. L'utilisateur veut avoir la possibilité de s'approprier le document : le télécharger, sélectionner et sauvegarder des extraits, et éventuellement l'éditer, le modifier et le transformer. Cette posture amène à repenser les outils de lecture vidéo et audio des sites web de diffusion. Des outils de navigation présentant des marqueurs temporels pour faciliter la lecture des documents sont une option intéressante pour les lecteurs. D'autres solutions incluent des outils de montage en ligne, des outils pour sauvegarder des extraits d'un document, la possibilité de créer sa propre bibliothèque numérique, etc. Plus de recherches sont nécessaires pour exploiter pleinement les fonctions et possibilités du numérique afin d'améliorer la consultabilité et l'exploitabilité des DANA.

La matérialité des documents est une caractéristique importante de l'exploitation des archives, une de ses conditions d'utilisation. On peut évoquer de différentes façons la matérialité des archives. Cette matérialité est source de connaissances implicites, mais comme l'explique Kiersten F. Latham :

« Plusieurs des qualités physiques, ainsi que le contexte, le processus et les structures des archives ne seront pas apparents dans les environnements numériques à moins qu'il y ait une reconnaissance de cette forme de connaissance implicite dans le numérique. [...] Transmettre les formes d'information implicites liées à l'expérience non textuelle du document peut ou peut ne pas être adaptable à l'environnement numérique. » (Latham, 2011, p. 15-16, notre traduction)

Ceci veut dire d'une part qu'il faut reconnaître les dimensions autres que celle du message véhiculé dans le document liée à la vision informationnelle explicite du contenu qui correspond au signifié. Dans le cas des DANA, il s'agit de reconnaître l'importance de la forme, soit les modes d'expression (ou signifiant), les supports d'inscription, les formes d'organisation et les dispositifs de lecture (voir Figure 1) dans l'exploitation. Ceci veut dire d'autre part qu'il y a plus ou moins une perte lors de la transmission et la diffusion des documents (souvent plus dans le cas de copies numériques de documents analogiques). Des modalités doivent être mises en place pour compenser le plus possible cette perte de connaissances implicite liée à la matérialité. À cet effet, les aspects à prendre en compte sont : les supports, la qualité de la copie de diffusion, les formats, les outils de lecture, de production, de remédiation, de manipulation, etc. Ceci implique aussi de décrire les formes de l'expression – les modes, les caractéristiques et les sources – et de l'inscription – les formes de codage, incluant les formats et leurs caractéristiques (ratio, échantillonnage, etc.), leur forme physique, leur structure, leur forme de validation. Dans les interfaces web, ceci pourrait se concrétiser par des facettes²³ *forme d'expression* (qui comprendrait des filtres de recherche tels que *musique, paroles, noir et blanc, stéréophonie*, etc.) et *forme d'inscription* (qui comprendrait des filtres de recherche tels que support original, format, ratio, qualité d'échantillonnage, etc.).

L'audiovisuel ne s'adresse pas seulement à la raison, les DANA étant autant des objets signifiants que des objets esthétiques (Dufrenne, 1973). Ainsi, ils peuvent remplir des fonctions traditionnellement associées au document (fonctions de preuve, de témoignage, d'information, de communication, etc.), mais aussi des fonctions esthétiques et

23. À propos de l'utilisation des facettes appliquées aux archives, voir Côté-Lapointe et Mas (2017a, 2017b).

émotives. Le spécialiste des archives télévisuelles Jean-Stéphane Carnel identifie d'ailleurs l'esthétique comme un des critères de réutilisation des archives audiovisuelles (2012, p. 147-148). La qualité des copies tant pour la consultation que l'exploitation est un facteur déterminant pour que l'utilisateur puisse juger de la valeur esthétique d'un document. D'ailleurs, il est nécessaire d'indiquer dans les interfaces les différentes qualités de copies disponibles d'un document, notamment dans le cas où une version en définition standard est utilisée pour la diffusion et dans le cas où des versions en haute qualité sont disponibles sur demande ou en téléchargement. La mise en valeur de l'aspect esthétique des documents peut aussi passer par les moyens de visualisation et de classification des documents. Par exemple, en représentant directement les documents par des vignettes, procédé utilisé fréquemment pour les images fixes, et en regroupant ces vignettes par genres de document (voir le site sur Raoul Hausmann²⁴) ou encore selon leur couleur (voir le site de la Public Domain Digital Collections de la bibliothèque de New York²⁵), leur provenance, leur sujet, leur durée, etc. Pour les documents audiovisuels, le regroupement par qualité d'image et de son serait une option à envisager pour faciliter la réutilisation.

Quant à l'émotion, Yvon Lemay et Anne Klein ont déjà souligné le potentiel du numérique de mettre en valeur la dimension émotive des archives : « les archivistes doivent trouver une manière d'assumer cette dimension cachée des archives dans leur pratique [...] L'environnement numérique pourrait être un moyen de faire valoir cette dimension » (Lemay et Klein, 2012, p. 30). Trois types de relations émotives avec les archives sont envisageables : du point de vue des usagers, notamment la nostalgie (Guyot et Rolland, 2011, p. 144-145; Ongena *et al.*, 2013) ou l'affect (Jost, 2017; Maeck et Steinle, 2016, p. 11; Winand, 2016); du point de vue des archivistes (Mas, Klein et Dufour, 2014; Mas et Gagnon-Arguin, 2011), comme facteur influençant la sélection, par exemple; et du point de vue du contenu du document. Pour intégrer le premier rapport dans les interfaces, on pourrait imaginer une indexation collaborative des émotions ressenties par les usagers par rapport aux documents à l'aide d'un langage contrôlé. Pour le deuxième rapport, ceci pourrait se traduire par une section *Coup de cœur des archivistes* sur les sites web. En effet, les archivistes sont probablement ceux qui connaissent le plus les documents du fonds et sont ainsi des mieux placés pour identifier les documents les plus intéressants esthétiquement ou émotivement. Nous avons d'ailleurs mis de la partie l'avis des archivistes dans la sélection des documents dans notre projet de création à partir d'archives Archivoscope (Côté-Lapointe, 2015). Pour le troisième aspect, l'ajout d'un

champ *émotion* serait un moyen de décrire les types d'émotions que l'on retrouve dans les documents : horreur, amour, haine, joie, etc. Une facette *émotion* assurerait la navigation et la sélection par types d'émotion. Cette approche serait particulièrement pertinente pour mettre en valeur le potentiel ludique et nostalgique des DANA.

Assurer la transmission et l'exploitation archivistiques

Nous avons établi que les archives sont fondamentalement des traces d'activité et qu'une des clés de l'interprétation et l'exploitation des archives est sa transmission, sa dimension temporelle, qui permet de lier le document à une activité (Méchoulan, 2011, p. 9; Müller, 2006, p. 5). Ces traces se manifestent à travers non seulement les contenus, mais aussi les formes et surtout les contextes des documents, c'est pourquoi une approche de diffusion axée sur le contenu n'est pas suffisante pour appréhender une lecture archivistique des documents. Il faut favoriser le plus possible une lecture archivistique des documents en maximisant une diffusion archivistique de ceux-ci, c'est-à-dire qu'il faut historiser et rendre accessible le plus de contenus, formes et contextes de strates documentaires (voir Figure 1) possibles, incluant les différents états des strates de transmission et de lecture.

Ceci implique d'identifier, de décrire et d'indexer les types de supports analogiques ou numériques qui sont en soi des indices du contexte de création du document. Dans les interfaces web, on pourrait par exemple avoir une facette *types de support* qui comprendrait plusieurs filtres de recherche détaillés. Ceci implique aussi de garder des traces des migrations de support des documents et de mettre en valeur cette information. Afin d'aller plus loin dans l'idée de support comme trace d'activités, on diffuse des photographies des supports originaux dans le cas de documents numérisés (par exemple, des photographies des bobines 16mm du boîtier d'origine) ou on fournit de l'information sur les types de support (histoire, caractéristiques techniques, enregistreurs et lecteurs dédiés, etc.).

Le processus de description archivistique traditionnel tend à privilégier le contexte du créateur au détriment des autres contextes du document (Evans, McKemmish et Bhoday, 2005, p. 21), et souvent le contexte même de création n'est pas disponible dans les interfaces (Ribeiro, 2014, p. 322). Or, pour que les systèmes archivistiques puissent représenter une vision multidimensionnelle des archives, il est essentiel d'enregistrer et d'implémenter des métadonnées qui puissent décrire et historiser les divers contextes de création, de transmission et d'usages à travers le temps

24. <https://uclab.fh-potsdam.de/hausmann/>

25. <http://publicdomain.nypl.org/pd-visualization/>

(Evans *et al.*, 2005, p. 21)²⁶. Pour ce faire, il faut dans un premier temps bien différencier conceptuellement ces trois contextes. Dans un deuxième temps, il faut décrire et indexer leurs aspects : émetteur(s), créateur(s) ou détenteur(s) (qui ou quoi), temps (quand) et lieu (où), contexte culturel particulier (comment), finalités, activités ou d'événements (pourquoi), récepteurs (à qui/pour qui). Des facettes dans les interfaces pourraient être associées à chaque contexte selon les strates. La visualisation de la structure du document numérique est aussi un moyen pour les usagers de le contextualiser (Fachry *et al.*, 2008, p. 2 et 6).

Un autre aspect à considérer pour mettre en valeur les documents comme traces d'activité est la prise en compte des formes précédentes d'organisation intellectuelle et physique de transmission des documents. La façon dont sont organisés les documents entre eux, les liens entre les documents, qu'ils composent une collection, un fonds ou non, sont porteur de sens, de traces d'activité. La nature dialectique de l'exploitation est liée à la dimension temporelle du document, donc nécessairement à la prise en compte de son ou ses contextes de transmission. Au niveau des moyens et modalités, ceci implique de clarifier les liens entre les documents et les critères de regroupement et de présenter le plus possible au niveau de la notice individuelle le contexte des documents. Ceci implique aussi de revoir les façons de représenter les liens entre les documents à travers des modalités et moyens de navigation et de recherche adéquats, et donc de penser au-delà d'une interface bibliothéconomique ou archivistique hiérarchique traditionnelle.

La prise en compte des archives comme traces d'activité et la considération de l'exploitation comme partie intégrante de l'archive implique aussi de garder des traces des lectures et des réutilisations des documents et mettre en valeur ces utilisations dans les interfaces. Dans le contexte numérique, il faut mettre en place des modalités pour garder des traces de ces utilisations et différents états des DANA. Comme l'explique Pédaque :

« Il s'agit d'inventer les procédures permettant de rattacher un texte à un auteur [...], tout en permettant à chacun de s'appropriier – de se réappropriier – tout ou partie de documents produits par d'autres ou par eux-mêmes afin de limiter la prolifération « bruyante » des versions différentes d'une même information sur le réseau et d'identifier la nature et les origines de ces modifications dans l'optique d'une gestion cohérente de l'ensemble des documents électroniques actuellement disponibles, indépendamment de leur format, de leur

statut et en dehors de toute institution centralisée. »
(Pédaque, 2006a, p. 44-45)

Ceci implique donc de garder aussi le lien entre les différents états de transmission en gérant les documents des groupes et individus en dehors des limites de leurs archives institutionnelles et personnelles, et de continuellement et cumulativement tisser des liens entre les documents et les personnes, structures organisationnelles afin de permettre plusieurs interprétations et chemins d'accès aux documents (Evans *et al.*, 2005, p. 18). Idéalement, il faudrait que ces procédures de liaison des différentes versions d'un document soient automatisées pour éviter de charger de cette tâche l'utilisateur. Par ailleurs, garder des traces des utilisations est bénéfique du point de vue des usagers, mais aussi des institutions et des archivistes, car ceci illustre directement l'utilité de leur travail. Le travail des archivistes et des institutions est souvent dans l'ombre et la reconnaissance de ce travail – et par extension la sensibilisation du public à l'importance des archives – reste un enjeu crucial pour le futur archivistique. En mettant en premier plan les réutilisations des archives dans les interfaces, ceci met en valeur les applications concrètes du travail des archivistes.

Favoriser l'accès numérique

L'organisation et la diffusion des DANA sur le web soulèvent l'influence du numérique en tant que médium et milieu sur l'accès à ces types de documents. Le milieu numérique modifie le cycle de vie des documents en le rendant plus itératif et permet de plus grands potentiels manipulateurs des contenus, formes et contextes. Ainsi, le numérique donne à l'archiviste la possibilité d'intervenir tant sur les composantes (contenu, forme, contexte) et les strates documentaires (expression, inscription, transmission, lecture) (voir Figure 1). Le rôle de l'archiviste est ainsi élargi. Il devient beaucoup plus qu'un simple médiateur entre les archives et les usagers. Le numérique est aussi porteur, depuis sa création, d'une philosophie axée sur le partage égalitaire des ressources, car le web est « un réseau de communication de plusieurs à plusieurs où chaque pôle, grand ou petit, devait disposer des mêmes outils et être à la fois producteur et consommateur » (Pédaque, 2006a, p. 71). De plus, le médium numérique a toutes les qualités d'un bien collectif idéal, car il possède les caractéristiques de non-rivalité et de non-excluabilité²⁷ (Chartron et Moreau, 2011, p. 6). Selon nous, il faut donc envisager les DANA comme des biens communs numériques (Peugeot, 2012). Cependant, nous assistons depuis quelques années à une fragilisation du web (Peugeot, 2012, p. 142), due à plus de contrôle

26. "If archival systems of the future are to provide for emerging concepts of parallel provenance and communities of records, and manage shared ownership, joint heritage and multiple access paths, the capture and implementation of metadata which can describe multiple contexts of creation, management and use in and through time will be essential." (Evans *et al.*, 2005, p. 21)

27. « La rivalité traduit le fait que la consommation d'un phonogramme par un individu empêche un autre de le consommer et l'excluabilité le fait que l'accès à ce bien est réservé aux seuls individus acceptant d'en acquitter le prix. » (Chartron et Moreau, 2011, p. 6)

du milieu numérique par la mainmise par les géants de l'information sur le web. Ainsi, aujourd'hui, les piliers qui soutiennent le web sont menacés, car les « logiques d'inscription de traces sont en effet influencées par les industries de la recommandation, faisant le risque de passer du rêve d'une mémoire sans contrainte à une mémoire sous contrainte » (Ertzscheid *et al.*, 2016, p. 61). On peut se poser la question pour les archives et les DANA : « voulons-nous être des utilisateurs ou des consommateurs ? » (Paquienséguy, 2012, p. 200). Selon nous, les professionnels de la documentation doivent se positionner du côté des communs numériques. Ils doivent défendre cette position en favorisant l'accès aux DANA dans le milieu numérique.

Le collectif Roger T. Pédaque écrivait en 2006 : « plus l'existence d'un document est connue, plus il sera lu et plus il sera lu, plus son existence sera connue » (2006a, p. 68). Aujourd'hui, cette affirmation est toujours vraie, mais dans une perspective d'accès numérique, il faudrait ajouter que plus un document est réutilisé, plus il est multiplié et plus il est multiplié, plus son existence sera assurée. Or, des points de vue des usagers et des biens communs numériques, l'existence des DANA dépend de leur accès, car il faut que les DANA soient tangibles, consultables, manipulables, « plus près des usagers, plus visibles, mieux à même de satisfaire leurs besoins et plus aisément exploitables » (Lemay et Klein, 2012, p. 39). Cependant

« [...] le libre accès aux archives audiovisuelles n'est pas toujours chose aisée pour de multiples raisons : culte du secret hérité d'une longue tradition où la communication des documents était organisée dans l'entre-soi d'historiens dûment accrédités et contrôlés, documents faisant l'objet d'une classification, problèmes d'ayants droit, fragilité des documents originaux, médiocrité de moyens techniques facilitant l'accès ou la consultation. » (Guyot et Rolland, 2011, p. 102)

Ainsi, l'accès au DANA est un enjeu important du point de vue des archivistes. Cet enjeu peut être envisagé sous trois aspects (Pugh, 2009, p. 162) : l'accès intellectuel qui s'effectue à travers la classification, la description et la médiation ; l'accès légal faisant référence à la permission ou le pouvoir d'utiliser les archives ; et enfin l'accès physique qui réfère à la possibilité de consulter physiquement ou virtuellement les documents ou leurs copies.

Un des plus grands freins à l'accès intellectuel est l'invisibilité des documents d'archives sur le web (Schaffner, 2009, p. 90). Ceci est particulièrement vrai dans le cas des archives audiovisuelles détenues par des institutions non spécialisées dans l'audiovisuel qui constituent des collections cachées. Dans le milieu numérique, si le document n'est pas décrit et indexé afin de maximiser sa découverte par des moteurs de recherche, il ne peut être découvert. Ainsi, la description des contenus et contextes du document est nécessaire, car

sur le web les métadonnées sont l'interface et elles ont par conséquent un rôle crucial pour la découverte des documents (Schaffner, 2009). La description, transposée en métadonnées intrinsèques ou extrinsèques, doit être visible, lisible et exploitable par les machines. D'autres facteurs déterminant l'accès intellectuel sont : une indexation plus fine par plans ou par sections permettant des résultats de recherche plus pertinents et une consultation plus efficace ; le design des sites web (McCausland, 2011, p. 314) pour faciliter la recherche et la navigation ; ou encore la description adéquate des contextes à travers le travail d'éditorialisation (Pédaque, 2007, p. 179).

L'accès légal est complexe dans le cas des archives audiovisuelles et constitue un enjeu de taille pour l'accès aux DANA (Amit, 2008, p. 1 ; Guyot et Rolland, 2011, p. 157), car plusieurs acteurs entrent en jeu et les lois diffèrent selon les pays. L'accès légal est d'autant plus important qu'il freine la diffusion des DANA par les institutions détentrices et leur réutilisation par des usagers. Plusieurs stratégies et solutions sont envisageables pour améliorer l'accès légal aux DANA. Premièrement, identifier clairement les différents droits d'auteurs et leurs modalités ainsi que les ayants droit des DANA afin d'informer les usagers. Deuxièmement, adopter une politique s'inscrivant dans le courant des données ouvertes. Ceci peut se concrétiser par l'adoption de licences *Creative Commons* qui identifient clairement dans quelles mesures les usagers peuvent réutiliser et modifier les documents. Troisièmement, adopter une politique favorisant la réutilisation et l'accès. Ceci peut se concrétiser en identifiant et en mettant en valeur les documents libres de droits sur les sites web de diffusion, en fournissant de l'information sur les modalités des droits d'auteur en vigueur selon le pays ou selon le type de document ou encore en sensibilisant les en proposant des licences permettant la réutilisation lors des dépôts ou dons d'archives.

L'accès aux copies des documents est un aspect fondamental de l'accès aux DANA. Comme le souligne Chenard : « les internautes s'intéressent en priorité, voire exclusivement, à l'accessibilité, et rarement à la performance du moteur ou à la pertinence des résultats » (2015, p. 200). Dans le milieu numérique, du point de vue des usagers, ce qui n'est pas consultable directement en ligne *n'existe pas*. Le manque d'accès aux documents d'archives directement sur les sites web de diffusion a été souligné comme un problème majeur et une source de confusion dans de nombreuses études d'usagers (Chapman, 2010, p. 6 ; Duff et Stoyanova ; 1998 ; Lack, 2006, p. 77). Ceci est d'autant plus vrai pour les DANA, en particulier ceux qui se retrouvent dans les fonds d'archives principalement textuels et qui forment une bonne partie des collections cachées.

Pour conclure, le milieu numérique actuel pousse les archivistes, bibliothécaires et documentalistes à se positionner

comme les défenseurs de l'accès intellectuel, légal et physique aux DANA, et des modalités concrètes peuvent être mises en place à cette fin. Ce positionnement sur l'accès amène aussi à repenser les rapports entre usagers et institutions.

Repenser les rapports entre usagers et institutions

Les moyens et modalités qui composent les dispositifs ne sont pas anodins, car ils projettent une certaine vision des archives et de leurs usages et conditionnent la relation entre usagers et institutions. Or, comment envisager un rapport équilibré et équitable pour les deux parties ?

Premièrement, pour l'utilisateur, il faut favoriser le plus d'usages effectifs et potentiels possibles lors de la diffusion. La personnalisation et l'adaptabilité des interfaces sont nécessaires pour rejoindre le plus d'usages et d'utilisateurs possibles, ce qui implique « de travailler à l'ergonomie du site, avec moteur de recherche et normalisation » (Guigueno, 2016-2017, p. 54), de permettre des modes de visualisation adaptés aux types d'utilisations des archives et de permettre aux utilisateurs d'avoir le plus de flexibilité possible dans la manipulation des documents et données (Anderson et Blanke, 2015, p. 1194). Ceci peut se faire en permettant plus d'accès aux contenus et sous le plus de formes différentes possible, et en fournissant des outils adaptés aux différentes utilisations possibles. Avec la démocratisation de l'accès aux archives, les utilisateurs des archives audiovisuelles ne sont plus uniquement des utilisateurs directs et spécialisés, mais plutôt des utilisateurs indirects non spécialisés (Jensen et Jensen, 2005, p. 5; Theimer, 2011, p. 342). L'enjeu est de traduire la complexité des systèmes de façon à simplifier l'utilisation, et ce, sans limiter les multiples usages possibles. De plus, l'utilisateur n'est plus cette figure monolithique, les espaces privés et publics se confondent et un même utilisateur n'est plus limité à un seul type d'utilisation (Ranjard, 2012, p. 12). En conséquence, il faut adapter sur demande et de façon modulaire les interfaces selon les usages. Ceci pourrait être l'objet de recherches futures sur le *design*, la visualisation des données et la convivialité des interfaces en lien avec des champs d'exploitation précis.

Deuxièmement, les moyens et modalités doivent être adaptés à la culture numérique de l'utilisateur indirect qui veut être actif plutôt qu'uniquement récepteur d'information (Vidal, 2012, p. 220). Cette culture conduit à l'exigence de la participation (Guigueno, 2016-2017, p. 54), à la personnalisation et l'adaptabilité des interfaces (Vidal, 2012, p. 220), à la prise en compte des utilisateurs non experts voire des non-utilisateurs dans le *design* des interfaces. Les utilisateurs sont appelés à participer notamment avec des fonctionnalités associées aux réseaux sociaux et au web 2.0 (Theimer, 2011, p. 341; Yakel,

2011, p. 95-96). Dans le numérique, l'utilisateur a le potentiel d'intervenir sur toutes les strates documentaires – expression, inscription, transmission, lecture (voir Figures 1). L'utilisateur est donc un acteur potentiel pour améliorer l'organisation et la diffusion. En ce sens, il faut favoriser la collaboration entre utilisateurs, archivistes et institutions (Lemay et Klein, 2012). Cette collaboration permet d'accroître la visibilité de la diffusion, d'attirer de nouveaux publics, d'enrichir les fonds et collections, de faciliter l'échange entre institutions, de faire connaître l'institution, de proposer des contenus à forte valeur ajoutée et de dialoguer avec le public (Scheffer, 2016-2017, p. 55).

Intelligence artificielle, web sémantique et traitements automatiques

Le manque de ressource pour le traitement des documents est un leitmotiv chez les archivistes et probablement le frein principal à l'application des suggestions précédentes. Les récents développements de l'intelligence artificielle nous font croire que, dans un futur proche, toutes ces opérations jadis effectuées par des humains pourront être en grande partie réalisées par des ordinateurs. De plus, comme nous l'avons souligné en introduction, l'utilisation de documents audiovisuels est en forte croissance, et les futurs fonds d'archives comprendront fort probablement une quantité importante de DANA, d'où la nécessité d'avoir recours à la technologie pour leur traitement. Par ailleurs, le développement de la technologie va probablement faire émerger de nouveaux genres d'utilisateurs et d'usages (Rhee, 2012, p. 479). Dans une perspective à plus long terme sur l'usage des DANA, il faut donc prendre en compte l'intelligence artificielle, le web sémantique et les traitements automatiques dans les moyens et modalités d'organisation et de diffusion.

Les technologies actuelles et développements possibles sont notamment :

- l'identification, la description et l'indexation automatique de contenus : l'analyse d'images et de sons par des intelligences artificielles ;
- la transcription et la traduction automatique de paroles en texte ;
- l'historisation automatique de documents par les identificateurs d'objets numériques et grâce à l'analyse automatique de contenus ;
- la contextualisation des documents grâce à l'archéologie numérique par des intelligences artificielles : la possibilité de (re)tracer des liens entre des ressources disparates sur le web ;
- l'intégration automatique de contenus tiers par hyperliens (cartes géographiques, articles Wikipédia, articles

de journaux, réutilisations des archives, notices biographiques, information sur les personnes, lieux, dates, etc.);

- l'aide à l'évaluation des archives;
- l'intégration automatique de métadonnées au document au fur et à mesure de ses transformations, de ses utilisations;
- des outils de visualisation personnalisables et modulables sur demande.

Afin d'intégrer ces fonctionnalités, les métadonnées et leur mise en forme à l'aide de normes et de schémas devront être, dans l'esprit du web sémantique²⁸, plus flexibles, modélisables et combinables pour exploiter pleinement les capacités de calcul des ordinateurs. Avec l'émergence du web sémantique, uniquement donner accès aux collections n'est pas suffisant: il faut proposer « une forme d'interopérabilité basée sur des standards du web et sur des liens entre les ressources [...], faciliter l'accès à des données structurées, stockées dans des bases telles que les catalogues de bibliothèques, les inventaires d'archives ou les bases culturelles des musées » (Bermès, 2012, p. 45).

Enfin, bien d'autres considérations sont à prendre en compte dans l'organisation et la diffusion des DANA sur le web tel que l'accès (légal, intellectuel et physique), le rôle des créateurs et donateurs dans la chaîne documentaire, la prise en compte des différents champs d'exploitation²⁹ des DANA, l'équilibre entre préservation et exploitation, les interfaces comme moyen de représentation, les « enjeux formels liés à la consultation des documents » (Masure, 2018), les « systèmes de catégorisation et de classement » comme facteur d'influence sur les accès et contenus et l'action de l'utilisateur (Latzko-Toth et Millerand, 2012, p. 134), etc.

Conclusion

Les documents audiovisuels numériques d'archives (DANA) suscitent de par leurs propriétés et caractéristiques des usages et pratiques distincts. Le modèle des strates et des

composantes documentaires permet de subsumer les multiples facettes des documents audiovisuels en en décrivant les contenus, formes et contextes sous les strates de l'expression, de l'inscription, de la transmission et de la lecture. Appliqué à l'audiovisuel, ce modèle met en relief les aspects sémiotiques et formels des documents audiovisuels, en particulier l'importance de la temporalité et de la matérialité, et de conclure qu'ils sont des objets signifiants et esthétiques. L'histoire, les pratiques et la conception des archives et de l'archivistique audiovisuelles soulignent que ces types de documents sont autant de l'ordre informationnel, culturel que médiatique, et qu'ils ne sont pas tout à fait des archives au sens traditionnel du terme. Les DANA doivent plutôt être vues comme des traces d'activité dont leur exploitation est une dimension constitutive de leur statut d'archives. Le numérique, envisagé d'une part comme médium et d'autre part comme milieu, fait quant à lui émerger à travers ses fonctions, moyens, outils, pratiques et contextes de nouveaux usages et usagers dont il faut désormais prendre en compte dans l'organisation et la diffusion des DANA. Cet état de fait amène à considérer plusieurs pistes de solutions concrètes du point de vue des contenus, de la transmission et de l'exploitation archivistique, de l'accès numérique, des rapports entre usagers et institutions et de ses développements technologiques afin d'améliorer l'adéquation entre les DANA et leurs usagers et les moyens et modalités mis en place par les institutions sur le web.

Enfin, cette réflexion a permis de mettre en lumière un avenir en pleine expansion pour les DANA. Comme le souligne Marie-Anne Chabin: « l'archive audiovisuelle est potentiellement immense. Elle est plurielle. Elle va au-delà de ce qu'elle a été à la création du concept autour de la production radio-télévision » (Chabin, 2014). Pour que cet avenir s'annonce des plus riches, souhaitons que les professionnels de la documentation (archivistes, bibliothécaires, documentalistes, muséologues, etc.) se positionnent en faveur d'un plus grand accès aux DANA et qu'ils aient les moyens de leurs ambitions. À cette fin, les institutions et archivistes devront peut-être accepter de perdre parfois le contrôle sur leurs archives afin d'en favoriser une plus grande utilisation (Robert, 2015, p. 121), de conjuguer une vision *fragile* et *antifragile* des archives. Le concept d'*antifragile*, proposé par Nassim Nicholas Taleb, est cette caractéristique commune à tout système naturel et complexe de tirer profit des événements chaotiques et imprévisibles:

« [...] tout ce qui, à la suite d'événements fortuits (ou de certains chocs), comporte plus d'avantages que d'inconvénients est *antifragile*; et *fragile* dans le cas contraire. [...] Certains objets tirent profit des chocs; ils prospèrent et se développent quand ils sont exposés à la volatilité, au hasard, au désordre et au stress, et ils aiment l'aventure, le risque et l'incertitude. » (Taleb, 2013, p. 13 et 15)

28. « Le web sémantique est vu par son concepteur - Tim Berners-Lee - comme une extension du web qui le transformera en un vaste espace d'échange de ressources entre êtres humains et machines permettant une exploitation, qualitativement supérieure, de grands volumes d'informations et de services variés [...] grâce à une infrastructure commune » (Pédauque, 2006a, p. 128).

29. Nous proposons six grands champs d'exploitation des archives: 1) exploitations juridiques, judiciaires ou politiques; 2) exploitations administratives; 3) exploitations communicationnelles; 4) exploitations scientifiques; 5) exploitations socioculturelles; 6) et enfin exploitations artistiques. Chaque champ instaure un rapport différent avec les archives qui se manifeste par leurs différentes conditions d'utilisation, dans lequel le rôle du spectateur varie. Chaque champ suppose une certaine vision du document qui met en perspective des modalités d'exploitation faisant appel à des caractéristiques particulières des documents.

Le concept d'antifragile s'accorde bien avec l'idée que « la valeur ne diminue pas mais augmente avec l'usage, ce qui est particulièrement le cas avec les archives » (Lemay et Klein, 2012, p. 25). Selon nous, ce concept illustre bien le changement de perspective à envisager : le passage d'une

vision des archives axée sur la conservation à une vision des archives qui tient aussi compte de leur exploitation ainsi que le passage d'un régime d'accès à des fins de consultation à un régime d'accès à des fins d'exploitation.

SOURCES CONSULTÉES

- Albera, F. (2012, novembre). *Cinéma et nouvelles technologies : évolution ou révolution ?* Communication présentée aux Quatrièmes Rencontres des Patrimoines, « Patrimoine numérique, numérisation du patrimoine », Lausanne, Suisse. Repéré à reseau.patrimoines.ch/activites/rencontrespatrimoines/rencontre-2012/210-cinema-nouvtechn
- Amit, R. (2008, novembre). *Europe des cultures – Usages en ligne*. Communication présentée au colloque « Cinéma et audiovisuel : quelles mémoires numériques pour l'Europe », Paris, France. Repéré à <http://mediatheque-numerique.inp.fr/content/download/4155/26320/version/4/file/0eb763d3d556dfc866e1d99e35cba379.pdf>
- Anderson, S. et Blanke, T. (2015). Infrastructure as intermeditation – from archives to research infrastructures. *Journal of Documentation*, 71(6), 1183-1202. doi:10.1108/JD-07-2014-0095
- Bachimont, B. (1998). Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques. *Document numérique*, 2(3-4), 219-242. Repéré à www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont-Biblios-AV.pdf
- Bachimont, B. (2009). Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée. Dans C. Leblond (dir.), *Archivage et stockage pérennes* (p. 195-222). Paris, France : Hermès/Lavoisier.
- Bachimont, B. (2017). *Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire*. Paris, France : INA.
- Bermès, E. (2012). Bibliothèques, archives et musées : l'enjeu de la convergence des données du patrimoine culturel. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 48(4), 45-47.
- Besson, R. (2016a). Les usages des archives audio-visuelles. Repéré à journals.openedition.org/afas/2969
- Besson, R. (2016b). Numériser, filmer et partager les archives : penser une forme créatrice de lien(s). *Bulletin de l'AFAS, Sonorités*, (42). doi:10.4000/afas.2980
- Boulogne, A. (2004). *Vocabulaire de la documentation*. Paris, France : ADBS [Association des professionnels de l'information et de la documentation].
- Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation ?* Paris, France : EDIT [Éditions documentaires, industrielles et techniques].
- Broudoux, E. (2015, novembre). *Contours du document numérique connecté*. Communication présentée au 18^e Colloque international sur le document numérique (CIDE18) « Documents et dispositifs à l'ère post-numérique », Montpellier, France. Repéré à <https://core.ac.uk/download/pdf/47362625.pdf>
- Buckland, M. K. (1997). What is a "Document" ? *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 48(9), 804-809.
- Buckland, M. K. (1998). What is a digital document ? *Document numérique*, 2(2), 221-230. Repéré à people.ischool.berkeley.edu/~buckland/digdoc.html
- Campbell, B. (2006). *Preservation services for audio visual media material : An inquiry into current and future models* (Thèse de doctorat, New York University, New York, NY).
- Cardin, M. (2013-2014). Penser l'exploitation des archives en tant que système complexe. *Archives*, 45(1), 135-146. Repéré à www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol45_1/45_1_cardin.pdf
- Carnel, J.-S. (2012). *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*. Paris, France : Hermès science/Lavoisier.
- Comité Consultatif pour les Systèmes de Données Spatiales [CCSDS]. (2005). *Modèle de référence pour un Système ouvert d'archivage d'information (OAIS)* (Livre bleu, 1^e éd.). Washington, DC : National Aeronautics and Space Administration [NASA].
- Chabin, M.-A. (2000). *Le management de l'archive*. Paris, France : Hermès.
- Chabin, M.-A. (2014). Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ? Dans I. Didier et P. Raynaud (dir.), *E-dossiers de l'audiovisuel : l'extension des usages de l'archive audiovisuelle* (p. 7-16). Bry-sur-Marne, France : INA expert.
- Chabin, M.-A. (2017, 22 février). Qu'est-ce qu'un document d'archives ? Repéré à transarchiviste.fr/quest-ce-quun-document-darchives/
- Chambat-Houillon, M.-F. et Cohen, É. (2013). Archives et patrimoines visuels et sonores. *Sociétés & Représentations*, 1(35), 7-14. doi:10.3917/sr.035.0007
- Chapman, J. C. (2010). Observing users: An empirical analysis of user interaction with online finding aids. *Journal of Archival Organization*, 8(1), 4-30. doi:10.1080/15332748.2010.484361
- Chartron, G. et Moreau, F. (2011, décembre). *Tendances lourdes et tensions pour les filières du document numérique*. Communication présentée au colloque « Le document à l'ère de la différenciation numérique », 14^e Colloque international sur le document électronique, Rabat, Maroc. Repéré à hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/63/47/83/PDF/Chartron-Moreau-texte-CIDE14.pdf
- Chenard, G. (2015). Les lecteurs qu'on mérite. *Comma*, 2014(1-2), 195-204.
- Chevallier, P. (2016). Chapitre III, Le patrimoine numérisé : nouveaux usages, nouveaux usagers ? Réflexions méthodologiques autour de Gallica. Dans M. Roustan, A. Monjaret et P. Chevallier (dir.), *La recherche dans les institutions patrimoniales : sources matérielles et ressources numériques* (p. 45-57). Villeurbanne, France : Presses de l'Enssib.
- Chion, M. (2017). *L'audio-vision* (4^e éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Comité des Sages. (2011). *The new renaissance*. Bruxelles, Belgique : Union européenne. Repéré à ec.europa.eu/digital-single-market/sites/digital-agenda/files/final_report_cds_0.pdf
- Côté-Lapointe, S. (2014). Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique : cahier 1* (p. 60-83). Montréal, QC : Université de Montréal, EBSI [École de bibliothéconomie et des sciences de l'information]. Repéré à hdl.handle.net/1866/11324

- Côté-Lapointe, S. (2015). Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique : cahier 2* (p. 59-95). Montréal, QC : Université de Montréal, EBSI. Repéré à hdl.handle.net/1866/12267
- Côté-Lapointe, S. (2018). Nouveaux usages et usagers des documents audiovisuels numériques d'archives. Dans Y. Lemay (dir.), *Archives audiovisuelles : trois points de vue* (p. 2-13). Montréal, QC : Université de Montréal, EBSI. Repéré à hdl.handle.net/1866/19887
- Côté-Lapointe, S. et Mas, S. (2017a). La notion de facettes appliquée aux archives : un outil pour faciliter l'organisation et la diffusion. *Arbido*, 2017(3). Repéré à arbido.ch/fr/edition-article/2017/metadonnees-donnees-de-qualite/la-notion-de-facettes-appliquee-aux-archives-un-outil-pour-faciliter-lorganisation-et-la-diffusion
- Côté-Lapointe, S. et Mas, S. (2017b). Facettes et archives : modalités et applications. *La Gazette des archives*, (248), 19-38.
- Couture, C. (1996). Le concept de document d'archives à l'aube du troisième millénaire. *Archives*, 27(4), 3-19. Repéré à www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol27_4/27-4-couture.pdf
- Dobrova, M., McCulloch, E., Birrell, D., Ünal, Y. et Feliciati, P. (2010). Digital natives and specialised digital libraries: a study of European users. In *Technological Convergence and Social Networks in Information Management* (p. 45-60). Berlin, Allemagne : Springer.
- Donnat, O. (2016-2017). La question du public, d'un siècle à l'autre. *Culture et Recherche*, (134), 6-9. Repéré à www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Les-publics-in-situ-et-en-ligne
- Dörk, M., Carpendale, S. et Williamson, C. (2011, mai). *The information flaneur : a fresh look at information seeking*. Communication présentée au SIGCHI conference on human factors in computing systems, Vancouver, Canada. Repéré à mariandoerk.de/informationflaneur/chi2011.pdf
- Duff, W. et Stoyanova, P. (1998). Transforming the crazy quilt : archival displays from a user's point of view. *Archivaria*, (45), 44-79. Repéré à archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12224/13243
- Dufrenne, M. (1973). *The phenomenology of aesthetic experience* (traduit par E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo et L. Jacobson). Evanston, IL : Northwestern University Press.
- Dupeyrat, M. et Malherbe, C. (2014). Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles. Dans I. Didier et P. Raynaud (dir.), *E-Dossier de l'audiovisuel : l'extension des usages de l'archive audiovisuelle* (p. 183-206). Bry-sur-Marne, France : INA expert.
- Edmondson, R. (2016). *Audiovisual archiving : philosophy and principles* (3^e éd.). Paris, France : Unesco [United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization].
- Eichhorn, K. (2008, 1^{er} mai). Archival genres : Gathering texts and reading spaces. In *Visible culture : an electronic journal for visual culture*, (12). Repéré à ivc.lib.rochester.edu/archival-genres-gathering-texts-and-reading-spaces/
- Ertzscheid, O., Gallezot, G. et Simonnot, B. (2016). À la recherche de la « mémoire » du web : sédiments, traces et temporalités des documents en ligne. Dans C. Barats (dir.), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales* (2^e éd., p. 60-76). Paris, France : Armand Colin.
- Evans, J., McKemmish, S. et Bhoday, K. (2005). Create once, use many times : the clever use of recordkeeping metadata for multiple archival purposes. *Archival Science*, 5(1), 17-42. doi:10.1007/s10502-005-4625-x
- Fachry, K. N., Kamps, J. et Zhang, J. (2008, octobre). *Access to archival material in context*. Communication présentée au Second international symposium on Information interaction in context, Glasgow, Royaume-Uni. doi:10.1145/1414694.1414718
- Giannattasio Mazeaud, I. (1994, août). *De l'audiovisuel aux multimédias*. Communication présentée à la 60^e IFLA General Conference, La Havane, Cuba. Repéré à archive.ifla.org/IV/ifla60/60-giam.htm
- Gouvernement du Québec. (s. d.). Thésaurus de l'activité gouvernementale. Repéré à www.thesaurus.gouv.qc.ca/
- Gouyet, J.-N. et Gervais, J.-F. (2006). *Gestion des médias numériques : digital media asset management*. Paris, France : Dunod.
- Guigueno, B. (2016-2017). Les services d'archives à l'épreuve du numérique. *Culture et Recherche*, (134), 53-55. Repéré à www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Les-publics-in-situ-et-en-ligne
- Guigueno, B. et Jonchery, A. (2017). Pratiques en ligne, pratiques *in situ* : les archives ont-elles changé de public ? Retour sur les enquêtes menées auprès des lecteurs, des internautes et du public des activités culturelles (2013-2014). *Comma*, 2015(2), 27-29.
- Guitard, L. (2018). *Vocabulaire employé pour l'accès thématique aux documents d'archives patrimoniaux : étude linguistique exploratoire de termes de recherche, de description, d'indexation* (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal). Repéré à hdl.handle.net/1866/21122
- Guyot, J. et Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles : histoire, culture, politique*. Paris, France : Armand Colin.
- Hildesheimer, F. (2017). Archives. Dans *Encyclopædia Universalis*. Paris, France : Encyclopædia Universalis.
- Hiroux, F. (2009). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-Bruylant.
- IASA [International Association of Sound and Audiovisual Archives]. (1999). *The IASA cataloguing rules*. Stockholm, Suède : IASA. Repéré à www.iasa-web.org/print/book/export/html/124
- IASA. (2005, décembre). *Sauvegarde du patrimoine sonore : éthique, principes et stratégies de conservation*. Repéré à www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_French.pdf
- ICA [Conseil international des archives]. (2005). *Electronic records : A workbook for archivists*. Paris, France : International Council on Archives. Repéré à www.ica.org/sites/default/files/ICA_Study-16-Electronic-records_EN.pdf
- IFLA [Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des bibliothèques]. (2012). *Fonctionnalités requises des notices bibliographiques* (2^e éd.). Paris, France : Bibliothèque nationale de France. Repéré à www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr-fr_2012.pdf
- InterPARES. (s. d.). *InterPARES 2, Annexe 22*. Repéré à www.interpares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_livre_annexe_22.pdf
- ISO [Organisation Internationale de Normalisation]. (2017). *ISO 5127:2017 : Information and documentation - Foundation and vocabulary* (2^e éd.). Genève, Suisse : ISO. Repéré à www.iso.org/obp/ui/fr/#iso:std:iso:5127:ed-2:v1:en:term
- Jensen, B. et Jensen, C. (2005). The archives' perception of the users - the users' perception of the archives. *Comma*, 2005(3), 1-8.
- Jost, C. (2017, 7 mars). Dans l'intimité des films de famille : ce qu'ils révèlent de nos histoires familiales. Repéré à www.archimag.com/archives-patrimoine/2017/03/07/intimite-films-famille-revelent-histoires-familiales

- Klein, A. (2014). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique* (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal). Repéré à hdl.handle.net/1866/11648
- Klein, A. et Lemay, Y. (2014). L'exploitation des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, 233(1). Repéré à persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5124
- Lack, R. (2006). The importance of user-centered design: exploring findings and methods. *Journal of Archival Organization*, 4(1-2), 69-86. doi:10.1300/J201v04n01_05
- Latham, K. F. (2011). Medium rare: exploring archives and their conversion from original to digital Part Two – the holistic knowledge arsenal of paper-based archives. *LIBRES: Library & Information Science Research Electronic Journal*, 21(1). Repéré à www.libres-ejournal.info/1039/
- Latzko-Toth, G. et Millerand, F. (2012). Sociologie des usages et *Science & Technology Studies*: un dialogue à poursuivre. Dans G. Vidal (dir.), *La sociologie des usages: continuités et transformations* (p. 119-150). Paris, France: Lavoisier.
- Le Guillou, M. D. (2008, septembre). *Segmentation et indexation sémantique de contenus audiovisuels*. Communication présentée au séminaire « Contextes et enjeux de la culture informationnelle du Groupe de recherche sur les cultures et la didactique de l'information », Rennes, France. Repéré à grcdi.hypotheses.org/seminaire-du-grcdi/seminaire-2008
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 15-48.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Les archives définitives: un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le *Records continuum*. *Archivaria*, (77), 73-102. Repéré à archivaria.ca/index.php/archivaria/article/download/13484/14806
- Lemay, Y. et Klein, A. (2016). Archives et création: bilan et suites de la recherche. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique*. Cahier 3 (p. 162-200). Montréal, QC: Université de Montréal, EBSI. Repéré à hdl.handle.net/1866/16353
- Lemay, Y., Klein, A., Winand, A., Côté-Lapointe, S. et Yoakim, W. (2019). *Chantier pour une archivistique depuis l'exploitation: notes de recherche 2*. Document inédit à paraître.
- Lemoine, H. (2012). Avant-propos. *La Gazette des archives*, 227(3), 5-7. Repéré à www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2012_num_227_3_4948
- Limare, S., Girard, A. et Guilet, A. (2017). *Tous artistes! Les pratiques (ré)créatives du web*. Montréal, QC: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Lund, N. W. et Skare, R. (2009). Document Theory. Dans *Encyclopedia of Library and Information Sciences* (3^e éd., p. 1632-1639). Boca Raton, FL: CRC Press. doi:10.1081/E-ELIS3-120043662
- Mabi, C. (2016). Analyser les dispositifs participatifs par leur design. Dans Barats, C. (dir.), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales* (2^e éd., p. 33-37). Paris, France: Armand Colin.
- Maeck, J. et Steinle, M. (2016). On ne naît pas image d'archives, on le devient. Dans J. Maeck et M. Steinle (dir.), *L'image d'archives: une image en devenir* (p. 11-18). Rennes, France: Presses universitaires de Rennes.
- Marion, G. (2016, novembre). *L'émergence de la valeur d'usage et l'agentivité des objets matériels*. Communication présentée aux Journées Normandes de Recherche sur la Consommation, IAE, Caen, France. Repéré à www.researchgate.net/publication/309905877_L'emergence_de_la_valeur_d'usage_et_l'agentivite_des_objets_materiels
- Mas, S. et Gagnon-Arguin, L. (2011). Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique: la perception des archivistes. *Archives*, 42(2), 53-64. Repéré à www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf
- Mas, S., Klein, A. et Dufour, C. (2014). Émouvantes, les archives? Le point de vue des archivistes français. *Gazette des archives*, (233), 75-90. doi:10.3406/gazar.2014.5126
- Masure, A. (2018, 18 septembre). *Vers des humanités numériques « critiques »*. Repéré à dliis.hypotheses.org/2088
- McCausland, S. (2011). A future without mediation? Online access, archivists, and the future of archival research. *Australian Academic & Research Libraries*, 42(4), 309-319. doi:10.1080/00048623.2011.10722243
- Méchoulan, É. (2011). Introduction. Des archives à l'archive. *Inter-médialités*, (18), 9-15. doi:10.7202/1009071ar
- Melot, M. (2006). Préface. Dans T. Pédaque, *Le Document à la lumière du numérique: forme, texte, médium: comprendre le rôle du document numérique dans l'émergence d'une nouvelle modernité* (p. 12-15). Paris, France: C&F.
- Merzeau, L. (2010). L'intelligence de l'utilisateur. Dans *L'utilisateur numérique* (p.9-37). Paris, France: ADBS. Repéré à halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00526527
- Michel, K. (2009-2010). À l'ère du numérique, les documents audiovisuels sont-ils sur le point de passer du statut de documents à part au statut de documents comme les autres? *Archives*, 41(2), 79-114. Repéré à www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol41_2/41_2_michel.pdf
- Mondoux, A. (2011). *Histoire sociale des technologies numériques de 1945 à nos jours*. Québec, QC: Nota Bene.
- Müller, B. (2006). À la recherche des archives de la recherche. Problèmes de sens et enjeux scientifiques. *Genèses*, 63(2), 4-24. doi:10.3917/gen.063.04
- Munro, T. et Scruton, R. (2017). Aesthetics. Dans *Encyclopædia Britannica*. Chicago, IL: Encyclopædia Britannica. Repéré à www.britannica.com/topic/aesthetics
- Ongena, G., Van De Wijngaert, L. et Huizer, E. (2013). Acceptance of online audio-visual cultural heritage archive services: a study of the general public. *Information Research*, 18(2). Repéré à InformationR.net/ir/18-2/paper575.html
- Otlet, P. (1934). *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruxelles, Belgique: Editiones Mundaneum. Repéré à lib.ugent.be/fulltxt/BIB-038A006_2006_0001_AC.pdf
- Paquiénéguy, F. (2012). L'utilisateur et le consommateur à l'ère numérique. Dans G. Vidal (dir.), *La sociologie des usages: continuités et transformations* (p.79-212). Paris, France: Hermès Lavoisier.
- Pearce-Moses, R. (2005). *A glossary of archival and records terminology*. Chicago, IL: SAA [Society of American Archivists]. Repéré à files.archivists.org/pubs/free/SAA-Glossary-2005.pdf

- Peugeot, V. (2012). Biens communs et numérique : l'alliance transformatrice. Dans L. Calderan, P. Laurent, H. Lowinger et J. Millet (dir.), *Le document numérique à l'heure du web* (p. 141-154). Carnac, France : ADBS. Repéré à hal.inria.fr/file/index/docid/843803/filename/peugeot-v2.pdf
- Pédauque, R. T. (2005). *Le texte en jeu : permanence et transformations du document*. Repéré à archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001401/document
- Pédauque, R. T. (2006a). *Le document à la lumière du numérique : forme, texte, médium : comprendre le rôle du document numérique dans l'émergence d'une nouvelle modernité*. Paris, France : C&F.
- Pédauque, R. T. (2006b). *Document et modernités*. Repéré à archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001741
- Pédauque, R. T. (2007). *La redocumentarisation du monde*. Toulouse, France : Cépaduès.
- Pugh, M. J. (2009). Archival reference and access. Dans N. W. Lund et R. Skare (dir.), *Encyclopedia of Library and Information Sciences* (3^e éd., p.162-178). Boca Raton, FL : CRC Press. doi:10.1081/E-ELIS3-120043662
- Ranjard, S. (2012). *Usages et usagers de l'information : quelles pratiques hier et aujourd'hui ?* Paris, France : ADBS.
- Reitz, J. M. (2013). *Online Dictionary for Library and Information Science*. Repéré à www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_A.aspx
- Rhee, H. L. (2012). Genres and genre repertoires of user and use information sources in U.S. state archival and records management appraisal practice. *Archival Science*, 12(4), 461-483. doi:10.1007/s10502-012-9176-3
- Ribeiro, F. (2014). The use of classification in archives as a means of organization, representation and retrieval of information. *Knowledge Organization*, 41(4), 319-326.
- Robert, M. (2015). Les archives à l'ère des médias sociaux. Dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution de la discipline et de la profession* (p.113-128). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Ross, S. (2002). Position paper on integrity and authenticity of digital cultural heritage objects. *DigiCULT*, (1), 7-8. Repéré à www.digicult.info/downloads/thematic_issue_1_final.pdf
- Roy, J. (2006-2007). Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers. *Archives*, 38(2), 119-142. Repéré à www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Roy.pdf
- Schaffner, J. (2009). *The metadata is the interface : better description for better discovery of archives and special collections, synthesized from user studies*. Dublin, OH : OCLC Research. Repéré à www.oclc.org/content/dam/research/publications/library/2009/2009-06.pdf
- Scheffer, J. (2016-2017). Les Archives et les médias sociaux. *Culture et Recherche*, (134), 55. Repéré à www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Les-publics-in-situ-et-en-ligne
- Schüller, D. (2008). *Audiovisual research collections and their preservation*. Amsterdam, Pays-Bas : European Commission on Preservation and Access. Repéré à www.tape-online.net/docs/audiovisual_research_collections.pdf
- Stockinger, P. (2011). *Nouveaux usages des archives audiovisuelles numériques*. Paris, France : Hermès science/Lavoisier.
- Stockinger, P., Lalande, S. et Beloued, A. (2015). Le tournant sémiotique dans les archives audiovisuelles : vision globale et éléments conceptuels de mise en œuvre. *Les Cahiers du numérique*, 11(3), 11-37.
- Taleb, N. N. (2013). *Antifragile : les bienfaits du désordre*. Paris, France : Les Belles lettres.
- Tarsot-Gillery, S. (2016). Préface. Dans M. Roustan, A. Monjaret et P. Chevallier (dir.), *La recherche dans les institutions patrimoniales : sources matérielles et ressources numériques* (p. 9-10). Villeurbanne, France : Presses de l'Enssib.
- Theimer, K. (2011). Archivists and audiences : new connections and changing roles in archives 2.0. In K. Theimer (dir.), *A different kind of web : New connections between archives and our users* (p.334-346). Chicago, IL : Society of American Archivists.
- Treleani, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?* Montréal, QC : Presses de l'Université de Montréal.
- Tricot, A, Sahut, G. et Lemarié, J. (2016). *Document : communication et mémoire*. Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck.
- Turner, J. M. (2001). L'avenir du traitement plan par plan des images animées. *BBF*, 46(5), 48-53. Repéré à bbf.enssib.fr/consulter/08-turner.pdf
- Unesco. (1980, septembre-octobre). *Résolutions : volume 1*. Actes de la Conférence générale de l'Unesco, 21^e session. Belgrade, Yougoslavie. Repéré à unesdoc.Unesco.org/images/0011/001140/114029F.pdf
- Unesco. (1991). *Questions juridiques relatives aux archives audiovisuelles*. Paris, France : Unesco. Repéré à unesdoc.Unesco.org/images/0008/000886/088674fb.pdf
- Vial, S. (2012). *La structure de la révolution numérique : philosophie de la technologie* (Thèse de doctorat, Université René Descartes, Paris, France). Repéré à halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00776032/document
- Vidal, G. 2012. De l'analyse des usages à la dialectique technique et société. Dans G. Vidal (dir.), *La sociologie des usages. Continuités et transformations* (p.213-242). Paris, France : Hermès Lavoisier.
- Winand, A. (2016). Matériau temporel et images tactiles : l'archive dans *Western Sunburn* de Karl Lemieux. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique : cahier 3* (p.35-50). Montréal, QC : Université de Montréal, EBSI. Repéré à hdl.handle.net/1866/16353
- Yakel, E. (2005). Hidden collections in archives and libraries. *OCLC Systems & Services : International digital library perspectives*, 21(2), 95-99. doi:10.1108/10650750510598675
- Yakel, E. (2011). Balancing archival authority with encouraging authentic voices to engage with records. In K. Theimer (dir.), *A different kind of web : New connections between archives and our users* (p. 75-101). Chicago, IL : Society of American Archivists.
- Yeo, G. (2005). Understanding users and use : a market segmentation approach. *Journal of the Society of Archivists*, 26(1), 25-53. doi:10.1080/00039810500047425

Benoît EPRON est professeur au sein de la filière Information Documentaire de la Haute École de Gestion de Genève depuis la rentrée 2018. Il y enseigne, entre autres, la gestion des services d'information et l'économie de l'information. Titulaire d'un doctorat en Sciences de l'information et de la communication de l'Université Lyon 1, il a travaillé dix ans à l'Enssib comme Maître de conférences. Il y a assuré successivement les fonctions de directeur des études puis de directeur de la recherche. Ses travaux portent notamment sur les transformations numériques du livre et de l'édition et leurs conséquences pour les bibliothèques. Il a entre autres publié un ouvrage intitulé *L'édition à l'ère numérique* en 2018 aux éditions La Découverte. Il est élu depuis mai 2019 au Standing committee de la section Library Theory and Research de la Fédération internationale des associations et institutions de bibliothèques (IFLA).

Florence BURGY travaille comme assistante d'enseignement et de recherche au sein de la filière Information Documentaire de la Haute École de Gestion de Genève depuis janvier 2019, en parallèle de son Master en Sciences de l'Information. Dans le cadre de ce dernier, elle a entre autres entamé un projet de recherche portant sur la transcription automatique de textes latins du XVI^e siècle par reconnaissance optique de caractères. Elle s'intéresse tout particulièrement aux humanités numériques ainsi qu'au développement de collections et d'outils numériques en bibliothèques publiques et scientifiques. Elle est en outre titulaire d'un Master en Études médiévales de l'Université de Genève depuis septembre 2017.

Claude AYERDI-MARTIN est bibliothécaire pour les bibliothèques de Montréal depuis neuf ans. Dans son travail, elle s'intéresse plus particulièrement à l'appropriation des bibliothèques par les clientèles familiales et adolescentes et par l'implication des jeunes adultes dans la vie culturelle québécoise. Elle se plaît aussi à mettre en valeur toute la diversité des documents et services offerts par la nouvelle bibliothèque,

surtout en ce qui a trait à la littérature numérique et au jeu sous toutes ses formes. À l'été 2019, elle débutera de nouveaux défis comme chef de section à la Bibliothèque de Parc-Extension.

Bachelier en histoire, **Maxime BEAULIEU** a obtenu son diplôme en 1999 de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Depuis 2000 il a travaillé dans les bibliothèques L'Octogone, Jean-Corbeil et Mordecai-Richler à Montréal. En 2016, il rejoint l'équipe de la direction des Bibliothèques de Montréal. Il travaille sur divers programmes comme le Prêt d'instruments de musique, le festival Montréal Joue et l'implantation des laboratoires de fabrication numérique en bibliothèque. Il s'intéresse depuis plusieurs années au rôle social des bibliothèques et leur implantation dans le milieu. Depuis l'automne 2015 Maxime Beaulieu est chargé de cours pour le School of Information Studies de l'université McGill (Montréal) où il donne le cours Public Libraries.

Responsable numérique pour le réseau des Médiathèques de Choisy-le-Roi, **Julien DEVRIENDT** s'intéresse particulièrement à la place du jeu en bibliothèque, ainsi qu'aux outils de création et d'expression numériques. Au croisement de ces deux approches, le jeu vidéo constitue un terrain d'exploration et de découverte passionnant.

Simon CÔTÉ-LAPOINTE est vidéaste, pianiste, compositeur et doctorant en sciences de l'information à l'Université de Montréal. Il s'intéresse à la création à partir d'archives, à l'organisation et la diffusion des archives audiovisuelles ainsi qu'à la notion de facettes appliquée en archivistique. Depuis 2012, il a été chargé de projet pour l'Association internationale des archives en plus de participer à plusieurs projets de recherche universitaires en lien avec les archives. En tant que créateur, il a été récipiendaire de bourses en recherche et création du Conseil des arts et des lettres du Québec en 2012, 2014 et 2017.

