

Sur les pas de la danse

L'exemple des bibliothèques américaines

Bien que la danse ait toujours fait l'objet de documentation, elle n'a pendant longtemps pas trouvé sa véritable place dans les bibliothèques. Sous-représentée, mal perçue ou négligée, on la trouvait encore, en 1976, classée avec les loisirs ou le sport à la Bibliothèque du Congrès ou bien intégrée dans les collections de musique dont elle était souvent le parent pauvre.

Aubierge Desalme

Service commun
de la documentation
de l'université de la Méditerranée
aubierge.desalme@univmed.fr

Or, depuis ces trois dernières décennies, la danse, et plus particulièrement la danse de scène, a connu un essor sans précédent, accompagné d'une production et de besoins documentaires nouveaux et importants. Art à part entière, sujet de réflexion et d'interrogation pour les artistes, nouvel objet d'étude pour les chercheurs, expression culturelle valorisée, la danse a vu son statut changer. Il est dès lors intéressant de réfléchir à la façon dont les bibliothèques auraient dû et doivent accompagner ce phénomène. Pour ce faire, l'exemple des États-Unis est très riche d'enseignements, dans la mesure où s'y trouve la plus importante des collections en danse, notamment pour le XX^e siècle, et où des bibliothèques telles que la New York Public Library for Performing Arts (NYPL-PA) ou la Library of Congress sont depuis plus d'une dizaine d'années à l'origine d'initiatives originales en matière de collecte, de conservation et de traitement documentaire.

Avant de dresser un rapide panorama des réalisations de ces bibliothèques et d'ouvrir des perspectives, je commencerai par définir les documents et les publics de la danse.

Les traces de la danse

En l'absence des corps, ce que l'on conserve n'est pas l'œuvre, ni même une partie de l'œuvre, ce que l'on conserve est autre chose, une trace. C'est donc en veillant à la variété de ces traces, comme autant d'empreintes dont aucune ne saurait remplacer l'œuvre, que doit travailler le bibliothécaire. Passionnante mais complexe tâche car, touchant tous les arts et tous les médias, la danse produit une documentation nombreuse, hétérogène et souvent fragile : imprimés, coupures de presse, photos, programmes, fichiers électroniques, costumes, maquettes, décors, notations chorégraphiques, carnets manuscrits, croquis techniques, enregistrements sonores, vidéo... On voit d'emblée la multiplicité des réponses qu'il faut trouver en termes de conservation, de traitement documentaire et de diffusion. Ces documents relèvent en effet des collections de musées, de bibliothèques ou de fonds d'archives et nécessitent des adaptations à tous les niveaux du circuit du document.

Afin d'ouvrir des pistes de réflexion, prenons quelques exemples très caractéristiques des collections en danse : la vidéo et les DVD, les éphémères, les programmes, les notations chorégraphiques.

* Cet article reprend un mémoire d'étude réalisé en 2005 dans le cadre de la formation de conservateur sous la direction de Laurent Sebillotte, responsable de la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin. Le texte intégral du mémoire est consultable en ligne sur le site de l'Enssib : www.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/desalme.pdf

Adjointe du responsable du pôle Santé au SCD de l'université de la Méditerranée,
Aubierge Desalme est responsable de la formation des usagers.

La vidéo et les DVD

La vidéo, d'abord, parce qu'elle a très vite été adoptée et largement utilisée par la communauté de la danse. Elle représentait en effet le premier moyen relativement accessible de capturer le mouvement des corps, d'enregistrer les spectacles, de garder des traces de leçons, de répétitions, d'émissions de télévisions ou d'interviews. Dès la fin des années 1990, les bandes magnétiques collectées ou enregistrées par les bibliothèques spécialisées représentaient d'énormes collections dont on sait aujourd'hui qu'elles sont très fragiles. Ainsi, la Dance Division de la NYPL-PA possède actuellement plus de 43 600 vidéos et 1 800 enregistrements sonores bien souvent uniques.

La sauvegarde de ces bandes est maintenant devenue un enjeu majeur pour les bibliothèques. D'abord, parce qu'il existe plus de 70 formats différents¹ avec un matériel de lecture correspondant de plus en plus difficile à maintenir en état de marche : 60 % des collections détenues aux États-Unis ont en effet été enregistrées avant 1985. Il a, par exemple, été impossible de trouver le matériel de lecture nécessaire pour reformater *Education of a Girlchild*, performance de Meredith Monk enregistrée en 1976. Ensuite, ce support est très peu stable. Sarah Stauderman, directrice du Smithsonian Institution Archives, estimait, en 2003, que seuls deux formats présentaient peu de risques pour leur conservation (D-3Panasonic 1990 et VHS Panasonic 1976).

La problématique est à peu près la même pour les DVD, support peu

fiable. L'enregistrement sur ce support représente souvent en effet une perte d'information par rapport à la vidéo, la résolution n'étant pas suffisante pour permettre les arrêts sur image, essentiels en danse pour étudier la position des corps. De plus, la multiplicité des encodages ne rend pas la lecture possible sur toutes les machines. Enfin, leur durée de vie est encore mal connue.

Les éphémères

Autres documents présents en masse dans les collections de danse, les éphémères se caractérisent évidemment par leur durée de vie. Si l'on reprend la définition qu'en a donnée Chris Makepeace en 1985², ils ne sont en effet pas destinés à durer au-delà de l'événement qu'ils concernent. Leur présence dans les collections n'étant plus sujette à débat depuis longtemps, voyons ce que cela implique pour les bibliothèques :

- ordinaires, ponctuels et quelquefois de mauvaise qualité, ces documents échappent la plupart du temps à toute forme de collecte institutionnelle (dépôt légal ou copyright) ;
- leur masse impose une réflexion sur ce qu'il convient de conserver, l'exhaustivité n'étant un objectif raisonnable pour aucune bibliothèque spécialisée ;
- leur contenu est souvent lapidaire. David Vaughan, archiviste de la compagnie Merce Cunningham, le disait bien lors du congrès de l'Ifla en 2005 : « *Combien de fois trouve-t-on des programmes, affiches ou flyers annonçant un spectacle de danse donnant le jour, l'heure et le mois de la représentation mais pas l'année ?* » Outre la date, l'identification du lieu de la représentation et des danseurs y participant est souvent très problématique ;
- la forme : ils ont tous les formats, de l'affiche à la carte de visite, toutes

les natures de papier (calque, carton, plastique...), autocollants ou cartonnés. Ils peuvent être très luxueux, proches d'un périodique ou n'être qu'une simple photocopie. Leur conservation est délicate dans la mesure où leur très grande quantité rend leur tri par format et/ou support et leur conditionnement à l'unité tout à fait inenvisageable.

Aujourd'hui, il faut ajouter à la liste les pages web annonçant spectacles ou festivals, elles entrent en effet tout à fait dans la catégorie des éphémères. Et si les compagnies, et notamment les petites ou les nouvelles formations, utilisent beaucoup internet pour se faire connaître, leurs pages web disparaissent sans laisser aucune trace.

Les programmes

Éphémères ou pas, les programmes représentent un autre type de document très précieux pour les collections de danse, ils sont en effet une source d'information inestimable. La Dance Division de la New York Public Library en détient plus de 107 500, dont la forme et le contenu varient beaucoup. Un même programme peut concerner un lieu, plusieurs représentations, plusieurs compagnies, plusieurs danseurs et chorégraphes. C'est ainsi le cas des programmes de festivals. Certains sont quasi artisanaux, d'autres ont un ISSN, d'autres encore, tels les « programmes souvenirs » publiés à l'occasion d'une représentation spéciale ou en hommage à un artiste, sont quelquefois proches de la monographie. Le programme est donc un document vivant à multiples facettes : il est un support d'information sur la danse, un document historique témoin d'une époque et une forme qui, quoique spécifique, reste difficile à définir en l'absence de tout standard.

La notation chorégraphique

Notre visite dans les collections de danse se termine par l'exemple qui lui est le plus spécifique : la notation

1. Pour plus de détails sur la conservation des vidéos, on peut visiter le site de l'Association of Moving Image Archival : www.amianet.org

2. In *Ephemera: a book on its collection, conservation and use*, Gower, 1985.

chorégraphique. Écriture du mouvement, elle a connu plusieurs formes depuis le premier système de notation que Feuillet a mis au point pour écrire la danse baroque. Les plus connues sont, outre la notation Feuillet, la cinégraphie Laban, la notation Benesh, la notation Eskol-Wachmann. Elles donnent des indications exactes et complètes sur une œuvre, permettant ainsi son archivage, sa transmission et la conservation de la signature des maîtres.

Laurence Louppe³ explique qu'en outre cette documentation déconnectée de l'écrit et de l'image est une trace unique de l'œuvre dont elle a gardé toute l'urgence et la force de questionnement. Jacqueline Challet-Haas⁴ ajoute que la notation chorégraphique est complémentaire de la transmission directe et de la vidéo car elle fait appel à une mémoire différente. Ajoutons que, parce qu'elle est écrite, la notation chorégraphique donne une légitimité à la danse et la valorise en tant qu'objet de recherche. Document unique, sans aucun doute le plus proche de la création du chorégraphe, elle doit jouer un rôle important dans la transmission de l'œuvre et donc dans les collections des bibliothèques.

Les bibliothèques américaines

La diversité des documents est donc une des raisons pour laquelle les collections de danse sont si spécifiques, mais ce n'est pas la seule. L'évolution de la place de la danse dans les bibliothèques est aussi un facteur important pour comprendre comment les collections se cons-

tituent. Revenant ici à mon sujet d'étude, je ne m'intéresserai qu'aux bibliothèques américaines.

En effet, bien que considérables – la NYPL-PA possède à elle seule plus d'un million et demi de documents sur la danse –, les collections aux États-Unis présentent de grosses lacunes pour plusieurs raisons. La première, nous l'avons déjà dit, est la nature même du sujet concerné : la danse, art éphémère, ne laisse pas d'œuvres en elle-même, contrairement à la littérature ou au théâtre par exemple. La seconde est plus historique. Dans un livre intitulé *Adversaries of Dance, from Puritans to Present*, Ann Wagner explique que le pays a longtemps gardé une attitude

très négative à l'égard de la danse à cause du puritanisme qui y voyait le « *pire des vices* ». Dans ces conditions, les érudits n'ont que peu abordé le sujet et toujours pour le condamner. Longtemps, les documents liés à la danse n'ont pas été estimés dignes d'être conservés.

C'est la danse moderne qui fait changer les choses. Véritable révolution des codes, la danse moderne produit une nouvelle littérature : cours (l'école de Mary Wigman ouvre à Dresde en 1920), témoignages (Isadora Duncan, *My Life*, 1927), notation (Laban, 1929), théories (Ted Shawn, *Every Little Movement*, 1954), manifestes et articles prolifèrent. Après-guerre, les sciences sociales s'empa-

3. Dans un chapitre portant sur la critique de la danse, intitulé : « Écrire la danse, au jour le jour », *Écrire la danse*, sous la direction d'Alain Montandon, Presses de l'université Blaise-Pascal, 1999.

4. Jacqueline Challet-Haas a longtemps enseigné la notation Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Fondatrice et responsable du Centre national d'écriture du mouvement (Cnem).

rent du sujet, l'écrit et l'université légitiment la danse. Les éditeurs publient les premières bibliographies (*Dance Index*, 1952) et collections (*The Dance Encyclopedia*, 1949) sur le sujet.

Pourtant les bibliothèques tardent à s'organiser. Si la Dance Division de la NYPL-PA naît en 1944 de la séparation des collections du département de la Musique et des arts du spectacle, il faut attendre 1976 pour que le copyright rende obligatoire le dépôt des œuvres chorégraphiques à la Bibliothèque du Congrès.

À la fin des années 1980, la génération des pionniers vieillissant, la disparition brutale de nombreux artistes victimes du sida, comme Alvin Ailey, fait prendre conscience de l'urgence de sauvegarder un patrimoine dont la mémoire non écrite est encore la gardienne essentielle. Le National Endowment for the Arts commande en 1991 une enquête qui pointe les lacunes des collections institutionnelles, mais surtout révèle que, dès les années 1920, des réseaux informels de collecte et de conservation se sont constitués dans les six plus grandes villes culturelles des États-Unis. Ces archives constituées de photos, manuscrits, dessins, correspondances, documents administratifs ou financiers sont disséminées, méconnues et menacent parfois de disparaître avec leur propriétaire. Depuis le milieu des années 1990, ces précieuses collections impliquent un travail d'identification des dépôts, de sensibilisation et de négociation avec les artistes pour les rassembler ou, au moins, les signaler. Elles nécessitent encore l'organisation d'entrée de dons volumineux et un traitement documentaire mixant le catalogage et l'archivistique.

Les publics

Après notre petit tour dans les collections de danse, intéressons-nous aux publics qui les utilisent. Les exigences des unes et des autres repré-

sentant des points de repère pour orienter le travail du bibliothécaire. Là encore, je m'appuie sur mon observation des publics de la Dance Division. Cela étant, les publics des bibliothèques de danse en France tels que ceux de la médiathèque de la Maison de la danse sont similaires. Et là encore, la diversité est de mise. Plusieurs profils de publics se sont en effet dégagés à travers des besoins et des usages documentaires différents. Il faut toutefois noter que ces profils peuvent souvent se cumuler ou se succéder dans le temps.

Les danseurs

Les danseurs, d'abord. Ils constituent la majorité des publics de la Dance Division. Avec la professionnalisation de la danse et la crise du répertoire de la danse contemporaine, ils ont de plus en plus recours aux documents en tant qu'outils de travail, dans l'apprentissage et l'interprétation. La formation de danseur ou de professeur de danse est longue (5 ou 6 ans). Le cursus est constitué, d'une part, d'ateliers sur le répertoire classique, contemporain ou sur une création et, d'autre part, de cours complémentaires : techniques de scène, histoire de la danse, anatomie et analyse fonctionnelle du corps, gymnastique, pédagogie. Certaines écoles proposent en outre des cours de droit et production du spectacle, de lecture et écriture de notation (Benesh et Laban), et de littérature.

La consultation de films de danse est très largement l'usage majoritaire de ce public. Les étudiants cherchent à voir les différentes représentations des pièces du répertoire qu'ils étudient, les spectacles de leurs professeurs, les leçons ou répétitions de danseurs et chorégraphes dont ils veulent apprendre les techniques. Ils utilisent souvent la vidéo comme une leçon, en faisant continuellement des arrêts sur image et des retours en arrière pour observer et mémoriser la chorégraphie. La Dance Division a

donc dû mettre en place un système de communication des vidéos en partenariat avec les compagnies. D'une part, la consultation des films de la plupart des grandes compagnies est soumise à leur autorisation. D'autre part, le système de lecture des vidéos interdit le retour en arrière plus de deux fois.

Les chorégraphes

Les chorégraphes, eux, ne sont pas dans une démarche d'apprentissage ou de mémorisation mais de création. Ils utilisent la documentation pour adapter ou créer en s'inscrivant dans une mémoire vivante de la chorégraphie, pour monter des œuvres qui n'ont pas été reprises depuis longtemps et pour lesquelles la transmission directe n'est pas possible. Or, depuis quelques années, les chorégraphes s'intéressent de plus en plus à la reconstruction de spectacles. Plus qu'une reprise, il s'agit de recréer l'œuvre à l'identique. L'une des premières et des plus retentissantes créations de ce type fut le *Sacre du printemps* de Nijinsky par la Joffrey Ballet Company en 1989, pour laquelle deux ans de recherche documentaire ont été nécessaires. Enfin, les chorégraphes ont besoin de documents très techniques sur la scénographie mais aussi sur le droit du travail, les droits d'auteur, la gestion financière et administrative d'une compagnie.

Au cours des vingt dernières années, la danse s'est en effet professionnalisée, créant de nouveaux métiers ou de nouvelles spécialités. Plus nombreux, les professionnels ont également acquis un niveau de compétence plus élevé dans des domaines variés tels que la production de spectacle, la technologie de la scène, l'informatique, l'audiovisuel et le multimédia, le droit, la gestion, l'administration... Aux métiers de la production chorégraphique proprement dits s'ajoutent des métiers relevant de domaines connexes comme la médecine du danseur.

Les usages des professionnels visent plus à acquérir une connaissance et un savoir-faire immédiatement opérationnels, la bibliothèque est envisagée ici comme centre de documentation et non comme lieu de conservation de collections patrimoniales.

Les amateurs, critiques, chercheurs...

Quittons maintenant la scène, pour rejoindre la salle avec les amateurs et les critiques. Avec la montée en flèche de la danse, l'offre est plus importante: sur scène, à la télévision ou au cinéma, on peut voir tous les genres de danse. Elle est en outre une pratique culturelle très populaire. Les amateurs sont plus nombreux mais aussi plus exigeants, ils veulent pouvoir comprendre et comparer. « *L'essor de la danse et l'importance sociale qui en découle exigent un plus haut degré de sérieux dans le*

regard qu'on lui porte. La tâche incombe aux critiques d'introduire un discours intellectuel sur la danse devenue un art majeur. » C'est Noël Carroll, professeur de philosophie de l'art, qui s'exprime ainsi. Ce discours sur la danse n'est possible qu'avec l'acquisition d'une culture de la danse.

Éloignons-nous encore un peu plus du lieu et de l'instant du spectacle de danse, pour nous intéresser à la création sur la danse. D'*Isadora* (1968) de Karel Reisz aux *Ballets russes* (2005) de Dan Geller et Dayna Goldfine, on ne compte plus en effet les films sur la danse et les danseurs de la première moitié du XX^e siècle. Ceux-ci n'échappent pas non plus à l'effet commémoration. L'année 2000 a été marquée par de nombreux hommages à Nijinsky, tels l'exposition au musée d'Orsay ou le documentaire d'Hervé Nisic, *Revoir Nijinsky danser*. En 2003, ce fut le tour de Nureev avec de très nombreuses publi-

cations, émissions et une très belle exposition à Washington, « *Capturing Nureyev* ». Ces réalisations, souvent d'une grande qualité scientifique, abondent en témoignages de toutes sortes et ont fait appel à des recherches documentaires touchant tous les types de documents: films, publications, archives personnelles, enregistrements d'interviews, photographies. Elles ont sollicité le concours actif des bibliothèques possédant des fonds patrimoniaux sur la danse comme la New York Public Library pour l'exposition Nureyev ou le film *Ballet russe*.

Critiquée, exposée, la danse est aussi étudiée en tant que sujet de recherche par les universitaires. Depuis l'avènement des sciences humaines, la danse est en effet entrée dans le champ d'étude des chercheurs. Aux confluences de plusieurs disciplines, elle fait partie du corpus de recherche en histoire, histoire de l'art, sociologie, philosophie, anthro-

pologie... Mais c'est plus récemment que la danse devient un objet d'étude en soi. Bonnie Bird a fondé l'un des premiers groupes de recherche sur la danse dans les années 1960; un peu plus tard, Joe Nash a initié et dirigé de nombreuses thèses. Depuis l'entrée de la danse à l'université, les besoins en documentation scientifique émergent. La mémoire de la danse n'est plus ici musculaire, mais, comme l'a écrit Philippe Le Moal, patrimoniale.

La connaissance des exigences liées aux publics d'une part et aux documents d'autre part était un préalable évident pour aborder le traitement documentaire proprement dit. Mais cette étude menée à la NYPL a également permis d'établir des similarités avec la situation française⁵. Il est donc tout à fait envisageable d'adapter les réalisations menées par les bibliothèques américaines et de s'inspirer d'elles.

Le traitement documentaire

La création d'un réseau et d'un site internet a été le point de départ de toutes les initiatives des bibliothèques spécialisées américaines. Les conclusions plutôt inquiétantes de l'enquête menée en 1991 par le National Endowment for the Arts ont en effet été un véritable déclencheur, dont une des premières conséquences fut la création d'un réseau institutionnel en 1992: la Dance Heritage Coalition (DHC), constituée des huit plus importants organismes de conservation sur la danse que sont la Dance Division, la Library of Congress, la San Francisco Performing Arts Library and Museum, l'American Dance Festival, le Dance Notation Bureau, la Harvard Theatre Collection, le Jacob's Pillow Festival et l'Ohio State University. Ce réseau s'est donné pour but la sauvegarde et la mise en valeur de la documenta-

5. Plus de détails sur le public français sont donnés dans le mémoire d'étude.

tion liée à la danse américaine en menant des actions selon quatre axes: l'accessibilité, la collecte et le traitement documentaire (*documentation*), la conservation, la formation. Si les années 1990 ont été principalement consacrées à la collecte et la sauvegarde des collections, le champ d'action de la DHC s'est depuis élargi pour mieux prendre en compte les publics. En 2001, elle s'est fixé de nouveaux objectifs:

- créer des ressources communes en ligne, un portail, une base de données nationale;
- dresser une carte documentaire et réfléchir à une politique de collecte et de conservation partagée;
- promouvoir la danse pour élargir le public des usagers de la documentation en danse et collecter des fonds;
- créer un groupe clairement identifié pour négocier les droits d'auteur en matière de diffusion des films de danse;
- créer des outils et programmes de formation destinés aux professionnels des bibliothèques et de la danse;
- sensibiliser les artistes à la sauvegarde du patrimoine de la danse à travers un programme de parrainage;
- établir un réseau de formation pour le monde de la danse;
- trouver des partenaires dans les laboratoires et les universités scientifiques afin de mener des recherches sur les nouvelles technologies appliquées à la danse.

La DHC s'est donné dix ans pour atteindre ces objectifs. Il me semble intéressant, aujourd'hui, d'étudier et de mettre en perspective quelques-unes des réalisations mises en œuvre dans les domaines de la collecte, de la conservation et du traitement documentaire.

Collecter

La DHC a mené une politique très dynamique de communication et de sensibilisation auprès des artistes et des lieux de spectacle. Parmi ses réalisations, le « Collaborative Editing

Project » est tout particulièrement intéressant. Initié en 2001, son but était de créer des partenariats avec les compagnies pour permettre une collecte en amont et pendant la création d'une œuvre. En effet, si les documents de la danse sont très nombreux, ils ne couvrent pas toute la réalité de la danse. En prenant la représentation de l'œuvre comme point central des collections, on s'aperçoit qu'elles sont très riches sur le spectacle et sa réception, mais beaucoup plus lacunaires sur le travail de la compagnie en amont et pendant la création.

Concrètement, le projet consistait à capturer six spectacles de genres différents, dans des conditions et avec des partis pris de réalisation très différents également, avec la collaboration des danseurs et du chorégraphe. Il a permis de proposer des solutions techniques et méthodologiques (format, prise de son, nombre de caméras...) pour la plupart des situations de filmage⁶.

Bien que le projet global de la DHC ne soit pas encore achevé, on peut déjà dire que l'afflux de dons d'archives dans les bibliothèques témoigne de l'incontestable succès de sa politique de communication, mais, dans le même temps, il pourrait la mettre en péril. La DHC a en effet bien répercuté cette évolution en axant ses priorités sur les modalités d'entrée, de traitement et d'accès à la documentation au détriment de la veille et des contacts avec les nouvelles formations. Ainsi, en 2006, rien n'était envisagé pour collecter les éphémères d'internet, pourtant très utilisés par les petites et nouvelles compagnies. Un partenariat avec la Fondation Internet Archive pour assurer une représentation de la danse dans ses campagnes de collecte internet à grande échelle serait sans doute intéressant.

6. La description du dispositif, les solutions méthodologiques et techniques retenues ont donné lieu à une publication de la NYPL en 2001: *The Collaborative Editing Project to Document Dance*.



Conserver

C'est dans le domaine de la conservation que la DHC a le plus œuvré par le truchement de l'information, de la formation et la mise en œuvre de plans de sauvetage ponctuels. La recherche est également devenue un des secteurs où elle est très active avec, par exemple, le « Digital Video Reformatting Preservation Project ».

Ce projet de grande envergure a débuté en 1998 et n'est pas encore

terminé. Il a pour but de trouver un support pérenne de transfert pour les vidéos puis de favoriser la mise en œuvre du reformatage. Il a été initié par un groupe de travail réunissant des professionnels des bibliothèques et des spécialistes des questions de migration d'images animées. Pour commencer, le groupe a rassemblé les informations existant sur les supports magnétiques et leur transfert possible et créé une base de données nationale identifiant les

collections ayant besoin d'un traitement de conservation immédiat. Deux constats se sont vite imposés : d'une part, les données techniques sur le reformatage étaient très insuffisantes et d'autre part, le nombre de documents identifiés comme prioritaires était beaucoup plus important que prévu : 6 000 bandes rien qu'à la Dance Division.

La deuxième phase, débutée en 2002, consistait à tester les différentes techniques de compression d'images numérisées, dans un but de conservation. Pour mener cette recherche, la DHC a défini le protocole suivant, selon lequel la solution retenue devait répondre à des critères précis :

- de qualité ;
- de restitution permettant notamment l'arrêt sur image, un son et une image presque ou totalement semblables à l'original ;
- d'utilisation permettant l'édition et la copie sur tout support ;
- de conservation durable.

La technologie retenue devait en outre être une solution *open source*, connue et bien documentée⁷.

Remarquons que, pendant les deux ans qu'ont duré les tests, le groupe chargé de l'analyse a dû prendre en compte la création de nouveaux formats.

Depuis 2004, le projet est dans sa dernière phase : l'application des recommandations à l'ensemble des collections en danger. Or, les standards et le reformatage recommandés représentent un très gros investissement pour des organismes possédant des vidéos bien souvent déjà transférées, et le projet ne prévoit pas le financement d'une campagne de reformatage à grande échelle.

Malgré ces réserves, ce programme est une remarquable avancée, puisque la définition d'un standard ouvre la voie à la conservation sur un support stable dans un espace limité, à l'échange de données, à l'exploitation

7. Pour connaître toutes les conclusions et les choix techniques retenus, voir : *Digital Video Reformatting Project*, DHC, 2004.

des données électroniques pour une valorisation et à une accessibilité sur internet. Mais, dans le même temps, le projet renouvelle la question des droits d'auteurs, déjà fort complexe pour les œuvres chorégraphiques. Un nouvel équilibre est donc à chercher entre le respect de la propriété intellectuelle des artistes, souvent très frileux quant à la diffusion de films sur leur travail, et la valorisation de la danse.

Multiplier les points d'accès, un traitement documentaire mixte

« *La danse est une des formes d'art les plus universelles, à la croisée des cultures et des disciplines liées à l'art ou aux sciences humaines. [...] Rendre possible la localisation des documents pour la recherche développera des initiatives comme la création et les expositions* », peut-on lire sur le site de la DHC. Dans ce but, elle a lancé l'« Access to Dance Research Resources Project », dont le but est d'accroître l'accès à la documentation. À terme, ce projet devrait aboutir à la création d'un catalogue collectif.

Toute la difficulté réside dans l'hétérogénéité et la spécificité des documents qui nécessitent des traitements différents. Le nombre, la qualité et la standardisation des points d'accès des catalogues des membres de la DHC sont dès lors les objectifs essentiels de l'organisation. Pour les atteindre elle s'appuie sur la formation en ligne, les compétences et les outils déjà en place à la Bibliothèque du Congrès pour ce qui est de la standardisation et à la Dance Division pour ce qui concerne le catalogage. Mais voyons plus en détail la question de l'indexation.

La DHC participe au « Name Authority Cooperative Program » (NACO) du « Program Cooperative Cataloging » (PCC) piloté par la Bibliothèque du Congrès. Dans le cadre de ce programme, la Dance Division a versé la totalité de son fichier autorités dans le fichier na-

tional de la Bibliothèque du Congrès. Le versement initial concernait 130 000 noms et 4 000 mots sujet. Depuis, la base est alimentée au fil du catalogage. La Dance Division fait figure d'exemple en la matière: les noms du chorégraphe, de chaque danseur, du compositeur, des musiciens s'il y a lieu, du créateur du décor, de la lumière, des vidéos, du son, des costumes sont indexés, et la plupart des notices comportent un

résumé de l'œuvre. La recherche est donc la plus exhaustive possible.

Cette option présente tout de même deux inconvénients: les listes de résultats sont souvent très longues et non hiérarchisées, la recherche « *Subject = Nutcracker* » génère par exemple plus de 1 300 résultats classés par ordre alphabétique. L'autre inconvénient est le temps que de telles descriptions demandent aux catalogueurs: s'agissant d'une vidéo

Des pas sur la toile: ressources sur la danse

L'article d'Aubierge Desalme met l'accent sur les ressources des bibliothèques américaines, objet de son mémoire d'étude. En Europe, plusieurs établissements offrent également des collections remarquables.

En France, pour le ballet classique, la bibliothèque de référence est la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, rattachée au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, et installée dans une aile du Palais Garnier. Elle abrite notamment les Archives internationales de la danse rassemblées par Rolf de Maré et données à la bibliothèque en 1953.

Accès au catalogue sur le site de la BnF: www.bnf.fr

Renseignements:

bibliotheque-musee-opera@bnf.fr

Présentation des collections et des services: www.bnf.fr/pages/connaître/opera_sal.htm

Inauguré en juin 2004, le Centre national de la danse (CND, www.cnd.fr) à Pantin est désormais l'institution de référence française pour la danse moderne et contemporaine (XX^e siècle). Établissement public, le Centre abrite onze studios de danse, une salle d'exposition, des salles de conférence et d'étude, un pôle image, etc. Il assure une mission de promotion de la culture chorégraphique et développe des activités allant de la recherche pédagogique à la valorisation. La médiathèque offre une collection multimédia de plus de 30 000 documents (livres, vidéos et DVD, photos) enrichie de plus de 5 000 dossiers thématiques sur les artistes, les compagnies ou les lieux. Elle a bénéficié de la donation de la magnifique collection rassemblée par la libraire et critique Gilberte Courmand, dont la

salle de lecture porte désormais le nom. *BIBLIOTHÈQUES*, revue de l'Association des bibliothécaires de France, a consacré un article au nouvel établissement dans son numéro 15, juillet 2004.

Pour les ressources audiovisuelles, la Cinémathèque de la danse, créée en 1982 au sein de la Cinémathèque française et association indépendante depuis 2005, diffuse les films issus de ses collections et programme des projections thématiques liées à la danse et au jazz, en France et dans d'autres pays:

www.lacinemathequedeladanse.com

À Lyon, la Maison de la danse, installée dans l'ancien Théâtre du 8^e, comprend une riche vidéothèque accessible au public en consultation sur place:

www.maisondeladanse.com

Enfin, parmi les autres bibliothèques publiques françaises proposant des fonds sur la danse (en dehors des collections patrimoniales), on peut mentionner la Médiathèque musicale de Paris:

www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=102

Pour l'Europe, il faut citer au moins: en Allemagne, le Deutsche Tanz Archiv à Cologne, à la fois musée, bibliothèque et centre d'archives (www.sk-kultur.de/tanz/index.htm) et le Tanzarchiv de Leipzig (www.tanzarchiv-leipzig.de); en Suède, le Dansmuseet de Stockholm (www.dance.museum.com); enfin, au Royaume-Uni, le National Resource Centre for Dance, fondé en 1982, à la bibliothèque de l'université du Surrey, à Guildford, et dont les archives sont d'une remarquable richesse:

www.surrey.ac.uk/NRCD

Yves Alix

par exemple, le visionnage de tout l'enregistrement, les arrêts sur image et des recherches sont la plupart du temps indispensables pour identifier les danseurs... Catherine J. Johnson, ancienne directrice de la DHC, souligne qu'un catalogage très fin peut finir par être contre-productif puisqu'il se fait aux dépens de l'accès aux documents non traités. Elle ajoute que, dans certaines circonstances, « *a little access is better than none* » (un accès limité vaut mieux que pas d'accès du tout).

L'organisation de l'affichage des résultats d'une recherche pourrait sans doute s'améliorer avec le modèle FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records*)⁸ que la DHC devrait donc prendre en compte. En effet, il permet un affichage hiérarchisé des résultats; sa structure arborescente s'applique bien aux

arts du spectacle; des relations intellectuelles peuvent être établies entre les œuvres et/ou les expressions (ici relation d'adaptation entre l'œuvre et l'expression). Le modèle est déjà à l'étude à la Bibliothèque du Congrès, membre de la DHC, avec le prototype *FictionFinder*⁹ et la nouvelle interface de WorldCat. Le modèle est adaptable: RedlightGreen a en effet réduit le nombre des entités de quatre à deux, les Arts du spectacle de la BnF l'ont adapté pour prendre en compte la mise en scène.

Faut-il cataloguer les programmes?

Vu leur présence massive dans les bibliothèques de danse (plus de 107 000, rien qu'à la Dance Division), les programmes posent question quant à leur traitement. Mis à part les programmes « souvenir », ils couvrent

en effet une multiplicité de sujets (plusieurs spectacles, compagnies, ou plusieurs lieux, plusieurs danseurs...). Leur forme et leur contenu (illustration, textes de présentation, publicité...) en disent également long sur la place de la danse à une époque et sur la société elle-même. Enfin, ils peuvent être l'unique moyen de retrouver des informations sur un spectacle (costumes, scénographie, danseurs). Il semble donc qu'il ne faille pas mettre en question le catalogage des programmes, mais plutôt le choix d'un traitement documentaire adapté. Faut-il les cataloguer comme des éphémères? On ne prendrait alors pas en compte leur périodicité. Comme des périodiques? On ne prendrait alors pas en compte les sujets différents contenus dans chacun d'eux. Comme des monographies? Leur nombre rend cette solution inenvisageable.

La Dance Division a donc dû trouver une solution spécifique pour

8. Modèle conceptuel construit selon la méthodologie « entité-relation ».

9. <http://fictionfinder.oclc.org>

ces documents à part en créant une « cote ouverte » par compagnie (soit 7 747 « *open files* ») permettant de cataloguer les programmes à partir d'une notice de base très simple. Les notices créées portent toutes la même cote correspondant au type de document, suivie du nom de la compagnie. S'il est nécessaire, des points d'accès sujet sont ajoutés. Ces notices servent en fait de support pour créer des liens entre les points d'accès. Une recherche « *Title = programs* » ne présente donc pas d'intérêt en soi, les centaines de pages de résultats n'indiquant en effet que le titre de forme [*programs*] avec la cote générique. En revanche, une recherche par nom de compagnie intégrera tous les programmes concernant cette compagnie. La Dance Division a également appliqué ce type de traitement aux coupures de presse.

Le traitement des archives

À travers son réseau, la DHC diffuse des formations et des guides pour un traitement des archives basé sur l'EAD (Encoded Archival Description). L'application de règles et de standards communs a permis la mise en ligne, sur le site de la DHC, des instruments de recherche de l'ensemble des bibliothèques du réseau, interrogeables à partir d'une seule requête. Cela permet également à plusieurs bibliothèques de travailler ensemble. Ainsi, l'instrument de recherche du fonds Tom Skelton a été réalisé par l'université de l'Ohio et la Dance Division, co-dépositaires du fonds.

Le traitement des documents est donc mixte : catalogage, adaptation du catalogage, EAD, création de métadonnées pour les documents électroniques... Pour permettre la recherche, il est donc indispensable de lier les documents entre eux ou de les intégrer dans un même outil de recherche.

Le traitement documentaire réalisé à la Dance Division fait là encore figure d'exemple, il inclut en effet les liens très nombreux de notice à

notice dans le catalogue et les liens de notice à instrument de recherche pour les fonds d'archives. Pour ce faire, tous les documents faisant l'objet d'instruments de recherche ont été catalogués, tous les fonds ont donné lieu à la création d'une notice de collection, et autant que possible la correspondance entre deux artistes a donné lieu à des liens croisés. Il inclut, enfin, les liens entre la notice catalographique et l'adresse URL du document électronique.

Pour l'utilisateur c'est une amélioration considérable. Cela étant, le passage d'une description archivistique structurée en EAD au catalogage en format Marc 21 produit des résultats quelquefois peu parlants, comme une longue liste d'items « *press material* » suivis du numéro de dossier. De plus, cela représente un travail considérable. Pour éviter le double traitement, la bibliothèque devra généraliser les conversions de format.

Peut-on envisager un catalogue collectif pour la DHC ? Il n'existe pour le moment aucun lien entre les catalogues de la DHC et l'intégration des ressources ne concerne que les instruments de recherche. Le portail permettant un accès aux catalogues de la DHC depuis son site, prévu en 2001, n'a pas encore été mis en œuvre.

Le RLG Union Catalog et WorldCat sont donc, pour le moment, les seuls outils permettant la recherche fédérée sur l'ensemble des collections des membres de la DHC.

Un bilan en demi-teinte

Les objectifs de la DHC fixés en 2001 étaient très ambitieux, l'association devait en effet poursuivre ses actions en matière de collecte et de conservation, renforcer la formation des professionnels de la danse et des bibliothèques et mettre en place de nouveaux outils permettant l'accès aux collections et leur valorisation.

À l'aune de ces objectifs, le bilan à mi-parcours est en demi-teinte : la po-

litique de collecte et de conservation partagée au sein de réseaux locaux et nationaux n'est pas encore formalisée, les négociations sur les droits d'auteur et l'étude de faisabilité sur le modèle FRBR ont également pris du retard. J'ajouterai que la DHC ne peut négliger l'impact que ses actions ont sur le monde de la danse. La création à seule fin d'enregistrement, la prise en compte d'une conservation possible et des droits qu'elle engendre peuvent en effet influencer sur la liberté et l'essence même de la création chorégraphique et l'interprétation des danseurs.

Cela étant, les réalisations de la DHC restent très importantes et précieuses sur plusieurs plans. Elles fournissent des informations et une expertise sur la conservation, la vidéo, le reformatage exploitables par toutes les bibliothèques. Elles ont également donné lieu à des modèles de protocoles et de méthodologie directement transposables : numérisation, tournage. Grâce à l'utilisation de standards nationaux et internationaux, elles ouvrent la voie à des collaborations plus larges avec d'autres bibliothèques ou organismes comme les vidéothèques ou les musées.

Enfin, si les différences de politiques culturelles et de statuts font de la DHC une structure unique et propre aux États-Unis, cette structure peut néanmoins inspirer les bibliothèques d'autres pays ou d'autres disciplines parce qu'elle a su intégrer les producteurs et les utilisateurs de la documentation dans ses forums et groupes de travail.

Mai 2007