

Méthode et application de la documentation des oeuvres mixtes en vue de leur préservation et de leur diffusion

Methods and practice for documenting mixed works, with a view to their preservation and distribution

Guillaume Boutard et Fabrice Marandola

Préservation du patrimoine culturel contemporain

Volume 23, numéro 2, 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018449ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018449ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boutard, G. & Marandola, F. (2013). Méthode et application de la documentation des oeuvres mixtes en vue de leur préservation et de leur diffusion. *Circuit*, 23(2), 37–47. <https://doi.org/10.7202/1018449ar>

Résumé de l'article

Documentation, dissémination et préservation sont trois notions intimement reliées dans le contexte de la production des oeuvres mixtes. Le projet décrit dans cet article articule ces notions sur la base de l'état de l'art de la recherche empirique. Basé sur la capture de l'expertise des différents acteurs des processus créatifs et sur la mise en forme des données et des métadonnées au travers des standards de préservation, le projet vise à concevoir un cadre méthodique transférable à différents contextes de production. Dans cet article, nous spécifions les différentes étapes et enjeux pour parvenir à établir ce cadre méthodique afin de pouvoir proposer aux professionnels de la documentation des stratégies qui minimisent le caractère intrusif du processus de documentation et permettent d'établir un cercle vertueux pour la dissémination du répertoire.

Méthode et application de la documentation des œuvres mixtes en vue de leur préservation et de leur diffusion

Guillaume Boutard et Fabrice Marandola

Introduction

La problématique de la préservation des musiques mixtes, tout comme celle des musiques électroacoustiques, n'est certainement pas une nouveauté et elle a fourni matière à discussion sur le plan académique depuis au moins une quinzaine d'années¹. De nombreux centres destinés à la recherche et à la production de musique impliquant des technologies numériques se sont créés à travers le monde. Si ceux-ci ne se limitent pas à la musique mixte, les enjeux de la préservation de leurs productions en restent cependant très proches. Dans ce contexte actuel, il existe pourtant peu d'initiatives fondées sur la recherche empirique qui tentent de relier production, dissémination et préservation. C'est à partir de ce constat que nous avons décidé d'intervenir dans le cadre de la production du Centre interdisciplinaire de recherche en musique, médias et technologie (CIRMMT) comme laboratoire pratique d'exploration et de mise en place de stratégies de préservation, une action que nous espérons voir croître au fil des années. Dans le cadre de ce projet baptisé DiP-CoRE (Documentation, Dissemination and Preservation of Compositions with Real-time Electronics), nous avons voulu joindre les efforts de dissémination d'une nouvelle série d'enregistrements, *live@CIRMMT Series*, avec la recherche engagée sur la préservation des objets culturels numériques, et ceci avec la conviction qu'il existe une dépendance fondamentale entre les trois axes que sont la documentation, la dissémination et la préservation. Si ce projet se distingue d'autres initiatives, c'est

1. Le début du millénaire a vu fleurir de nombreux articles traitant des risques de la perte d'un répertoire, mais la problématique avait déjà été relevée.

2. Par exemple, la base de données de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) qui est passée par de nombreuses versions, depuis le papier associé à divers types de supports jusqu'au numérique de la base de données actuelle, chacune présentant ses avantages et ses inconvénients.

3. Pris ici dans le sens de « garder en état », c'est-à-dire sans changer l'objet. Voir Muñoz-Viñaz, 2005, p. 15-25, pour une description des liens entre les notions de conservation, de préservation et de restauration.

4. Voir par exemple l'article de Bonardi et al. (2008).

5. C'est un point de vue qu'on peut retrouver, en partie (puisque'il s'agit ici principalement de composition), dans la pensée du compositeur Philippe Leroux telle qu'il l'exprime dans le vol. 21, n° 2 de *Circuit* : « il est instamment nécessaire pour la sensibilité contemporaine de comprendre comment utiliser au mieux ces créations [outils audio-vidéo] dont elle n'est pas directement responsable, et de stopper ou du moins de ralentir, au moins momentanément, leur prolifération ». Leroux, 2011, p. 41.

en refusant les approches formalisatrices de préservation de la technologie par la technologie, c'est-à-dire en dehors de son contexte social de création et d'utilisation.

Le but est non seulement de proposer à court terme des exemples d'application de procédures de documentation des œuvres, mais aussi à plus long terme de fournir des modèles que l'on peut répliquer pour différentes productions et faire évoluer avec l'état de l'art de la recherche. C'est donc aussi une stratégie de dissémination des outils théoriques et pratiques que nous proposons de mettre en place à moyen et long terme. Au-delà de l'élaboration de procédures de capture de l'information pertinentes, le projet se veut aussi un moteur de diffusion vers le public des enjeux de la composition et de la performance des musiques mixtes, au travers d'entrevues structurées et de documents récoltés auprès des acteurs engagés dans la production.

Si plusieurs instituts ont pris en main la documentation des œuvres qu'ils produisent, et ce, depuis plusieurs dizaines d'années pour certains², il reste à définir notre position par rapport à l'état de l'art. Il est commun de parler de sauvegarde du répertoire depuis un point de vue technologique, c'est-à-dire en termes de préservation³, émulation ou migration⁴. Il existe pourtant sur un plan plus général, tenant compte des conditions de production et d'utilisation, au moins deux approches, potentiellement complémentaires, de la conservation du répertoire. Elles consistent à : 1) fixer le cadre technologique ou 2) en permettre une utilisation vivante. La première correspond en grande partie à l'approche d'un projet comme *Integra*⁵ et permet un contrôle plus optimisé de l'environnement technologique. La seconde porte son attention sur l'importance de la tradition orale et de la transmission de la praxis dans le but de trouver les méthodes adéquates pour la diffuser et la stimuler, en rapport avec la vitesse d'évolution de l'organologie électronique. Si conceptuellement les deux approches ne sont pas antagonistes, la manière de les implémenter, en fonction des positions, peut les rendre difficilement gérables. Notre projet intègre des éléments des deux approches avec toutefois un fort engagement dans la deuxième direction, sur laquelle nous portons une attention spéciale dans cet article.

Ravet (2005) a insisté sur l'importance d'associer les perspectives sociologique et musicologique dès lors que l'on parle de performance. Cette proposition ne se limite pas à l'analyse et nous affirmons qu'elle s'applique également à la documentation du répertoire. Nous voulons ancrer notre stratégie de documentation dans la restitution de cet objet social complexe qu'est la musique mixte au travers des traces laissées par sa constitution au sein de l'atelier et de l'expertise des acteurs impliqués dans les processus créatifs.

Un état sommaire de l'art des pratiques documentaires

On peut trouver plusieurs exemples d'enregistrements augmentés de divers documents en fonction des contextes, des ambitions et des buts. On pourrait ainsi citer la production, en 2005, du DVD associé à l'œuvre *Das atmende Klarsein* de Luigi Nono et dans lequel a été impliqué Roberto Fabbriciani. André Richard – dont l'entrevue est présentée dans ce même numéro de *Circuit* – participe également à ce projet, dont il présente sommairement les failles comme les atouts. Un autre exemple datant de 2011 est le DVD de Amanda Bayley et Michael Clarke, *Evolution & Collaboration: The Composition, Rehearsal & Performance of Finnissey's Second String Quartet*, qui met en scène le processus créatif au travers d'une collecte de données à caractère ethnographique, incluant des entrevues, des annotations, des esquisses, des vidéos de différentes étapes de travail et des entrevues⁶.

Reprenant les points caractéristiques de ces deux productions, notre projet vise à les structurer à partir de la recherche empirique actuelle. De la première, il retient la problématique de la transmission de la praxis dans le cas d'une œuvre mixte, mais sans entrer dans une démarche didactique directe, c'est-à-dire une formalisation de l'activité qui serait transmise de haut en bas, du professeur à l'élève. De la seconde, il remet l'accent sur le processus créatif et collaboratif, mais dans le cadre d'une œuvre mixte et dans une optique de préservation – et non d'analyse ou d'interprétation⁷. Plus généralement, il garde bien sûr la volonté de diffusion des connaissances et veut concilier les objectifs de la diffusion en vue de la documentation – pour un public professionnel intéressé par la pérennité du répertoire – et du documentaire – pour un public général intéressé par les coulisses de la création musicale.

Le milieu de recherche centré sur la préservation du numérique fait souvent référence à ce qu'il nomme la communauté désignée⁸, principe simple qui veut que des acteurs aux profils différents aient des besoins plus ou moins grands en information pour interpréter, ou tout au moins lire, les données constituant un objet numérique. Les lectures d'une audience généraliste visant à la compréhension de l'œuvre et celle d'une audience professionnelle tendant à la re-production de l'œuvre sont effectivement différentes. Nous pensons cependant que les besoins de ces deux communautés se rejoignent et que chacune peut parvenir à une appropriation pertinente du répertoire grâce à la documentation des processus créatifs.

6. Voir aussi Bayley et Clarke, 2009.

7. Interprétation est ici pris au sens des sciences sociales et non de l'interprétation musicale.

8. Voir le modèle Open Archival Information System (OAIS).

Documentation et processus créatifs

Que le but soit celui de la performance ou bien celui de la migration (ou toute autre action visant à la pérennisation de l'œuvre du point de vue technologique), la préservation des processus technologiques passe par la préservation de leur intelligibilité, donc de la capacité à en fournir une utilisation informée, c'est-à-dire mise en forme par le système de documentation. Puisque l'intelligibilité de ces processus technologiques se construit au travers des actions de ceux qui sont au cœur même des processus créatifs (compositeurs, instrumentistes, ingénieurs, chercheurs, etc.), la documentation gagne à être fondée sur l'intégration des pratiques de collecte d'information au sein de ces processus créatifs multi-agents. C'est dans ce contexte que Boutard et Guastavino (2012) ont proposé un cadre conceptuel pour la documentation et la préservation des œuvres mixtes. Leur approche, sur laquelle nous basons notamment ce projet, repose sur une recherche empirique qualitative et inductive⁹. Elle leur a permis de faire émerger des concepts pertinents qui décrivent les productions des œuvres mixtes à partir de données empiriques (dans leur cas, une collecte de données de type ethnographique répartie sur les deux années de la production d'une œuvre mixte avec électronique en temps réel). Basée sur une recherche qualitative, cette conceptualisation du processus créatif de production de l'œuvre ne vise pas à la généralisation à tout contexte de production des concepts générés. Elle vise plutôt à leur transfert, c'est-à-dire à leur application à de nouveaux contextes (qui entraîne nécessairement une certaine forme de distorsion). Soulignons ici que plus le concept est abstrait, plus il aura de chances d'être transférable à un nouveau contexte de production ; inversement, plus il est concret et plus il sera susceptible d'être dépendant du contexte qui a permis de le générer à l'origine¹⁰.

À partir du travail de Boutard et Guastavino, nous pouvons commencer à élaborer des stratégies de captation de l'information selon les grands axes de leur conceptualisation. Ces axes, qui correspondent aux concepts les plus abstraits, sont au nombre de quatre et sont fondamentalement enchevêtrés : le cycle de vie des connaissances, le cycle de vie de production, les spécifications organologiques et la composition électroacoustique. Ils décrivent ensuite toute une hiérarchie de sous-catégories correspondant à des concepts de plus en plus concrets. Nous décrirons ici succinctement deux des concepts de haut niveau, et leur relation d'interdépendance, qui structurent notre projet : le cycle de vie de production et le cycle de vie des connaissances. Les deux autres points n'en restent pas moins fondamentaux mais ils s'intègrent, pour le premier (les spécifications organologiques), dans le cadre fourni par

9. Leur recherche est basée du point de vue méthodologique sur la théorisation ancrée. Voir l'article de Féron et Boutard (à paraître) pour une revue de la méthode et de sa fondation épistémologique.

10. Cette approche est différente de celle avancée par Vincent, Bachimont et Bonardi (2013). Ceux-ci proposent une taxonomie représentant le processus de production qui va leur servir de classification pour les documents récoltés. Leur position se rapproche de celle utilisée dans le DVD produit par Bayley et Clarke, mais avec une visée généralisatrice.

le cycle de vie de production et émergent partiellement, pour le second (la composition électroacoustique), des relations entre les autres concepts¹¹.

1) Le cycle de vie de production demeure la colonne vertébrale de la prise en compte des processus créatifs dans la documentation. Il nous permet de prendre en compte les différentes étapes et les différents types de collaborations entre les acteurs impliqués : compositeurs, instrumentistes, ingénieurs, etc. Il nous permet surtout de suivre l'évolution des autres concepts dans le temps, comme l'évolution de l'organologie dont la partie la plus visible correspondrait aux différentes versions de la programmation d'un logiciel gérant, par exemple, le traitement du signal audio en temps réel et la partie moins visible, mais néanmoins fondamentale à l'intelligibilité du système technologique, serait le réseau de dépendances du système à différents facteurs externes et internes, humains et technologiques. L'organologie nous permet de décrire le système technologique en termes abstraits – par exemple, en termes de types de traitements ou de capteurs – indépendamment des types de programmes informatiques utilisés à l'origine, mais aussi en termes de relations entre ses différents éléments¹².

2) Le cycle de vie des connaissances nous permet de relier les œuvres et leurs principes sous-jacents à différents niveaux, en faisant, par exemple, des liens entre différentes œuvres ou encore, sur le plan de l'implémentation technologique, à d'autres projets élaborés avec d'autres compositeurs. Le cycle de vie des connaissances nous permet également de tracer l'interaction entre les acteurs du point de vue de la transmission et de l'appropriation¹³. On peut, dans ce cas, le relier au cycle de production pour identifier au sein de ce dernier les épisodes significatifs, comme les séances de travail sur l'utilisation de l'électronique par les instrumentistes. C'est donc un point critique pour notre projet puisqu'il traite notamment de la tradition orale et de la praxis, sur lesquelles nous allons revenir de façon détaillée dans la section suivante.

Avant d'exposer les méthodes et les enjeux d'une documentation de la praxis, il nous faut revenir à une problématique pragmatique qui est celle de l'intrusion dans un processus de production. Dans leur étude, Boutard et Guastavino ont bénéficié non seulement d'un accès à des données récoltées de façon méthodique auprès de tous les acteurs principaux impliqués dans la production, mais ils ont eu aussi accès à des étapes qui ne sont pas forcément visibles telles que le travail de recherche et développement. Si cet accès privilégié aux interactions était la condition *sine qua none* de l'émergence d'une conceptualisation riche et potentiellement transférable à des contextes toujours différents, il n'est que rarement possible dans l'ensemble des productions

11. Voir l'article de Boutard et Guastavino (2012) pour une description des limitations associées aux concepts relatifs à la composition électroacoustique, c'est-à-dire leur idiosyncrasie.

12. Boutard et Guastavino (2012) mettent particulièrement l'accent sur l'importance des processus de calibration des données issues des capteurs qui interviennent régulièrement pendant les phases de production.

13. La notion d'appropriation n'est pas limitée à l'appropriation du dispositif technologique par les instrumentistes.

14. Voir Latour, 2005, p. 80, sur le besoin d'étudier l'innovation technologique dans l'atelier, le laboratoire, etc.

15. Il s'agissait d'un atelier organisé par le CIRMMT, avec l'ensemble à percussion Sixtrum et les compositeurs Robert Normandeau, Serge Provost et Laurie Radford, en décembre 2012 à Montréal.

16. Voir Féron et Boutard (à paraître) pour une modélisation des interactions entre différents acteurs de la musique mixte en temps réel.

de musique mixte, ne serait-ce que par l'utilisation de solutions technologiques déjà fixées, à savoir des technologies sorties de l'atelier¹⁴. Il faut donc trouver des stratégies, que l'on puisse potentiellement répliquer, pour mettre en évidence ces processus, provoquer des affleurements, c'est-à-dire les faire émerger afin de pouvoir en rendre compte.

Au déclenchement du projet dont il est question ici, nous avons pu bénéficier d'un atelier public avec trois compositeurs impliqués dans cette première instance de notre mise en pratique, atelier au cours duquel étaient explicitées les approches compositionnelles et technologiques des compositeurs et durant lequel avait lieu une première lecture d'extraits d'œuvres¹⁵. C'est bien dans cet « état de faire » qu'apparaissent au mieux les directions suivies, qui ont une pertinence pour la préservation de l'intelligibilité des processus technologiques et de leur utilisation. Ce genre de stratégie, associé à une collecte de documents et des technologies générées durant le processus de production de façon peu intrusive, et à des entrevues structurées en fonction des conceptualisations empiriques des recherches précédentes comme celle de Boutard et Guastavino (2012), nous permettent de révéler des parties essentielles des processus créatifs.

Documentation et praxis

a) La praxis et la tradition orale

Chaque création porte en elle la nécessité pour l'interprète de définir sa place, son espace de liberté interprétative, d'une part vis-à-vis de l'œuvre qu'il découvre et d'autre part par rapport au dispositif technologique qui y est employé. S'instaure donc nécessairement un dialogue d'au moins trois voix : celle du compositeur, celle de l'interprète et celle de la personne chargée du système technologique (réalisateur ou régisseur en informatique musicale, ingénieur du son, luthier électronique¹⁶). Dans ce contexte spécifique des musiques mixtes, le résultat final n'est en effet jamais l'attribut d'un individu, mais bien de la collaboration d'un groupe d'individus aux compétences complémentaires et de l'interaction qui s'instaure entre eux au cours du processus de production. Ce travail d'équipe requiert de chacun d'entre eux d'explicitier les principes qui guident leur démarche.

Du point de vue de l'interprète, il est ainsi essentiel de comprendre quels sont les principes qui ont guidé la composition et la conception des éléments technologiques, de même que le mode de fonctionnement de ces éléments technologiques et leur implication par rapport au résultat sonore de son jeu : ces informations conduisent en fait à une explicitation du rôle de l'interprète,

dans le domaine de la composition comme dans celui, plus pragmatique, de son interaction avec le dispositif technologique. En retour, plus l'interprète est à même de mettre au jour ses stratégies d'interprétation, plus il devient possible pour les autres intervenants de distinguer quels sont les éléments qui seront susceptibles de faire l'objet d'ajustements d'une interprétation à l'autre, et donc de réviser leurs stratégies de composition et de conception des éléments technologiques.

De manière très concrète, l'intervention des interprètes concerne souvent des incompatibilités techniques qui mènent à la modification des aspects compositionnels et technologiques, mais pas seulement : de plus en plus, en effet, les interprètes ont la volonté de s'appropriier les éléments propres aux aspects compositionnels et technologiques, de manière à retrouver une part de la maîtrise du résultat sonore, ou tout au moins de pouvoir anticiper de façon proactive certains des traitements numériques qui peuvent survenir plus loin dans l'œuvre qu'ils sont en train d'interpréter. Au cours de l'atelier évoqué plus haut s'est ainsi fait jour la nécessité pour les instrumentistes de voir identifiés, dans leurs partitions individuelles, quels éléments feraient l'objet d'un traitement spécifique, que ce soit en temps réel, ou ultérieurement. Il y a là clairement une volonté d'être à même de contrôler, le mieux possible, l'interaction avec l'électronique – en fait, d'être à même de prédire, ou plutôt d'anticiper, le résultat musical mixte. Comme le soulignait un des compositeurs, cela témoigne de l'émergence d'une nouvelle génération d'interprètes pour lesquels l'élément électronique n'est plus un objet musical exogène plus ou moins embarrassant, mais devient un événement musical dont il faut progressivement prendre la mesure, tout comme on le fait dans un travail de musique de chambre.

Cette attitude n'est en rien anodine pour notre propos, puisqu'elle implique une interaction accrue lors des séances de travail entre les différents acteurs de la création et pose des problèmes méthodologiques quant à sa documentation.

b) Une méthodologie de capture de la praxis

Comme nous l'avons vu, la capture de la praxis dans son lien avec l'électronique est essentielle à l'intelligibilité du système technologique. Elle a donc une incidence directe sur la possibilité non seulement de l'exécution de l'œuvre mais encore sur la possibilité d'opérer des migrations technologiques pertinentes. Ceci implique notamment d'intégrer, dans les mécanismes de la documentation, des éléments provenant de la transmission orale entre les différents acteurs : la transmission orale constitue en effet une partie importante

des mécanismes de construction de la praxis. C'est donc l'interaction entre les agents principaux, humains et technologiques, qu'il nous faut capter par l'intermédiaire d'un dispositif qui, comme nous l'avons vu, se doit de rester peu intrusif dans la production de l'œuvre. Il est donc peu pensable de systématiser, pour chaque production soumise à notre cadre théorique et pratique de préservation, une capture exhaustive par la seule observation, c'est-à-dire à travers des enregistrements vidéo de chaque séance de production.

Plus fondamentalement, c'est la limite des données d'observation qui nous pousse à élaborer un cadre sur une base épistémologique différente. C'est sur la base de ce constat de Clot (2001) que nous élaborons notre méthode de collecte de données :

[...] le réel de l'activité c'est aussi, selon nous, ce qui ne se fait pas, ce qu'on ne fait plus, mais aussi ce qu'on cherche à faire sans y parvenir – le drame des échecs –, ce qu'on aurait voulu ou pu faire, ce qu'on pense pouvoir faire ailleurs. [...] L'activité possède donc un volume qu'une approche cognitive de la conscience comme représentation de l'action prive de ses conflits vitaux¹⁷.

17. Clot, 2001, p. 128.

Clot en conclut donc que « l'expérience vécue n'est pas accessible directement, mais seulement à l'aide de traces qu'il faut construire. Car l'activité réalisée apparaît après une lutte, un conflit, au point de collision entre plusieurs activités rivales¹⁸. » Clot et Faïta (2000) proposent donc une méthode d'accès au « volume » de l'activité par la confrontation des acteurs avec leur activité. Ils développent ainsi un discours entre ce qu'ils nomment le genre et le style d'une activité¹⁹ :

18. *Ibid.*

19. Concepts qu'il ne faudrait pas confondre avec une quelconque notion de genre ou de style musical.

Le genre est en quelque sorte la partie sous-entendue de l'activité, ce que les travailleurs d'un milieu donné connaissent et voient, attendent et reconnaissent, apprécient ou redoutent ; ce qui leur est commun et qui les réunit sous des conditions réelles de vie ; ce qu'ils savent devoir faire grâce à une communauté d'évaluations présupposées, sans qu'il soit nécessaire de respecifier la tâche chaque fois qu'elle se présente²⁰.

20. Clot et Faïta, 2000, p. 11.

Ainsi, « les genres restent vivants grâce aux créations stylistiques. Mais, inversement, la non-maîtrise du genre et de ses variantes interdit l'élaboration du style²¹. » C'est donc autour de la méthode d'autoconfrontation croisée que Clot et Faïta mettent en évidence l'activité autour des notions de genre et de style. Ils mettent ainsi les acteurs en présence des traces vidéo de leur activité qu'ils leur demandent d'explicitier tout en induisant un dialogue fécond. Il faut cependant remarquer que, par principe, leur méthode repose sur le commentaire par plusieurs spécialistes de la même activité. Or, ce qui nous intéresse est aussi de réinstaurer le dialogue, ce dialogue de la tradition orale,

21. *Ibid.*, p. 15.

entre le compositeur et l'interprète, tous deux spécialistes de l'activité mais suivant des angles différents, nous permettant ainsi une vue en même temps sur la praxis au travers des notions de genre et de style, mais aussi de cette transmission orale entre les différents acteurs de la production de l'œuvre et de ses processus créatifs. Notre démarche propose donc de reprendre la méthode d'autoconfrontation croisée décrite par Clot et Faïta (2000) dans le contexte spécifique du travail entre compositeurs et instrumentistes, mais aussi entre compositeurs et régisseurs en informatique musicale²². Nous proposons également de mettre en œuvre différentes méthodes de capture des données primaires qui seront utilisées dans la phase d'autoconfrontation croisée : les méthodes de guidage par la démonstration (*walkthrough*) présentées notamment par Newman (2011) dans le contexte de la documentation des jeux vidéo ainsi que, potentiellement, le travail de Yahiaoui et al. (2011) sur la documentation des activités impliquant la médiation de l'ordinateur à partir des traces de cette activité²³.

Documentation, dissémination et préservation

Nous avons donc établi les objectifs de notre projet comme une combinaison des stratégies de préservation avec celles de documentation et de dissémination du répertoire. En fournissant une documentation adéquate qui garantit l'intelligibilité du dispositif électronique, nous espérons encourager la performance des musiques mixtes et la promouvoir auprès d'un public moins spécialisé. Pour ce faire, il nous faut diffuser documentation et enregistrement de l'œuvre d'un seul tenant. Afin que la méthode décrite soit pérenne, il faut donc créer un cercle vertueux de documentation des futures re-productions de l'œuvre.

Le premier point concerne donc l'explicitation de la méthode de documentation, ses *a priori* et ses enjeux. C'est ainsi que les étapes de production de la documentation pourront être prises en charge par des professionnels de la documentation de façon systématique, indépendamment de leur connaissance du domaine qu'ils entendent pérenniser. Le deuxième point est celui de l'interopérabilité des connaissances diffusées. Au-delà de la diffusion de la méthode de capture des connaissances, c'est ainsi la diffusion des méthodes de formatage des données qui est en jeu.

Dans le cadre de notre projet, nous naviguons sur l'ambiguïté que le numérique a introduite quant aux limites qui existent entre archives, bibliothèques et musées. Les acteurs de ces domaines sont particulièrement conscients de la problématique de l'interopérabilité. Le formatage doit ainsi s'établir à travers des standards utilisés à l'heure actuelle dans la préservation de l'information

22. Sur la problématique de l'utilisation de cette méthode dans un contexte multi-professionnel, c'est-à-dire entre genres professionnels, on pourra voir Lorino, Tricard et Clot (2011).

23. On notera que cette démarche se rapproche du travail de Donin et Theureau (2007) sur l'étude du processus de composition en la restituant dans son environnement matériel.

numérique. Nous proposons donc de fournir un ensemble d'informations qui répondent aux caractéristiques requises par un modèle de préservation comme l'Open Archival Information System (OAIS), ainsi que de définir les correspondances entre nos données et des standards de métadonnées tels que Metadata Encoding and Transmission Standard (METS) et Preservation Metadata: Implementation Strategies (PREMIS). Les informations seront ainsi aisément intégrées par des professionnels des sciences de l'information et la continuité des métadonnées se trouvera assurée, que ce soit entre plusieurs productions d'une œuvre, entre plusieurs œuvres d'un même compositeur, entre plusieurs œuvres utilisant une technologie spécifique, etc. Ces informations pourront aussi par là même être échangées entre les archives de plusieurs centres de production.

En restant en prise avec la recherche actuelle sur la préservation du patrimoine numérique, ce projet sera à même de fournir les moyens de l'enrichissement de sa méthode. Ces enrichissements peuvent s'articuler autour d'autres pans de la diffusion du répertoire, tels que les outils pédagogiques; nous pensons particulièrement ici aux versions simplifiées des systèmes technologiques pour la répétition comme pour l'enseignement. Le pan pédagogique est de toute évidence un point qui doit être pris en considération de manière critique en parallèle à la diffusion des œuvres. Ce projet ouvre finalement la voie à de nouveaux domaines d'application, dont la recherche emprunte des fondations théoriques souvent convergentes, comme les arts médiatiques et les installations, c'est-à-dire tout domaine où la notion d'allographie²⁴ devient un enjeu de la préservation de l'œuvre.

24. C'est-à-dire comprenant un élément prescriptif qui implique une interprétation. Dans le domaine des arts visuels, on pourra regarder par exemple Rinehart, 2004, Laurenson, 2006, Noël de Tilly, 2009.

REMERCIEMENTS

Le projet DiP-CoRE est financé par le programme Connexion du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

BIBLIOGRAPHIE

- BAYLEY, Amanda et CLARKE, Michael (2009), « Analytical Representations of Creative Processes in Michael Finnissy's Second String Quartet », *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, vol. 3, n° 1-2, p. 139-157.
- BAYLEY, Amanda et CLARKE, Michael (2011), *Evolution & Collaboration: The Composition, Rehearsal & Performance of Finnissy's Second String Quartet*, Lancaster, Palatine.
- BONARDI, Alain et al. (2008), « Préservation de processus temps réel : vers un document numérique », *Document numérique*, vol. 11, n° 3-4, p. 59-80.
- BOUTARD, Guillaume et GUASTAVINO, Catherine (2012), « Following Gesture Following: Grounding the Documentation of a Multi-Agent Creation Process », *Computer Music Journal*, vol. 36, n° 4, p. 59-80.

- CLOT, Yves (2001), « Méthodologie en clinique de l'activité: l'exemple du sosie », in Maria Santiago Delefosse et Georges Rouan (dir.), *Les méthodes qualitatives en psychologie*, Paris, Dunod, p. 125-147.
- CLOT, Yves et FAÏTA, Daniel (2000), « Genres et styles en analyse du travail: concepts et méthodes », *Travailler*, n° 4, p. 7-42.
- DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques (2007), « Theoretical and Methodological Issues Related to Long Term Creative Cognition: The Case of Musical Composition », *Cognition, Technology & Work*, vol. 9, n° 4, p. 233-251.
- FÉRON, François-Xavier et BOUTARD, Guillaume (à paraître), « La pratique interprétative des musiques mixtes en temps réel: positionnement et méthodologie pour étudier le travail des instrumentistes », in *Analyser la musique mixte*, Sampzon, Delatour.
- LATOUR, Bruno (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York, Oxford University Press.
- LAURENSEN, Pip (2006), « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », *Tate Papers*, n° 6, <www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media> (consulté le 6 mai 2013).
- LEROUX, Philippe (2011), « ... phraser le monde: continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, p. 29-48.
- LORINO, Philippe, TRICARD, Benoît et CLOT, Yves (2011), « Research Methods for Non-Representational Approaches to Organizational Complexity: The Dialogical Mediated Inquiry », *Organization Studies*, vol. 32, n° 6, p. 769-801.
- MUÑOZ-VIÑAS, Salvador (2005), *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Burlington, MA, Elsevier Butterworth-Heinemann.
- NEWMAN, James (2011), « (Not) Playing Games: Player-Produced Walkthroughs as Archival Documents of Digital Gameplay », *International Journal of Digital Curation*, vol. 6, n° 2, p. 109-127.
- NOËL DE TILLY, Ariane (2009), « Moving Images, Editioned Artworks and Authenticity », in Erma Hermens et Tina Fiske (dir.), *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*, London, Archetype Publications.
- NONO, Luigi (2005), *Das atemde Klarsein*, partition et DVD, Milan, Ricordi.
- RAVET, Hyacinthe (2005), « L'interprétation musicale comme performance: interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, vol. 12, n° 4, p. 5-18.
- RINEHART, Richard (2004), « A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art », *Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (14 juin), Portland, Oregon, <<http://aic.stanford.edu/sg/emg/library/pdf/rinehart/Rinehart-EMG2004.pdf>> (consulté le 7 mai 2013).
- VINCENT, Antoine, BACHIMONT, Bruno et BONARDI, Alain (2013), « Préserver les œuvres musicales numériques créées avec dispositif numérique par l'étude du processus compositionnel », in Catherine Guastavino et Guillaume Boutard (dir.), *Les cahiers du numérique*, vol. 8, n° 4, p. 91-118.
- YAHIAOUI, Leila et al. (2011), « Redocumenting Computer-Mediated Activity from Its Traces: A Model-Based Approach for Narrative Construction », *Journal of Digital Information*, vol. 12, n° 3, <<http://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/2088/1756>> (consulté le 10 mai 2013).