

ARTICLE :

« Archivage de répétitions et médiations du spectacle vivant. Le cas du projet spectacle en ligne(s) »

Joëlle Le Marec et Nicolas Sauret

Les Cahiers du numérique, vol. 12, n° 3, 2016, p. 139-164.

Pour citer ce chapitre :

LE MAREC, Joëlle et Nicolas SAURET, « Archivage de répétitions et médiations du spectacle vivant. Le cas du projet spectacle en ligne(s) », *Les Cahiers du numérique*, vol. 12, n° 3, 2016, p. 139-164.

ARCHIVAGE DE RÉPÉTITIONS ET MÉDIATIONS DU SPECTACLE VIVANT

Le cas du projet spectacle en ligne(s)

JOËLLE LE MAREC

NICOLAS SAURET

Cet article revient sur les résultats du programme *Spectacle en ligne(s)* à partir desquels une réflexion est menée sur le changement de nature de l'archive nativement numérique et de son statut culturel. La constitution d'une archive vidéo annotée des répétitions de deux spectacles vivants nous a permis d'explorer les médiations de l'archive dans le contexte culturel. Notre réflexion sur la médiation se positionne ainsi à la croisée de l'innovation institutionnelle en la matière, et des problématiques scientifiques liées à l'archive numérique. À travers les expérimentations d'éditorialisation de l'archive, menées lors du projet, l'article introduit l'idée que l'archive nativement numérique n'accède au statut d'objet culturel qu'au travers de ses usages, lors de la génération des formes intermédiaires propre à l'éditorialisation de l'archive.

1. Introduction

De nombreux acteurs culturels observent avec passion la valorisation sur les réseaux de collectes réalisées par des témoins et acteurs de mémoires sociales rendues visibles ou audibles, et modifiables par leur diffusion. Ces collectes peuvent prendre place au sein de ce qui est partagé et discuté dans les institutions du savoir et de la culture, de la même manière que des collections privées peuvent être intégrées au patrimoine public¹.

Par ailleurs, la recherche, notamment celle qui porte sur les pratiques culturelles ou médiatiques, génère la constitution de corpus et collections, qui, indépendamment des traitements qui leur sont appliqués et des publications auxquelles elles aboutissent, acquièrent une valeur patrimoniale et culturelle du point de vue de lecteurs intéressés².

Dans certains cas, ces démarches fusionnent : les chercheurs qui travaillent sur les pratiques des amateurs et fans, ou sur des démarches mémorielles, peuvent être également acteurs, témoins, alliés, partenaires de ces initiatives³.

Nous partons ici d'une perspective un peu différente, caractéristique selon nous de ce type de projet partenarial, associant sur la base d'un pari de multiples individus et structures (établissements culturels, unités de recherche, ingénieurs). Dans le cas du programme *Spectacle en ligne(s)*, il s'agit d'enregistrer une unité culturelle difficile à saisir : un ensemble exhaustif de répétitions d'une pièce de théâtre et d'un spectacle d'opéra. Un tel ensemble constitue une unité culturelle volumineuse et considérée comme ayant une valeur culturelle et scientifique potentielle par de multiples individus. La taille et la complexité de cette nouvelle unité culturelle disponible exige de la rendre manipulable pour des usages potentiels, que l'on peut partiellement anticiper à partir des intérêts pour le partage de ce que représente la répétition, intérêts exprimés par les membres des structures culturelles impliquées (théâtre des Célestins de Lyon,

1. On peut citer par exemple Cinémoire, cinémathèque de films amateurs à Marseille. Dans le cadre de la commémoration de la guerre 14-18 les collectes ont fait collaborer des collectionneurs amateurs, des chercheurs et des musées. Voir par exemple le rapport de recherche TEMUSE 14-45 Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation (Da Lage, 2012).

2. C'est le cas de la collection de vidéos politiques constituée par Thierry Devars (Devars, 2014).

3. Camille Paloques-Berges a été doublement impliquée en tant que chercheuse et actrice très impliquée dans la constitution du patrimoine vernaculaire d'internet. Voir notamment « La mémoire culturelle d'Internet : le folklore de Usenet » (Paloques-Berges, 2012).

festival d'art lyrique d'Aix en Provence), par des publics et interlocuteurs de ces structures (spectateurs assidus d'opéra, enseignants, professionnels du théâtre et de l'opéra).

Un premier objectif technologique a été la captation filmée et le traitement exhaustif de ce bloc d'espace-temps, soit les centaines d'heures d'images et de sons de toutes les séances de répétition collectives de *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams au théâtre des Célestins⁴ et d'*Elena* de Francesco Cavalli au Festival d'Aix en Provence⁵. Cette prouesse a été en elle-même un résultat obtenu par la collaboration de l'INRIA, du LIRIS, d'UBICAST et de l'IRI (Ronfard *et al*, 2015). Elle a nécessité l'accord et l'aide des équipes artistiques qui se sont rendues disponibles. Cet objectif entre donc en résonance avec un goût partagé pour l'expérimentation, aussi bien technologique que culturelle et institutionnelle. On retrouve ce goût de l'expérimentation en cours de projet chez certains publics enquêtés, dont les enseignants, eux-mêmes impliqués dans des expérimentations pédagogiques et sociales multiples.

Un second objectif réside dans le travail de création de formes médiatiques et éditoriales pour donner accès au corpus ainsi constitué. Plus largement, il s'agit de rendre compte du travail d'articulation entre ces formes médiatiques et éditoriales, et des projets préexistants au sein des structures culturelles partenaires. Ce travail repose sur le pari de passer du caractère traditionnellement rare et fragmentaire des représentations de la répétition⁶, à un matériau pléthorique, collecté pour deux spectacles différents.

C'est pourquoi le programme de recherche est coordonné par une équipe, l'IRI, qui travaille sur la mise à disposition de ressources culturelles et scientifiques vers les amateurs, au travers de dispositifs permettant de développer leurs pratiques d'édition de ressources numérisées⁷. C'est également pourquoi il mobilise le laboratoire CERILAC, qui développe des recherches sur les médiations des savoirs et sur les publics des médias et des

4. La pièce, mise en scène par Claudia Stavisky, a été jouée en juillet 2013 au festival de Grignan puis en septembre et octobre 2013 aux Célestins, théâtre de Lyon.

5. L'opéra de Francesco Cavalli a été joué en juillet 2013 au Festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence.

6. Des cinéastes ont créé des œuvres sur le processus de répétition d'opéra ou de théâtre. Voir le film « La Traviata et nous » de Philippe Beziat en 2012, ou bien le film « César doit mourir » des frères Taviani, également en 2012.

7. Voir les nombreux développements, séminaires, projets, actions sur le site de l'IRI (<http://www.iri.centrepompidou.fr/>) et notamment les archives du séminaire « Écritures numériques et éditorialisation » organisé par l'IRI (Nicolas Sauret), Sens Public (Gérard Wormser) et l'Université de Montréal (Marcello Vitali Rosati) <http://seminaire.sens-public.org>

institutions culturelles⁸. C'est également dans cette perspective que travaillent les personnes qui se sont impliquées dans le projet au Théâtre des Célestins et au Festival d'Aix en Provence, puisque dans les deux cas, Auxane Dutronc (Lyon) et Jérôme Brunetière (Aix), développent une réflexion et des projets multiples en direction des publics.

Il y a donc, dans les partis-pris qui ont structuré et surtout fait évoluer le projet, une articulation sur plusieurs plans entre :

– la pensée sur l'expérimentation, technique, institutionnelle, sociale, culturelle. Technique avec la captation d'un ensemble exhaustif de répétitions, et l'implémentation de plusieurs prototypes et dispositifs innovants, reflétant l'engagement en faveur de l'expérimentation pour développer les pratiques amateurs à l'IRI (Sauret, 2015) ; institutionnelle dans le partenariat constitué, et enfin un goût pour l'expérimentation culturelle qui est structurante dans le monde de la médiation,

– la réflexion sur les pratiques d'éditorialisation de corpus numériques, qui rejoint sous bien des aspects une théorie des médiations dans le champ académique. Dans le domaine de l'action culturelle et des relations aux publics, c'est également une pensée sur les médiations qui inspire les partenaires culturels et certains publics rencontrés. Même si elle ne coïncide pas avec la médiation comme concept pour les chercheurs, elle entre en résonance avec le type de vision de la culture et des savoirs qui s'en dégage.

Sur cette base, le projet a donné lieu à la création de plusieurs objets (par exemple un démonstrateur, des propositions de dispositifs) à partir de l'ensemble constitué par l'enregistrement intégral des répétitions de deux spectacles. Ces objets sont destinés à rencontrer des idées de médiations du théâtre ou de l'opéra exprimées par institutions partenaires.

2. Conception de la médiation, recherches sur l'éditorialisation

Le théâtre des Célestins développe depuis de nombreuses années un site⁹ destiné à rendre disponibles au public des milliers de documents relatifs au théâtre et à ses spectacles. Il développe en outre quantité d'actions avec des publics impliqués, notamment les enseignants, pour diversifier les rapports au

8. Le CERILAC a participé au programme en menant des entretiens auprès de spectateurs et d'enseignants, et en organisant des ateliers de réflexion à partir de présentations du corpus réalisé à Lyon et Aix. Ces enquêtes ont fait l'objet de restitutions publiques et de communications orales, mais pas encore de publications spécifiques. Nous en re prenons des éléments dans cet article.

9. <http://www.memoire.celestins-lyon.org/>

théâtre, dans des pratiques diversifiées. Beaucoup de documents ne sont pas revendiqués en tant que productions culturelles autonomes par rapport aux objets dont ils traitent (par exemple, le programme annuel est constamment cité par les spectateurs rencontrés lorsqu'ils évoquent leur lien au théâtre). Ils facilitent pourtant l'appropriation du théâtre, et relèvent d'un mode de relation aux publics qui a été conceptualisé et promu par les théoriciens et acteurs de la médiation culturelle¹⁰.

De même, lorsque l'équipe du Festival d'Aix s'implique dans le projet, elle réfléchit à un dispositif permettant à des publics d'étudiants amateurs de théâtre de suivre de près la vie du festival, dans une démarche d'intégration des pratiques de ces publics, eux-mêmes adoptant sous le titre de jeunes ambassadeurs une position d'intermédiaire de médiation. Elle pense aussi à une capitalisation, au fil des éditions, de ses master-class pour les jeunes chanteurs lyriques.

Dans les deux cas, les équipes culturelles réfléchissent intensivement à la conception et à la production de documents et dispositifs destinés à des publics différenciés.

Il se trouve que la médiation depuis les années 90, est passée d'une volonté de servir l'appropriation des œuvres, à une exploration et une exploitation des multiples acteurs, dispositifs, objets, pratiques, expériences, qui, ensemble, constituent le « monde de l'art » selon l'expression d'Howard Becker (Becker, 1988). Cette conception volontariste de la médiation culturelle a donc désormais des liens directs avec la vision théorique de l'art ou de la musique comme étant un ensemble de médiations qui les font exister : œuvres, instruments, savoirs et savoir-faire, lieux, publics, acteurs, etc. (Hennion, 2007).

Les équipes de recherche impliquées, quant à elles, développent un intérêt pour les transformations des objets culturels et des savoirs, tels qu'ils s'incarnent, toujours, dans des formes matérielles qui sont le résultat ou le point de départ de pratiques¹¹ (Jacob, 2007 ; 2011). Ces formes matérielles identifiées peuvent inspirer un outillage conçu pour les accompagner. Ce type de développement est important dans tout ce qui concerne la « culture numérique » (Doueïhi, 2011).

10. Voir notamment la charte rédigée et débattue il y a quelques années par les membres de l'association des médiateurs culturels (<http://www.mediationculturelle.net/charte-deontologique/>). De nombreux travaux ont été consacrés à la médiation culturelle (voir par exemple Caune J., 2006).

11. Christian Jacob développe une remarquable histoire matérielle des pratiques lettrées.

Parallèlement, les conceptions politiquement légitimes de la culture se sont transformées¹² ; les travaux inspirés par le concept de médiation ont questionné la vision centrée sur les œuvres et les auteurs, l'attention s'est diffractée et s'étend à l'ensemble des conditions de possibilités des œuvres et des artistes dans un contexte donné. Cette ouverture favorise à son tour des actions culturelles exploratoires, qui mettent en visibilité les multiples aspects d'un domaine culturel, notamment le travail des collectifs ou les coulisses de l'œuvre. Ces mouvements convergent avec une attention aux pratiques des amateurs, aux parcours et aux engagements singuliers dans des façons de faire, de regarder, d'écouter, de documenter des passions, de les partager et de les diffuser (Hennion *et al.*, 2000), qui nourrissent à leur tour le « monde de l'art ».

Dans des domaines aussi différents que la sociologie de la musique, ou les études de sciences¹³ (Latour, 1984), le repérage soigneux des médiations qui font exister les œuvres et les savoirs fait écho à un intérêt des publics pour les processus de fabrication et pour la dimension fragile, conjoncturelle et souvent collective de toute production culturelle. On assiste à l'intégration dans la culture des conditions de possibilité de l'art ou de la science, et d'une attention à la fois savante et populaire à la « fabrique » des œuvres (le travail ordinaire des chercheurs et des écrivains, les pratiques studieuses, les objets intermédiaires, etc.). Cette mutation des rapports aux savoirs et à la culture ouvre un espace d'expérimentation pour la production d'objets culturels issus des conditions de production et de réception d'œuvres culturelles. La passion pour les savoirs des amateurs rencontre ainsi d'une part de nouvelles problématiques en sciences sociales, et d'autre part un intérêt du secteur professionnel pour l'expérimentation et la production de nouveaux objets médiatiques.

Les médiations de l'art, regroupent donc à la fois les conditions qui rendent possibles la création d'œuvre (chez les artistes et leurs partenaires), les pratiques et dispositifs qui en facilitent l'appropriation (chez les médiateurs au sens large, incluant les enseignants, formateurs, communicateurs et amateurs impliqués) on les manières d'aimer des œuvres et des mondes culturels (chez les publics dont certains deviennent bien sûr médiateurs pour d'autres).

Cette vie proliférante des médiations se déploie dans de très nombreuses productions médiatiques. Ce déploiement justifie l'attention forte portée par

12. La légitimité des objets et pratiques culturelles renvoie ici aux débats et actions partagés entre chercheurs en sciences sociales, et acteurs des institutions culturelles et politiques. Voir par exemple (Fabiani, 2007).

13. Depuis le travail fondateur de Bruno Latour, la sociologie des sciences a fait apparaître le travail scientifique comme producteur des médiations qui constituent le savoir et la chose.

des chercheurs au repérage de l'émergence et de la transformation continue des objets culturels (Jeanneret, 2008). Cette dynamique transforme les métiers de la culture et la structuration des industries culturelles et créatives (Menger, 2009 ; Bouquillon, 2013).

L'attention des chercheurs de l'IRI pour les pratiques d'éditorialisation, nourrit également ce contexte de convergences possibles, théoriques et culturelles (Puig *et al.*, 2009).

Le projet Spectacles en ligne(s) s'est ainsi ancré dans une dynamique attentive aux liens entre expérimentation, éditorialisation et médiation.

3. De la collecte à la publication : une chaîne éditoriale

L'équipe du programme *Spectacle en ligne(s)* a élaboré une chaîne éditoriale complète depuis la captation vidéo des répétitions, jusqu'à la publication de l'archive indexée et annotée.

Prototypée dans son ensemble, la chaîne a été conçue comme une succession automatisée d'étapes : captation, indexation et annotation, versement, mise en ligne et publication, éditorialisation (Vitali Rosati, 2016). L'automatisation complète n'a pas pu être entièrement opérationnelle lors du projet pour des raisons matérielles (absence de connexion réseau sur les lieux de répétition par exemple) ou informatiques (la nécessité d'adapter les modèles de données au cours de la publication), mais une nouvelle itération du dispositif aurait permis d'en faire la preuve de concept.

Le bon fonctionnement de la chaîne éditoriale repose essentiellement sur la modélisation des données. Cette dernière constitue en effet un référentiel informationnel pour chaque étape de la chaîne assurant l'interopérabilité des systèmes et des données traitées. Par ailleurs, en définissant ses clés d'index, la modélisation détermine dans une certaine mesure les modalités d'usage de l'archive en ligne. Un effort particulier a donc été mené conjointement par les équipes du LIRIS, de l'IRI et d'Ubcast sur la conception de ce modèle, susceptible tout à la fois d'accueillir les données de collecte, de permettre leur éditorialisation, et selon des usages anticipés, de permettre leur enrichissement par de la contribution.

Le dispositif d'enregistrement devait être un système peu intrusif et facile à déployer : une caméra de surveillance haute définition sur un trépied dont la position, l'optique et l'angle de prise de vue produisent une image d'ensemble de la répétition. La position de la caméra au milieu de l'orchestre correspond en

fait au point de vue du metteur en scène et de ses assistants lors des séances de travail¹⁴. De fait, la caméra était pilotée depuis une station dédiée¹⁵, elle-même positionnée aux côtés de la table de travail du metteur en scène, et opérée par l'annotateur, lui conférant le rôle central dans la récolte des données. La mission principale de cet opérateur était, outre de lancer les enregistrements, d'indexer en temps réel les répétitions simultanément à leur captation, en posant des marqueurs (des annotations) temporalisés. Ces marqueurs étaient de deux types :

– les marqueurs de chapitrage destinés à identifier les moments de performance des acteurs et les moments de discussion ou d'intervention du metteur en scène, et décrivant les conditions technique de répétition : lieux, décors, costumes, lumière, son, ainsi que les comédiens présents lors de l'enregistrement, ou encore des repères de texte ou de mesure de partition musicale en ce qui concernait l'opéra ;

– les marqueurs d'interprétation dont le but était de décrire le travail de création lui-même, avec une certaine liberté de protocole et notamment la possibilité d'interpréter les situations dramatiques et de porter un regard critique sur le déroulement de la répétition. La seule contrainte relative à ces marqueurs d'interprétation était de leur associer une ou plusieurs catégories non pré-définies sous forme de mots-clés.

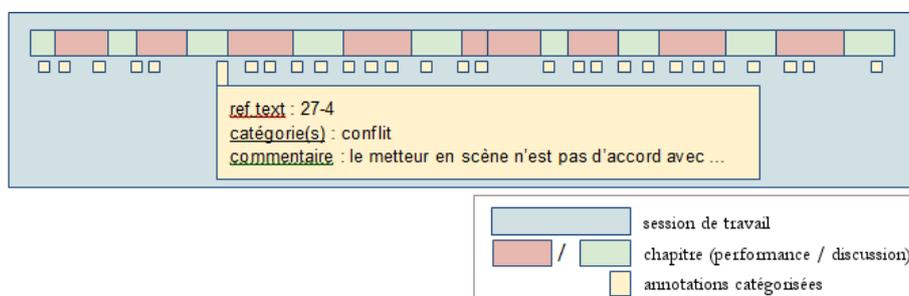


Figure 1. Schématisation temporelle du modèle de données (avec légende) (CC-BY-SA)

14. Jean-Luc Godard déclare en 1966 : *Pourquoi les gens de théâtre ne filment jamais leurs performances pour les garder en archives ? Ce serait pourtant simple : on place la caméra au milieu de l'orchestre avec une focale moyenne, et non pas un zoom car ce serait déjà faire des choix et proposer une interprétation* (Jean-Luc Godard, Deux arts en un, in *Les Cahiers du Cinéma*, n°177, Paris, 1966, p. 77)

15. Station *Easycast* du partenaire Ubicast, adaptée au projet et au format de données.

On peut rapprocher ce travail de l'opérateur-annotateur du travail de prise de notes de l'assistant metteur en scène. Celui-ci tient à jour le cahier de mise en scène dans lequel il inscrit tout au long des répétitions toutes les décisions dramaturgiques ou techniques, toutes les discussions relatives au texte, à son interprétation, toutes les modifications du script, etc.

3.1. Les médiations créées au fil du protocole

Les catégories associées aux annotations produites par l'annotateur constituent un aspect particulier du corpus.

Idéalement, nous aurions bien sûr préféré faire les enquêtes auprès de spectateurs et de chercheurs potentiellement intéressés par des archives de répétition bien avant la phase d'enregistrement. Notre projet s'est adapté au calendrier spécifique des saisons théâtrales et des festivals, et de leurs répétitions, sachant que l'adhésion des équipes artistiques à la contrainte de l'enregistrement intégral de leur travail est une occasion extraordinaire, qui résulte de mois et d'années de relations déjà construites entre l'établissement culturel et certains des partenaires scientifiques.

Il a fallu démarrer les captations moins de quatre mois après l'accord de démarrage pour le programme de recherche. La décision de procéder aux enregistrements, et ce de manière exhaustive, en tout début de projet a eu des conséquences inattendues :

- une inversion du calendrier du projet : la collecte et la mise en ligne du corpus étaient terminées six mois après le début du projet,

- l'élaboration immédiate d'une grille d'observation pour l'annotation des captations au moment de l'enregistrement. Le protocole a été décidé au terme d'un atelier interdisciplinaire qui s'est réuni dès le démarrage du programme. Les réalisateurs audiovisuels et les chercheurs ont notamment posé la question du point de vue sur la création et sur la répétition, soulevant des problématiques à la fois essentielles, mais insolubles dans le déroulement du projet. En effet, les catégories ne sont pas issues de catégories savantes propres à une discipline scientifique¹⁶ ou à un usage. Il a été décidé de ne pas simuler un consensus fonctionnel, mais de laisser effectivement s'exprimer un point de vue relativement proche de celui d'un assistant à la mise en scène¹⁷. Nous avons ainsi choisi de ne pas fixer d'emblée les catégories, mais de recruter les

16. On aurait pu imaginer, par exemple, une réflexion sur des critères pertinents du point de vue de la sociologie de l'interaction, ou bien des études théâtrales.

17. Voir parties 3 & 4.

annotateurs sur la base de savoirs et compétences en dramaturgie et en musicologie, et de les laisser élaborer et tester eux-mêmes leur grille de critères.

Pour les chercheurs impliqués, ces catégories élaborées et mises à l'épreuve pendant les répétitions constituent une première médiation de la dynamique de la répétition qui suscite des questionnements. Leur protocole d'élaboration embarque les points de vue singuliers, très différents, de chacun des annotateurs, leur subjectivité, leur regard, leur stratégie. Cette situation a potentiellement des inconvénients. Pour ceux qui découvrent le corpus, les catégories renvoient à une énonciation énigmatique, qui peut être rapprochée d'une démarche d'indexation documentaire, tout en laissant visible la singularité du regard. Une itération possible des éditorialisations pourrait être un travail en soi, qui aiderait à éclairer les usagers lorsqu'ils auront à se positionner et à proposer de nouvelles catégories d'annotation

Tableau 1. Catégories pour Chatte sur un toit brûlant

Catégories	Occurrences
Adaptation du texte	6
Allemande de la scène	1
Conflit	7
Décision	14
Demande d'un(e) comédien(ne)	62
Doutes	23
Filage de la scène	42
Identification d'un problème	81
Improvisation	16
Interprétation alternative de mise en scène	70
intervention MES	554
Intervention de la technique	22
Intervention assistant metteur en scène	3
Parole à l'acteur/actrice	26
performance d'un(e) comédien(ne)	331
Question d'espace	6
Référence au réel	3
Remise en cause	4
Scène reprise	451

Tableau 2. Catégories pour Elena

Catégories	Nombre
Accessoire	292
Adresse	247
Articulation	357
Conflit	27
Coopération chef/MES	178
Costumes	711
Couleur de la voix	112
Décision	154
Définition du personnage	725
Déplacement	830
Dynamiques musicales	158
Émotions	134
Gestuelle	346
Improvisation	52
Instrumentation	118
Intonation	65
Lumières	221
Mise en place du décor	85
Modification de la partition	166
Ornementation	14
Phrasé	131
Prononciation	109
Recherche	327
Référence à la caméra	1
Relation de pouvoir	47
Relation de séduction	66
Relation entre les personnages	820
Respiration	25
Tempo	406
Travail du texte	104

Pour autant, dans la mesure où elles n'imitent pas le type de catégorie qui résulterait d'un protocole de recherche unifié¹⁸, elles intéressent et intriguent comme on a pu le constater lors des communications ou dans les ateliers menés avec des enseignants. Elles sont assez simples et se prêtent à la critique, ce qui rend perceptible d'emblée pour les usagers, le caractère construit de la médiation documentaire. Ainsi, dans un atelier de test réalisé avec des enseignants de théâtre, ceux-ci repèrent, à travers les catégories, un mode d'emploi potentiel. Ils explicitent alors le type de catégories qu'ils souhaiteraient proposer pour modifier ou transformer le matériau, ou bien cherchent à quel niveau de structuration du corpus ils pourraient intervenir. Pour plusieurs d'entre eux il apparaît (fort logiquement compte-tenu du fait que ce sont des enseignants en français), que c'est le travail sur le texte qui pourrait structurer le repérage des événements de la répétition.

En tout état de cause, la médiation de l'archive intervient certes au travers des catégories des annotations qui cristallisent une première vision de ce qu'ont été les répétitions pour les donner à voir à autrui, mais aussi au travers des métadonnées produites qui peuvent être considérées comme des catégories plus descriptives et plus neutres, même si les choix resteraient également à problématiser¹⁹.

3.2. Le corpus

Car le corpus de *Spectacle en ligne(s)* ainsi constitué ne comporte pas seulement des centaines d'heures de vidéo de répétition ; il comprend en fait toutes ces données descriptives temporalisées et donc resynchronisées au flux vidéo, générant autant de capacités de recherche, de navigation et de compilation. Ces métadonnées du matériel vidéo ne doivent pas être regardées comme des métadonnées de l'archive ; elles sont constituantes de l'archive au même titre que la vidéo.

Les données de captation produites par la station EasyCast sont livrées au format XML sous le standard Cinélab²⁰ conçu spécifiquement pour l'indexation fine de contenus vidéo. Dans la chaîne éditoriale de *Spectacle en ligne(s)*, il s'agit

18. Comme ce serait le cas si les catégories étaient destinées à tester ou vérifier des hypothèses portant sur les interactions par exemple.

19. Voir (Amar, 2000) pour une analyse de l'indexation en termes d'énonciation.

20. Cinélab : un modèle et un format de données pour l'annotation fine de vidéo numérique (<http://liris.cnrs.fr/advene/cinelab/>).

d'un format pivot temporaire pour le dépôt des données sur la plateforme Ligne de temps²¹ développée par l'IRI.

Cette plateforme, adaptée pour le projet, propose différents accès vers les données vidéo et les métadonnées associées, notamment grâce à un moteur de recherche offrant deux points d'entrée :

- une recherche par les chapitres,
- une recherche par les annotations.

Tableau 3. L'archive en quelques chiffres

	La Chatte sur un toit brûlant	Elena	Total
Nombre de vidéos	70	100	170
Durée totale (en h)	242	177	419
Volume total (en To)	2,47	1,60	4,07
Nombre d'annotations	3 530	6 968	10 498

La recherche sur les chapitres permet d'extraire des segments vidéo en croisant différentes facettes de recherche correspondant aux métadonnées descriptives associées aux segments : le type de « chapitre » (discussion ou performance), la nature de la répétition (à la table, en scène, etc.), les caractéristiques techniques (lumières, décors, costumes, son), les personnages présents, ou bien une partie du texte ou de la partition musicale. Les résultats se présentent sous forme de listes des « chapitres » correspondant à la requête. Le second point d'entrée est une recherche plein texte sur les annotations, associée à un filtrage par les catégories discutées précédemment. Le moteur de recherche permet en outre d'effectuer une requête sur un point d'entrée à partir des résultats de l'autre point d'entrée. D'une certaine manière, la recherche par « chapitre » ou par annotation constitue deux méta-facettes de recherche²², permettant une lecture croisée entre « chapitres » et annotations. Une fois un résultat sélectionné, sa consultation se fait sur un player vidéo augmenté

21. *Ligne de temps* est à la fois une plateforme web de vidéo et un logiciel d'annotation intra-vidéo.

22. La recherche à facettes est une technique en recherche d'information basée sur une classification à facettes, donnant aux utilisateurs les moyens de filtrer une collection de données en choisissant un ou plusieurs critères (les facettes). (https://fr.wikipedia.org/wiki/Recherche_%C3%A0_facettes).

proposant une lecture synchronisée des métadonnées associées à la vidéo. La plateforme Ligne de temps a ainsi constitué l'infrastructure de l'archive en servant les données au travers des diverses interfaces et API pour la consultation du corpus en ligne, pour la publication de l'archive dans le format ouvert de Linked Open Data, ou encore pour explorer différents scénarios d'usages.

3.3. Accès et modalités d'usage

Une des conditions de possibilité du projet a résidé dans la négociation du droit à l'image des artistes, filmés qui plus est dans l'intimité presque sacrée du travail de répétition. Cette condition pourrait apparaître comme une limite. Mais ce n'est pas le cas puisque le programme n'existe que parce qu'il y a un rapport de confiance mutuelle entre les comédiens, les institutions culturelles et les partenaires de recherche. Cela a permis d'amender les contrats d'auteur d'un avenant anticipant les usages de l'archive vidéo. Cependant, si cette dernière est effectivement en ligne dans son ensemble, seule une partie restreinte est accessible sans autorisation préalable²³. Cette restriction d'accès a été une condition requise pour permettre la captation exhaustive, et impose à tout chercheur ou utilisateur intéressé d'effectuer une demande préalable d'accès au corpus. Une fois la demande acceptée, les interfaces et API disponibles donnent toute latitude pour annoter, enrichir, extraire des données, dans le respect strict d'un usage pédagogique ou de recherche.

4. Pratiques des spectateurs, usages des enquêtes, et proposition de médiation

Nous avons consacré beaucoup de ressources humaines et temporelles, dans le projet, à imaginer des usages possibles du dispositif et de l'archive qui soient cohérents avec des projets de médiation ou de formation développés par les établissements culturels. Après des décennies de travaux critiques sur l'usage (voir par exemple Le Marec, 2004), il n'est plus possible de maintenir la vision naïve dans laquelle une enquête menée auprès d'individus considérés comme des usagers finaux, fournirait directement une « demande » à la proposition expérimentée. L'enquête nourrit un ensemble d'idées, d'inspirations, d'ajustements entre les projets des équipes chargées des publics dans les établissements, les projets des usagers qui sont souvent médiateurs pour d'autres publics, et les propositions issues de la recherche.

23. Voir le site du projet <http://spectacleenlignes.fr>.

Nous avons mené des entretiens auprès de dix abonnés au théâtre des Célestins et de huit étudiants amateurs d'opéra participant au dispositif de type « ambassadeurs ». Celui-ci, mis en place par l'équipe du festival d'Aix, est proposé à des candidats de moins de 30 ans qui sont associés à un certain nombre d'événements du festival et s'engagent à promouvoir celui-ci dans leur entourage, auprès de leurs amis. Les entretiens étaient destinés à repérer d'une part l'existence de pratiques documentaires et médiatiques chez ces personnes (cherchent-ils des documents sur les spectacles, visionnaient-ils des vidéos, des sites ? Ont-ils des pratiques de classement, d'archivage, de partage ?), et d'autre part, un intérêt pour des savoirs relatifs à la genèse des spectacles ou au travail des équipes, sur les médiations du théâtre ou de l'opéra.

Il ne s'agissait pas de partir directement de ces intérêts ou pratiques pour concevoir des scénarios de navigation dans le corpus constitué. Nous avons fait usage des enquêtes et de leurs résultats de plusieurs manières :

– il est apparu que les spectateurs du théâtre des Célestins se reposaient presque entièrement sur l'institution pour profiter pleinement de leur amour du théâtre. Celui-ci tire sa valeur du fait qu'on peut aller voir des pièces, dans une forme de sécurité culturelle totale, sans besoin d'acquérir une formation à l'extérieur du théâtre. Ces spectateurs, de manière très assumée et explicite, redoutent l'incitation éventuelle à se documenter, de peur d'être renvoyés à l'idée qu'ils devraient s'intéresser au théâtre autrement, de manière plus studieuse, ce qui ferait apparaître leur pratique spectatorielle comme potentiellement insuffisante et marginale. Pour ces publics confiants, assidus, attachés à l'institution, et peu désireux de prolonger au-dehors par des pratiques documentaires un rapport au théâtre qu'ils aiment précisément pour le temps et le lieu exceptionnels, pour ces publics, il n'est pas possible de passer outre la dimension située de ce que pourrait être une proposition de médiation. Celle-ci ne peut se réduire pas à ce qui se passe en ligne, puisque ces publics sont extrêmement sensibles au fait que l'expérience du théâtre se vit hors du temps ordinaire, dans un lieu particulier et en présence physique des acteurs. L'idée de proposer des scénarios de navigation dans un corpus en ligne n'est donc pas pertinente. Par contre le théâtre lui-même pourrait proposer dans ses propres espaces d'accueil, intégré au lieu et temps de la venue au théâtre, un dispositif de médiation *in situ* dont l'équipe prendrait la responsabilité éditoriale et culturelle. Le théâtre des Célestins avait précisément réfléchi avec l'IRI à une table interactive située dans les espaces d'accueil.

– Les enseignants de collèges et lycées sont par contre dans une logique opposée, en demande constante de tout ce qui peut nourrir une réflexion et des pratiques pédagogiques et culturelles innovantes, intéressés par toutes les productions médiatiques et documentaires, disponibles et producteurs eux-

mêmes avec leurs classes, passionnés a priori et presque par principe par l'existence du projet de captation des répétitions et par la logique de partenariat qu'ils y voient. Ils y reconnaissent leur propre goût pour l'innovation et la possibilité de développer des médiations, au point d'entrer dans le projet, de se rendre disponibles pour participer à un atelier. Celui-ci est destiné à tester un démonstrateur réalisé à partir du corpus, pour permettre l'exploration de quelques séquences sans être débordé par le caractère massif de la base de données. Ce sont ces enseignants qui répondent au pari initial de *Spectacle en Ligne(s)*, d'un possible recouvrement entre des intérêts de médiation, des pratiques de production médiatique, et un goût pour l'expérimentation y compris partenariale et institutionnelle²⁴.

– Les jeunes amateurs d'opéra quant à eux ont des pratiques documentaires et médiatiques très développées. Ils collectionnent des documents audio et vidéo (avec une recherche d'exhaustivité), ils visionnent, classent, analysent, commentent, partagent sur les réseaux sociaux et via des chaînes. Les pratiques des personnes que nous avons interviewées nous permettent d'explorer ces démarches de connaissances remarquables²⁵. Cependant, dans le cas de nos interlocuteurs, l'objet, l'unité culturelle qui génère tant d'explorations documentaires, de constructions et de partages de savoirs, n'est pas tant le spectacle que la personne (en l'occurrence Natalie Dessay).

Ce ne sont donc pas les amateurs d'opéra fans qui nous ont inspiré des prolongements dans la réflexion sur la médiation à partir de *Spectacle en ligne(s)* mais plutôt les réactions des chanteurs au contact de l'annotateur pendant l'enregistrement vidéo des répétitions. Il est apparu que les chanteurs venaient régulièrement revoir et réécouter des séquences filmées et indexées pendant le travail de répétition, révélant le tout premier usage concret du corpus. L'IRI a donc exploré l'idée d'un scénario d'aide à la création, sur support mobile adapté aux équipes et aux conditions de la répétition.

Les phases de travail sur les scénarios d'usage ne consistaient donc pas en l'exploitation de contenus en ligne (au sens de « data ») circulant et rencontrant ou non des usages, mais en la conception d'objets et de catégories culturelles complexes, manipulées avec précaution dans le respect des relations des éléments aux mondes dont ils proviennent. La compréhension de ces mondes

24. Ces ateliers ont été rendus possibles et organisés par l'équipe du théâtre des Célestins notamment bien sûr Auxane Dutronc, mais aussi Marie-Françoise Palluy. Les enseignants qui ont donné de leur temps et de leur savoir pour participer très directement aux ateliers réalisés dans le cadre de *Spectacle en Ligne(s)* étaient Pascale Gonnet-Prince, Myriam Jeantroux, Jean-Philippe Ferrière, Maud Renaud.

25. Ces entretiens ont été menés par Judith Dehail, doctorante sous la direction de Joëlle Le Marec au GRIPIC, Université Paris 4 Sorbonne.

de référence et des temporalités contenues dans les objets créés (corpus, archives, répétitions) est cruciale pour connecter les acteurs à ces objets.



Figure 2. Scénario d'aide à la création (extraits de maquettes) (CC-BY-SA)

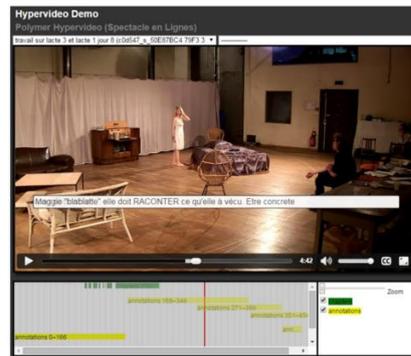


Figure 3. Prototype de player hypervidéo. (CC-BY-SA)

4.1. Discussion sur les enquêtes

Un des résultats des enquêtes confirme cette dynamique à la fois culturelle, scientifique et expérimentale du pari. Il s'agit de la participation d'enseignants (qui sont des passeurs culturels, des médiateurs) dans un atelier de travail imprévu au départ du projet, avec l'aide du service éducatif du théâtre des Célestins, autour du démonstrateur conçu pour l'occasion par l'IRI pour recueillir leurs réactions. Comme les partenaires du projet qu'ils rejoignent d'une certaine manière, au moins officieusement, ces professeurs du secondaire et enseignants en études dramatiques sont *a priori* convaincus de l'intérêt culturel d'un corpus des répétitions. Ils font le pari de l'expérimentation pour utiliser et produire (car il s'agit d'un même geste) des médiations du spectacle vivant, en mobilisant une pédagogie basée sur l'innovation, le partenariat, avec un intérêt illimité pour l'engagement et pour ses effets ; on peut parler ici d'une sorte de bouclage et tout à la fois d'amplification d'une vision théorique de la culture comme ensemble de médiations, qui donnent lieu à l'expérimentation pour élaborer des outils de médiations destinés à favoriser l'appropriation des publics.

Il faut également remarquer, dans cette population d'enseignants, une curiosité et une sensibilité à tout ce que révèle l'archive éditorialisée de sa propre construction, car il s'agit pour eux de la découverte d'un type d'intérêt porté au théâtre par des acteurs professionnels ou académiques.

La recherche menée montre, dans le cas de l'opéra, une dissociation et une distribution possible des enjeux dans plusieurs contextes : *Spectacle en Ligne(s)*, dès la phase d'annotation sur le plateau, a déjà suscité l'expression d'un intérêt pour l'usage professionnel de matériaux issus de la répétition. Cet usage professionnel a également mené à l'idée d'une captation exhaustive des masters classes du festival dans les mêmes conditions que les captations de répétition. En outre, l'enquête auprès de jeunes spectateurs du festival a montré le voisinage de pratiques intensives de collecte et d'archivage. Elles ne ressemblent pas du tout à celles des enseignants et formateurs de théâtre. Il ne s'agit pas d'une curiosité pour tout projet ou savoirs relatifs à l'opéra, mais d'une volonté de cultiver un goût et une passion de fans pour les musiciens.

Cette recherche montre dans le cas du théâtre que cette dynamique du pari, si on la suit, est propre à certains espaces sociaux et à certains publics. Elle est d'une certaine manière à la fois créatrice et clivante. En effet une partie des spectateurs du théâtre s'en remettent à l'établissement pour que leur pratique du théâtre puisse légitimement se limiter strictement et pleinement à la venue au théâtre dans le cadre d'une représentation. Dans ce contexte, les propositions de dispositifs culturels pour les spectateurs de théâtre doivent être pensées sur la base d'une délégation éditoriale à l'institution.

5. Archive, médiation et mémoire

5.1. *Nouvelles temporalités de l'archive*

La captation du corpus, son indexation, son annotation, sa structuration, et les conditions de sa mise en accès, sont autant d'éléments qui fournissent des prises pour la réflexion sur les médiations, et pour leur déploiement dans une logique de développement permanent. En imaginant une chaîne éditoriale complète depuis la captation de données jusqu'à la publication et l'éditorialisation d'une archive en devenir, c'est le statut de l'archive qui est renouvelé, transformant les modes de médiation.

La temporalité de l'archive *Spectacle en ligne(s)* ne résulte pas d'un long travail de collecte d'éléments rares, disparates et dispersés qui émergeraient d'accidents dans le cours des choses, et que le travail du chercheur ré-agrègerait en un ensemble et en discours. Il ne s'agit pas non plus d'un fonds archivistique classique comme le flux télévisuel archivé par l'Inathèque de France, qui suppose un traitement *a posteriori* par des documentalistes chargés de le rendre consultable au moyen d'une interface.

La temporalité propre et particulière de notre archive témoigne d'une forme d'accélération du temps de l'archivage, combiné à une exceptionnelle dilatation

de l'archive. L'enregistrement est l'inscription sur support physique (numérique en ce qui nous concerne) de larges séquences de temps (de l'ordre de quelques heures) dans un espace à la fois délimité et très riche (le plateau du théâtre), pendant une durée de quelques semaines. En articulant enregistrements et indexations, vidéos et métadonnées, l'objet créé restitue le temps extraordinaire de la répétition.

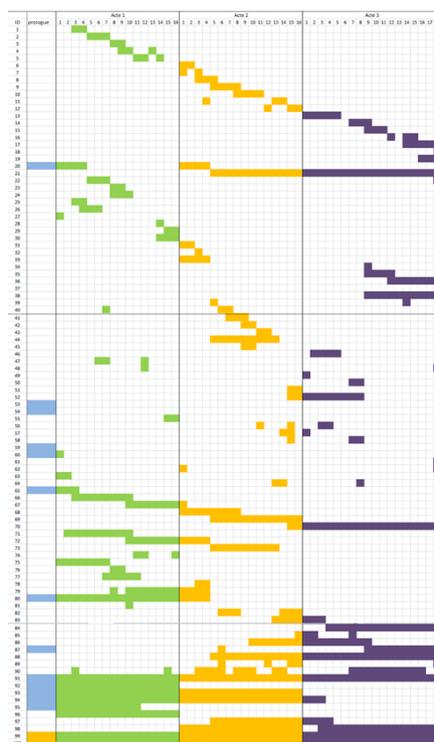


Figure 4. Matrice de distribution des répétitions dans le temps (CC-BY-SA)

Par ailleurs, le caractère exhaustif de la captation d'un flux d'évènements a déporté les contraintes liées habituellement à la constitution d'un corpus²⁶, d'une part vers la conception du dispositif de captation et, d'autre part, vers

26. Par exemple le choix de critères d'échantillonnage pour discriminer des observables dans un flux.

l'effort de traitement et d'organisation du flux enregistré²⁷. L'originalité consiste à développer un processus d'archivage réversible qui garde trace de toutes les opérations de catégorisations et d'annotations, permettant l'extraction d'éléments du flux, sans jamais les détacher de l'ensemble dont ils proviennent. C'est l'interface qui laisse apparent le rattachement des matériaux au flux dont ils peuvent être extraits grâce aux catégories et à des opérations qui peuvent éventuellement être modifiées

En outre, la réflexion sur les pratiques dépasse nécessairement ce qui se passe face à l'écran : les usages sont pensés à partir des personnes, des lieux et conditions de consultation projetant l'archive dans un contexte et des conditions physiques et matérielles (poste informatique en classe, terminal mobile sur la scène, table de consultation dans le théâtre, etc.). Que les dispositifs soient réalisés ou qu'ils restent à l'état de maquettes, l'intention est bien de les arrimer fortement d'une part à l'archive (l'enregistrement) et d'autre part aux contextes physiques des pratiques (des terminaux sur le plateau de répétition de l'opéra, une table de consultation dans le hall du théâtre).

Ce double arrimage constitue un élément important de l'innovation, car il permet, par contraste, de tolérer un certain arbitraire, une certaine plasticité des catégories et des unités qui structurent les données. Nous nous détachons de formes existantes (notre ensemble est très différent d'une collection ou d'un fonds) mais nous élaborons une médiation de la mémoire dans un espace partenarial, qui est amené à se modifier, mais avant tout sur la base des projets qui animent les partenaires.

5.2. De l'archive au discours

Notre questionnement sur la nature de l'archive générée lors du projet nous amène à la définir de façon schématique comme une base de données. Il s'agit de comprendre ce que fait le numérique à l'archive et par extension aux médiations de la mémoire. Nous comparons ainsi la collection dans sa représentation classique, à la base de données (comme abstraction informatique de notre archive), dans une tentative de mettre à jour le glissement épistémologique entre les deux approches de constitution d'une archive.

Ce parti-pris nous permet de qualifier la base de données par rapport à d'autres ensembles culturels qui sont aussi des sélections agencées : corpus,

27. On peut tenter un parallèle avec le système de classification Dewey qui permet d'organiser le flux continu de connaissances grâce à une interface qui n'est pas un système explicatif, mais un classement qui s'est autonomisé culturellement et qui est une plate-forme organisatrice de visions et d'usages multiples.

fonds, collections, etc. Le tableau 4 met en lumière ces distinctions pour situer ce que nous avons produit, sans chercher à élaborer une typologie générale et autonome par rapport à notre recherche.

Tableau 4. *Caractérisation comparative de la collection et de la base de données*

	Collection	Base de données
Nature de l'unité	Fragment / reste / trace - lacunaire - suppose une sélection et un renoncement, ou un sauvetage et une perte par rapport à un ensemble - c'est son statut d'élément collecté qui le transforme	Donnée - exhaustive - suppose un découpage par rapport à un ensemble - conçue pour être remobilisée, transformée
Dimension de l'unité	Multi-dimensionnel - le fragment condense à l'extrême ce dont il est le témoin	Unidimensionnel - c'est la base qui est multi-dimensionnelle, au travers des facettes de requêtage par exemple
Processus	Collection (collectionneur)	Captation (capteur)
Intégrité	Au niveau du fragment	Au niveau de la base de données
Temporalité de production	Écart entre la réalité et ses traces fragmentaires	Coïncidence entre réalité et la production de la donnée
Temporalité du processus	Temps long et discontinu - accumulation	Temps réel et continu - prélèvement ou captation
Temporalité de l'indexation	Indexation des fragments <i>a posteriori</i> - catégories préexistantes - hérite de savoirs scientifiques	Immédiateté de l'indexation avec la production de la donnée - catégories en émergence produites sur et par le terrain - hérite de savoir-faire
Finalité de l'ensemble	Construire des discours et des récits - objet culturel en soi - pose les conditions de l'interprétation	Faire émerger des formes et façonner le matériau - objet transitionnel - pose les conditions de possibilité

Le tableau introduit une première comparaison schématique entre la base de données et la collection. Cette dernière est composée de fragments rescapés d'une réalité passée. Le fragment suppose une perte par rapport à ce qu'il représente, ce qui le constitue d'emblée comme élément d'un discours ou d'un récit possible. Au contraire, la donnée est la résultante d'un processus de captation en temps réel et en continu, tel un prélèvement discrétisé d'espace-temps. Ce prélèvement ne constitue pas encore un discours à propos de lui-même.

Le fragment est multidimensionnel tout comme la réalité passée dont il est le témoin et qu'il condense à l'extrême, là où la donnée est unidimensionnelle, plate, puisqu'elle est enregistrement d'un seul aspect de la réalité, comme une projection de celle-ci sur un plan particulier. C'est au niveau de la base de données que se reconstitue un caractère multidimensionnel, dont une manifestation évidente réside dans les facettes ou les critères de recherche.

On peut également confronter le geste de captation et celui de la collection qui activent chacun des régimes temporels et des potentialités différentes. Le premier geste tend à la construction de récits sur la base des traces collectées. Le second tend à l'exploration d'un réel qui superpose et mobilise des temporalités multiples que l'on souhaite déplier.

Les index posés sur la collection s'appuient sur des catégories déterminées avant la collecte du fragment ; ils héritent des savoirs scientifiques de la discipline concernée. Au contraire, l'indexation dans le cas du projet *Spectacle en ligne(s)* est immédiate et synchrone à la production de données, et par ailleurs, spécificité de notre projet, certaines catégories sont produites sur et par le terrain.

5.3. Mémoire et éditorialisation

La chaîne éditoriale décrite précédemment génère ainsi une archive nativement numérique dont les items sont des données et dont l'infrastructure est une base de données. En bout de chaîne, les différents dispositifs d'éditorialisation participent de la médiation de la base de données en mettant à disposition des usagers des interfaces sur lesquelles agir, c'est-à-dire sur lesquelles exécuter des requêtes, annoter, collecter, partager. En ce sens, le dispositif d'éditorialisation n'automatise pas les données, il est un outil de relecture des données selon l'intentionnalité de son usager. Du stockage à l'archive (Bachimont, 2000 ; 2010), l'éditorialisation permet donc ce passage de la donnée à des formes intermédiaires, qui sont des représentations de l'archive à différents niveaux d'échelle (visualisation, extraits vidéo, collection de segments, etc.).

Devant être comprise comme un processus ouvert et continu (Vitali Rosati, 2016), l'éditorialisation instaure ainsi les conditions de possibilité pour l'appropriation des enregistrements en servant de support à la fois de questionnement, de requêtage, puis d'interprétation. C'est donc bien par ces usages, c'est-à-dire par la génération de ces formes intermédiaires encore à interpréter, que l'archive peut accéder au statut d'objet culturel.

Le travail de mémoire est souvent associé à une sémiotisation de traces prélevés ou survivantes, qui deviennent les fragments de quelque chose qu'il faut construire ou reconstruire. Ils sont disponibles pour la construction de savoirs ou l'ouverture d'imaginaires. Dans la mesure où le fragment se prête à la construction d'un discours, il peut être regardé comme un objet culturel en soi.

Dans cette perspective, l'effort de constitution d'un ensemble exhaustif de répétitions n'est pas encore un travail sur la mémoire de la répétition. Elle est un travail de mémoire des opérations de constitutions d'un corpus. La mémoire à venir est celle, réflexive, critique, de ce qui s'est passé pour constituer ce corpus. Le travail de mémoire est, pour nous (mais pas pour ceux qui viendront et feront usage des enregistrements) un travail de mémoire des médiations techniques et savantes qui permettent de transformer un événement qui a eu lieu en une base de données.

Finalement, nous pouvons considérer la base de données comme un objet dont on diffère ostensiblement, délibérément, la conversion en élément de discours. Elle n'est pas un objet culturel, elle documente un objet culturel (la répétition d'un spectacle) et n'accèdera elle-même à un statut culturel qu'au travers des usages et des situations (d'enseignements, de partage, etc.)²⁸.

6. Conclusion

Spectacle en ligne(s) nous a permis d'expérimenter et d'explorer différentes conceptions de la médiation mobilisées par les partenaires d'un projet de constitution d'un corpus de répétitions du spectacle vivant. La médiation apparaît :

– comme un enjeu pour les structures culturelles partenaires qui souhaitent proposer des ressources nouvelles aux publics,

28. Il est intéressant de remarquer à ce sujet que si le standard *Linked Open Data* met en place les conditions de ses réappropriations, en garantissant notamment l'intelligibilité des données, l'archive et son dispositif d'accès maintiennent le lien avec l'objet culturel « répétition » initial, et créent le potentiel d'un « devenir objet culturel » à travers ses usages.

– une ressource théorique pour les chercheurs qui pensent des savoirs et des objets culturels comme des ensembles des médiations qui les constituent et qui peuvent évoluer,

– un processus qui intervient dans le partenariat et en régule le fonctionnement : en particulier, de nombreux objets et maquettes sont produites pour donner une forme matérielle à certaines idées ou représentations (la liste des catégories et les tableaux et graphiques produits par l'IRI pour visualiser le corpus, le démonstrateur créé pour l'atelier avec professeurs de français, les prototypes des dispositifs en situations).

En construisant de manière expérimentale une mémoire vidéo des répétitions de deux spectacles vivants, le projet *Spectacle en ligne(s)* a finalement présenté un terrain avantageux pour mener une réflexion, peut-être moins à notre stade sur les médiations de la mémoire théâtrale, que sur une mémoire, réflexive, collective, d'un ensemble de réflexions et d'opérations qui ont été risquées, et partagées, pour traiter pour la première fois une unité culturelle massive, jamais encore inscrite de cette manière : la succession complète de toutes les séances de répétition de deux spectacles. Nous ne partons pas de traces. Celles-ci sont à venir. De la collecte à sa publication en passant par son indexation et son enrichissement, on observe une accélération des temporalités respectives de chaque étape de la mise en archive. Finalement, c'est l'éditorialisation des données qui institue l'archive en tant qu'objet culturel intermédiaire, disponible pour éclater en fragments, et en objets.

L'éditorialisation, comme condition de possibilités d'appropriation de l'archive, nous semble caractéristique de bien des pratiques de médiation, dans une démarche (et un goût) expérimentale (culturelle, pédagogique, institutionnelle). Dans ce contexte d'expérimentation et de curiosité volontaristes de la part des membres du projets, d'artistes sur le plateau, et de spectateurs enquêtés qui ont participé à des ateliers, ce n'est pas tant le soin d'une mémoire disponible sous forme de traces qui a été le moteur du projet, que l'intérêt pour les connaissances disponibles dans des moments jusqu'ici peu accessibles. Le scrupule est ailleurs, il réside dans une manière de constituer une archive qui garde trace des opérations qui l'ont rendue possible.

Bibliographie

Amar M. (2000). *Les fondements théoriques de l'indexation : une approche linguistique*, Thèse de doctorat de l'Université de Lyon 2.

Bachimont B. (2000). L'archive numérique : entre authenticité et interprétabilité. *Archives*, 32(1), 3–15.

- Bachimont B. (2010). La présence de l'archive : réinventer et justifier. *Intellectica*, 53-54, 281-309.
- Becker H. (1988). *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Bouquillon P., Miège B., Moeglin P. (2013) *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*. Grenoble. PUG.
- Caune J. (2006). *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- Da Lage É., Gellereau M., Lebtahi Y., Smolczewska-Tona A., Zetlaoui T. (2012). *Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale*. Rapport de recherche TEMUSE 14-45, (sous la dir. de M. Gellereau), Projet INTERREG Transmussites - Département du Nord (chef de file), Laboratoire GERüCO, Université Lille-Nord-de-France/Université de Lille 3.
- Davallon J. (2006). Le don du patrimoine. *Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès Lavoisier, 2006.
- Denizot M. (2014). L'engouement pour les archives du spectacle vivant. *Écrire l'histoire*, 13-14, pp. 88-101.
- Devars T. (2014). *La communication politique audiovisuelle à l'heure du numérique. Le cas des vidéos politiques 2007-2011*. Thèse en SIC sous la direction d'Emmanuel Souchier, GRIPIC, Celsa Paris 4 Sorbonne.
- Doueïhi, M. (2011). *Digital cultures*. Harvard University Press.
- Dufrêne B., Barbier B. (2014). Heritage and Digital humanities. *Actes du colloque international « Patrimoine et humanités numériques »*, Lit. Verlag, 2014.
- Fabiani J-L. (2007), *Après la culture légitime. Objets, publics, autorité*. L'Harmattan.
- Foucault M. (1969). *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Hennion A. (2007). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; nouvelle édition, 2007.
- Hennion A., Maisonneuve S. et Gomart E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.
- Hottin C., Potin Y., Sablon du Corail A. (dir.) (2013). Archives et enjeux de société, *Culture et Recherche n° 129*, hiver 2013-2014.
- Jacob. C. dir. (2007). *Lieux de savoir. Tome 1. Espaces et communautés*. Paris, Albin Michel.
- Jacob C. dir. (2011). *Lieux de savoir. Tome 2. Les mains de l'intellect*. Paris, Albin Michel.

- Jeanneret Y., Leleu Merviel S., Massou L., Saleh I. (2013). Manuel. *Pratiques et usages numériques : H2PTM'13*, Lavoisier, 2013.
- Jeanneret Y. (2008). *Penser la trivialité. Volume 1, La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier-Hermès, coll. « Communication, médiation et construits sociaux ».
- Latour B. (1984). *Pasteur : guerre et paix des microbes*. Pais, Métailié.
- Le Marec J. (2004a). Les études d'usage et leur prise en compte dans le champ culturel. *Évaluation des systèmes de traitement de l'information*, sous la dir. de S. Chaudiron, Paris, Hermès-Lavoisier p. 353-373.
- Le Marec J. (2004b). Usages : pratiques de recherche et théorie des pratiques. *Hermès n 38, Les sciences de l'information et de la communication : savoirs et pouvoirs*, p. 141-148.
- Le Marec J. (dir.) (2010). *Les études de sciences : pour une réflexivité institutionnelle*. Paris, éditions des archives contemporaines.
- Menger P.-M. (2009). *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Paloques-Berges C. (2012). La mémoire culturelle d'Internet : le folklore de Usenet, in *Le Temps des Médias* n° 18, « Histoire(s) d'Internet » (coordonné par Jérôme Bourdon et Valérie Schafer), p. 111-123.
- Piponnier A., Beyaert-Geslin A., Cardoso S. (2014). Projet et design, nouveaux mots d'ordre, nouveaux slogans de l'action et des pratiques sociales ?, *Communication & Organisation* 2/2014 (n° 46), p. 5-14.
- Puig V. *et al.*, (2009). Collaborative Annotation System Using Vocal Comments Recorded on Mobile Phones and Audio Guides: The Centre Pompidou Exhibition Traces du Sacré. In J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2009: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2009. <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/puig/puig.html>
- Ronfard R., Encelle B., Sauret N., Champin P-A., Steiner T. *et al.* (2015). Capturing and Indexing Rehearsals: The Design and Usage of a Digital Archive of Performing Arts. *Digital Heritage*, sept. 2015, Grenade, Spain. <hal-01178053>
- Sauret N. (2015). Collaboration Recherche-Musée, une opportunité pour penser l'appropriation des ressources. *Musées et Recherche – Expérimenter et coopérer : dialogues sur le sens de l'innovation*, sous la dir. de Joëlle Le Marec et Ewa Maczek, OCIM, 2015.
- Treleani M. (2014). *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?* Presses de l'Université de Montréal.
- Vinck D. (1999). *Ingénieurs au quotidien. Ethnographie de l'activité de conception et d'innovation*, Grenoble, PUG, 1999.
- Vinck D. (2007). *Sciences et société. Sociologie du travail scientifique*, Paris, Armand Collin.
- Vitali Rosati M. (2016). *What is editorialization ?*, Sens Public, <http://sens-public.org/article1059.html>