



**HAL**  
open science

## Projeter l'archive

Joëlle Le Marec, Nicolas Sauret

► **To cite this version:**

Joëlle Le Marec, Nicolas Sauret. Projeter l'archive. Sophie Lucet; Bénédicte Boisson; Marion Denizot. Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant, Presses universitaires de Rennes, pp. 477-490, 2021, 978-2-7535-8101-2. hal-03963432

**HAL Id: hal-03963432**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03963432v1>**

Submitted on 30 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Marec J., Saurent N. Projeter l'archive : création et médiations d'un corpus exhaustif de répétitions de spectacles vivants in « *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant* », par S. Lucet, B. Boisson et M. Denizot, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2021, p.477-490

## Projeter l'archive : création et médiations d'un corpus exhaustif de répétitions de spectacles vivants

---

**Joëlle Le Marec et Nicolas Sauret**

### Résumé

Cet article revient sur des questions soulevées par un processus d'archivage d'un ensemble exhaustif de répétitions d'une pièce de théâtre et d'un opéra, élaboré collectivement par des chercheurs et des institutions du spectacle vivant (le Théâtre des Célestins de Lyon et le Festival d'art lyrique d'Aix en Provence) dans le cadre du programme de recherche ANR *Spectacle en ligne(s)*. Nous nous interrogeons sur la nature des objets culturels et éditoriaux produits et traités pendant cette recherche. Il s'agit notamment d'analyser ce que devient l'archive *nativement numérique* lorsque sa médiation et ses usages sont pensés en même temps que sa conception. En considérant notre archive comme une base de données et en la comparant aux corpus de recherche ou à la collection, l'article souligne le statut intermédiaire de l'archive *nativement numérique* dont les potentialités culturelles sont permises par le dispositif d'éditorialisation qui ouvre l'espace de possible, d'interprétation et de discours.

### Abstract

The paper discusses the questions raised by the process of exhaustive archiving of rehearsals for a theater play and an opera. Such process was developed in a collaboration of researchers and performing art institutions (Théâtre des Célestins de Lyon and the Festival d'art lyrique d'Aix en Provence) within the ANR research program *Spectacle en ligne(s)*. We question the nature of the cultural and editorial objects that were produced during the project and we analyze what becomes the *digital native* archive when its mediation and usages are implemented in the same time than its design. By looking at our archive as a database and by comparing it to research corpus or to collection, the paper emphasizes the intermediary status of the *digital native* archive, whose cultural potentials emerge from the editorialization apparatus, opening new dimensions for interpretation and discourse.

## Introduction

Les archives construisent et questionnent la culture de bien des manières. Elles sont bien sûr les matériaux d'un travail d'élaboration, par les chercheurs, de nos savoirs et représentations des faits culturels. Les processus d'archivage sont en outre des phénomènes culturels en eux-mêmes, que l'on peut tenter de problématiser comme tels. En effet, ils nous informent sur la complexité de toutes les pratiques et objets de l'archivage, dans le passé comme aujourd'hui. Dans cet article, nous tenterons d'ouvrir une réflexion sur la qualification d'un processus d'archivage partagés entre des chercheurs, des ingénieurs, des acteurs culturels, en nous appuyant sur le programme ANR « Spectacle en ligne(s) ».

Celui-ci a porté sur la constitution d'une archive vidéo de l'ensemble des répétitions d'une pièce de théâtre et d'un opéra. Nous avons mis en œuvre une chaîne complète de production, depuis la captation vidéo, l'indexation et le traitement des vidéos, et jusqu'à l'éditorialisation de l'ensemble et sa mise en ligne. En cela, les partenaires du projet ont souhaité aller au-delà du projet de constitution de nouvelles archives pour d'une part créer un objet éditorial et documentaire, et d'autre part réfléchir aux articulations entre cette production, les projets de médiations des institutions culturelles partenaires, et les pratiques documentaires de spectateurs et médiateurs du théâtre et de l'opéra.

Nous souhaiterions dans ce texte nous limiter à un aspect particulier de cette recherche : comment qualifier et comprendre la nature culturelle de l'objet, volumineux, qui a été créé à partir des enregistrements de répétition ?

Il nous a semblé en effet important de mener au-delà des résultats du projet (Ronfard, 2015) une réflexion sur le type de production ainsi créée, et sur ses rapports à des catégories culturelles existantes, telles que les collections, les archives, les corpus. Cette réflexion est nécessaire pour penser les usages de ce type d'objets (et notamment « les données ») ainsi que les savoirs produits. Ceux-ci ne se comprennent qu'au travers du prisme des nouvelles conditions de la recherche (le projet, le financement, le partenariat avec des institutions culturelles) ainsi qu'à la sensibilité et la disponibilité à l'innovation des structures culturelles, qui développent constamment de nouvelles médiations de la culture.

## Archivage, recherche, spectacle : maîtriser des temporalités différentes

La numérisation d'ensembles massifs de documents est souvent réalisée à la faveur de la conjonction entre des opportunités techniques et financières et des intérêts scientifiques et culturels qui « précipitent » dans un projet, au sens chimique du terme, sans attendre que se mette en forme la temporalité idéale et sans doute illusoire, qui ferait se succéder harmonieusement les étapes théoriques de construction d'un projet purement intellectuel, puis la mise en œuvre des moyens nécessaires, le tout dans les temporalités nécessaires à son accomplissement.

La captation vidéo d'un ensemble exhaustif de répétitions correspond à la saisie d'un bloc d'espace-temps très délimité, avec une existence et une cohérence culturelles préalables (propre à cette phase décisive dans la création de tout spectacle vivant), mais dont il existe peu de représentations culturelles<sup>1</sup>. Dans notre cas, la démarche de constitution de cet objet a mobilisé un autre bloc d'espace-temps complexe, à savoir le projet de recherche multipartenaires (ce format du projet financé sur 18 mois à 3 ans se généralise), également dépourvu de représentations sensibles<sup>2</sup>.

Le processus de captation d'un tel ensemble implique la prise en compte de temporalités très différentes, selon l'intention qu'il poursuit, qu'elle soit la création d'un corpus pour la recherche, la constitution d'une archive patrimoniale, ou bien la constitution de matériaux pour développer des médiations du spectacle.

La constitution d'archives patrimoniales en appelle au temps historique. La création d'un corpus de recherche met à distance et problématise le cours des choses tels qu'il advient et tel qu'il s'inscrit sous forme de corpus. La création de matériaux pour documenter et rendre compte d'un phénomène suppose la combinaison de beaucoup d'évènements et de pratiques qui font d'un corpus un objet fort complexe<sup>3</sup>. Les acteurs qui collaborent dans ces créations sont eux-mêmes pris dans le temps des institutions, le temps des projets, le temps de l'innovation, le temps de l'usage ou de l'expérience, etc. Toutes ces temporalités entrent en relation et en confrontation, dans les collaborations qui impliquent un travail sur des corpus ou des archives, et qui associent des acteurs des institutions culturelles, de la recherche, de l'ingénierie et des entreprises.

Même si les pratiques évoquées (recherche, archivage, spectacle vivant) supposent toutes une forte réflexion professionnelle sur les temps vécus et représentés, le programme sur l'archivage du spectacle vivant remet en suspens tous ces temps distincts portés par chacun.

Il s'agit alors pour nous de réfléchir à une certaine prétention à maîtriser l'archive c'est-à-dire « le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement » (Foucault, 1969). Le caractère contingent de toute archive joue non pas dans le mystère de ce qui disparaît, mais tout au contraire dans l'occasion, le risque, le pari d'une précipitation qui fait advenir des objets culturels nouveaux en grand nombre, à la faveur d'un flou assumé et heuristique, d'une tolérance à la pluralité des enjeux propres à chaque institution (laboratoires, théâtre), à chaque métier (artistes, médiateurs, ingénieurs, chercheurs), à chaque opération. Les frontières sont brouillées entre le mythe

---

<sup>1</sup> Les répétitions comme objet culturels peuvent donner lieu à des créations, telles que le documentaire « La Traviatta et nous » de Philippe Béziat (2012) ou bien le film « César doit mourir » des frères Taviani, également en 2012.

<sup>2</sup> En études de sciences, certaines travaux portent sur la vie scientifique aux prises avec ses évolutions. Voir Dominique Vinck (2007), Joëlle Le Marec (2010), Anne Pisonnier (2014)

<sup>3</sup> Les thèses sur la télévision et les médias qui sont effectuées sur la base de corpus télévisuels constitués par exemple à l'Inathèque de France rendent souvent compte de cette épaisseur institutionnelle, technique, et humaine que le jeune chercheur découvre et qu'il intègre à sa réflexion : un corpus suppose des années de travail et la participation des documentalistes, souvent remerciés dans les travaux de recherche.

d'une rationalité entièrement maîtrisée dans un processus de recherche (constituer un corpus, prélever des éléments dans un fonds d'archive puis les traiter et les éditorialiser dans un cadre finalisé par l'objectif) et l'opacité des condensations qui se ressentent ou s'éprouvent dans les projets collectifs. Cette tension entre les modèles canoniques de la recherche et les cadres institutionnels très contraints, ouvre des perspectives critiques et réflexives passionnantes mais crée de nouveaux points aveugles. Ces déplacements nous mettent en danger mais obligent à questionner la manière dont différentes temporalités sont incluses dans les pratiques et leurs représentations (ici les répétitions d'une pièce de théâtre ou d'un opéra), et dans les opérations de connaissance, de création et d'expérimentation que nous mettons en œuvre collectivement<sup>4</sup>.

## Le partenariat mis en œuvre ; une alchimie raisonnée

Le programme « Spectacle en ligne(s) » a réuni un partenariat multidisciplinaire piloté par une équipe spécialisée dans l'innovation pour les institutions culturelles (IRI), et réunissant des établissements culturels déjà très impliqués le développement des médiations du théâtre et de la musique, et qui ont notamment rendu possible l'adhésion d'équipes artistiques volontaires pour être suivies et enregistrées pendant leurs répétitions (le théâtre des Célestins à Lyon, et le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence)<sup>5</sup>, des laboratoires et des équipes spécialisées dans l'innovation informatique et la captation vidéo (INRIA, LIRIS, UBICAST), une équipe en sciences sociales spécialisée dans les publics des lieux culturels, et les rapports savoirs, technologies et société (CERILAC).

Les répétitions de la pièce « Chatte sur un toit brûlant<sup>6</sup> » au théâtre des Célestins<sup>7</sup> et celles de l'opéra « Elena<sup>8</sup> » au Festival d'Aix en Provence ont ainsi été intégralement filmées. Cet ensemble très volumineux des moments de répétition collective a l'avantage d'être une unité qui fait sens pour les équipes artistiques. Nous l'avons considéré comme un bloc d'espace-temps, purifié des moments d'interruption. Pour anticiper le volume de données et permettre sa manipulation, la captation automatique s'est accompagnée, pendant toute sa durée, d'un premier marquage de ce qui était observable, par des annotateurs présents dans l'espace et le temps des répétitions enregistrées. L'ensemble de la captation a ainsi été chapitrée, annotée, indexée puis mise en ligne, constituant de fait une archive immédiatement consultable, et manipulable au travers de différents outils dont une API et un portail Linked Open Data<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Cette exigence réflexive intervient souvent au moment où des pratiques de transforment, se combinent, s'accélèrent, ce qui introduit une autre tension encore entre la réflexion nécessaire et l'accélération du travail en mode projet.

<sup>5</sup> Auxane Dutronc, Théâtre des Célestins de Lyon, et Jérôme Brunetière, festival d'Aix en Provence étaient membre de l'équipe-projet, et ont à la fois participé à toutes les étapes du programme de recherche et assuré les articulations entre ce programme et les projets de médiations de leurs établissements.

<sup>6</sup> Une pièce de Tennessee Williams, mise en scène Claudia Stavisky.

<sup>7</sup> Au Théâtre des Célestins la collaboration avec l'équipe artistique a été possible grâce à Auxane Dutronc et Claudia Stavisky, directrice artistique, et metteur en scène de « Chatte sur un toit brûlant ».

<sup>8</sup> Un opéra de Francesco Cavalli, mise en scène par Jean-Yves Ruf et dirigé par Leonardo García Alarcón.

<sup>9</sup> Sur un modèle en RDF, appliquant le standard W3C Media Fragments et accessible depuis un endpoint SPARQL selon l'approche Linked Data Fragments.

(Ronfard, 2015). Une des particularités de notre démarche a résidé dans cette recherche de l'exhaustivité de la captation : il ne s'agit pas de la constitution d'un corpus ad hoc construit dans le cadre d'une recherche singulière à partir du phénomène des répétitions, mais d'une forme d'archivage du flux des événements qui constituent l'incarnation sociale et matérielle du travail de répétition d'une pièce ou d'un opéra. En outre, des enquêtes ont été menées en parallèle sur les pratiques de spectateurs de théâtre et d'opéras.

Ce projet converge avec une tendance actuelle en sciences sociales à penser des pratiques sociales à partir d'un flux d'évènements ordinaires et quotidiens (Vinck, 1999). Mais il ne s'inscrit pas directement dans cette tendance. Il s'appuie plutôt sur une entente entre des partenaires qui expérimentent le partage d'enjeux partiellement convergents entre acteurs culturels, chercheurs et ingénieurs dans une perspective qui est d'emblée à la fois technique, scientifique et culturelle. En effet, le travail de l'IRI, depuis de nombreuses années, se développe au carrefour entre culture et recherche, par exemple dans les expérimentations qui mobilisent la condition d'amateur (Sauret, 2015). De même, l'équipe du CERILAC développe une réflexion sur les pratiques scientifiques dans un contexte où le monde académique perd le monopole de la production des savoirs collectifs légitimes. Enfin l'équipe des Célestins mène depuis plusieurs années des collaborations avec des acteurs scientifiques et culturels pour expérimenter de nouvelles médiations du théâtre.

L'archive constituée a été soumise à plusieurs contraintes temporelles qui ont déterminé dans une certaine mesure sa forme et sa nature. Le format désormais classique des projets financés par l'ANR d'un projet de 24 mois constitue ainsi une fenêtre d'action relativement réduite pour entamer et clore un cycle de recherche complet, c'est-à-dire tout à la fois : faire corps dans un projet commun, poser des hypothèses de travail, élaborer un protocole, le mettre en œuvre, récolter des données, les analyser, en proposer des interprétations, etc.

Ce temps administratif du programme, qui devrait en principe coïncider avec le déroulement canonique des phases d'une recherche, doit compter impérativement avec le temps du « terrain » et celui des partenaires. En l'occurrence notre projet s'est soumis au calendrier très 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.

Ce mélange des calendriers respectifs de la saison et de la recherche, crée l'occasion et la déviance par rapport à l'idéal du cycle de recherche. 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
- la mise en œuvre 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 inter-disciplinaire qui a été réuni dès le démarrage du programme. Le choix du point de vue porté sur l'œuvre par l'annotation et l'éditorialisation de l'archive en un objet audiovisuel, a soulevé une question à la fois essentielle, mais insoluble dans le déroulement du projet<sup>10</sup>. Il a été décidé de ne pas « simuler » un consensus fonctionnel, mais de laisser s'exprimer un point de vue relativement proche de celui que pourrait être celui d'un assistant à la mise en scène. Nous avons ainsi choisi de ne pas fixer d'emblée les catégories, mais de recruter les 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.

## Créer un ensemble chapitré, indexé, annoté, ouvert à l'usage

Le dispositif d'enregistrement devait être un système peu intrusif et facile à déployer : une caméra de surveillance haute définition sur un pied dont la position, l'optique et l'angle de caméra produisaient une image d'ensemble. 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 travail<sup>11</sup>. De fait, la caméra était pilotée par une station dédiée<sup>12</sup>, 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 d'indexer en temps réel les répétitions simultanément à leur captation, en posant des marqueurs (des annotations) temporalisés.

Ces marqueurs étaient de deux types:

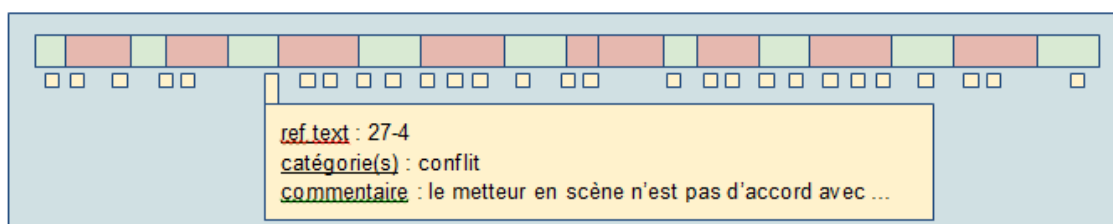
- les marqueurs de chapitrage destinés à identifier les moments de performance des acteurs et les moments de discussion ou d'intervention du metteur en scène, et décrivant les conditions technique de répétition : lieux, décors, costumes, lumière, son, ainsi que les comédiens présents lors de l'enregistrement, 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.

---

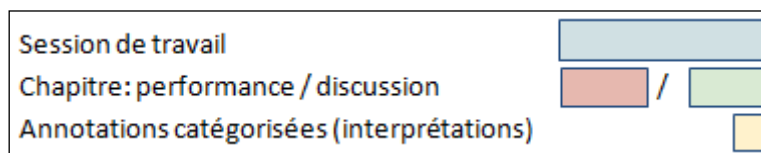
<sup>10</sup> On aurait pu imaginer, par exemple, une réflexion sur des critères pertinents du point de vue de la sociologie de l'interaction, ou bien des études théâtrales.

<sup>11</sup> 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* »

<sup>12</sup> Station *Easycast* du partenaire Ubicast, adaptée au projet et au format de données.



### 1. modèle simplifié de données



### 2. légende modèle 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.

Le corpus de Spectacle en ligne(s) ainsi constitué ne comporte pas seulement des centaines d'heures de vidéo de répétition ; il comprend également 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 sont pas pour autant métadonnées de l'archive ; elles constituent l'archive au même titre que la vidéo.

	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

Tableau 1 : L'archive en quelques chiffres

Une fois traitées, les données vidéo et les métadonnées associées ont été déposées sur la plateforme Ligne de temps<sup>13</sup> développée par l'IRI, adaptée pour le projet. Cette plateforme donne accès à l'ensemble des données vidéo et des métadonnées associées, à travers un moteur de recherche doté de deux points d'entrée :

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

La recherche sur les chapitres permet d'extraire des segments vidéo en croisant différentes facettes de recherche : le type de « chapitre » (discussion ou performance), la nature de la répétition (à la table, en scène, etc.), les caractéristiques techniques (lumières, décors,

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



costumes, son), les personnages présents, ou bien une partie du texte ou de la partition. 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. La force de ce moteur de recherche réside dans la possibilité de faire une requête sur un point d'entrée à partir des résultats de l'autre point d'entrée, faisant en quelque sorte de ces deux points d'entrée des méta-facettes de recherche, de manière à obtenir une lecture croisée entre « chapitres » et annotations. La consultation des données se fait sur un player vidéo, augmenté des métadonnées associées et synchronisées à la vidéo. Cette plateforme a servi de pivot pour la consultation du corpus en ligne, pour la publication de ce corpus dans le format ouvert de Linked Open Data, et pour explorer plusieurs scénarios d'usages.

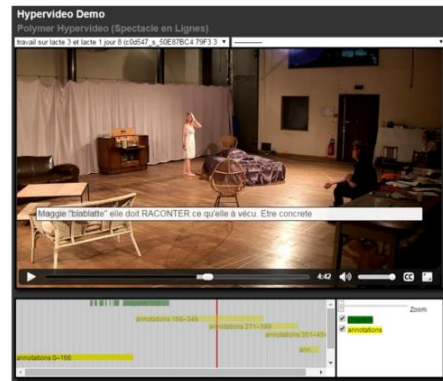
En effet, une large partie du projet a été consacrée à imaginer les usages possibles du dispositif et de l'archive, en articulation avec des projets de médiation ou de formation développés par les établissements culturels, et à partir des rencontres avec des spectateurs amateurs de théâtre ou d'opéra à l'occasion de l'enquête des publics menée dans le courant du programme. Ainsi, le projet a trouvé des articulations avec par exemple un scénario de collection des master class du festival d'Aix en Provence, ou encore un scénario d'installation vidéo interactive dans le hall d'accueil du théâtre des Célestins pour faire découvrir au public, sur le lieu même du théâtre, des éléments concernant la vie du théâtre et le travail des équipes. Dans un autre registre, l'enquête a identifié à Lyon des enseignants de français qui ont participé à des ateliers, avec l'équipe de recherche, pour travailler sur objets pédagogiques et développer des pratiques de connaissance autour du théâtre<sup>14</sup>. Ces travaux divers sur les scénarios d'usage ne consistaient pas en l'exploitation de contenus (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 de référence et des temporalités contenues dans les objets créés (corpus, archives, répétitions) est cruciale pour connecter les acteurs à ces objets.

---

<sup>14</sup> 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,



mode « flux de commentaires »  
mode « texte »  
mode « note »  
3. Scénario d'aide à la création

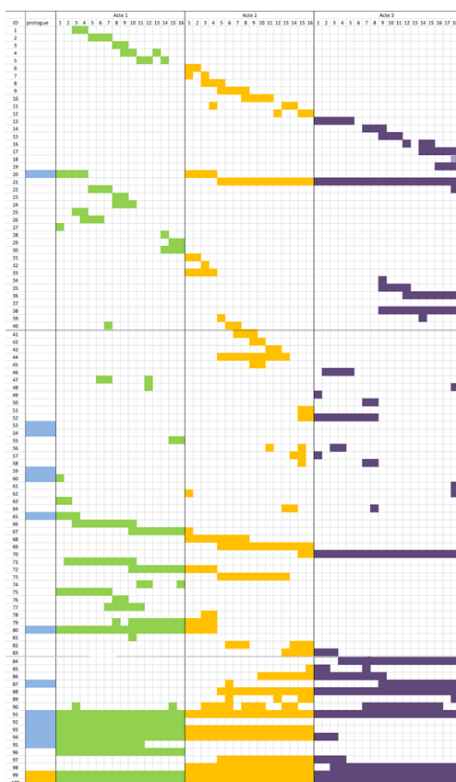


2. Player hypervidéo de consultation des vidéos et des annotations

## Ce que fait le numérique à la recherche et vice versa

L'archive « Spectacle en ligne(s) » ne résulte pas d'un long travail de collecte d'éléments rares, disparates et dispersés qui émergerait d'accidents dans le cours des choses, et que le talent 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 *à posteriori* par des documentalistes chargés de le rendre consultable au moyen d'une interface.

Notre archive possède de fait une temporalité propre et particulière témoignant d'une forme d'accélération du temps de l'archivage, combiné à une exceptionnelle dilatation de l'archive. L'enregistrement est celui d'un temps sommaire de terrain (de l'ordre de quelques semaines) qui concentre de larges pans de temps (de l'ordre de quelques heures) dans un espace à la fois délimité et très riche (le plateau du théâtre). En articulant enregistrements et indexations, l'objet créé rend palpable le temps extraordinaire de la répétition.



1. Distribution des répétitions dans le temps

Par ailleurs, la captation exhaustive du flux des évènements de la répétition a déporté les contraintes pesant habituellement sur la constitution d'un corpus<sup>15</sup>, d'une part vers la conception du dispositif de captation et d'autre part vers l'effort de traitement et d'organisation du flux enregistré<sup>16</sup>. 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, et en laissant visibles, en permanence, toutes les interventions sur ce flux. De ce point de vue, l'archivage intègre en amont une vision du patrimoine élaborée dans les pratiques de conservation et restauration.

Malgré cela, il reste très différent de la collection ou du fonds. En effet, l'interface fait apparaître en permanence le rattachement des matériaux au flux dont ils peuvent être isolés grâce à des catégories et des traitements réversibles et modifiables (comme c'est le cas pour l'indexation du flux télévisuel de la base de l'Inathèque de France). D'autre part la réflexion sur les pratiques ne concerne pas uniquement ce qui se passe à l'écran : l'équipe pense les usages à partir des personnes, des lieux et conditions de consultations qui rattachent l'ensemble à un contexte et des conditions physiques et matérielles (poste informatique en classe, terminal mobile sur la scène, table de consultation dans le théâtre, etc.). Même si les

<sup>15</sup> Par exemple le choix de critères d'échantillonnage pour discriminer des observables dans un flux.

<sup>16</sup> 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 organisatrices de visions et d'usages multiples.

dispositifs ne sont pas forcément réalisés, l'idée est bien d'amarrer la base d'une part à l'ensemble des enregistrements et d'autre part aux contextes physiques des pratiques des personnes.

Ce double amarrage 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 la base. Il s'agit d'éviter de mimer une structure éditoriale existante (une collection de fragments du type fonds d'archives par exemple) et de rendre manifeste la mise en relation entre la base de données et, d'une part le flux continu des répétitions filmées en intégralité, et d'autre part les réseaux humains et culturels des établissements partenaires et dans les lieux physiques des pratiques (réflexion sur les terminaux de consultation, mobiles pour les chanteurs, installés dans le hall pour les spectateurs de théâtre, construction de l'enquête par intégration des publics les plus proches qui sont médiateurs des médiations du théâtre des Célestins, etc.).

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, au regard et aux limites du concept de la collection. Nous comparons ainsi la collection dans sa représentation classique, à la base de données, en tant qu'abstraction informatique et anthropologique de notre archive, dans une tentative de comprendre le glissement épistémologique entre les deux approches de constitution d'une archive.

La base de données n'est pas produite pour être d'emblée un objet culturel. Elle documente un objet culturel (la répétition d'un spectacle) et mais ne peut devenir elle-même un objet culturel qu'au travers d'usages et de situations. Si le standard *Linked Open Data*, par lequel la base de données a été publiée et rendue accessible via un *triplestore RDF*, ouvre les conditions de ses possibles réappropriations, l'archive et son dispositif d'accès maintiennent les liens avec l'objet culturel « répétition » en amont, et ouvrent les potentialités d'un « devenir objet culturel » par ses usages qui sont actuellement à l'état de projets de médiation.

Ce parti-pris nous permet de qualifier la base de données par rapport à d'autres ensembles culturels qui sont des sélections agencées : corpus, fonds, collections, etc. Nous avons tenté de représenter ces distinctions dans le tableau qui suit et que nous commenterons brièvement dans la section suivante. Il ne s'agit pas de produire une typologie générale qui aurait une valeur autonome par rapport à notre recherche, mais de tenter de situer ce que nous avons produit.

	Collection	Base de données
nature de l'unité	Fragment / reste / trace <ul style="list-style-type: none"> <li>• lacunaire</li> <li>• suppose une sélection et un renoncement, ou un sauvetage et une perte par rapport à un ensemble</li> <li>• c'est son statut d'élément</li> </ul>	Donnée <ul style="list-style-type: none"> <li>• exhaustive</li> <li>• suppose un découpage par rapport à un ensemble</li> <li>• conçue pour être remobilisée, transformée.</li> </ul>

	collecté qui le transforme	
dimension de l'unité	Multi-dimensionnel <ul style="list-style-type: none"> <li>le fragment condense à l'extrême ce dont il est le témoin</li> </ul>	Unidimensionnel <ul style="list-style-type: none"> <li>c'est la base qui est multi-dimensionnelle, aux travers des facettes de requêtage par exemple</li> </ul>
	Collection (collectionneur)	Captation (capteur)
intégrité	Au niveau du fragment	Au niveau de la base de données
temporalité de production	Ecart entre la réalité et ses traces fragmentaires	Coïncidence entre réalité et la production de la donnée
temporalité du processus	Temps long et discontinu <ul style="list-style-type: none"> <li>accumulation</li> </ul>	Temps réel et continu <ul style="list-style-type: none"> <li>prélèvement ou captation</li> </ul>
temporalité de l'indexation	Indexation des fragments <i>a posteriori</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>catégories pré-existantes</li> <li>hérite de savoirs scientifiques</li> </ul>	Immédiateté de l'indexation avec la production de la donnée <ul style="list-style-type: none"> <li>catégories en émergence produites sur et par le terrain</li> <li>hérite de savoir-faire</li> </ul>
finalité de l'ensemble	Construire des discours et des récits <ul style="list-style-type: none"> <li>objet culturel en soi</li> <li>pose les conditions de l'interprétation</li> </ul>	Faire émerger des formes et façonner le matériau <ul style="list-style-type: none"> <li>objet transitionnel</li> <li>pose les conditions de possibilité</li> </ul>

Ce tableau compare de manière schématique la base de données et la collection. Cette dernière est composée de fragments rescapés d'une réalité passée. Le fragment assume ainsi une sélection et 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 issue d'un processus de captation effectué 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 au sens où il condense à l'extrême la réalité passée dont il est le témoin, là où la donnée est unidimensionnelle, plate, puisqu'elle n'est l'enregistrement que d'un seul aspect de la réalité, comme une projection de celle-ci sur un plan particulier. Le multidimensionnel se révèle au niveau de la base de données, par exemple aux travers des facettes de requêtage. Le fragment peut en soi être considéré comme un objet intègre, c'est-à-dire se suffisant à lui-même pour faire sens. Le fragment est entier et peut parler de lui-même et de ce qu'il représente. La donnée isolée de son côté ne parle pas, et l'unité intègre relève ainsi de la base de données.

On peut confronter le geste de captation au geste du collectionneur. Ces deux gestes activent des régimes temporels de ce qui est constitué et donc des potentialités différentes. Le premier est orienté vers la construction de récits sur la base des traces collectées. Le second est orienté vers l'exploration d'un réel qui superpose et mobilise des temporalités multiples que l'on souhaite déplier.

L'indexation de la collection hérite de savoirs scientifiques et s'appuie sur des catégories déterminées avant la collecte du fragment. 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. L'indexation hérite alors de savoirs-faire.

Finalement, le fragment est un objet culturel en soi, à partir du moment où il se prête d'emblée à la construction d'un discours. En comparaison, nous pouvons considérer la donnée comme un objet dont on diffère de manière volontariste et délibérée la conversion en élément de discours. Cette configuration qui retarde l'interprétation nous oblige à accroître l'exigence réflexive et le caractère toujours critique face aux données, et face au choix des opérations qui vont permettre de produire des discours d'une réduction de la complexité qui reste le référent perceptible.

## Conclusion

L'appel à projet Corpus<sup>17</sup> de l'Agence Nationale de la Recherche affiche l'objectif clair « de soutenir les projets de recherche impliquant la constitution, l'enrichissement, la valorisation, la documentation de corpus ». Dans ce contexte à première vue conventionnel, le projet Spectacle en ligne(s) se distingue par une démarche relevant à plusieurs titres de l'expérimentation. D'un côté, c'est le caractère inédit de l'exhaustivité de la captation et de son annotation qui suscite l'intérêt, tant sur le fond (le matériel vidéo et les données de description et d'interprétation qui l'accompagnent) que sur la forme de l'archive et de son accès (une entrée par un moteur de recherche). D'un autre côté, ce sont les potentialités non-exprimées de l'archive qui rend le projet expérimental, dans le sens où les besoins explicites et formalisés pour une telle archive ne préexistaient pas à l'archive : les différents enjeux poursuivis par les partenaires ont pu émerger progressivement en cours de projet, au fur et à mesure de l'appropriation de l'archive par les partenaires.

Le projet tient donc une sorte de pari collectif, celui d'une archive constituée à partir d'un objet circonscrit mais extrêmement volumineux, un objet culturel pressenti comme étant d'un intérêt remarquable, mais sans que l'archivage provienne d'un besoin assumé. L'archive est alors expérimentale au sens où le temps du projet permet de tester véritablement des scénarios d'usages imaginés à partir de l'archive et à partir des pratiques exprimés par les publics

---

<sup>17</sup> Appel à projet ANR Corpus 2011 : Corpus, données et outils de la recherche en sciences humaines et sociales (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/suivi-bilan/appels-a-projets-edition-2013/appel-detail/corpus-donnees-et-outils-de-la-recherche-en-sciences-humaines-et-sociales-2011/>)

enquêtés. L'archive devient elle-même un terrain d'observation, à la fois de ses usages potentiels, que de l'équipe de recherche qui l'expérimente. Elle devient un objet et un prétexte à théoriser ce qu'est « l'archive nativement numérique ».

Le caractère nativement numérique de l'archive SPEL fait du processus simultané d'annotation et d'éditorialisation de ce qui est enregistré une opération rattachant tout fragment de répétition à un « monde intermédiaire », qui n'est pas la répétition elle-même ni un discours sur la répétition, mais une matrice visuelle plastique, dense, qui est une forme d' « unité » spatio-temporelle, délibérément créée, du travail de la répétition.

Finalement, un devenir naturel de l'archive aurait pu être les études théâtrales et la génétique du théâtre. Pourtant le programme a su en orienter les usages vers les artistes, les médiateurs, les enseignants et les amateurs. Il aura s'agit non pas de créer artificiellement des usages dans le temps du programme, mais d'en créer les conditions de possibilités. C'est bien l'éditorialisation de l'archive au travers de son dispositif associé qui ouvre cet espace de possible, d'interprétation et de discours.

## Bibliographie

« Archives et enjeux de société », Culture et Recherche n° 129, hiver 2013-2014. Dossier coordonné par Christian Hottin, Yann Potin et Amable Sablon du Corail.

Bernadette Dufrêne, Benjamin Barbier (eds.) *Heritage and Digital humanities* Lit. Verlag, 2014 (actes du colloque international « Patrimoine et humanités numériques »),

Jean Davallon. "Le don du patrimoine." *Une approche communicationnelle de la patrimonialisation* Hermès Lavoisier, 2006.

Marion Denizot « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, 13-14, 2014, pp. 88-101.

Michel Foucault *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969

Yves Jeanneret, Sylvie Leleu Merviel, Luc Massou, Imad Saleh, Manuel. *Pratiques et usages numériques : H2PTM'13*, Lavoisier, 2013.

Joëlle Le Marec (dir.) *Les études de sciences : pour une réflexivité institutionnelle*. Paris : éditions des archives contemporaines, 2010

Anne Piponnier, Anne Beyaert-Geslin, Stéphanie Cardoso « 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

Rémi Ronfard, Benoit Encelle, Nicolas Sauret, Pierre-Antoine Champin, Thomas Steiner, et al.. *Capturing and Indexing Rehearsals: The Design and Usage of a Digital Archive of*

Performing Arts. *Digital Heritage*, Sep 2015, Grenade, Spain.  
<<http://www.digitalheritage2015.org/>>. <hal-01178053>

Nicolas Sauret. 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 direction de Joëlle Le Marec et Ewa Maczek, OCIM, 2015.

Matteo Treleani. *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens?*. Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Dominique Vinck. *Ingénieurs au quotidien. Ethnographie de l'activité de conception et d'innovation*, Grenoble, PUG, 1999.

Dominique Vinck, *Sciences et société. Sociologie du travail scientifique*, Paris, Armand Collin, 2007.



## Biographies

### Joëlle Le Marec

Joëlle Le Marec est professeure en sciences de l'information et de la communication (au CELSA, GRIPIC, Université Paris 4).

Elle a mené de nombreuses recherches sur les publics, sur le développement des productions médiatiques et de la médiation au sein des institutions culturelles et scientifiques. Elle a en outre développé des travaux sur les pratiques de communication dans les pratiques de recherche dans le cadre de programmes collectifs ou interdisciplinaires. Elle a piloté le cluster régional de recherche « Enjeux et représentations des sciences, des technologies et de leurs usages », à l'ENS de Lyon de 2007 à 2010 et l'équipe de recherche « Culture, communication et société » de 2003 à 2009.

Elle est a été membre du comité de pilotage fondateur du réseau "Usages des Patrimoines Numérisés" (UDPN) en 2013 et 2014, en tant que professeur à l'Université Paris Diderot et membre du CERILAC. Elle est membre du comité de rédaction de la revue d'anthropologie des connaissances et de la revue Espaces Temps

### Nicolas Sauret

Nicolas Sauret est ingénieur de recherche à l'Institut de recherche et d'innovation du Centre Pompidou (IRI). Il co-organise le séminaire « Écritures numériques et éditorialisation » en partenariat avec l'Université de Montréal et la revue Sens Public, et encadre un atelier interdisciplinaire de co-design et de prototypage rapide rassemblant des étudiants designers et ingénieurs de plusieurs écoles.

Nicolas Sauret est actuellement doctorant à l'Université de Montréal et l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense et travaille sur la question de l'éditorialisation et de l'impact des dispositifs numériques d'écriture et de lecture dans la construction et la circulation des savoirs.

Il a travaillé comme vidéaste et réalisateur de documentaire en Asie pendant 6 années, au Laos puis à Hong Kong, avant de créer à Paris avec deux associés la société de production Inflammable Productions, spécialisée dans les nouveaux médias et les nouvelles formes de narration. Son travail de réalisation a été diffusé dans nombre d'expositions et de festivals.