

Voix d'Italie : le projet d'histoire orale « ORMETE »

Italian Voices: the « ORMETE » project of an oral history

Livia Cavaglieri et Donatella Orecchia



Éditeur
Éditions Rue d'Ulm

Édition électronique

URL : <http://rsl.revues.org/1108>

DOI : 10.4000/rsl.1108

ISSN : 2271-6246

Référence électronique

Livia Cavaglieri et Donatella Orecchia, « Voix d'Italie : le projet d'histoire orale « ORMETE » », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 13 octobre 2017.

URL : <http://rsl.revues.org/1108> ; DOI : 10.4000/rsl.1108

Ce document a été généré automatiquement le 13 octobre 2017.

© Revue Sciences/Lettres

Voix d'Italie : le projet d'histoire orale « ORMETE »

Italian Voices: the « ORMETE » project of an oral history

Livia Cavaglieri et Donatella Orecchia

- 1 La première partie de cet article présente et problématise les lignes de fond du Projet ORMETE (ORalità MEMoria TEatro : oralité, mémoire, théâtre) qui fait partie d'un long parcours d'institutionnalisation de la mémoire sonore du théâtre italien, entrepris il y a environ cinquante ans. La seconde partie se concentre quant à elle sur les questions et les hypothèses de partage international de l'utilisation des sources orales. Nous présenterons enfin la banque de données *Patrimonio orale*.

Le projet ORMETE : méthodes, questions et objectifs

- 2 La nature éphémère du spectacle théâtral, et donc de l'histoire du théâtre en tant que discipline qui doit s'accommoder de l'absence de son objet d'étude et de l'impossibilité fréquente d'entrer en relation directe avec lui, est un argument central pour la définition du champ des études du théâtreologue. Par ailleurs, ce qui reste du spectacle (le texte, ses ébauches, les photographies, l'enregistrement vidéo), la présence de cette absence est un thème significatif du point de vue heuristique. À l'intérieur d'une approche historiographique et d'un discours public particulièrement sensibles à la Mémoire¹, il nous semble utile de réfléchir sur ce qui persiste du spectacle, non seulement du point de vue objectif et concret mais aussi sur la « persistance des “mémoires”, [...] interprétées comme une typologie possible de “résiduels” de l'évènement théâtral² ».
- 3 Né en 2012, ORMETE³ est un projet de recherche (dont les échos didactiques sont importants, bien que nous ne nous y attardions pas ici), qui veut contribuer à l'élaboration d'une nouvelle mémoire orale du théâtre, en mettant au centre de l'attention l'entretien avec les témoins et les méthodologies de l'histoire orale⁴. La centralité de la source orale n'en fait pas pour autant un élément exclusif. Sur le versant

méthodologique, ce qu'ORMETE pratique est l'intégration des sources orales à la documentation traditionnellement disponible pour l'historien du théâtre contemporain, selon un principe de transversalité des sources. Cette approche pousse à se mesurer aux changements épistémologiques apportés par l'histoire orale dans la pensée historiographique de la contemporanéité et à observer l'adaptabilité de cette révolution dans le domaine de l'historiographie théâtrale.

- 4 La modalité d'interview choisie parmi celles couramment utilisées est celle de « l'entretien long, ouvert et souple⁵ », en harmonie avec ce que préconisent les historiens italiens de l'oral. L'entretien libre postule la capacité et la responsabilité de trouver, cas par cas, un équilibre entre la nécessité de focaliser dans la narration le thème-guide à l'origine d'une recherche spécifique, et l'opportunité de recevoir ce qui n'est pas prévu, les thèmes et les variations que le témoin éprouve le besoin d'exprimer⁶. Les questions clés, qui nous semblent être des pistes de travail fertiles, en mesure de contribuer à la reconfiguration du champ des études théâtrales et des frontières d'échange avec les autres disciplines, concernent :
- la confrontation avec les réflexions sur la mémoire et sur les processus de mémorisation, réactualisation et narration du souvenir qui ont investi l'historiographie internationale des vingt dernières années. Il s'agit notamment de la réflexion sur le processus de construction de la mémoire au théâtre⁷, de la double direction de la construction de l'évènement théâtral et de sa réception⁸ ;
 - la réflexion métadocumentaire sur des sources dont la construction est le fruit de l'historien, englobé lui-même dans ces sources⁹, qui sont de nature dialogique et mettent donc en place les diverses déclinaisons possibles du pacte relationnel entre témoin et chercheur ;
 - l'attention à des sources qui font intervenir la subjectivité du témoin et présentent par ailleurs des analogies significatives et constitutives avec le spectacle théâtral : la relation de présence, l'intersubjectivité, la performativité¹⁰, le déroulement « dans un moment hors du quotidien », dans un « présent fortement intensifié¹¹ » ;
 - l'élargissement du champ des voix et donc la documentation d'expériences de théâtre vécues par ceux qui sont étrangers aux reconstructions historiques, et qui privilégient les points de vue de ceux que l'on considère comme les « protagonistes » de l'histoire (le metteur en scène, les acteurs principaux, l'auteur du texte et le spectateur spécial qu'est le critique théâtral) ;
 - la possibilité d'étudier la polyphonie des savoirs dans le champ théâtral et à quel point la mémoire du théâtre a une incidence comme *praxis* factuelle et transmission de techniques, idées, connaissances sur les artistes et leur culture professionnelle.
- 5 L'objectif ultime consiste à contrôler la solidité des principales catégories et articulations utilisées dans l'historiographie théâtrale. Interroger les témoins, donner la parole à des fragments d'histoires peu connues voire inconnues, réfléchir sur les modalités des processus de mémorisation et sur la sédimentation des expériences du passé au fil du temps : tout ceci confirme-t-il ou remet-il en cause les catégories actuelles de l'historiographie employées pour narrer et comprendre le théâtre italien de la seconde moitié du XIX^e siècle ?

ORMETE et l'ICSBA

- 6 Conçu sous forme de structure en réseau¹², ORMETE a comme partenaires institutionnels le Museo biblioteca dell'attore di Genova, un des principaux lieux de conservation du patrimoine théâtral italien, et l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi (ICSBA). Ancienne Discoteca di Stato, l'ICSBA est la plus importante collection publique en Italie de documents sonores¹³ et se trouve à Rome, au Palazzo antichi Mattei.
- 7 La Discoteca di Stato a été fondée en 1928¹⁴. Ses origines remontent à une collection sonore préexistante, *La Parola dei grandi*, treize disques 78 tours, réalisée par Rodolfo de Angelis en collaboration avec la Società di fonotipia entre 1924 et 1925. Il s'agit d'enregistrements de la voix d'éminents Italiens : des protagonistes de la Grande Guerre et des hommes politiques lisant leurs discours publics les plus célèbres¹⁵. *La Parola dei grandi* est reconnue comme étant le premier recueil systématique de documents sonores effectué en Italie, à des fins documentaires et historiques bien qu'on ne puisse pas nier ses intentions commémoratives ni son objectif commercial (les promoteurs espéraient obtenir des sommes importantes grâce à la vente de disques, ce qui ne se produisit pas car les gramophones étaient encore peu diffusés et souvent destinés à un usage plus ludique).
- 8 Il convient de préciser que Rodolfo De Angelis était un acteur de variété, qui avait aussi fait partie d'une compagnie de théâtre futuriste¹⁶. Homme éclectique, attentif à l'esprit du temps, il se retira de la scène pendant une période d'arrêt entre la fin de sa collaboration avec les futuristes et le début de sa brillante carrière de chansonnier. C'est alors qu'il inventa *La Parola dei grandi* : quelle étrange coïncidence que la préhistoire de l'institutionnalisation de la mémoire sonore débute en Italie grâce à un important homme de scène, qui se mit à interviewer des chefs militaires. Grâce à l'acquisition de cette collection, l'organisme est à l'origine constitué comme des archives de la parole, l'archivage de voix est donc au début sa vocation institutionnelle. C'est suite aux lois de 1934 et de 1939 que la perspective de la Discoteca s'élargit, dépassant la mission d'enregistrer et de conserver des témoignages oraux de la langue parlée, pour aller vers une conception plus vaste et variée du document sonore, dont la mission devient de recueillir et classer « tout ce qui, par le biais de l'expression acoustique, concerne la culture scientifique, artistique et littéraire de la nation¹⁷ ».
- 9 Grâce aux bases du projet jetées par Gavino Gabriel¹⁸, premier directeur de la Discoteca, et à l'essor de l'anthropologie et de l'ethnologie pendant les années 1960, le folklore, le patrimoine et les traditions linguistiques et musicales italiens deviennent les principaux centres d'intérêts institutionnels de l'ICSBA¹⁹. En revanche, l'acquisition de produits de l'industrie discographique nationale reste moins développée, en raison d'une loi perfectible sur le dépôt légal²⁰.
- 10 Bien que De Angelis provienne du théâtre – ou peut-être à cause du type de théâtre dont il provient, considéré comme mineur – et malgré le fait que le premier entretien produit par la Discoteca soit consacré à un homme de spectacle²¹, le théâtre ne constitua pas, pendant plusieurs années, un objet d'intérêt spécifique pour l'organisme. Le fonds Théâtre fut créé par Paolo Di Vincenzo dans les années 1970, c'est-à-dire quarante ans après la naissance de l'institution, pour documenter l'histoire du son théâtral des premières expériences acoustiques aux enregistrements numériques d'aujourd'hui. On y a donc recueilli les documents théâtraux déjà conservés (mais nombre de ces matériaux anciens ont été perdus pendant la Seconde Guerre mondiale) et on a commencé,

malheureusement en retard, une campagne systématique d'acquisition de disques de théâtre.

- 11 Avant les années 50²², les disques les plus nombreux sont les disques de variété, de cabaret et d'opérette, parce que la production de disques de théâtre destinés au public en Italie n'a jamais connu un marché florissant et s'est interrompue dans les années 80. La partie la plus importante et consistante du fonds concerne les enregistrements théâtraux diffusés par radio RAI après les années 1950 :
- des captations des spectacles ou des enregistrements en studio des grandes mises en scène des Teatri Stabili et des troupes célèbres ;
 - des « radiodrammi », des textes théâtraux créés pour la radio ou des adaptations radiophoniques de pièces ;
 - des enregistrements sonores des émissions de télé-théâtre ;
 - quelques bibliothèques sonores d'artistes, comme la collection des disques ayant appartenu à De Angelis.
- 12 La recherche peut aussi être élargie aux témoignages oraux (propos et voix des métiers du spectacle) enregistrés spécialement à l'ICSBA²³ ou provenant d'émissions radiophoniques. C'est dans ce filon de recherche et de documentation que s'inscrit le fonds qu'ORMETE a ouvert à l'ICSBA²⁴, intitulé *Teatro della memoria*, avec l'ambition de créer des documents qui puissent aussi être utiles à d'autres chercheurs que ceux qui l'ont réalisés.

Politique d'archivage et de diffusion des entretiens d'ORMETE

- 13 Aujourd'hui, les études concernant l'histoire orale mettent toujours plus l'accent sur les aspects théoriques et matériels relatifs à la conservation des fonds collectés, sur les problèmes de déontologie concernant la responsabilité de l'enquêteur et la protection des sujets concernés²⁵, mais aussi sur les questions liées à la diffusion et à l'accessibilité de la source orale. C'est justement à ces différents niveaux que le rapport structurel avec l'institution publique centrale – l'ICBSA – prend, dans le cas du Projet ORMETE, une importance significative. Tout le matériel produit par ORMETE est en effet conservé, catalogué et mis à la disposition du public à l'ICBSA, dans le fonds intitulé *Teatro della memoria*. Ce fonds est constitué de sources orales originales disponibles sur fichiers audio en haute définition (format wave), complétées par des fiches descriptives et par tout autre matériel relatif à l'entretien.
- 14 La collaboration avec l'ICBSA, qui est le fruit d'une politique de conservation et de partage des savoirs, permet donc à ORMETE de :
- donner un lieu de conservation réel et public à la mémoire orale collectée (et donc pas uniquement virtuel comme pourraient l'être un site ou une banque de données, et pas non plus privé comme le sont les archives d'un chercheur, qui a souvent l'habitude de conserver ses entretiens chez lui) ;
 - garantir la conservation du matériel et le protéger de toute détérioration ;
 - assurer la protection des ayants droit, si la source est par exemple soumise à une limitation partielle ou totale de la part de l'enquêté et, parallèlement, mettre les documents en libre accès, au sein de l'ICBSA, dans le respect des conditions et des limites d'utilisation et de diffusion définies par ORMETE²⁶ ;

- insérer ses propres documents catalogués dans l'OPAC SBN, le Catalogue collectif des bibliothèques italiennes du réseau du Service bibliothécaire national et permettre ainsi leur consultation, à travers leurs notices bibliographiques, depuis les bibliothèques du monde entier faisant partie de l'OPAC²⁷.
- 15 Tout ceci permet à un petit projet d'histoire orale comme ORMETE de pouvoir diffuser massivement les informations relatives aux sources produites et de bénéficier d'une garantie de la part du *Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo* en matière de conservation des documents.

Promouvoir l'écoute : outils pour une consultation efficace des sources orales

- 16 Nous aurions pu nous arrêter là mais nous avons souhaité affronter certains points fondamentaux, qui nous ont amenées à travailler également sur un autre plan parallèle et à concevoir un site-banque de données spécifique du Projet ORMETE, *Patrimonio orale* (www.patrimoniorale.ORMETE.net), où conserver le catalogue complet des documents audio réalisés et déposés dans le fonds *Teatro della memoria*. Le travail de conception requis, dont la version actuelle de *Patrimonio orale* est une étape importante mais non définitive, est une recherche *in progress*, dont nous avons décidé de partager les différentes phases d'élaboration, en faisant en sorte que *Patrimonio orale* devienne également une plateforme d'expérimentation et d'élaboration progressive de parcours possibles. Dès le début, le travail de création et de collecte des sources du Projet ORMETE s'est toujours déroulé parallèlement à la recherche de critères pour le catalogage et la mise en ligne des documents, qui ne pourra être considérée comme définitive et complète qu'après une phase expérimentale.
- 17 Nous avons ainsi dû affronter en priorité certains aspects structureaux concernant par exemple la manière de concevoir la profession d'historien et de se confronter à un contexte culturel et d'étude, tout en étant conscient du débat international, aussi bien dans le domaine des arts du spectacle que dans celui de l'histoire orale²⁸.
- 18 L'un des premiers problèmes est celui de savoir sous quelle forme mettre les sources orales collectées à la disposition du public. Sachant qu'ORMETE a choisi de considérer l'enregistrement intégral (audio ou audio vidéo) de l'entretien comme seule source originale²⁹, et alors que de nombreux projets d'histoire orale (en particulier anglophones) privilégient aujourd'hui le libre accès à tous les entretiens intégraux en ligne, ORMETE a choisi une voie intermédiaire. Étant donné que la source orale est un document à protéger, qu'il n'est pas toujours opportun de rendre intégralement disponible en ligne (où il est difficile de contrôler quelle utilisation pourra en être faite par des tiers), pour la plupart des projets, seul l'original intégral est déposé à l'ICBSA, tandis que des copies (après avoir été éventuellement censurées par les témoins) sont conservées au *Museo biblioteca dell'attore* et dans les institutions pouvant être concernées par le projet. Dans ces cas-là, de courts extraits sont téléchargés dans *Patrimonio orale*³⁰, pour expliquer par exemple certains passages particulièrement importants. Actuellement, seuls quelques projets spécifiques, nés dans le but de partager avec la communauté citadine des aspects de son patrimoine culturel théâtral, prévoient la mise en ligne, en accès direct, de toutes les interviews réalisées. C'est le cas de l'étude menée sur l'histoire du *Teatro Stabile di Torino*³¹, un projet issu de la collaboration entre ce théâtre et son Centre d'études, qui a

recueilli jusqu'à présent neuf entretiens déjà disponibles sur le site *Patrimonio orale* grâce à l'*Oral History Metadata Synchronizer (OHMS)*³².

- 19 Le deuxième aspect important concerne la métadatation des sources pour le site-banque de données et le lien à conserver avec le catalogage en OPAC-SBN. Il nous faut procéder ici par étapes. Si, comme l'affirme Nancy MacKay, in *Curating Oral Histories : From Interview to Archive*, la protection des sources orales « *refers to the long-term care and management of historical documents, in order to ensure maximum access for the present and the future*³³ », la métadatation est certainement l'un des aspects sur lesquels l'attention du curateur/historien doit se concentrer afin de permettre l'accès et l'interopérabilité des données identifiant la source, pour le présent et le futur des études. Le mode d'élaboration de la métadatation doit répondre non seulement aux paramètres communs au niveau international, mais aussi aux nécessités internes du projet, à ses spécificités et à ses développements possibles étant donné que la fiche des métadonnées a « *two functions : 1) it is a tool for a user community to organize relevant data within the community and 2) it structures that data so that selected parts can be shared outside the community in a more general information system*³⁴ ». Cependant, étant donné qu'il n'existe pas de système de description international pour les sources orales³⁵, l'expérimentation de *Patrimonio orale* dans cette direction doit procéder par étapes. Pour cette phase, nous avons décidé de suivre la fiche de description proposée par Louie B. Nunn Center for Oral History de l'Université du Kentucky, qui intègre en partie le *Standard Dublin Core Metadata (DCMI)*, auquel nous avons apporté quelques petites, mais nécessaires, modifications dans l'interface utilisateur³⁶.
- 20 Dans la première phase de description des documents d'ORMETE, la métadatation doit rendre évident le lien entre la source orale et le contexte conceptuel à l'intérieur duquel elle a été pensée et créée, et ceci en raison justement du type d'approche globale de notre recherche qui s'articule, structurellement, autour de plusieurs projets de dimension et de durée différentes, chacun d'entre eux ayant sa propre autonomie et son identité³⁷. C'est pour cette raison que dans *Patrimonio orale* (et conformément à la fiche dans l'interface utilisateur du Louie B. Nunn Center for Oral History) à chaque projet (*Series*) est consacré un niveau de description qui correspond ensuite à une page de présentation où sont reportées les données relatives à : *Series ID* (code du projet), *Collection* et *Collection ID* (la collection à laquelle le projet appartient, c'est-à-dire ORMETE), *Series Curator* (le curateur), d'éventuelles collaborations avec d'autres institutions, la liste des entretiens liés au projet (avec quelques informations très limitées : noms et prénoms de l'enquêté et de l'enquêteur, date de réalisation, code de l'entretien, éventuelles limites de consultation et accessibilité ou pas en ligne). En outre, afin de répondre aux conditions méthodologiques d'ORMETE, y compris au niveau descriptif, d'autres sources et d'autres matériaux extérieurs utiles au lien que le projet entretient avec d'autres catalogues, matériaux, sites web ou données bibliographiques, sont cités.
- 21 La phase suivante concerne les métadonnées relatives à chacune des sources³⁸ pour lesquelles nous renvoyons à la Fiche de description et de métadatation où sont indiquées les correspondances avec DCMI et la fiche du Louie B. Nunn Center for Oral History, en nous limitant à commenter certains passages. Le champ du « *Creator* » (DCMI) contient l'*Interviewee* (nom et prénom de l'enquêté, complété par une fiche biographique), *Interviewer* (nom et prénom de l'enquêteur) pour indiquer le concept fondamental de co-auctorialité de la source, auxquels s'ajoute également l'*Index Creator* (l'auteur de la *Tabel of contents*) qui peut ne pas coïncider avec l'*Interviewer*³⁹. En ce qui concerne la description de la source, « *Description* » (DCMI), on a longuement débattu pour savoir quel était le

critère le plus correct pour réaliser une bonne description à travers une transcription intégrale de l'interview, de manière à ce qu'elle puisse être considérée comme source primaire, totalement autonome par rapport à l'enregistrement⁴⁰. Aujourd'hui de nombreux projets d'histoire orale commencent à privilégier l'enregistrement audio (ou audiovisuel) comme source primaire aux dépens de sa pourtant « fidèle » transcription. N'oublions pas que les transcriptions nécessitent beaucoup de travail et, lorsque le nombre de sources est important, entraînent un investissement économique non négligeable. À leur place, ou parallèlement aux transcriptions, on assiste à la diffusion d'autres formes écrites qui reportent les contenus des sources : du résumé très succinct⁴¹ de l'interview à des sommaires plus complexes et articulés comprenant indexation *time-code* par ORMETE⁴². Dans *Patrimonio orale*, chaque document est en effet accompagné d'un synopsis avec *time-code* (« Tableau des contenus ») qui est à la fois un guide et un index détaillé de l'interview : c'est là que sont reportés tous les noms des lieux, des personnes, des œuvres citées et la synthèse des principaux passages narratifs. Le « Tableau des contenus » est la réserve des données à laquelle font référence les mots-clés et les répertoires des noms de lieux (villes, théâtres, lieux institutionnels où se déroulent les faits), de personnes, d'organismes collectifs (compagnies, institutions, revues) et de titres (œuvres écrites, spectacles, films), qui serviront de points d'accès au document⁴³.

- 22 Il reste encore un aspect important à approfondir relatif au champ du « *Subject* », pour lequel il faudrait recourir à un travail d'équipe au niveau international : le développement d'un vocabulaire contrôlé multilingue pour un thesaurus par sujet spécifique pour le théâtre et pour les sources sonores du théâtre. En Italie, la première référence est sans aucun doute le *Nuovo soggetto thesaurus* multidisciplinaire de la Bibliothèque nationale centrale de Florence réalisé en 2007 et mis à jour en mars 2016, dans lequel les termes ont acquis les équivalents sémantiques en anglais, dans la forme prévue par la Library of Congress Subject Headings (LCSH - <http://id.loc.gov/authorities/subjects.html>), et en français, dans la forme prévue par le système RAMEAU (<http://rameau.bnf.fr>). Parmi les références internationales, pour un vocabulaire contrôlé, mais non spécialisé, rappelons le Getty Vocabularies : l'*Art & Architecture Thesaurus* (AAT), le *Getty Thesaurus of Geographic Names* (TGN) et l'*Union List of Artist Names* (ULAN). Étant donné que jusqu'à présent, *Patrimonio orale* a produit des tableaux de contenus en italien, la création d'un thesaurus par sujets multilingue pourrait aider à élargir d'éventuelles interrelations entre institutions et projets⁴⁴.
- 23 Enfin, *Patrimonio orale* prévoit une section consacrée aux liens avec d'autres objets et matériaux (« *Relation* » en DCMI), qui sont directement téléchargés sur le site ou accessibles à travers des liens externes ou encore, cités dans des parcours bibliographiques⁴⁵ : ceci permet de donner vie et visibilité à un aspect méthodologique d'ensemble de la recherche d'ORMETE, celui qui considère les sources orales comme l'une des formes de documentation pour l'histoire et les mémoires du théâtre.
- 24 Un dernier aspect concerne les sources audio intégralement téléchargées sur le site, pour lesquelles ORMETE a choisi de se référer, comme pour la métadatation, à un projet du Louie B. Nunn Center for Oral History de l'Université du Kentucky Libraries, *Oral History Metadata Synchronizer* (OHMS) : « *a web-based system, provides users with word-level search capability and a timecorrelated transcript or index, connecting the textual search term to the corresponding moment in the recorded interview online*⁴⁶ », qui s'insère parfaitement dans le choix de *Patrimonio orale* de définir le tableau des contenus comme un « *time coded summary* ».

- 25 En résumé, *Patrimonio orale* est un projet qui expérimente, parallèlement à l'étude sur le terrain d'ORMETE, des formes et des parcours qui permettent de restituer la polyphonie de la source et de ses utilisations possibles, d'insérer le document à l'intérieur d'un programme transparent, de rappeler clairement la coauctorialité (chercheur et narrateur⁴⁷), de tisser un réseau de renvois à des sources différentes (écrites, iconographiques, etc.) afin que le document oral soit inséré dans un contexte (peut-être une scène) de documents, qui permette la consultation complexe du matériel et un travail tout aussi vaste sur la mémoire du théâtre pour lequel les sources orales sont indispensables⁴⁸. C'est pour cette raison que l'un des objectifs, parmi les ambitions les plus complexes que se sont données *Patrimonio orale* et ORMETE, est celui de créer un lien et une interopérabilité avec d'autres systèmes en ligne.

Fiches de métadation. Tableau des correspondances.

Dublin Core Metadata Elements Set (DCMI)	Louie B. Nunn Center for Oral History at the University of Kentucky	Interface utilisateur dans Patrimonio Orale	Notes
Contributor An entity responsible for making contributions to the resource	Interviewee Interviewer Interviewee (s)	Interviewee	Index Creator est l'auteur du tableau des contenus
Coverage The spatial or temporal topic of the resource, the spatial applicability of the resource, or the jurisdiction under which the resource is relevant		Coverage Interview's Location	Conseillé par les bonnes pratiques : utilisation des vocabulaires contrôlés comme le Thesaurus of Geographic Names (TNC)
Creator An entity primarily responsible for making the resource.	Interviewee Interviewer Interviewee (s)	Series Curator, Interviewee, Interviewer, Interviewee(s)	
Date A point or period of time associated with an event in the lifecycle of the resource.	Date: Interview Date, Date digitized, Publication date	Date : Interview Date Date Digitized	Conseillé par les bonnes pratiques : utilisation d'un format standard (W3CDTF profile of ISO 8601)

Description An account of the resource.	Description Summary	Description with Table of contents	
	Duration	Duration : Interview Duration Registration Duration	
Format The file format, physical medium, or dimensions of the resource.	Master Type, Format	Master Type, Format,	MP3 ou WAV
Identifier An unambiguous reference to the resource within a given context.	Series ID, Accession Number Call number	Collection ID Series ID Accession Number	Collection ID (identifiant de la collection) Series ID (identifiant du projet) Accession Number (identifiant de la source)
Language A language of the resource.	Language	Language	
Publisher An entity responsible for making the resource available.	Collection, Collection, Series, Publisher, Repository	Repository	Pour ORMETE c'est toujours ECAD
Relation A related resource.		Relation Bibliographic Citation	Références extérieures, liens, matériaux
Rights Information about rights held in and over the resource.	Access Usage Rights	Access Usage Rights	Access apparaît uniquement sur la fiche du projet
Source A related resource from which the described resource is derived.	Collection, Collection, Series	Collection Series	Collection d'appartenance (qui est toujours ORMETE) Projet d'appartenance

Subject The topic of the resource.	Themes, Subjects, Keywords	Subjects Keywords (people, places, titles)	Les sujets en anglais avec Thesaurus de référence à définir (*ce qui est écrit dans l'article) Pour les noms d'artistes il est conseillé de se référer à Union List of Artist Names (ULAN)
Title A name given to the resource.	Title	Title	Titre avec indication du « interviewee » et la date de l'entrevue
Type The nature or genre of the resource	Master Type, Type	Type	Conseillé par les bonnes pratiques utilisation d'un format standard DCMI Type Vocabulary [DCMITYPE]

BIBLIOGRAPHIE

Abstracting Oral History Interview. Guidelines. Draft 10, National Library of New Zealand, 2014.

Banu, Georges, *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, 1987.

Baum, Willa K., « The expanding role of the librarian in oral history », in D. K. Dunaway et W. Baum (dir.), *Oral History: an Interdisciplinary Anthology*, Walnut Creek (Californie), AltaMira Press, 1984.

Boyd, Doug, « OHMS: Enhancing Access to Oral History for Free », *Oral History Review*, 2013, (<http://ohr.oxfordjournals.org/>).

Cavallari, Piero, « La Discoteca di Stato », in C. Pavone (dir.), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni Archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, Rome, Guerini, vol. III, 2006, p. 529-536.

Clemente, Pietro, *Le Parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pise, Pacini editore, 2013.

De Angelis, Rodolfo, *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista*, Milan, SACSE, 1940.

—, *Storia del Café-chantant*, Milan, Il Balcone, 1946.

—, *Noi futuristi*, Venise, Edizioni del Cavallino, 1958.

De Matteis, Stefano (dir.), *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, Florence, La casa Usher, 1984.

Diwisch, Kerstin et Thull, Bernhard, « Modeling and managing the digital archive of the Pina Bausch Foundation », in S. Closs et al. (dir.), *Metadata and Semantics Research*, Heidelberg, Springer Verlag, 2014.

Gandolfi, Roberta, *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Milan, Mimesis, 2016.

Lambert, Doug et Frisch, Michael, « Meaningful access to audio and video passages: a two-tiered approach for annotation, navigation, and cross-referencing within and across oral history interviews », in D. Boyd *et al.* (dir.), *Oral History in the Digital Age*, Washington, DC, Institute of Museum and Library Services, 2012, <http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/meaningful-access-to-audio-and-video-passages-2/>

MacKay, Nancy, *Curating Oral Histories: from Interview to Archive*, Walnut Creek (Californie), Left Coast Press, 2007.

—, « Oral history core: an idea for a metadata scheme », in D. Boyd *et al.* (dir.), *Oral History in the Digital Age*, *op. cit.*, <http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/oral-history-core>

Mariani, Laura, « Teatro e storie di vita : incontri con attrici », *Lapis*, n° 3, 1989, p. 45-46.

—, « Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione », in D. Gagliani *et al.* (dir.), *Donne, guerra, politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, Bologne, CLUEB, 2000, p. 45-68.

Matters, Marion, *Oral History Cataloging Manual*, Chicago, Society of American Archivists, 1995.

Mazé, Elinor A., *Metadata: Best Practices for Oral History Access and Preservation*, in D. Boyd *et al.* (dir.), *Oral History in the Digital Age*, *op. cit.*, <http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/metadata>

Orecchia, Donatella, « “Evento vissuto” ed “evento ricordato”: la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento », *Biblioteca teatrale*, n° 105-106, 2013, p. 74.

—, « Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro », in *Pensare il teatro : nuova teatrologia e Performance Studies*, Actes du colloque international de Turin, 29-30 mai 2015, en cours de publication chez AMSActa.

Rossetti, Roberto, « Le “Voci storiche” della Discoteca di Stato », in *L'Intervista strumento di documentazione. Giornalismo Antropologia Storia orale*, Rome, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1987, p. 12-13.

—, *La Voce della memoria : la Discoteca di Stato, 1928-1989*, Rome, Palombi, 1990.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Londres-New York, Routledge, 2011.

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003.

Liste des liens cités

<http://www.ormete.net> (site du Progetto ORMETE)

<http://aisoitalia.org/?p=4795> (Buone pratiche per la storia orale selon l'Associazione Italiana di Storia Orale)

<http://patrimoniorale.ormete.net/intervista-a-or-orecchio-rossella/rossella-or-audio-extracts/> (Entretien avec Or Rossella, de Oliva Giada, Rome, 21/07/2012, Collezione ORMETE, ORMT-02e)

<http://patrimoniorale.ormete.net/intervista-a-minetti-paolo/minetti-paolo-audio-extracts/> (Entretien avec Minetti Paolo, de Signorelli Manuela, Gênes, 07/12/2011, Collezione ORMETE, ORMT-03f)

http://patrimoniorale.ormete.net/ohmsviewer/viewer.php?cachefile=De_Bosio_Gianfranco_Intervista.xml (Entretien avec De Bosio Gianfranco, de Crivellaro

Pietro et Iracà Silvia, Turin, 14/04/2015, Progetto « Banca della Memoria teatrale », Collezione ORMETE, ORMT-01d)

<http://patrimoniorale.ormete.net/intervista-a-curran-alvin/> (Entretien avec Curran Alvin, de Orecchia Donatella, Rome, 08/03/2016, Progetto « Beat 72 », Collezione ORMETE, ORMT-02m)

<http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project> (Theatre Archive Project promu par la British Library en collaboration avec la De Monfort University)

<http://patrimoniorale.ORMETE.net/intervista-a-carella-simone/> (Entretien avec Carella Simone, de Oliva Giada, Rome, 13/07/2012, Progetto « Beat 72 », Collezione ORMETE, ORMT-02c)

NOTES

1. Cf. à ce sujet l'étude pionnière de G. Banu, *Mémoires du théâtre*.
2. D. Orecchia, « “Evento vissuto” ed “evento ricordato” : la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento », p. 74. Les orientations sont multiples : outre l'approche dont nous rendons compte dans les pages qui suivent, avec la narration verbale au centre de la réflexion sur la mémoire, nous tenons à renvoyer aux études qui prennent en compte la mémoire de l'évènement théâtral qui s'accomplit dans le corps (cf. par exemple D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* ; R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* ; et deux colloques récents : *Performing the archive*, National University of Ireland-Galway, 22-24 juin 2015 et *Gli archivi del corpo*, Università degli studi di Parma, 16-17 mai 2016).
3. ORMETE (<http://www.ormete.net>) est soutenu par ECAD-Ebraismo Culture Arti Drammatiche et dirigé par les auteurs de cet article. Les actes du premier Seminario di Storia orale e teatro, ayant eu lieu à Imperia les 11 et 12 décembre 2015, sont en cours de publication chez AMSActa (<https://amsacta.unibo.it/>).
4. Malgré sa prédilection pour les sources orales au sens strict, ORMETE est engagé dans un combat pour la sauvegarde de la valeur du patrimoine sonore en soi. Le projet est actif dans la récolte et l'archivage de documents sonores théâtraux au sens large (préexistants et dispersés dans des archives publiques et privées, où leur accès est souvent limité) et dans l'aide aux rapports de collaboration institutionnelle entre les organismes conservant ce matériel et l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi (ICSBA).
5. D. Orecchia, « Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro » (à paraître).
6. Rappelons au passage que le schéma narratif auquel les témoins recourent le plus fréquemment dans l'oralité est celui de l'histoire de vie.
7. Cf. R. Gandolfi, *Un'istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*.
8. Les sources orales constituent un indispensable outil de recherche lorsque l'on étudie le spectateur, devenu récemment objet d'étude. Sur ce versant, nous renverrons à l'appel à témoignages réalisé pour *La banca della memoria del teatro di Torino*, <http://www.ormete.net/banca-memoria-teatro/>
9. « Travailler en problématisant les sources orales implique d'affronter la complexité de chaque moment de la recherche, de la construction de la source jusqu'à son interprétation et son partage, entre expérience sur le terrain et réflexion méthodologique » (D. Orecchia, « Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro »).
10. Cf. L. Mariani, « Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione ».
11. L. Mariani, « Teatro e storie di vita : incontri con attrici ».

12. Pour le réseau de chercheurs et d'institutions composant le projet, nous renverrons directement au site, qui permet de consulter également la liste des sous-projets initiés et ceux en cours (il faut ici seulement indiquer que nous considérons la période 1950-1970 et les expériences d'alors comme un moment crucial pour l'identité du théâtre italien contemporain).
13. L'ICSBA a été institué par la Discoteca di Stato en 2007. Recouvrant la fonction de point de repère pour l'ensemble du secteur de l'audiovisuel, il conserve et valorise le patrimoine sonore et audiovisuel national et élabore les protocoles de conservation, de catalogage et de description des documents. Son patrimoine est composé de plus de 450 000 supports, qui vont des cylindres de cire aux supports numériques actuels en passant par les disques, bandes, etc. La numérisation du patrimoine est en cours et on envisage la réalisation d'une Discoteca digitale, formée de fichiers audio sur format BWF (Broadcast Wave File). L'ICSBA conserve également une grande collection d'appareils historiques (datant de la fin du XIX^e) pour la reproduction du son.
14. Sur la Discoteca di Stato, voir R. Rossetti, *La Voce della memoria : la Discoteca di Stato, 1928-1989* ; P. Cavallari, « La Discoteca di Stato », p. 529-536.
15. Ces enregistrements constituent l'origine de l'actuel fonds *Voci storiche*, qui au fil du temps a été enrichi par des voix d'intellectuels et d'artistes. Parmi les documents uniques qu'il conserve, on trouve le seul enregistrement de la voix de Luigi Pirandello, qui lit son introduction aux *Six personnages en quête d'auteur*.
16. Cf. R. De Angelis, *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista ; Storia del Caffè-chantant ; Noi futuristi* ; S. De Matteis (dir.), *Caffè-chantant. Personaggi e interpreti*.
17. Legge 2 febbraio 1939, n. 467, art. 2, comma 6 (dont les principes fondamentaux sont annoncés par la Legge del 18 gennaio 1934, n. 130).
18. Écrivain, ethnologue, compositeur, Gabriel dirigea la Discoteca di Stato de 1932 à 1934. Quelques années avant que De Angelis ne réalisât *La Parola dei grandi*, Gabriel était déjà engagé dans une intense activité de diffusion des nouvelles technologies de reproduction sonore et avait conçu une Discoteca etnica nazionale, antérieure à celle qui fut réalisée par la suite. Sur lui, cf. l'entrée rédigée par Augusto Petacchi (1998) dans le *Dizionario biografico degli italiani*.
19. L'Archivio etnico linguistico musicale, créé en 1962, conserve de rares et précieux témoignages des cultures locales et régionales de tradition orale : musique ethnique, folklorique et liturgique, chants traditionnels, fables, proverbes, légendes, théâtre populaire.
20. L'extension de l'obligation de dépôt légal pour l'audiovisuel date seulement de 2004. Auparavant, le dépôt légal, mis en œuvre en 1939, comprenait seulement certains organismes de production phonographique et audiovisuelle.
21. Il s'agit de l'interview du ténor Giacomo Lauri Volpi réalisée en 1933 par Gabriel, cf. R. Rossetti, « Le "Voci storiche" della Discoteca di Stato », p. 12-13.
22. Les enregistrements de la première moitié du XX^e siècle concernent Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Emma Gramatica, Ermete Zacconi, Ettore Petrolini, Raffaele Viviani, Dina Galli, Giuditta Rissone, Vittorio De Sica, Elsa Merlini, Antonio Gandusio.
23. La pratique des entretiens à l'ICSBA, menés au sein de projets de recherche étudiés et envisagés, a été particulièrement encouragée à partir de 1982 et par la signature d'une convention avec la Società di storia orale per il supporto scientifico, cf. R. Rossetti, « Le "Voci storiche" della Discoteca di Stato », p. 15-18.
24. L'ICSBA a récemment consacré à l'entretien comme outil de recherche l'ouvrage *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Massimo Pistacchi (dir.), Roma, Donzelli, 2010.
25. Par rapport à ce problème et, plus généralement, pour exploiter un savoir sédimenté par des années de recherche sur le terrain par de nombreux spécialistes italiens de l'histoire orale, ORMETE fait depuis sa création référence à l'Associazione italiana di storia orale (AISO) qui en décembre 2015 a défini un document intitulé *Buone pratiche per la storia orale* (<http://aisoitalia.org/?p=4795>).

26. L'ICBSA conserve les sources intégrales non censurées ; leur consultation est toutefois limitée par les accords définis au moment de l'entretien et garantie par la décharge signée par l'interviewé.

27. SBN est le réseau des bibliothèques italiennes, promue par le MiBACT, par les régions et par les universités, et coordonné par l'ICCU. En décembre 2015, la migration des données de l'ICBSA vers l'Index SBN s'est achevée. L'index SBN s'est ainsi enrichi d'environ 300 000 documents et 1 500 000 fiches de dépouillement, pour la plupart des enregistrements sonores et des vidéos, dont le fonds d'ORMETE.

28. Parmi les premiers à se poser ce problème, citons W. K. Baum, « The expanding role of the librarian in oral history ». Une proposition articulée de catalogage des sources orales a été faite par la Society of American Archivists en 1995 (M. Matters, *Oral History Cataloging Manual*), mais elle ne s'est jamais répandue de manière systématique. Elle n'est d'ailleurs plus utilisée aujourd'hui.

29. N'importe quel type de transcription partielle ou totale ou de montage partiel ou total est considéré comme un instrument utile pour analyser la source ou pour la divulguer, mais il doit toujours être considéré comme un matériau dérivé. Cf. *infra*.

30. Voir, par exemple, les extraits sonores de l'entretien avec *Or Rossella*, de *Oliva Giada*, Rome, 21/07/2012, Collezione ORMETE (ORMT-02e), <http://patrimoniorale.ormete.net/intervista-a-or-orecchio-rossella/rossella-or-audio-extracts/> (dernière consultation 18/10/2016) ou de l'entretien avec *Minetti Paolo*, de *Signorelli Manuela*, Gênes, 07/12/2011, Collezione ORMETE (ORMT-03f), <http://patrimoniorale.ormete.net/intervista-a-minetti-paolo/minetti-paolo-audio-extracts/> (dernière consultation 18/10/2016).

31. Voir l'entretien avec *De Bosio Gianfranco*, de *Crivellaro Pietro* et *Iracà Silvia*, Turin, 14/04/2015, Progetto « Banca della Memoria teatrale », Collezione ORMETE (ORMT-01d), http://patrimoniorale.ormete.net/ohms-viewer/viewer.php?cachefile=De_Bosio_Gianfranco_Intervista.xml (dernière consultation 15/10/2016).

32. Cf. plus loin le projet de l'Oral history metadata synchronizer (OHMS) du Louie B. Nunn Center for Oral History.

33. N. MacKay, *Curating Oral Histories : from Interview to Archive*, p. 19.

34. N. MacKay, « Oral history core : an idea for a metadata scheme », (<http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/oral-history-core>).

35. « *Curating oral history is greatly complicated by the fact that oral history practice generates a complicated set of objects* » : l'unité de base à décrire peut être de plusieurs types (série d'entretiens sur un seul support, un entretien sur plusieurs supports, des interviews avec un seul témoin ou avec des groupes...), les objets physiques ou numériques utilisés peuvent être multiples et de différentes natures (cassettes analogiques, fichiers numériques, transcriptions éditées et transférées, scannées en numérique, transcriptions sur des fichiers numériques, documents juridiques, images). Selon Elinor Mazè, on n'a pas réussi à obtenir une métadatation partagée : « *Because oral history is a practice which spans many communities, both academic and popular, both professional and amateur, and of a wide range of size and resource endowment, generally-agreed-on metadata standards have not evolved. Curators of oral history, including those who develop systems to collect, manage, and preserve oral history metadata, have relied on a wide variety of guidelines, standards, and forums to inform their practice* » : E. A. Mazè, *Metadata : Best Practices for Oral History Access and Preservation* (<http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/metadata>).

36. Chaque source est donc décrite dans *Patrimonio orale* avec le système de métadatation Dublin Core, mais elle est présentée aux utilisateurs avec une interface, dérivée d'éléments essentiels du DCMI et d'éléments plus spécifiques pour les sources orales (voir la fiche proposée par Louie B. Nunn Center for Oral History de l'Université du Kentucky et les correspondances indiquées dans le tableau à la fin de l'article).

37. Chaque projet a un titre, des objectifs spécifiques, une durée, des collaborateurs, un administrateur responsable de la recherche (de la conception, du choix des personnes à interviewer, de la rigueur avec laquelle les interviews doivent être menées, conformément aux paramètres déontologiques d'ORMETE). Le responsable de la recherche peut être également l'enquêteur (dans la fiche BDI ceci correspond à la distinction entre « responsable de la recherche » et « enquêteur »).

38. Les champs prévus dans le DCMI sont indiqués entre doubles guillemets ; les champs proposés par OHMS qui intègrent le Dublin Core sont simplement indiqués par une majuscule : par exemple l'indication de la Collection et de la Series. Cf. fiche de métadatation en annexe.

39. Voir l'entretien avec *Curran Alvin*, de *Orecchia Donatella*, Rome, 08/03/2016, Progetto « Beat 72 », Collezione ORMETE (ORMT-02m), <http://patrimoniore.ormete.net/intervista-a-curran-alvin/> (dernière consultation 15/10/2016).

40. En revanche, l'enregistrement considéré comme moment de passage de la recherche individuelle et privée du chercheur, n'était pas nécessairement conservé ou, s'il l'était, restait dans les archives privées du chercheur.

41. Cf. *Theatre Archive Project* promu par la British Library en collaboration avec la De Monfort University, <http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project>, dernière consultation avril 2016.

42. « [...] a written time-coded summary of the audio content of an oral history interview. It accompanies the archived recording, and provides access to it, identifying the places in the recording where certain topics are discussed. The purpose of the abstract is to provide both a guide and an index to the recorded interview for any possible future user » : *Abstracting Oral History Interview. Guidelines. Draft 10*, National Library of New Zealand, 2014 (basé sur le modèle développé par Michael Dudding) ; D. Lambert, M. Frisch, « *Meaningful access to audio and video passages: a two-tiered approach for annotation, navigation, and cross-referencing within and across oral history interviews* », <http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/meaningful-access-to-audio-and-video-passages-2/> ; N. MacKay, *Curating Oral Histories from Interview to Archive*.

43. Voir le champ « *Description* », par exemple, dans l'entretien avec *Bosio Gianfranco*, de *Crivellaro Pietro* et *Iracà Silvia*, Turin, 14/04/2015, Progetto « Banca della memoria teatrale », Collezione ORMETE (ORMT-01d), <http://patrimoniore.ormete.net/intervista-a-de-bosio-gianfranco/> (dernière consultation 15/10/2016) ou dans l'entretien avec *Carella Simone*, de *Oliva Giada*, Rome, 13 juil. 2012, Progetto « Beat 72 », Collezione ORMETE (ORMT-02c), <http://patrimoniore.ormete.net/intervista-a-carella-simone/> (dernière consultation 15/10/2016).

44. Un discours qui devra être poursuivi et élargi en particulier en ce qui concerne les voies ouvertes par la recherche sur le *Semantic Web* et le *Linked Data*.

45. Un exemple dans *Patrimonio Orale* est le renvoi croisé avec les Archives en ligne du Centre d'études du Teatro Stabile de Turin, pour le projet *Il teatro, la città, la memoria*. Turin.

46. D. Boyd, « OHMS : Enhancing access to oral history for free ».

47. Sur le concept de coauctorialité de la source orale, cf. P. Clemente, *Le Parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*.

48. Parmi les projets en Europe qui s'intéressent aujourd'hui à un catalogage croisé des sources à partir des archives théâtrales et qui prennent en compte l'histoire orale, citons le travail mené par la Pina Bausch Foundation qui va dans cette direction et qui pourra être une plateforme de référence d'un très grand intérêt. Cf. K. Diwisch et B. Thull, « Modeling and managing the digital archive of the Pina Bausch Foundation ».

RÉSUMÉS

L'article présente les lignes de fond du Projet ORMETE, un projet de recherche qui veut contribuer à l'élaboration d'une nouvelle mémoire orale du théâtre, en mettant au centre de l'attention l'entretien avec les témoins, et les méthodologies de l'histoire orale. Le projet ORMETE est parti d'un long parcours d'institutionnalisation de la mémoire sonore du théâtre italien, en lien avec l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi. La seconde partie de l'article se concentre sur la politique d'archivage et de diffusion des sources orales d'ORMETE, et sur les hypothèses de partage international et d'utilisation des sources orales. Il présente enfin le travail *in progress* sur le site de la banque de données *Patrimonio orale*. Dès le début, la création et la collecte des sources d'ORMETE se sont déroulées parallèlement à la recherche de critères pour le catalogage et la mise en ligne des documents, ainsi qu'à la conception d'un outils pour une consultation efficace des sources orales.

This article presents the lines of force of the ORMETE project, a research project willing to contribute to the elaboration of a new oral memory of the theatre, focusing on the interviews of the witnesses and the methodologies of oral history. The ORMETE project originates in a long process of institutionalization of sound memory within Italian theatre, in collaboration with the Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi. The second part of the article concentrates on the archiving and diffusion policy of ORMETE's oral sources and on the hypotheses concerning the oral sources' international sharing and using. At last it presents the work in progress on the site of the *Patrimonio orale* databank. From the outset, creating and collecting the sources of ORMETE have developed simultaneously with the research of criteria for cataloging and putting documents online, as well as the conception of a tool for the efficient consultation of oral sources.

INDEX

Mots-clés : histoire orale, théâtre italien, mémoire, archives des voix, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi

Keywords : oral history, Italian theatre, memory, voices archives, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi

AUTEURS

LIVIA CAVAGLIERI

(parties 1 et 2 de l'article)

Maître de conférences en études théâtrales, Université de Gênes.

Parmi ses publications :

Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio, appendice M. Paoletti, Corazzano, Titivillus, 2012.

« Sulle condizioni dell'arte drammatica in Italia: una discussione tra Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo », in A. Petrini (dir.), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Acireale-Roma, 2012, p. 41-53.

« All'intersezione tra studi teatrali ed economico-giuridici: l'organizzazione ed economia dello spettacolo nella pratica e nella storia », *Biblioteca teatrale*, n° 107-8, 2013, p. 17-30.

L'Officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870), Quinto Marini et al. (dir.), Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013.

« Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento », *Teatro e storia*, n° 37, 2016, p. 307-325.

DONATELLA ORECCHIA

(parties 3 et 4 de l'article)

Maître de conférences en études théâtrales, Université de Rome - Tor Vergata

Parmi ses publications :

Il Critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento, Turin, Accademia University Press, 2012.

« “Evento vissuto” ed “evento ricordato”: la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento », *Biblioteca teatrale*, n° 105-106, 2013, p. 87-104.

« Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco », *Arabeschi*, n° 1, 2013, <http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>

« Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari », intro. et éd. Tommaso Salvini, *Acting Archives Review*, IV, n° 7, 2014, <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/24b027d7-9ba6-4983-a4af-eb8cd49068c1/Allegati/Sul%20teatro%20e%20la%20recitazione.pdf>

« L'Attore e le “tradizioni” del Nuovo Teatro », in V. Valentini (dir.), *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Rome, Bulzoni, 2015, p. 291-324.