

En faire tout un spectacle !

Les nouvelles voies de valorisation et de communication des archives des arts de la scène. Réflexions autour du fonds « Serge Lifar »

Magdalena Czaratoryjska Meier

Introduction

Le présent texte prend sa source dans mon travail sur le fonds Serge Lifar, déposé par la fondation créée au nom de cet artiste à la Collection suisse de la danse – « le centre national de compétences pour la conservation de l'art chorégraphique ». ¹ Par l'intermédiaire de ce fonds prestigieux, je pose une réflexion sur les spécificités de l'archivage des arts de la scène, en cherchant à résoudre l'utopie de la résurrection du spectacle perdu.

L'impulsion de cette quête a été donnée par mon propre cheminement vers Serge Lifar, vers la compréhension de son art et de son talent d'exception. Loin d'être aisé, ce cheminement s'est accompli tout d'abord à travers les documents iconographiques à qualité variable retraçant de manière fragmentaire la vie et la carrière de cette figure de la danse au statut de légende. En visionnant deux mille photographies, peu à peu, j'ai saisi. Serge Lifar s'est imposé à moi. Pourtant, en tant qu'archiviste je me suis retrouvée dans la situation typique de la salle théâtrale où une représentation se déroule : il m'était difficile de partir en abandonnant "le spectacle" et mon intérêt pouvait être gagné progressivement. Or, un consultant d'archives "lambda" ne visionnera pas les deux mille photographies, même numérisées et accessibles en ligne via le site du service. D'où le constat qu'il n'est de loin pas suffisant de mettre à disposition des usagers les instruments de recherche, même les plus détaillés, et les numérisations d'archives pour rendre justice au patrimoine des arts de la scène.

Afin de remplir son rôle d'archiviste au mieux et d'éviter une réception hasardeuse des fonds, même ceux parmi les plus éminents, il est nécessaire de réfléchir à la manière de les mettre en valeur et de les communiquer au public.

Comment rendre compte de la singularité d'un personnage, d'un style artistique, d'une création, et cela de manière efficace et rapide ? Comment communiquer l'émotion ?

1 Collection suisse de la danse | Accueil, <<http://www.tanzarchiv.ch/fr/accueil.html>> (consulté le 26.05.2016)

Il faut créer l'ultime spectacle. Une mise en scène à partir de pièces dont on dispose.

Objectifs et méthodologie

La difficulté signalée ci-dessus est la conséquence du caractère éphémère des arts scéniques – des arts vivants. Observée déjà au début du XXe siècle par Max Herrmann,² cette particularité devient, à partir des années 1960, la notion de base dans la théorie du spectacle.³ On analyse cette momentanéité en détail en se rendant compte que chaque représentation est unique : « Performance's being [...] becomes itself through disappearance. »⁴

Les spectacles disparaissent. Là où ils subsistent, c'est dans les souvenirs des créateurs et des spectateurs, mais ceux-ci sont immatériels et éphémères à leur tour. Dans l'impossibilité d'accéder à la mémoire vivante, nous lui substituons la mémoire-archivé. Nous tentons de défier l'absence de spectacles passés en préservant dans nos institutions leurs traces matérielles et leurs médiations (captations, adaptations filmées, photographies ou autres sources d'iconographie théâtrale, critiques et témoignages). Chacun se laisse lire et nous renseigne différemment. En même temps, chacun biaise certains aspects de la manifestation originale et fait qu'elle nous échappe une fois de plus.

Par conséquent, la seule mission archivistique que nous parvenons à remplir ainsi est celle de la sécurisation de la preuve historique. Or, dans l'art, ce qui compte autant que le devenir en soi, est la qualité de l'acte artistique accompli. Quelque chose a été, mais comment était-ce ? C'est la question fondamentale.

L'objectif du travail qui fut mon mémoire de master et qui est condensé dans le présent article était d'une part de trouver les solutions pour la meilleure mise en valeur du fonds Serge Lifar dans l'environnement numérique, et d'autre part de faire un tour d'horizon afin de repérer les tendances et les développements actuels qui vont dans ce sens.

Le panorama brossé ici n'a pas une prétention d'exhaustivité. Pour délimiter le champ de recherche, je l'ai défini en choisissant d'examiner les pratiques de mise en valeur de fonds de toutes les institutions dont les représentants ont contribué avec leurs conférences aux six dernières éditions du congrès bisannuel de la Société

2 Herrmann, Max: Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit. Berlin 1962, p. 7.

3 Schneider, Rebecca: Performance Remains, in: Performance Research 6 (2), 01.2001, p. 106. Online: CrossRef, DOI: 10.1080/13528165.2001.10871792 (consulté le 09.06.2016).

4 Phelan, Peggy: Unmarked. The politics of performance. London ; New York 1993, p. 146.

internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMAS).⁵ Ceci correspond à une décade entre 2004 et 2014. J'ai également pris en compte les institutions qui ont été portées à ma connaissance à travers la lecture d'actes de congrès susmentionnés ou au cours des recherches qui s'en sont suivies.

Ceci constitue un corpus de 90 institutions réparties entre l'Europe (70%), l'Amérique du Nord (28%), l'Asie (1%) et l'Australie (1%). En les catégorisant par type d'institution, nous obtenons 23% d'entités artistiques, 20% de musées et musées-archives, 19% de bibliothèques et bibliothèques patrimoniales, 11% d'instituts, 8% d'archives, autant d'institutions patrimoniales polyvalentes et d'autres institutions patrimoniales, 3% de centres de documentation et 1% de festivals.⁶

En partant de la définition du phénomène de spectacle, je porterai mon regard sur le vécu de l'expérience théâtrale chez le spectateur en se basant sur les résultats des diverses études empiriques. Ceci me permettra d'identifier ce que l'on devrait chercher à récréer dans les archives des arts performatifs, afin d'améliorer la communication de la singularité des artistes et de leurs œuvres.

-
- 5 Dans l'ordre de dates des congrès : Leclercq, Nicole (éd.): Du document à l'utilisateur. Rôles et responsabilités des centres spécialisés dans les arts du spectacle. (25e Congrès : Barcelona, 6-10 septembre 2004) = From document to user. The roles and responsibilities of specialised centres for performing arts. International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts (25th Congress: Barcelona, 6-10 September 2004). Bruxelles 2008.
Dembski, Ulrike (éd.): Performing Arts Collections on the Offensive. 26th SIBMAS Congress, Vienna 2006 = Les collections d'arts du spectacle passent à l'offensive. 26ème Congrès SIBMAS, Vienne 2006. Frankfurt am Main 2007 (Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums).
Davis, Kristy (éd.): Capter l'essence du spectacle: un enjeu de taille pour le patrimoine immatériel: Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (27e Congrès: Glasgow, 25-29 août 2008) = Capturing the essence of performance: the challenges of intangible heritage : International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts (27th Congress : Glasgow, 25-29 August 2008). Brussels 2010.
Leclercq, Nicole (éd.): Les convergences entre passé et futur dans les collections des arts du spectacle. Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (28e Congrès : Munich, 26-30 juillet 2010) = Connecting points. Performing arts collections uniting past and future. International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts (28th Congress: Munich, 26-30 July 2010). Bruxelles 2014.
Dewind, Dominique; Leclercq, Nicole (éd.): A la recherche de l'excellence ! Approche innovantes dans les collections et bibliothèques des arts du spectacle. SIBMAS, 29e Congrès, Londres, 25-27 octobre 2012. [Bruxelles] 2015.
Dewind, Dominique; Leclercq, Nicole; Société internationale des bibliothèques et des musées des arts du spectacle (éd.): Corps, esprit, objet. Réinventons nos collections. Theatre Library Association (TLA) & Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMAS), (30e congrès : New York, 11-13 juin 2014) : actes. New York, NY 2016 (Performing arts resources; 32).
- 6 Le tableau des institutions analysées avec l'évaluation de la valorisation des fonds se trouve dans l'annexe 1.

Fonds Serge Lifar

Serge Lifar – portrait d'artiste

Serge Lifar, né à Kiev le 2 avril 1905 et mort à Lausanne le 15 décembre 1986, est un personnage emblématique du monde de la danse au XXe siècle. D'origine ukrainienne, il reste le plus longtemps lié avec la France, mais sa véritable patrie est la danse,⁷ qu'il aime plus que la vie.⁸

Sa carrière commence dans les mythiques Ballets Russes dirigés par Serge Diaghilev (1872-1929), où en l'espace de six ans, entre 1923 et 1929, d'apprenti il devient l'un des meilleurs solistes et signe sa première chorégraphie : *Le renard* d'Igor Stravinsky. A la dissolution de la compagnie, Serge Lifar est invité à intégrer le Théâtre national de l'Opéra de Paris. Il restera lié à cette maison - qu'il appellera la sienne - jusqu'à la fin de 1958.

Danseur, il marque l'histoire avec son interprétation du Duc Albrecht dans *Giselle* d'Adolphe Adam. Ses autres rôles phares sont Icare dans *Icare* de Joseph-Eugène Szyfer et le Faune dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. Pourvu d'un évident talent de comédien, il est charismatique, expressif et émotionnel sur scène.⁹

Chorégraphe prolifique – il signe 280 productions¹⁰ – et maître de ballet, il renforce la position du ballet à l'Opéra de Paris. Il contribue au développement de la forme de danse dite néoclassique en sublimant l'art du pas de deux, où les danseurs hommes et femmes peuvent dorénavant trouver une complémentarité.

Aussi, Lifar met son succès au profit de son art. Il se bat pour une meilleure reconnaissance du rôle de chorégraphe et pour une formation plus complète des danseurs.

Enfin, il organise des expositions et signe plusieurs publications : des biographies d'artistes, des autobiographies, des textes sur la danse.

Serge Lifar passe ses dernières années sur les hauts de Montreux et à Lausanne.

Historique du fonds Serge Lifar

Le fonds parvient à la Collection suisse de la danse en quatre versements entre juin 2015 et août 2016 : 2'200 photographies, quelques costumes, un masque, une poignée de programmes, quelques dessins de Christian Bérard, deux projets de cos-

7 Poudru, Florence: *Serge Lifar. La danse pour patrie*. Paris 2007 (Danse), p. 203.

8 Laurent, Jean; Sazonova, Julie: *Serge Lifar, rénovateur du ballet français : (1929-1960)*. Paris 1960, p. 81.

9 Poudru: *Serge Lifar*, p. 57 et 76.

10 *Ibid.*, p. 201.

tumes, quelques tableaux peints par Serge Lifar, un buste en plâtre par Albert Charrier, le tout sauvé de trois récentes ventes aux enchères. C'est un dépôt qui lui est confié par la Fondation Serge Lifar dont le siège social se situe à Vaduz (Liechtenstein).

Ce n'est pourtant qu'une partie infime de la Collection Serge Lifar. Celle-ci a été initiée peu de temps après l'arrivée de Lifar en France et immensément enrichie par l'acquisition d'une partie des biens de Serge Diaghilev après sa mort en 1929. La Collection subira des fluctuations tout au long de la vie de Lifar. Elle finira par être dispersée malgré les intentions contraires de son propriétaire.

La collection connaît le premier préjudice grave en 1933 quand Lifar, qui affronte des problèmes durant sa tournée aux États-Unis, se trouve contraint de vendre 173 tableaux exposés à la même période à la new-yorkaise Julien Levy Gallery. Le lot est acquis par le Musée Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut) où il demeure jusqu'à ce jour.¹¹

En « infatigable manipulateur des documents »,¹² Lifar l'enrichit encore et encore en espérant pouvoir fonder un jour le musée Diaghilev/Lifar. Il conclut même des contrats à ce propos avec plusieurs villes, dont Lausanne.¹³ Néanmoins, les projets n'aboutissant pas, cette succession subira une fragmentation progressive.

Le phénomène du spectacle

Qu'est-ce que l'on s'efforce d'archiver au juste quand on archive les arts de la scène ? Il n'est guère possible de trouver une définition qui expliquerait le phénomène du théâtre de manière exhaustive et univoque – c'est-à-dire parfaite.¹⁴ Néanmoins, dans leurs tentatives de la saisir, les théoriciens comme les créateurs s'alignent sur la nécessité de coprésence des artistes et des spectateurs pour que l'acte théâtral puisse avoir lieu. C'est d'ailleurs exactement la réponse donnée à cette interrogation par Jerzy Grotowski, personnalité éminente d'expérimentation théâtrale du XXe siècle, qui cerne la quintessence de cet art en passant par l'élimination de tous ses éléments lui superflus. Ainsi obtient-il la condition de survivance du spectacle comme étant « ce qui se passe entre spectateur et acteur, [...] la communion de perception directe, "vivante" ». ¹⁵ Dans le contexte de la

11 Pastori, Jean-Pierre: Serge Lifar. La beauté du diable: biographie. Lausanne 2009, p. 63.

12 Veroli, Patrizia: Construire la mémoire, construire l'oubli, Conférence, Colloque international «La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets», Nice 4.4.2014. Online: <https://www.canal-u.tv/video/universite_de_nice_sophia_antipolis/construire_la_memoire_construire_l_oubli.14904> (consulté le 15.07.2016).

13 Pastori: Serge Lifar, p. 182.

14 Stern, Tom: Philosophy and theatre. An introduction. Abingdon, Oxon 2014, p. 1.

15 Grotowski, Jerzy: Vers un théâtre pauvre. Lausanne 2012, p. 17.

présente étude, j'identifie ce point de vue comme pertinent et adéquat. Il confirme la centralité du binôme acteur-spectateur, ainsi que l'importance de la qualité de leur relation dans l'événement théâtral.

Précision terminologique

Au cours de ce texte, les termes "expérience / événement théâtral" et "théâtre" sont entendus dans le sens large comprenant toutes les formes d'expression scénique : théâtre dramatique, danse, opéra etc., comme c'est l'usage dans la littérature propre à ce domaine. Par théâtre on entend : « l'art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique ». ¹⁶ Ainsi tout ce qui sera énoncé ici en rapport avec le théâtre s'applique à toutes les formes d'art scénique.

Le spectacle comme événement – structure de la réception

Dans la discussion théorique depuis les origines du théâtre européen, on admet que le spectacle provoque des réactions émotionnelles chez les spectateurs. Aussitôt, le débat sur les conséquences de ces émotions chez l'être humain est lancé. Selon certains, elles sont bénéfiques (tradition aristotélicienne), selon d'autres maléfiques (tradition platonicienne). C'est au XVIII^e siècle que la réinterprétation de la catharsis faite par Gotthold Lessing transforme le débat : la question de la morale se mue en question esthétique et le précepte en vigueur sera dorénavant l'identification cathartique. ¹⁷ La notion est renégociée au début du XX^e siècle. En Allemagne Bertolt Brecht formule alors les postulats du théâtre épique, anti-aristotélicien, avec la raison qui remplace le sentiment et le spectateur incité à agir plutôt qu'à être ému. En France Antonin Artaud, au contraire, embrasse la catharsis dans son théâtre de la cruauté « fait pour vider collectivement des abcès ». ¹⁸

Tout compte fait, comme l'observe Willmar Sauter, ces polémiques concernaient toujours ce que le spectateur pourrait potentiellement ressentir et ce qui serait désirable qu'il ressente ou non, mais jamais ce qu'il ressent réellement. L'intérêt pour la recherche empirique vient plus tard avec un des premiers essais menés dans

16 CNRTL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/>> (consulté le 15.07.2016).

17 Balme, Christopher: *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge, UK ; New York 2008 (*Cambridge introductions to literature*), p. 75.

18 Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris 2012 (Folio. Essais 14), p. 45.

les années 1920 à Moscou, au théâtre de Vsevolod Meyerhold.¹⁹ C'est Meyerhold qui définira le spectateur en tant que « quatrième créateur »²⁰ en annihilant son statut de récepteur passif. C'est Sauter qui élaborera le concept du théâtre en tant qu'événement : « [Theatre is] a communicative event within certain contexts. »²¹ C'est enfin Peter Eversmann qui analysera son expérience chez le spectateur.²²

Bien que les spectacles soient d'une extrême diversité et que leur réception par les spectateurs soit tout à fait personnelle, il est envisageable de définir une expérience théâtrale universelle avec une structure répétitive en se basant sur l'analyse de descriptions d'expériences théâtrales les plus marquantes faites par les spectateurs au cours d'une étude empirique, comme l'affirme Eversmann.

Nous pouvons notamment distinguer les caractéristiques invariables d'une représentation : sa nature transitive, sa création et réception par un groupe de personnes, son caractère multimédia – le fait qu'il communique par les multiples signes visuels et sonores –, et son ostension – son statut d'être créée pour être vue.

Eversmann distingue ensuite quatre dimensions de l'expérience esthétique au théâtre, également stables.

À la **dimension perceptive**, la première à intervenir dans le processus de la réception, appartient l'afflux des sensations, la première réaction aux stimuli parvenant de la scène sans que leur interprétation ne soit impliquée. Ces réactions comprennent parfois les réponses kinésiques, à savoir les impulsions musculaires produites dans le corps du spectateur en réaction aux mouvements corporels perçus sur scène. Elles sont typiques surtout pour les spectacles de danse.

La **dimension cognitive** est celle de l'interprétation de ce qui se déroule sur scène. L'interprétation dépend des contextes dans lesquels le spectacle survient (de l'espace géographique, du temps, de la structure d'organisation du théâtre dans la société donnée, de sa fonction sociale, de la culture).²³ Elle est possible grâce aux capitaux social et culturel²⁴ accumulés jusque-là par le spectateur – Barker les

19 Sauter, Willmar: Who reacts when, how and upon what. From audience surveys to the theatrical event. In: Contemporary Theatre Review 12 (3), 2002, p. 116. Online: DOI: 10.1080/10486800208568686, (consulté le 06.03.2016).

20 Aux côtés du metteur en scène, du dramaturge et de l'interprète. (Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jh., Tübingen, Basel 1997, p. 10).

21 Sauter, Willmar: The theatrical event. Dynamics of performance and perception. Iowa City 2000 (Studies in theatre history & culture), p. 11.

22 Eversmann, Peter: The experience of the theatrical event, in: Cremona, Vicky Ann; Fédération internationale pour la recherche théâtrale (éd.): Theatrical events: borders, dynamics, frames, Amsterdam; New York 2004, p. 139–174.

23 Sauter, Willmar: The theatrical event: dynamics of performance and perception, 2000.

24 Termes forgés par Pierre Bourdieu.

nomme les histoires sociales et personnelles,²⁵ tandis que Goffman les explique comme l'habilité à employer des cadres cognitifs appropriés.²⁶ Ces capitaux évoluent durant et après l'événement culturel « sometimes providing the [...] resources for conceiving self and the world ». ²⁷ Le capital culturel comprend l'expertise théâtrale qui va définir le niveau des attentes du spectateur.

Dans le champ cognitif intervient également la reconnaissance des éléments de fiction familiers pour le spectateur, décisifs pour qu'il puisse adhérer au spectacle et l'apprécier – ce qui ouvre déjà à la **dimension émotionnelle** de son expérience. Ceci démontre à quel point l'affectif et le cognitif sont liés ici. Néanmoins dans des cas isolés, il arrive que le spectateur soit touché alors qu'il est incapable de comprendre le spectacle.

Les émotions éprouvées durant une représentation se divisent en deux catégories. La première comporte les émotions éprouvées en rapport avec la couche dramatique (la fiction) et la rencontre entre les spectateurs et les interprètes. La deuxième englobe les émotions liées à la sortie au théâtre – le plaisir d'une expérience festive, l'émerveillement, la sensation d'être transporté dans un autre univers.

La dernière dimension de l'expérience théâtrale identifiée par Eversmann est sa **dimension communicative**. Elle englobe les trois autres et consiste en l'interaction qui s'opère entre le spectateur et le spectacle. Il s'agit ici de la communication pouvant être établie entre le spectateur et l'interprète, mais aussi entre le spectateur et respectivement le metteur en scène ou le dramaturge. Enfin, le spectateur communique avec sa propre culture. Cet échange passe à travers le dialogue avec soi-même (si le spectacle bouleverse nos convictions) et avec les autres spectateurs (en se positionnant par rapport à leurs réactions). Aussi, si notre propre réaction est retardée, le phénomène de facilitation interviendra alors²⁸ et notre réaction se basera non pas sur le message provenant de la scène mais sur la réaction des autres spectateurs présents dans la salle.

Pour qu'un spectacle soit hautement apprécié par un spectateur et devienne pour lui une expérience marquante, il est nécessaire tout d'abord qu'il soit stimulant émotionnellement. Ceci est unanimement reconnu dans la littérature du domaine. Paradoxalement, même les émotions qui peuvent être qualifiées de négatives (par exemple la confusion, l'irritation) augmentent la satisfaction.²⁹ Tout comme le

25 Barker, Martin: I Have Seen the Future and It Is Not Here Yet ...; or, On Being Ambitious for Audience Research. In: The Communication Review 9 (2), 07.2006, p. 124. Online: CrossRef, DOI: 10.1080/10714420600663310 (consulté le 17.03.2016).

26 Goffman, Erving: Frame analysis. An essay on the organization of experience. New York ; Evanston 1974 (Harper colophon books).

27 Barker: I Have Seen the Future and It Is Not Here Yet, p.124.

28 Allport, Floyd: Influence of the Group Upon Association and Thought. In: Journal of Experimental Psychology 3 (3), 1920, p. 169.

29 Eversmann: The experience of the theatrical event, p. 156.

spectacle doit présenter un défi intellectuel. Son appréciation augmente, s'il stimule les intentions comportementales chez le spectateur. C'est-à-dire, s'il l'incite aux échanges avec les autres et/ou lui donne envie de s'informer davantage. Cette réaction a été définie par Sabine Boerner et Johanna Jobst comme réaction conative.³⁰

La qualité citée par de nombreux chercheurs du champ de la réception théâtrale comme essentielle dans l'évaluation du spectacle est la virtuosité des interprètes.³¹ En tant que co-créateur, le spectateur se projette dans les comédiens (les danseurs, les chanteurs, etc.) en éprouvant le besoin d'admirer leur prestation, leur engagement dans le travail, leur enthousiasme. Pour la même raison, si les interprètes sont mauvais, il peut ressentir de la honte.

On admet enfin l'importance de l'effet de surprise. Toute œuvre d'art réussie a un effet « *au moins faiblement initiatique*, »³² et donc, comme lors de l'expérience du religieux (ou de l'instant transcendant), on n'en sort pas indemne.³³

Modèles de mise en valeurs des données du spectacle

Dans le monde analogique, en voulant se représenter un spectacle passé, nous étions contraints d'appréhender leurs traces matérielles et souvent aussi leurs médiations une à une, directement par les archives. Cela signifiait en pratique les découvrir à travers les interprétations faites par les historiens. Selon les circonstances, l'effort de consultation des sources primaires aurait pu s'avérer démesuré, même pour un professionnel des arts du spectacle (un metteur en scène ou un interprète). Les travaux de spécialistes étaient donc le seul moyen pour les rendre, un tant soit peu,

30 Boerner, Sabine; Jobst, Johanna: Enjoying theater. The role of visitor's response to the performance. In: Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts 7 (4), 2013, p. 393. Online: CrossRef, DOI: 10.1037/a0034570 (consulté le 10.03.2016).

31 S'alignent sur cette opinion :
Konijn, Elly: Spotlight on spectators: Emotions in the theater, in: Discourse Processes 28 (2), 1999, p. 169–194.

Sauter: The theatrical event, 2000.

Eversmann: The experience of the theatrical event, 2004.

Reason, Matthew; Reynolds, Dee: Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. in: Dance Research Journal 42 (02), 12.2010, p. 49–75. Online: Cambridge Journals Online, DOI: 10.1017/S0149767700001030 (consulté le 06.03.2016).

Boerner; Jobst: Enjoying theater, 2013.

Jobst, Johanna; Boerner, Sabine: „Und wie fanden Sie es heute Abend?“ Eine empirische Analyse des Zuschauerurteils im Sprechtheater. In: ZögU Zeitschrift für öffentliche und gemeinwirtschaftliche Unternehmen 37 (4), 07.04.2015, p. 253–270. Online: www.nomos-elibrary.de, DOI: 10.5771/0344-9777-2014-4-253 (consulté le 27.05.2016).

32 Girard, René: La violence et le sacré. Paris 2011 (Pluriel : philosophie), p. 438.

33 Chatagny, Guillaume: Dire la danse. Le religieux dans les réceptions d'un spectacle du Ballet Béjart Lausanne – perspectives théoriques. Travail de Bachelor en sociologie et en sciences des religions / Université de Fribourg 2015, p. 33.

accessibles – "pour les ressusciter," – pourrait-on dire en employant la symbolique de la corporéité comme c'est d'usage dans la théorie du spectacle.

Néanmoins, au regard du virage numérique qui s'est opéré dans la société contemporaine et en reconnaissant la base de données comme son nouveau paradigme conceptuel,³⁴ Sarah Bay-Cheng propose le changement de cette rhétorique, en implantant le spectacle dans la sphère de l'écologie des médias.³⁵ Plus encore, elle met en doute la définition du spectacle par sa disparition au vu de toutes les formes qu'il peut prendre dans l'univers virtuel et sous lesquelles il y existe. Car si, comme le veut sa compréhension moderne, la mémoire est une perpétuelle métamorphose, et si toute expérience est déjà passée au moment où nous la vivons, et qu'elle est pour chaque individu toujours et inévitablement façonnée par son passé, donc subjective, dit Bay-Chang, nous pouvons accepter le spectacle en tant que "*mode*" – une manière d'être, une forme de présence.³⁶

Même s'il reste important de percevoir le spectacle en tant qu'un évènement faisant partie d'un processus dont il est la culmination, je suis persuadée qu'il n'est pas superflu de vouloir le présenter de manière à faire "capter son essence".³⁷ Et effectivement, avec les formes de médiation de documents actuellement accessibles grâce au numérique, nous pouvons y parvenir. C'est là que j'entrevois une possibilité de sa présence perpétuelle.

Composantes de la mise en valeur basée sur les constantes de l'évènement théâtral

Rappelons ici les attributs d'un évènement théâtral et divisons-les en caractéristiques transférables, éventuellement transférables et non-transférables :

34 Manovich, Lev: The language of new media. Cambridge, Mass. ; London 2001 (A Leonardo book), p. 219. In : Bay-Cheng, Sarah: Theater Is Media. Some Principles for a Digital Historiography of Performance. In: Theater 42 (2), 01.01.2012, p. 34. Online: CrossRef, DOI: 10.1215/01610775-1507775 (consulté le 24.06.2016).

35 Bay-Cheng, *ibid.*

36 Bay-Cheng emploie le terme "*mode*", d'après Oxford English Dictionary : « A way or manner in which something is done or takes place; a method of proceeding in any activity, business, etc. ».

37 Ainsi pour la particularité d'un artiste, d'un lieu de créations et son ambiance etc. L'expression est empruntée au titre du congrès de SIBMAS.

Caractéristiques du spectacle et sa réception		
transférables	éventuellement-transférables	non-transférables
Constantes du spectacle	Constantes du spectacle	Constantes du spectacle
<ul style="list-style-type: none"> - interprètes - spectateurs actifs - jeu (des interprètes et des spectateurs) - ostension - forme multimédia 		<ul style="list-style-type: none"> - fiction - transition - création en groupe - réception en groupe
Caractéristiques de la réception	Caractéristiques de la réception	Caractéristiques de la réception
<ul style="list-style-type: none"> - perception des stimuli auditifs - perception des stimuli visuels - interprétation des signes perçus - dialogue spectateur-interprète - dialogue spectateur - soi-même (sa culture) 	perception des stimuli émotionnels	<ul style="list-style-type: none"> - émotions provoquées par la couche dramatique - émotions liées à l'événement théâtral en tant que tel - dialogue spectateur-metteur en scène - dialogue spectateur-dramaturge - dialogue spectateur-autres spectateurs
Caractéristiques du spectacle marquant	Caractéristiques du spectacle marquant	Caractéristiques du spectacle marquant
<ul style="list-style-type: none"> - stimulation intellectuelle - stimulation comportementale - perception des prestations artistiques comme virtuoses - effet de surprise 	stimulation émotionnelle	effet initiatique

Sur 26 caractéristiques recensées, 14 peuvent être raisonnablement envisagées comme possibles à reproduire dans l'expérience du visiteur du site web d'un centre d'archives. Elles se subdivisent en deux groupes : les caractéristiques explicites et implicites.

Caractéristiques transférables explicites	Caractéristiques transférables implicites
ostension interprètes spectateurs actifs jeu effet de surprise forme multi-sensorielle stimuli auditifs stimuli visuels stimulation comportementale stimulation intellectuelle	interprétation des signes perçus dialogue interprète spectateur dialogue spectateur - soi-même (sa culture) perception des artistes comme virtuoses

Le deuxième groupe réunit les éléments de l'expérience qui sont automatiquement transférables car implicites. Ce sont les éléments du premier groupe que nous pouvons et voudrions influencer. Voici comment ils se traduisent dans la mise en valeur du fonds archivistique.

L'ostension

La mise en valeur doit être facile à trouver sur le site de l'institution – doit se donner à voir. Elle peut être assujettie au menu "Nos fonds", ou présentée sur la page d'accueil. Ici, il faut être logique et prévisible. Le contre-exemple serait le cas d'une des 90 institutions dont j'ai visité les sites dans le cadre de la présente recherche, celui de Cirque du Soleil : la page "Histoire" s'y trouve sous le menu "Nouvelles".³⁸

Les interprètes

Les interprètes changent. Ce ne seront plus les personnes (même si, naturellement, nous verrons les interprètes des œuvres passées sur les images, peut-être même dans les extraits filmés). Nos interprètes véritables seront dorénavant les documents d'archives. Ayant choisi le sujet de la mise en valeur (un fonds qui concerne soit un artiste, un groupe artistique, un lieu de création, etc.), nous procéderons à la distribution en sélectionnant les documents qui les présentent – les images, les enregistrements son ou vidéo et autres. Le mot clef pour le choix est la mesure. Un trop petit nombre de documents déçoit, un trop grand peut décourager.

38 Cirque du Soleil: Histoire du Célèbre Cirque, Cirque du Soleil,
 <<https://www.cirquedusoleil.com/fr/a-propos/histoire>> (consulté le 28.07.2016).

Les spectateurs actifs

Nous pouvons rendre notre spectateur (le visiteur du site) actif en veillant à ce que la présentation lui donne la possibilité d'agir. L'interactivité de la présentation est la composante clef de la présentation – elle transforme la visite en expérience et la rend mémorable.

Le jeu, la stimulation comportementale et l'effet surprise

Le jeu est directement lié à l'interactivité. Si l'on peut agir sur le mode de la découverte, on est pris dans le jeu, on cherche à trouver la logique, le fonctionnement de l'univers auquel nous sommes confrontés. Le jeu évoque le plaisir, le contentement. C'est l'activité à laquelle on participe volontairement. L'effet de surprise peut être inscrit dans la manière de paramétrer l'exploration des contenus sur la page web.

La forme multimédia, les stimuli visuels et auditifs

La juxtaposition des média divers reproduit la première dimension de la réception du spectacle – la dimension perceptive. Elle provoquera donc l'afflux de sensations (quoique dans une moindre mesure) chez le visiteur. La présence des stimuli auditifs et surtout de la musique rend plus facile de se représenter l'ambiance du spectacle médié.

La stimulation comportementale et intellectuelle

La première des caractéristiques précitées est comprise dans l'interactivité. On espère également qu'elle s'opérera en incitant le visiteur à aller au-delà de ce qu'il trouvera dans notre présentation. La stimulation intellectuelle quant à elle pourrait presque entrer dans la catégorie des caractéristiques transférables implicites, car la réception de contenus artistiques suppose entre autres le dialogue avec sa culture, avec sa connaissance et l'interprétation de ce que l'on perçoit. Plus encore : on perçoit, si on connaît. Néanmoins, la qualité des contenus diffusés change le degré de la stimulation. En tous les cas, elle ne devrait pas, dans la mesure du possible, passer ici en premier lieu par les textes explicatifs, ceux-ci demandant le plus d'effort à l'interprétation, comme mentionné plus haut.

La stimulation émotionnelle – la dimension éventuellement transférable

La stimulation émotionnelle – une des dimensions les plus importantes de l'expérience théâtrale et exprimée ici par deux caractéristiques – reste, à mon avis, hors de contrôle. L'émotion est un phénomène hautement subjectif et personnel. On peut espérer qu'elle survienne. Cela dépendra beaucoup des documents dont on dispose. Essayer d'influencer sa survenue serait une forme de manipulation. Par conséquent, j'estime qu'il faut accepter son statut aléatoire. Il est par contre certain

que la présence de la musique, des témoignages sous forme d'enregistrements sonores ou audiovisuels favorisera l'apparition de cet aspect.

Les caractéristiques non-transférables

Certaines caractéristiques non-transférables ne disparaîtront pas, mais subiront une transformation. Ainsi, la fiction va se muer en document. L'histoire que nous allons vouloir raconter est "comment a été ce qui est survenu". Si elle est présente, la fiction littéraire – le canevas des spectacles mis en valeur – passera en arrière-plan.

Le rapport au temps change également. Le spectacle vivant devient ici un objet. On le considère aussi longtemps que l'on veut. On s'interrompt, on reprend, on l'abandonne à notre guise. Il doit nous captiver immédiatement.

Méthodes de visualisation

Les modèles de mise en valeur et de communication d'archives des arts vivants, répondants aux critères du modèle basé sur le transfert des caractéristiques du spectacle et de sa réception que j'ai identifiés, peuvent être groupés en quatre volets.³⁹ Ce sont les visualisations de type interactif, les réalisations basées sur l'approche visant à lier les données, les créations résultant de *practice based research*, puis enfin celles issues de la collaboration entre les artistes et les archivistes labélisée *artist-driven living archive*. Ne pouvant introduire ici que quelques exemples des réalisations sélectionnées, j'en propose la liste complète avec les liens dans l'annexe 3 de cet article.

Les visualisations interactives

Ce sont les objets numériques parmi les moins complexes et employés assez couramment pour les données de toute sorte de disciplines. Ce qui les caractérise est la mise en contexte des informations et la facilitation de leur compréhension. On dénombre :

- **les cartes interactives (aussi story maps)** : permettent de saisir plusieurs informations sur un sujet en un clin d'œil. Elles peuvent donner l'idée de l'envergure des fonds d'une institution, circonscrire le périmètre d'actions artistiques d'un groupe ou d'une personne, permettre de rendre compte du rayonnement d'un artiste. Il en existe qui proposent un parcours sur les traces par exemple d'une personne, incitant à déplacer l'expérience virtuelle dans la réalité. Facilite l'exploration des contenus. La story map offre la possibilité d'associer le texte, l'image et le multimédia à la présentation.

39 Le tableau évaluatif est à consulter dans l'annexe 2.

- **les frises chronologiques interactives** : permettent d'exposer le développement d'un phénomène dans le temps, par exemple d'un mouvement artistique, de situer un artiste dans une époque et de présenter son parcours ou encore de montrer quelle période est couverte par les fonds ou les collections d'une institution. On peut y adjoindre les contenus multimédia et "zoomer" dedans.
- **les cartes cognitives interactives** : cette forme de présentation réunit plusieurs caractéristiques souhaitables, à savoir l'interactivité, et l'effet de surprise, car chaque carte possède un design différent, un autre type d'animation. L'exploration d'une carte cognitive a tous les attributs de l'expérience. Bien adapté pour représenter les réseaux prosopographiques.
- **les présentations du type mixed media** : une simple agrégation des documents de plusieurs formes (les fichiers textuels, images, audio, vidéo) sur une page web peut suffire à permettre de faire une découverte, vivre une expérience et apprendre.

Linked data approach

Les réalisations basées sur l'approche visant à lier les données sont des portails, des atlas, des répertoires numériques. Ils exploitent la spécificité de l'univers virtuel consistant à abolir les distances qui existent dans le monde physique en mettant en réseau les institutions possédant les archives ou les collections concernant une personne ou un phénomène, un style artistique etc. Ainsi, ils valorisent les biens culturels en rendant compte de leur richesse.

Max Reinhardt : l'art et la technique à la conquête de l'espace

Institution : Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines (Labex Arts-H2H) en collaboration avec Laboratoire "Les mondes allemands", Université Paris 8

Produit : Atlas numérique

Objectifs : Donner une vision globale du parcours de Max Reinhardt ; Rassembler, par la mise en réseau des archives, des informations jusqu'alors éparses

Dates : 2012 –

La notion de la conquête de l'espace est très pertinente pour appréhender la vie et l'œuvre de Max Reinhardt, selon les auteurs du projet : conquête de l'espace scénique, ainsi que de l'espace géographique. En effet, originaire de l'Empire austro-hongrois, il a aussi vécu et travaillé en Allemagne (Berlin), en France (Paris), en Grande-Bretagne (Londres) et aux États-Unis (New-York, Hollywood). L'espace

était crucial pour ses spectacles monumentaux, réalisés dans des salles pouvant contenir 5'000 spectateurs.⁴⁰ Dans le contexte de ses créations, la conquête de l'espace peut également se rapporter aux distances franchies par l'artiste entre les formes pratiquées. Le projet susmentionné est toujours en cours de réalisation. Il s'est déployé jusqu'ici à travers deux événements – une rencontre internationale en décembre 2012 et un colloque international en octobre 2013 à Paris. L'étape finale sera la construction d'une plateforme qui permettra la réunification virtuelle de fonds, documents, contenus en lien avec Max Reinhardt. Comme annonce le site du Laboratoire Labex Arts-H2H : « Cet atlas numérique sera organisé selon une arborescence et une indexation à entrées et liens multiples (géographiques, historiques, culturels, esthétiques). »

Durant les dernières années, les institutions en Europe et aux États-Unis impliquées dans le projet menaient les travaux de numérisation de leurs fonds. Ce sont les détenteurs des archives liés à l'œuvre et à la vie de Max Reinhardt dispersées suite aux désaccords de ses héritiers et à « la situation chaotique de l'Europe au sortir de la guerre » avec les biens de l'artiste « soumis à la politique d'aryanisation nationale-socialiste ». ⁴¹ Le Theatermuseum de Vienne publie déjà les résultats de ces travaux sur son site.

Practice based research – au carrefour des arts et des sciences, non-loin des archives

Difficile à catégoriser, ce type de démarche dans le domaine de la danse contemporaine commence avec la fascination pour les nouvelles technologies et la volonté de les explorer. Aujourd'hui les entreprises se diversifient et s'enrichissent. Menées aussi dans des équipes pluridisciplinaires, les projets font collaborer les artistes avec des scientifiques de différents horizons (la psychologie cognitive, les neurosciences, la statistique, l'architecture, la géographie) et avec des spécialistes en théorie de la danse en plus de ceux des nouvelles technologies, du design et des artistes digitaux. Là, ces démarches gagnent le statut de practice based research. Elles visent à sonder les mécanismes qui régissent la création de la danse tout en donnant accès aux pratiques des différents artistes.

Leur grand pionnier est Merce Cunningham qui, dès le début des années 1990, employait un des premiers programmes destiné à l'usage chorégraphique : DanceForms. Il a noué ensuite une collaboration avec les artistes digitaux

40 Berthold, Margot: *Weltgeschichte des Theaters*. Stuttgart 1968, p. 449.

41 Silhouette, Marielle: *Histoire de la constitution des archives et de la recherche sur Max Reinhardt*. In: *Études Germaniques* (263), 12.07.2011, p. 662.

d'OpenEndedGroup en explorant les technologies pour la capture de mouvement (Hand-Drawn Spaces 1998, BIPED 1999, Loops 2001-1008).

Merce Cunningham est suivi dans ces démarches par William Forsythe, puis Wayne McGregor et Emio Greco, pour nommer les plus connus. Cette investigation renseigne à la fois les créateurs eux-mêmes, la communauté de la danse et leurs publics. Les créateurs – en leur permettant de voir autrement leur propre œuvre, d'observer les modes de mouvements récurrents, de découvrir ce qu'ils ne soupçonnaient parfois même pas, en leur apportant de l'inspiration et même de nouveaux outils de travail. La communauté de la danse profite des outils développés, notamment de notation chorégraphique, d'annotation d'enregistrements de danse ou ceux qui soutiennent le processus de création entre autres.⁴² Elle peut également s'inspirer des actions déployées. Les publics gagnent l'opportunité d'entrevoir ce qui d'habitude reste dans des salles de répétitions, d'apprendre ce que c'est de chorégrapheur, de danser, de comprendre les composantes de l'expertise dans ces domaines.

La démarche est aussi politique. Elle constitue une déclaration professionnelle des initiateurs, elle légitime leur œuvre, elle détruit le mythe qui veut que toute pratique physique soit intuitive et non intellectuelle. William Forsythe entend lutter ainsi contre la marginalisation de la culture de la danse. Nous vivons dans la culture des objets, constate Forsythe, et toute activité qui n'en produit pas est en mal d'enterrer sa substance.⁴³

Les projets ne tirent pas forcément leur origine dans la volonté de documenter ou de préserver l'art, mais remplissent cette mission aussi, ne serait-ce que par extension. Leurs résultats sont publiés majoritairement en ligne⁴⁴ sous forme de sites web autonomes ou alors intégrés comme pages aux sites des compagnies de danse qui les ont élaborées. Le contenu de ces publications est très varié et la présentation fait juxtaposer les média de natures multiples allant des formes classiques et habituelles jusqu'aux animations 2 et 3D, aux objets d'art digital. De plus en plus souvent, on y trouve des applications interactives, dont la réception impose l'engagement direct, parfois même corporel. Ainsi celle-là devient une expérience incarnée.

Un des principes de ces essais de fixer le fugace est de chercher une autre forme pour dire et faire ressentir la même chose ou presque qu'à travers les créations scéniques. C'est ce qui est à retenir ici.

42 Voir nombreux écrits de Scott deLahunta concernant surtout sa collaboration avec Wayne McGregor (Choreographic Thinking Tools) ou William Forsythe (Motion Bank) <http://www.sdela.dds.nl/> (consulté le 27.03.2017).

43 Forsythe, William: William Forsythe discusses Synchronous Objects as a Choreographic Object, 2009. Online: <<http://synchronousobjects.osu.edu/content.html>> (consulté le 19.05.2016).

44 Autres formes étant les livres accompagnés de DVDs, ou de partitions chorégraphiques.

Voici deux exemples de projets parmi le plus sophistiqués initiés par William Forsythe.

Synchronous Objects for One Flat Thing, Reproduced

Institution : William Forsythe Company, Advanced Computing Center for Arts and Design, Ohio State University

Produit : Les objets chorégraphiques

Objectif : Matérialisation du savoir chorégraphique

Dates de réalisation : 2006-2009

Le projet vise la matérialisation du savoir et de la pensée chorégraphique. On y visualise la pièce chorégraphique *One Flat Thing, reproduced* faisant apparaître ses multiples facettes. Le processus suit le modèle « *from dance – to data – to objects* ». ⁴⁵ En commençant par l'identification de la structure chorégraphique, le travail se poursuit avec la détermination des méthodes de quantification – sa traduction en un ensemble de données en nouant de multiples collaborations interdisciplinaires –, pour aboutir à la conception de manières de les représenter par des objets digitaux en faisant appel aux designers. Les résultats – les animations, les graphiques, les applications – ne remplacent pas la chorégraphie, ne l'imitent pas, mais dévoilent sa géométrie spatiale, reflètent sa complexité visuelle et structurelle. Vingt objets digitaux ont été créés. Ils se divisent en cinq catégories.

1. Les objets qui dévoilent la structure chorégraphique – clairement les plus pertinents du point de vue de l'archivage. Ils procurent l'occasion de visionner la danse tout en mettant en évidence les composantes de la chorégraphie : « *a form of counterpoint that is created through the interactions of its three systems of organization : movement material, cueing, and alignments.* » ⁴⁶

AlignementAnnotations : démontre les alignements (les instants de synchronisation motrice entre les interprètes). Cet objet vise à mettre en évidence les schémas spatio-temporels de la chorégraphie par des annotations graphiques suivant les gestes des danseurs.

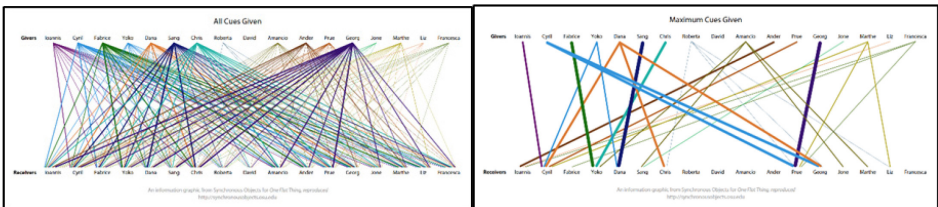
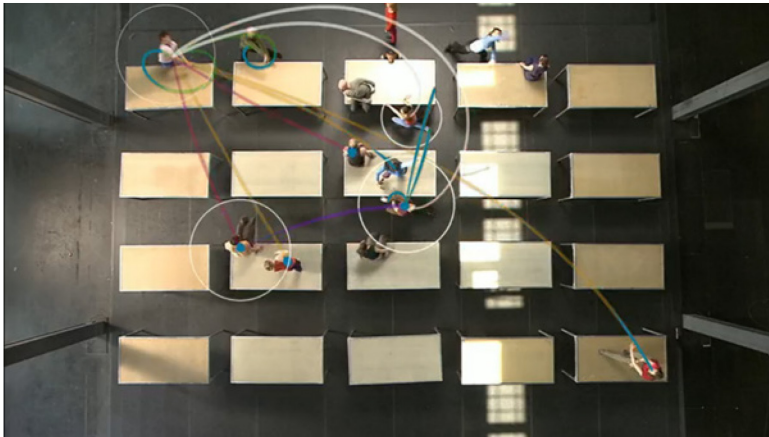
45 Forsythe, William: Choreographic Objects, 2009, <<http://synchronousobjects.osu.edu/assets/objects/conceptThreadsAnimation/WilliamForsythe-ChoreographicObjects.pdf>> (consulté le 16.05.2016).

46 Shaw, Norah Zuniga: Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced by William Forsythe : the dance, Synchronous Objects, 2009, <<http://synchronousobjects.osu.edu/content.html>> (consulté le 16.05.2016).



Source : <http://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/AlignmentAnnotations>.⁴⁷

CueAnnotations : visualisation des signaux-impulsions émis par les danseurs à l'intention de leurs partenaires scéniques. On a également quantifié les impulsions qui ont été ensuite représentées par des schémas graphiques.



47 Toutes les captures d'écran dans la présente section ont été effectués le 20.05.2016 sur le site <http://synchronousobjects.osu.edu/>

MovementMaterial Index : c'est un répertoire vidéo des séquences de mouvement qui composent la pièce et qui reviennent tout au long de sa durée. Il est possible de les visionner en plan rapproché ou alors en plan large avec une mise en évidence de la phrase chorégraphique et du reste du plateau "grisé" (cf. l'illustration ci-dessous).

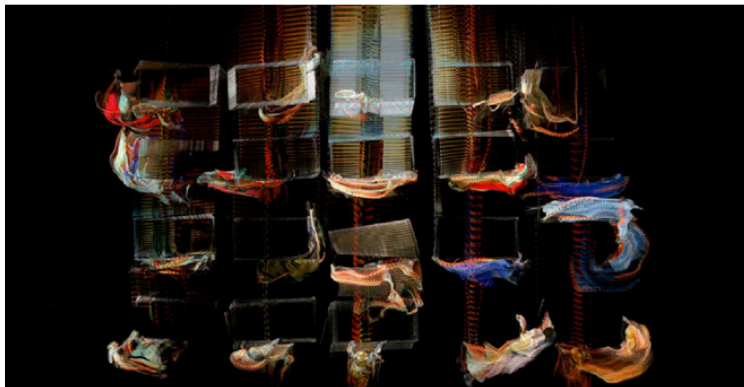
2. Les objets résultant de la collaboration interdisciplinaire : l'emploi des outils de visualisation géographique et statistique pour l'interprétation de données chorégraphiques, la traduction de l'esthétique du mouvement dansé en une esthétique architecturale.

3. Les objets d'art digital : des matérialisations alternatives de la danse. Intéressants pour la mise en valeur, ils sont susceptibles de provoquer l'émotion par le fait qu'ils existent pour eux-mêmes.

DataFan : ici, One Flat Thing, reproduced a été transformée en sculpture digitale dynamique. L'éventail est animé selon le principe du contrepoint – tout comme la chorégraphie représentée. Il constitue la manifestation alternative de la chorégraphie.



DifferenceForms : dans cette animation, on utilise l'image de la chorégraphie filmée depuis un point de vue plongeant. Le traitement vidéo appliqué donne l'effet pictural.



4. Les animations et les graphiques : visualisations des données chorégraphiques ;

5. Les objets-outils : les applications développées à partir de données chorégraphiques. Ils permettent d'explorer la structure de la danse dans l'environnement interactif. En modifiant certains paramètres, nous pouvons observer leur influence sur les autres éléments du système.

Synchronous objects était le projet pilote pour une recherche d'envergure encore plus importante qui implique aussi d'autres artistes et s'adresse à la communauté mondiale de la danse : Motion Bank.

Motion Bank

Institution : William Forsythe Company en collaboration avec :

Advanced Computing Center for Arts and Design, Ohio State University
Fraunhofer-Institut für graphische Datenverarbeitung
Hochschule Darmstadt – University of Applied Sciences
Hochschule für Gestaltung (HFG) Offenbach

Produit : Les partitions chorégraphiques numériques (online-scores)

L'application Piecemaker

Objectif : Éducation des spectateurs

Développement du système d'annotation et de publication en ligne

Dates de réalisation : Phase 1 2010-2013 ; Phase 2 2013-

Les buts du projet sont multiples. D'une part, il doit donner au public la compréhension de la complexité des structures chorégraphiques grâce aux partitions numériques accessibles sur une plateforme en libre accès. Les partitions sont créées suivant le principe du projet Synchronous Objects : « from dance – to data – to objects ». Ayant isolé des composantes d'une structure chorégraphique, on les enregistre comme données pour ensuite les traduire en objets qui les reflètent.

D'autre part, il s'agit de développer la version stable de l'application Piecemaker, c'est-à-dire, un outil pour créer les partitions chorégraphiques numériques et pour annoter les captations des danses. La seconde phase du projet consiste aussi à organiser des laboratoires internationaux de codage chorégraphique – de transformation des danses en objets numériques.

Les partitions de chorégraphies des artistes invités par William Forsythe au projet constituent une belle documentation de leur processus de création et expliquent leur pensée chorégraphique. Elles sont publiées sous forme de sites Web.

Artist driven archiving / living archive

Le terme d'*artist driven archiving* désigne l'archivage réalisé par l'artiste ou la compagnie artistique, eux-mêmes assistés par les archivistes, et vient des États-Unis.⁴⁸ Là-bas, Dana Whitco, la directrice de Tisch Initiative for Creative Research a été l'initiatrice du projet « Planning Artist-Driven Archives », piloté à partir de 2013, par Dance Heritage Coalition (DHC) : « tout d'abord un consortium regroupant d'importants fonds d'archives en danse, [puis] l'un des trois organismes nationaux à but non lucratif aux États-Unis, dont les missions visent à documenter, préserver et créer un accès au patrimoine de la danse ».⁴⁹

Ayant évalué les fonds conservés auprès de compagnies de danse à l'échelle nationale, la DHC a pu comprendre la culture de gestion des archives régnant dans ce milieu. Dans un deuxième temps, elle a conçu un éventail d'outils et a rédigé un corpus de documents informatifs expliquant les bases d'évaluation, d'organisation et de conservation archivistique à l'intention des artistes. Elle les regroupe sur son site sous forme de coffret : Artist's Legacy Toolkit.⁵⁰ Un autre outil est consacré à la gestion des documents (au records management).⁵¹ Les compagnies profitent aussi de la collaboration avec les archivistes qui leur sont attirés. Ceci permet d'uniformiser les pratiques et d'améliorer globalement la sauvegarde du patrimoine de la danse au niveau du pays entier. En 2015, le projet d'étendre l'action à d'autres milieux artistiques en collaboration avec l'Independent Media Arts Preservation, l'International Guild of Musicians in Dance et le Theatre Library Association a été lancé.⁵²

Néanmoins, ce modèle existait déjà auparavant et était réalisé également en dehors des États-Unis, quoique non chapeauté par une organisation. Il présente l'avantage de joindre les spécificités des deux disciplines : la rigueur de l'archivistique et la souplesse de l'interprétation individualisée de l'art. La manière d'archiver, de mettre en valeur et le style de gestion de l'héritage artistique sont ici adaptés à la manière de fonctionner de la compagnie ou de l'artiste. Ils reflètent leurs particularités.

48 Au terme de *artist driven archives* est associé celui de *living archives* : des archives détenues par les compagnies artistiques.

49 Smigel, Libby: L'archivage centré sur l'artiste. La voix de l'artiste dans la préservation du patrimoine en danse. In: Dewind, Dominique; Leclercq, Nicole (éd.): Corps, esprit, objets. New York, NY 2016, p. 8.

50 Dance Heritage Coalition: Artist's Legacy Toolkit, Dance Heritage Coalition, <<http://www.danceheritage.org/artisttoolkit.html#alt>> (consulté le 23.04.2016).

51 Dance Heritage Coalition: Records Management, 2011, <<http://www.danceheritage.org/recordsmanagement.html>> (consulté le 27.07.2016).

52 Smith, Imogen S. et al.: Strengthening Living Archives. A Plan for Empowering Artists and Communities. A White paper presented by Dance Heritage Coalition, Independent Media Arts Preservation, International Guild of Musicians in Dance, and Theatre Library Association. 2015, p. 19. Online: <<http://www.danceheritage.org/whitepaper-livingarchives.pdf>> (consulté le 09.07.2016).

Il s'agit de l'archivage approché comme acte créatif, comme forme de diffuser son credo artistique, comme forme d'introspection et de retour aux sources. Son résultat est une archive qui donne beaucoup d'importance au processus créatif assez méconnu jusqu'ici. Une archive ouverte qui invite les autres artistes à puiser dedans et stimuler leur propre travail. « *Ein Archiv als Garten der Inspiration* », comme le formule Salomon Bausch.⁵³ C'est enfin l'archive qui laisse entendre les voix des tous les collaborateurs impliqués.

On peut observer les résultats de cette approche dans des archives d'artistes tels que Siobhan Davies, Bebe Miller, Emio Greco, Robert Wilson et dans le futur proche dans celui de Wayne McGregor. On le voit bien aussi dans la façon d'appréhender la pérennisation de la succession artistique des artistes disparus, préconisée par les fondations qui la gèrent : Les Carnets Bagouet (la succession du chorégraphe Dominique Bagouet), Cricoteca (la succession de l'artiste Tadeusz Kantor), Pina Bausch Stiftung, Merce Cunningham Trust, ou encore la Fondation Jean-Pierre Perreault.⁵⁴

Proposition de mise en valeur du fonds « Serge Lifar »

Comme nous venons de le voir, l'univers virtuel offre des multiples moyens de mise en valeur des fonds, même si certains ne peuvent s'appliquer qu'aux archives et à la création des artistes encore actifs professionnellement.

Serge Lifar a toujours été très ouvert à la nouveauté, extrêmement lucide par rapport à l'impératif de légitimer son art et investi dans son étude. Aujourd'hui, il se tiendrait probablement à l'avant-garde du mouvement *practice based research*, avec William Forsythe et Wayne McGregor.

La valorisation du fonds Serge Lifar est importante et nécessaire, afin de perpétuer la mémoire d'un créateur parmi les plus marquants de la danse du 20^e siècle. Pour que ne devienne pas qu'« un nom de la danse »⁵⁵ celui qui appartient à « la lignée qui assure à l'Opéra de Paris le statut mythique [...] de temple européen de la danse. »⁵⁶

Du point de vue archivistique, tous les fragments des archives Serge Lifar, où qu'ils se trouvent, « sont d'une importance extrême pour la connaissance de la personnalité du chorégraphe avant 1950, car elles appartiennent principalement à une époque où le document médiatique et filmique n'était pas très répandu, »

53 Bausch, Salomon: *Ein Archiv als Lebensraum. Ausblicke und Perspektiven*. In: Wagenbach, Marc; Pina Bausch Foundation. (Hg.): *Tanz Erben*. Bielefeld 2014, p. 176.

54 Les liens vers tous les sites Web se trouvent dans l'annexe 9.1.

55 Poudru: *Serge Lifar*, p. 10.

56 Veroli, Patrizia: *Construire la mémoire, construire l'oubli*.

comme remarque Gilbert Coutaz en rapport avec le fonds Serge Lifar versé au Archives de la Ville de Lausanne en 1986.⁵⁷

La mise en valeur en tant qu'aspect de la diffusion des archives est « parmi les finalités les plus importantes de l'archivistique ».⁵⁸ Normand Charbonneau précise « l'archivistique vise, par ses démarches d'acquisition et d'évaluation, à constituer la mémoire du milieu dans lequel le centre d'archives agit et redonne vie à cette mémoire en la diffusant ».⁵⁹ Aussi, parmi « les principaux défis que doivent relever les archivistes [...] en matière de diffusion des archives dans l'environnement numérique » identifiés par Yvon Lemay et Anne Klein, figure celui « d'assurer la visibilité du domaine des archives ».⁶⁰ Et quelle est la meilleure manière de s'assurer la visibilité en tant que service d'archives, si non en mettant en valeur ses fonds le plus prestigieux ?

Je propose ici deux projets de valorisation du Fonds Serge Lifar déposé à la Collection suisse de la danse. L'une des propositions se concentre directement sur le corpus documentaire précité. L'autre s'ouvre vers toutes les institutions détenant une partie de la vaste Collection Serge Lifar dispersée, dans le but de tenter sa réunification virtuelle.

Les visualisations

Dans sa forme, le premier projet s'inspire des méthodes de visualisations interactives décrites précédemment. Il repose sur la communication factuelle, qui laisse l'initiative d'interprétation au consultant des documents. Ce type de communication doit s'opérer par l'accumulation des informations ainsi que du matériel audio (et audiovisuel si possible) autour de l'iconographie existante.

Ainsi l'artiste, sa vie et son œuvre seront reçus, ressentis, compris selon le regard que la personne considérant les matériaux est en mesure d'y porter. Ceci augmentera également la stimulation comportementale et donnera à la consultation la qualité de l'expérience. Le tableau brossé de cette manière sera, certes, incomplet. Néanmoins, grâce à cette fragmentarité susceptible de provoquer des questions et suite à ces questions, les recherches pourront satisfaire la curiosité. Ce procédé me paraît préférable, car l'utilisateur est libéré ainsi de l'autorité des spécialistes et peut

-
- 57 Coutaz, Gilbert: Inventaire des archives professionnelles de Serge Lifar remises à la Ville de Lausanne avec la liste des institutions et des musées auxquels Serge Lifar a fait don de ses archives. In: Serge Lifar : une vie pour la danse. Lausanne 1986, p. 145.
- 58 Couture, Carol: La politique de gestion des archives. In: Les fonctions de l'archivistique contemporaine. Sainte-Foy 2003 (Collection gestion de l'information), p. 22.
- 59 Charbonneau, Normand: La diffusion. In: Les fonctions de l'archivistique contemporaine. Sainte-Foy 2003, p. 380.
- 60 Lemay, Yvon; Klein, Anne: La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. In: Les cahiers du numérique 8 (3), 30.09.2012, p. 16. Online: CrossRef, DOI: 10.3166/lcn.8.3.15-48 (consulté le 15.07.2016).

découvrir l'œuvre et la personne sans préjugés. Il peut se référer aux écrits des chercheurs et aux théories présentées dans le deuxième temps, s'il en ressent l'envie. Par contre, sa première confrontation avec l'artiste est bien plus spontanée.

La mise en valeur du fonds Serge Lifar devrait se réaliser selon plusieurs axes. L'artiste y serait raconté à travers ses rôles-phares de danseur et ses chorégraphies le plus marquantes. On mettrait en évidence l'ampleur de sa création chorégraphique et le vaste réseau artistique et social dans lequel il a évolué. Enfin, on pourrait rendre compte de ses nombreux voyages et mettre en lumière la présence de son image dans les beaux-arts.

Dans la pratique, les différents aspects de la vie de Serge Lifar seront les pages d'un site web, où l'on agrégera les informations, les documents et les médias en employant les outils décrits plus haut.

— *Ses rôles-phares de danseur*

Présentations mixed-media : juxtaposition des documents iconographiques, textuels et des fichiers audio.

Les documents textuels comporteraient une fiche technique du ballet – les noms des auteurs, des créateurs et des interprètes, ainsi que les critiques. Il est envisageable de citer les extraits des mémoires de Serge Lifar. Selon les accords obtenus, on incorporerait à la présentation un fragment musical, par exemple du moment préféré de Lifar dans la pièce – comme le début de l'acte II dans Giselle.

— *Ses chorégraphies le plus marquantes*

Présentation mixed-media : l'iconographie, le texte, la musique, les transcriptions par la notation chorégraphique.

Même en présence d'un matériel strictement historique, comme dans le cas d'un artiste déjà disparu depuis longtemps, nous le rendrons plus proche et tangible par le choix des contenus qui interpellent aujourd'hui. Plus haut, nous avons vu qu'un tel sujet actuellement est le processus créatif. Nous disposons de relativement peu d'informations à ce sujet concernant Serge Lifar, mais il serait très intéressant d'inclure ce dont on dispose néanmoins dans la présentation de ses rôles et chorégraphies marquants.

— *L'ampleur de sa création chorégraphique*

Frise chronologique interactive

Il sera très parlant de voir près de 300 productions présentées ainsi. A la frise, on pourra rattacher les photographies qui n'ont pas été montrées dans les autres visualisations.

— *Le réseau artistique et social dans lequel il fonctionna*

Visualisation par carte cognitive interactive

— *Ses nombreux voyages tant professionnels que privés*

Visualisation par StoryMap

Dans ses autobiographies, Serge Lifar s'exprime beaucoup sur ses pérégrinations. Ces textes nourriront la présentation.

— *La présence de son image dans l'art*

Présentation mixed-media

Serge Lifar inspire plusieurs artistes de son époque ; il existe une multitude de portraits, de bustes et de sculptures le représentant.

Je juge la faisabilité du projet comme assez élevée au vu de l'accessibilité en ligne d'applications du type WYSIWYG. Néanmoins, afin de créer les sites web et de manipuler les applications de visualisations susmentionnées, certaines connaissances en programmation sont souhaitables.

Reconstitution virtuelle de la Collection Serge Lifar

J'ai imaginé le deuxième projet à l'instar de celui de Max Reinhardt Atlas, la situation de la Collection Serge Lifar étant parfaitement comparable à celle du fonds de Max Reinhardt.

La première étape d'une telle entreprise serait de dresser le catalogue raisonné des fonds dispersés. La deuxième étape serait la numérisation des documents et la troisième serait la construction d'une plateforme, où les institutions concernées pourraient ensuite présenter leurs ressources.

Ceci est, bien évidemment, la version idéale du projet d'envergure à long terme. Il demanderait la constitution d'une équipe internationale et interdisciplinaire composée d'historiens, de spécialistes de la danse, d'archivistes, de bibliothécaires, d'informaticiens et de web designers, de spécialistes en recherche de fonds de financement, entre autres.

Ce projet peut néanmoins être réalisé sur une échelle bien plus modeste, en ne mettant en œuvre que sa première partie, à savoir en dressant le catalogue raisonné des fonds Serge Lifar.

En 1986, Gilbert Coutaz, à l'époque directeur des Archives de la Ville de Lausanne, ayant accueilli le don des archives professionnels fait par Serge Lifar, a établi une liste d'autres institutions dans ce cas.⁶¹ Trente ans, sept ventes aux enchères et trois dons importants plus tard, il est légitime de reprendre et de continuer son travail tout en l'implantant dans l'environnement numérique.

On identifiera donc le maximum d'autres fonds faisant jadis partie de la Collection. Les institutions qui les détiennent seront ensuite listées et leur répertoire

61 Coutaz: Inventaire des archives professionnelles de Serge Lifar remises à la Ville de Lausanne avec la liste des institutions et des musées auxquels Serge Lifar a fait don de ses archives, p. 148.

publié en ligne. On accompagnera chaque mention de fonds de sa brève description et de liens menant aux sites et aux pages web concernés. La liste pourra être proposée aux institutions qui y figureront. Elle sera également proposée à la Fondation Serge Lifar.

Il est clair que, dans l'état des choses, on ne pourra sans doute jamais affirmer que notre catalogue soit exhaustif. Ceci sera néanmoins une contribution importante à apporter à la pépétuation de la mémoire de Serge Lifar.

Conclusion

Le point de départ pour ma recherche était le constat que le spectacle vivant est toujours absent de nos archives dans sa dimension "vivante". Je suis partie en quête de la meilleure manière de mettre en valeur le patrimoine des arts scéniques en profitant des possibilités de l'univers numérique. Le défi étant de ressusciter le spectacle perdu, j'ai jugé que la voie la plus pertinente pour arriver à cette fin était de chercher à reproduire son expérience.

Pour ce faire, j'ai défini le spectacle comme l'événement participatif impliquant autant les artistes que les spectateurs dans un échange. Ensuite, j'ai présenté l'analyse de la réception du spectacle vivant et j'ai isolé ses caractéristiques transférables sur l'expérience de la consultation du fonds archivistique en ligne.

La deuxième partie de l'étude consistait à sélectionner les modèles de mise en valeur des œuvres scéniques ou des styles artistiques, pourvus des caractéristiques désirées. Ceci a été réalisé par le voyage virtuel à travers 90 sites d'institutions définies comme champ de recherche. Ce parcours m'a confirmé dans la conviction que le monde virtuel offrait des nouvelles possibilités et pouvait permettre de faire capter l'essence des œuvres scéniques aux visiteurs des sites web des institutions patrimoniales.

Les spectacles restent absents de nos archives quand nous nous contentons de prendre les fonds artistiques en charge et de les décrire dans nos bases de données selon les standards en vigueur. La standardisation mène à l'uniformisation de l'organisation des documents comme l'observe Velios : « *the standardization instead of promoting [an individual archive] and emphasizing its value, it buries it in the vastness of a large collection* ». ⁶² L'effet qui se produit aussi à cette occasion est celui de la dissection : de la décomposition d'un phénomène complexe en une myriade d'éléments simples qui perdent leur éloquence en étant isolés. Notre rôle est de la leur redonner.

62 Velios, Athanasios: Creative Archiving. A Case Study from the John Latham Archive. In: Journal of the Society of Archivists 32 (2), 10.2011, p. 261. Online: CrossRef, DOI: 10.1080/00379816.2011.619705 (consulté le 23.04.2016).

Avec nos gestes quotidiens – le classement, la description, la contextualisation et la mise en relation de documents,⁶³ nous nous adressons aux chercheurs. On s'adresse à eux avec les instruments de recherche détaillés, consultables en ligne et rédigés de manière rigoureuse. On les assiste en leur proposant le plus grand nombre de documents numérisés et accessibles, soit librement, soit avec un login à travers les sites institutionnels. Avec une mise en valeur des fonds et des collections, on s'adresse à un public large en les rendant indépendant des chercheurs. Qu'ils puissent se faire une image des spectacles passés et des artistes d'hier sans intermédiaire.

Voici pourquoi comme mise en valeur du fonds Serge Lifar, en plus de la reconstitution virtuelle de sa collection dispersée, je propose les visualisations interactives avec une présentation basée sur la communication factuelle. Elle se déploierait sur plusieurs axes en permettant de raconter l'artiste à travers son œuvre de danseur et de chorégraphe prolifique. Elle mettrait en évidence le vaste réseau artistique et social dans lequel il évolua, rendrait compte de ses nombreux voyages et mettrait en lumière la présence de son image dans les beaux-arts. Tout ceci en assurant aux usagers la confrontation spontanée et dépourvue d'a priori avec l'artiste et avec l'homme.

C'est un modèle non-autoritaire, que l'on peut apparenter au concept spéculatif et théorique de Matthew Reason, à savoir "l'archive du détrit".⁶⁴

Son idée vient des spectacles où le plateau n'est pas rangé entre les tableaux et les actes consécutifs de la pièce pour y placer seulement les accessoires et les éléments du décor nécessaires afin de continuer le jeu. Bien au contraire, dans les spectacles dont Reason parle, on laisse les choses s'accumuler sur scène pour terminer dans une espèce de champs de bataille. Chaque élément de ce paysage de désolation évoque une brîbe de ce qui vient de se passer. Aussi incomplet et peu clair soit-il, ce tableau contient de quoi créer et recréer « the multiple appearance of the performance ».⁶⁵

Pareil avec les vestiges des œuvres que l'on conserve aux archives – chaque document porte un bout de l'histoire. Il faut les réunir pour donner de la matière jusqu'à ce que les spectacles puissent se jouer encore et encore, alors que les consultants de fonds considèrent leurs traces subsistantes dans leur milieu naturel – celui des autres traces du même spectacle. La simple juxtaposition des documents de divers formats et l'interactivité de la présentation supposent l'ordre aléatoire

63 Sebillotte, Laurent: Les archives en danse vues par l'archiviste. In: MAP-media, archive, performance (6), 07.2015. Online: <<http://www.perfomap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/les-archives-en-danse-vues-par-l2019archiviste>> (consulté le 21.04.2016).

64 Reason, Matthew: Archive or Memory? The Detritus of Live Performance. in: *New Theatre Quarterly* 19 (01), 02.2003, p. 88. Online: CrossRef, DOI: 10.1017/S0266464X02000076 (consulté le 18.02.2016).

65 Ibidem.

des tableaux. Le spectacle saura pourtant s’accomplir, les documents parleront par eux-mêmes. Il sera à chaque fois un peu différent – métamorphosé – mais n’est-ce pas ainsi dans la salle de spectacles ? Le spectacle se passe dans la tête du spectateur.⁶⁶

Les artistes et les œuvres seront présents dans l’univers virtuel si l’on donne aux Internauts la possibilité de les comprendre et de ressentir leur impact à travers la mise en valeur non-autoritaire des documents que l’on mettra à leur disposition à cet effet. Ainsi, j’ai l’audace de prétendre que nous serions plus proche que jamais de l’idéal archivistique d’objectivité et de neutralité.

66 L’observation faite par Eugenio Barba.

Annexes

Les institutions analysées et l'évaluation de la valorisation des fonds

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				non évaluable
				aucune	réduite	élevée	très élevée	
1	Archives : Archives and Special Collections Emerson College	Boston, MA Etats-Unis	http://www.emerson.edu/library/archives			X		
2	Barry Kay Archiv	Londres Royaume-Uni	www.barry-kay-archives.org/index_2.html	X				
3	Das Pina Bausch Archiv	Wuppertal, Allemagne	http://www.pina-bausch.org/de/archiv					en constr.
4	Don Juan Archiv	Vienne Autriche	http://www.donjuanarchiv.at/	X				
5	Phonogrammachiv	Vienne Autriche	http://www.phonogrammachiv.at/wwwnew/			X		
6	Siobhan Davies Replay-Choreographic Archive	Londres Royaume-Uni	http://www.siobhandaviesreplay.com/			X		
7	Tanzarchiv	Leipzig Allemagne	http://www.tanzarchiv-leipzig.de/					en constr.
	Bibliothèques y compris bibliothèques-archives :							
8	Archives and Special Collections University Libraries Purdue University	West Lafayette, IN Etats-Unis	https://www.lib.purdue.edu/spool				X	
9	Bibliothèque du centre d'études théâtrales Université catholique de Louvain	Louvain-la-Neuve Belgique	http://www.uclouvain.be/boet.html	X				
10	Bibliothèque théâtrale d'Etat	Saint-Petersbourg Russie	http://spl.spb.ru/?lang=en			X		
11	ConstellationCenter Library & Archiv	Cambridge, MA Etats-Unis	www.constellationcenter.org	X				
12	Département des Arts du Spectacle Bibliothèque nationale de France	Paris France	http://www.bnf.fr/la_bnf/dpt_asp.html	X				
13	Harry Ransom Center-Performing Arts Collection The University of Texas	Austin, TX Etats-Unis	http://www.hrc.utexas.edu/collections/performingarts/	X				
14	Harvard Theatre Collection Harvard University	Cambridge Royaume-Uni	http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/hrc/audio	X				

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable
15	James Hardiman Library National University of Ireland	Galway Irlande	http://www.library.nuigalway.ie/			X		
16	Jerome Robbins Dance Division The New York Library for the Performing Arts	New York États-Unis	http://www.nypl.org/locations/divisions/jerome-robins-dance-division		X			
17	Kaunas County Public Library	Kaunas Lituanie	http://www.kvb.lt/en/	X				
18	Municipal Library of Prague	Prague République tchèque	https://www.mlp.cz/en/	X				
19	National Library of Australia	Canberra Australie	https://www.nla.gov.au/what-we-collect/dance		X			
20	Országos Széchényi Könyvtár	Budapest Hongrie	http://www.oszk.hu/en	X				
21	Russian State Art Library	Moscou Russie	http://www.rsl.ru/en	X				
22	The British Library	Londres Royaume-Uni	http://www.bl.uk/#		X			
23	The Royal Conservatoire of Scotland	Glasgow Ecosse	https://www.rcs.ac.uk/about_us/libranga.html	X				
24	Universitätsbibliothek/Musik und Theater	Frankfort Allemagne	http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/musik.html	X				
25	Abbey Theatre	Dublin Irlande	http://www.abbeytheatre.ie/				X	
26	Bebe Miller Company	Columbus, OH États-Unis	http://bebemillercompany.org/				X	
27	Carnegie Hall	New York, NY États-Unis	https://www.carnegiehall.org/			X		
28	Činoherní klub	Prague République tchèque	www.cinoherniklub.cz					en constr.
29	Cirque du Soleil	Montréal Canada	https://www.cirquedusoleil.com/		X			

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable
30	Dance Theatre of Harlem	New York, NY Etats-Unis	http://www.dancetheatreofharlem.org/		X			
31	Eiko & koma	New York, NY Etats-Unis	http://www.eikoandkoma.org/home			X		
32	Emio Greco	Amsterdam Pays-Bas	http://www.ickamsterdam.com/en/			X		
33	les carnets bagouet	Lyon France	http://www.lescarnetsbagouet.org/			X		
34	Maida Withers Dance Construction Company	Washington, DC Etats-Unis	http://maidadance.com/			X		
35	National Theatre	Prague, Tchéquie	http://archiv.narodni-divadlo.cz/		X			
36	National Theatre of England	Londres Royaume Uni	https://www.nationaltheatre.org.uk/			X		
37	Saving Dances Paul Taylor's American Modern Dance Company	New York, NY Etats-Unis	http://psamd.org/artists-dances/saving-dances/			X		
38	The Archive of Lithuanian National Opera and Ballet Theatre	Vilnius Lituanie	http://www.opera.lt/en/discussion					en constr.
39	Théâtre national de l'Opéra	Paris France	http://www.theatre-odeon.eu/fr/		X			
40	Théâtre Royal de la Monnaie	Bruxelles Belgique	http://www.lamonnaie.be/		X			
41	Watermill Center	Water Mill & New York, NY, Etats- Unis	http://www.watermillcenter.org/		X			
42	Wayne McGregor/Random Dance Company	Londres Royaume-Uni	http://waynemcgregor.com/				X	
43	William Forsythe Choreographic Objects	Columbus, OH Etats-Unis	http://synchroonobjects.osu.edu/ http://motionbank.org/				X	
44	William Forsythe Motion Bank	Frankfurt Allemagne	http://www.cfmae.cat/				X	

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable
	Centres de documentation :							
45	Centro de Documentación de música y Danza Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música	Madrid Espagne	http://musicadanza.es/	X				
46	Centro de Documentación de los Artes Escénicas de Andalucía	Séville Espagne	http://www.juntadeandalucia.es/cultural/depportales/cdbeeal/	X				
47	Centre de Documentació i Museu de las Arts Escéniques de l'Institut del Teatre	Barcelone Espagne	http://www.cdmee.cat/		X			
48	Festivals : Jacob's Pillow Dance	Becket, MA Etats-Unis	http://archives.iacobspillow.org/?_ga=1.14963893.2071540338.1466672779				X	
	Instituts :							
49	Arts Institute/Theatre Institut	Prague République tchèque	http://www.idu.cz/en/	X				
50	Centre national de la danse	Paris France	http://www.cndj.fr/				X	
51	Centro nacional de Investigación - Teatro y Danza	Mexico Mexique	http://www.cenart.gob.mx/eventos/categorias/teatro/	X				
52	Institut international de la Marionnette/ESNAM	Charleville- Mézières France	http://www.marionnette.com/			X		
53	Instituto Nacional de Bellas Artes	Mexico Mexique	http://www.inba.gob.mx/			X		
54	Jerome Lawrence and Robert E. Lee Theatre Research Institute, Ohio State University	Athens, GA Etats-Unis	https://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/		X			
55	National Institute of Heritage	Bucarest Roumanie	http://patrimoniul.gov.ro/ro/	X				
56	Shakespeare Institute Birmingham University	Birmingham Royaume-Uni	http://www.birmingham.ac.uk/schools/education/departments/shakespeare/index.aspx	X				

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable
57	Theatre Institut	Varsovie Pologne	http://www.instytut-teatralny.pl/				X	
58	Theatre Instituut Nederland	Amsterdam Pays-Bas	http://tin.nl/	X				
59	Musées et musées-archives : Archives & Musée de la Littérature	Bruxelles Belgique	www.amb-ctwb.be			X		
60	Centre national du costume de scène (CNCS)	Moulins France	http://www.cnsc.fr/			X		
61	Deutsches Theatermuseum	Munich Allemagne	http://www.deutsches-theatermuseum.de/	X				
62	Historical Museum of the City of Krakow	Cracovie Pologne	http://www.mhk.pl/				X	
63	Mander and Mitchenson Theatre Collection Bristol University	Bristol Royaume Uni	www.bristol.ac.uk/theatre-collection/			X		
64	McNay Art Museum	San-Antonio, TX Etats-Unis	http://www.mcnavart.org/		X			
65	Musée théâtral d'état A. Bakhrouchine	Moscou Russie	www.gctm.ru		X			
66	Museu Nacional do Teatro e da Dança	Lisbonne Portugal	http://www.museudoteatroedanca.pt/		X			
67	Museum of the City of New York	New York, NY Etats-Unis	http://www.meny.org/			X		
68	Muzeum Teatralne	Varsovie Pologne	http://teatrwielki.pl/dzialalnosc/muzeum-teatralne/			X		
69	New Museum	New York, NY Etats-Unis	http://www.newmuseum.org/				X	
70	Österreichisches Theatermuseum	Vienne Autriche	http://www.theatermuseum.at/			X		
71	Slovenski Gledaliski in Filmski Muzei	Ljubiana Slovenie	http://www.sloqi.si/	X				

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable en constr.
72	Sveriges Teatermuseum Suède	Stockholm	http://scenkonstmuseet.se/?lang=en					
73	The Tsubouchi Memorial Theatre Museum Waseda University Japon	Tokyo	http://www.waseda.jp/en/paku/	X				
74	Theater Museum Allemagne	Düsseldorf	https://www.duesseldorf.de/theatermuseum/	X				
75	Theatre Collections, Victoria & Albert Museum Royaume Uni	Londres	https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance		X			
76	Theatre Museum* Institutions polyvalentes :	Londres Royaume-Uni	http://www.peoplapiavuk.org.uk				X	
77	Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris	Paris France	http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/sites/fa.site_bi_bibliotheque-musee_opera.html		X			
78	Bibliothèque-musée de la Comédie française	Paris France	http://www.comedie-francaise.fr/			X		
79	Collection suisse de la danse Cricoteka Suisse	Lausanne, Zürich	www.tanzarchiv.ch	X				
80	Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor Pologne	Cracovie	http://www.cricoteka.pl/en/				X	
81	Maison Jean Vilar France	Avignon	http://maisonjeanvilar.org/public/accueil.html		X			
82	Schweizerische Theatersammlung Suisse	Bern	http://www.theatersammlung.ch/	X				
83	Deutsches Tanzarchiv Allemagne	Cologne	http://www.stk-kultur.de/tanz/			X		

* Visite possible grâce à "Internet Archiv - Wayback machine"

No.	Institution	Localisation	Adresse Web	Mise en valeur de fonds en ligne				
				aucune	réduite	élevée	très élevée	non évaluable
	Autres institutions patrimoniales:							
84	Artist Driven Archives	Washington, DC États-Unis	https://artistdrivenarchives.wordpress.com/			X		
85	Dance Heritage Coalition	Washington, DC États-Unis	http://www.danceheritage.org/				X	
86	Digital Theatre Plus	Londres Royaume-Uni	https://www.digitaltheatreplus.com/				X	
87	Fondation Jean-Pierre Perreault	Montréal Canada	http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/				X	
88	Merce Cunningham Trust	New York, NY États-Unis	http://www.mercecunningham.org/				X	
89	Numeridance	Lyon France	http://www.numeridance.tv/fr/				X	
90	Perspectiv Gesellschaft der historischen Theater Europas	Europe	http://www.perspectiv-online.org/pastes/de/ueber-uns.php			X		
	Totale			20	22	21	22	5

Évaluation des modèles de valorisation

PROJETS CARACTÉRISTIQUES	CARTE INTERACTIVE			FRISE CHRONOLOGIQUE MAIDA WITHERS	CARTE COGNITIVE INTERACTIVE		MIXED MEDIA PRESENTATION	DIGITAL PLAY-BOOK BEBE MILLER	SOBHAN DAVIES KITCHENS	113 DANCE TREASURES	SYNCHRONOUS OBJECTS	MOTION BANK	DOUBLE SKIN / DOUBLE MIND
	1	2	3		1	2							
OSTENSION	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
INTERPRÈTES	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
SPECTATEUR ACTIF	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
JEU		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
EFFET DE SURPRISE	x	x	x		x	x		x	x	x	x	x	x
FORME MULTI-SENSORIALE	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
STIMULI AUDITIFS	x			x	x	x	x	x	x		x	x	x
STIMULI VISUELS	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x
STIMULATION COMPORTIMENTALE	x	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x
STIMULATION INTELLECTUELLE		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	8	8	8	9	8	10	9	9	9	8	10	10	10

Méthodes de visualisation : exemples

Visualisations par carte interactive

Institution : Maison de la Danse de Lyon

Nom du projet : Numéridanse.tv : vidéothèque internationale de danse en ligne

Produit : Carte interactive

Objectif : Offrir une vision large et riche de l'art chorégraphique, créer un outil éducatif

WWW : Numeridanse.tv. Apprendre et comprendre ; consulté le 30.06.2016.

http://www.numeridanse.tv/fr/apprendre_et_comprendre/danse_dans_le_monde

Institution : Victoria and Albert Museum, Londres

Nom du projet : Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929

Produit : Diaghilev and the Ballets Russes London Walk

Objectif : Proposer une activité dans le cadre d'une exposition, créer un outil pérenne de communication

WWW : Google Maps. Diaghilev and the Ballets Russes London Walk ; consulté le 28.05.2016.

[https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=51.5119%2C-](https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=51.5119%2C-0.125766&spn=0.009348%2C0.018239&hl=en&msa=0&z=15&source=embed&ie=UTF8&mid=1tW3jyvSCXOHT2PKCQ4DCbvuX9uU)

[0.125766&spn=0.009348%2C0.018239&hl=en&msa=0&z=15&source=embed&ie=UTF8&mid=1tW3jyvSCXOHT2PKCQ4DCbvuX9uU](https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=51.5119%2C-0.125766&spn=0.009348%2C0.018239&hl=en&msa=0&z=15&source=embed&ie=UTF8&mid=1tW3jyvSCXOHT2PKCQ4DCbvuX9uU)

Institution : Perspectiv - Association des théâtres historiques d'Europe

Nom du projet : La route européenne des théâtres historiques

Produit : Story Map

Objectifs : Faire connaître le patrimoine architectural du théâtre européen

WWW : Perspectiv. Route européenne ; consulté le 23.03.2017.

<http://www.perspectiv-online.org/pages/en/european-route.php>

Visualisations par frise chronologique interactive

Institution : Maida Withers Dance Construction Company

Nom du projet : Timeline

Objectif : Présenter le parcours de la chorégraphe et de sa compagnie

WWW : Maida Withers Dance Construction Company. Timeline ; consulté le 26.06.2016. <http://maidadance.com/timeline/>

Visualisation par carte cognitive dynamique

Institution : Universités de Glasgow, Manchester, York St John et Imperial College London

Nom du projet : The Watching Dance Project

Objectif : Visualisation des résultats d'une recherche multidisciplinaire et pluri-institutionnelle sur les motivations, les attentes et les émotions éprouvées par les publics de danse

WWW : Watching Dance Project. Mind Map ; consulté le 26.06.2016.

http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemindmap/index.html

Institution : Nouvelle Université de Lisbonne, Université de Porto, Université d'Amsterdam, Centre chorégraphique "O Espaço do Tempo" de Montemor-o-Novo

Nom du projet : Transmedia Knowledge-Base for Performing Arts

Objectif : « The design and construction of an open-ended multimodal knowledge-base »⁶⁷

WWW : Transmedia Knowledge-Base for Performing Arts. Knowledge-Base ; consulté le 26.06.2016. <http://tkb.fcsh.unl.pt/content/knowledge-base-performing-arts>

Mixed media presentation

Institution : Victoria & Albert Museum, Theatre Collection

Nom de projet : Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays, 1945-2010

Produit : Application compatible avec les appareils mobiles du type iPad

Objectif : Créer un outil divertissant et de qualité, Élargir l'espace d'exposition par des surfaces virtuelles

WWW : Victoria & Albert Museum. Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays, 1945-2010 ; consulté le 23.03.2017.

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/played-in-britain-modern-theatre-in-100-plays-1945-2010/>

67 Fernandez, Carla: The TKB Project : Creative technologies for performance composition, analysis and documentation, in: Nesi, Paolo (éd.): Information technologies for performing arts, media access, and entertainment: Second International Conference, ELAP 2013, Porto, Portugal, April 8-10, 2013, revised selected papers, New York 2013 (Lecture notes in computer science 7990), p. 205–215.

Réalisations basées sur l'approche visant à lier les données

Institution : Dance Heritage Coalition

Nom du projet : 113 America's Irreplaceable Dance Treasures

Objectif : « Heighten public interest in the magnificence and richness of America's dance heritage and the imperative to document and preserve it for future generations »

WWW : Dance Heritage Coalition. America's Irreplaceable Dance Treasures: First 113 ; consulté le 23.03.2017. <http://www.danceheritage.org/treasures.html>

Créations résultant de practice based research

Institution : EG | PC [Emio Greco | Pieter Scholten Dance Company]

Nom du projet : Capturing intention

Produit : Livre avec un DVD interactif⁶⁸, Prototype d'une installation interactive Double Skin/Double, Film documentaire Double Skin / Double Mind ; réalisation : Maite Bermúdez 2006⁶⁹

Objectif : Documenter et communiquer la spécificité du mouvement d'Emio Greco

WWW : ICK Amsterdam. Capturing Intention ; consulté le 23.03.2017.

<http://www.ickamsterdam.com/en/academy/research/ick/capturing-intention-17>

Créations résultant de l'approche "artist-driven living archive"

Institution : Bebe Miller Company

Nom de projet : Dance Fort: A History

Produit : Digital play-book

Objectifs : créer une expérience et une archive interactives

WWW : Bebe Miller Company. Projects. Dance Fort ; consulté le 23.03.2017.

<http://bebemillercompany.org/projects/dancefort/>

68 eLahunta, Scott (éd.): Capturing intention : documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco PC, Amsterdam 2007.

69 Accessible sur Vimeo <https://vimeo.com/38974588> ; consulté le 23.03.2017

Institution : Siobhan Davies Dance

Nom de projet : Siobhan Davies Replay : The Choreographic Archive of Siobhan Davies Dance

Produit : "Kitchen" – prototype de présentation des objets numériques

Objectif : Montrer le processus créatif en juxtaposition avec le spectacle fini – le résultat

WWW : Siobhan Davies Archive. Kitchen. Bird Song ; consulté le 23.03.2017.
<http://www.siobhandavies.com/thekitchen/birdsong/>