



Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine

Aurore Després



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1307>

DOI : 10.4000/danse.1307

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Aurore Després, « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 24 février 2017. URL : <http://danse.revues.org/1307> ; DOI : 10.4000/danse.1307

Ce document a été généré automatiquement le 24 février 2017.

association des Chercheurs en Danse

Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine

Aurore Després

- ¹ L'usage diversifié de la vidéo dans les pratiques chorégraphiques artistiques depuis les années 1960, relayé depuis une dizaine d'années par les possibilités de diffusion Internet, change et devrait changer encore profondément les méthodologies, les constitutions d'objets d'étude et des sources pour la recherche en danse. Face à cette prolifération des documents audiovisuels, nous voudrions réfléchir à cette mutation et poser globalement la question de la place de la trace, du document, de l'archive audiovisuelle dans la recherche en danse et interroger sa constitution en objet numérique. Cette réflexion s'appuiera tout spécialement sur la construction conceptuelle formée à l'occasion de la constitution, sous ma responsabilité, de *FANA Danse contemporaine*¹ créé au sein du laboratoire ELLIADD de l'université de Franche-Comté². Sans équivalent dans le champ des patrimoines numérisés liés aux arts vivants, FANA s'avance comme une *ressource en ligne* permettant d'accéder à des fonds d'archives audiovisuelles exhaustivement constitués autour d'un chorégraphe ou d'une compagnie chorégraphique contemporaine. En un modèle innovant qui insiste sur la précision des informations décrivant chaque vidéo et sur les possibilités offertes par des outils de recherche spécifiques, FANA s'adresse aussi bien aux acteurs de la recherche, de la création, de la formation, de la critique en arts qu'à tout amateur de danse et de spectacles vivants. Avec plus de 380 documents audiovisuels, plus de 750 fiches détaillées et une double navigation par « auteurs » et par « œuvres de référence », FANA publie actuellement en ligne le fonds des archives audiovisuelles de Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, celui des chorégraphes Ingeborg Liptay et Olivia Grandville, et prochainement de Mark Tompkins.

- 2 La constitution de cette ressource, supposant opérations de classement, descriptions des données, développement et édition numérique, s'est élaborée dans le foisonnement des questions relatives aussi bien qu'à l'archive, à la nature et au statut du document audiovisuel en danse, qu'à la conception de l'œuvre chorégraphique et même du *fait chorégraphique* – révélé ici par la remarquable ampleur historiographique, d'une exceptionnelles durée et diversité que représente le fonds Bagouet-Carnets Bagouet qui lui a servi de modèle. La présentation des réponses formulées pour FANA, l'exposition de son modèle intégrant la *double remédiation* du fait chorégraphique et la sélection d'une *œuvre de référence* basée sur une conception proprement collective, dynamique et mouvante des œuvres, tout comme la nécessaire *précision* des descriptions et la possibilité de *citabilité* des documents et des extraits, permettront de penser comme de construire l'archive numérique audiovisuelle en danse qui nous apparaît bien constitutive de nos travaux et de nos chantiers d'avenir.

Contexte « anarchivistique » de l'archive audiovisuelle en danse

- 3 Alors que la modernité en danse se réalise, du début du XX^e siècle et jusqu'aux années 1980, à partir d'une logique de création basée sur l'innovation constante, l'art chorégraphique s'avance, dès le début des années 1990, à partir d'une réflexion problématique autour de la mémoire et de l'histoire, des traces, des documents et des archives de la danse³. Émanant aussi bien des artistes que des chercheurs en danse, ces différents processus de « fabrique⁴ » de l'histoire, de la mémoire et de l'archive dessinent aujourd'hui ce que l'on pourrait relever comme une situation double et paradoxale : « hyperarchivistique⁵ » du point de vue de la création chorégraphique, tant les processus et dispositifs de création s'exposent en reprises ou re-crétions en affirmant leurs hypertextualités, et « anarchivistique » du point de vue de la recherche académique, pour ce que l'on repèrera ici en nous focalisant sur l'archive audiovisuelle. C'est bien en contribuant à ce contexte « hyperarchivistique », et en allant contre cette situation « anarchivistique », que la création de ce fonds d'archives numériques audiovisuelles de la danse au sein d'une université trouve ses enjeux.
- 4 En effet, dans un contexte où de multiples vidéos sont réalisées, produites et/ou diffusées diversement, force est de constater que les documents audiovisuels en danse restent encore globalement – malgré leur diffusion élargie et récente le plus souvent en extraits sur le Web – difficilement accessibles pour la recherche. Éparpillement des « images en mouvement », états de stockage éphémères, formats filmiques diversifiés (nécessitant un transfert vers le numérique qui lui-même engage des formats devenant très vite obsolètes), problèmes des statuts de leur diffusion lorsque ces documents n'ont pas fait l'objet d'une publication commerciale, manque de lieux de stockage, de consignation et d'archivage appropriés, apparaissent généralement comme les raisons principales de cette situation. Ainsi, l'objet vidéo participe d'abord et avant tout, pour les acteurs, à un réseau d'échanges et de traductions qui reste de l'ordre d'une certaine « transmission orale et corporelle » : les documents se passent le plus souvent de « bouche-à-oreille », de « main-en-main » ou de « lien-en-lien ». Précisément, nous voudrions relever combien cette anarchie en matière des documents audiovisuels en danse, s'accorde à une situation que nous mentionnerons plus exactement comme « anarchivistique » dans le sens où ces

documents restent la plupart du temps à l'état de *traces* et ne sont que rarement constitués en *archives*.

- 5 En considérant le sens le plus intensif du terme, Derrida souligne combien la condition de l'archive, sous le signe de l'*arkhè* (du commencement et du commandement) réside dans la constitution d'une instance ou d'un lieu d'autorité qui ordonne⁶. Malgré le déploiement récent de politiques insufflées par l'État, et notamment par le ministère de la Culture en France, les actions notables qu'elles ont réalisées (par le Centre national de la danse, le Centre national du cinéma et de l'image animée, la Cinémathèque de la danse, la Bibliothèque nationale de France, la vidéothèque Numéridanse, l'Institut national audiovisuel ou les centres chorégraphiques nationaux), mais aussi les larges politiques culturelles contemporaines de patrimonialisation, de conservation et d'archivage qui ont abouti le plus souvent et dans beaucoup d'autres domaines, à une certaine inflation de l'archive, il n'empêche que l'archive, et spécialement l'archive audiovisuelle dans les arts vivants à travers sa triple dimension de conservation, de structuration et de diffusion, peine à se réaliser. Les opérations de récolte, stockage, classement, indexation, valorisation, diffusion, composent une politique d'archivage et de partage de l'archive nécessitant d'importants moyens financiers et organisationnels, mais surtout, engage un geste qui ne peut se déployer que dans le temps et la durée (ce qui s'accorde assez mal avec une « société de l'accélération⁷ » où règne, dans le pendant, l'idée d'un fol « tout archive » hypermnésique, instantané et forcément velléitaire⁸). Nous avons bien conscience que la construction du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine que nous présentons, a réuni des conditions propres à un écheveau de durées nécessaires qui restent tout à fait exceptionnelles à cet égard.
- 6 Mais, nous ne saurions qu'insister sur le fait que cette situation anarchiviste n'émane pas seulement et proprement des pratiques des acteurs institutionnels, culturels et artistiques – et notamment des chorégraphes-danseurs en matière de transmission, de documentation ou de conservation – mais plus globalement du déficit réel des « cadres de reconnaissance » de la danse, de l'art chorégraphique et plus largement, des gestes et des corps. Dans une configuration à la fois technique et politique, éthique et juridique, esthétique et sociale, la question que pose Judith Butler, « qu'est-ce qui permet à une vie de devenir visible dans sa précarité et son besoin d'être mis à l'abri⁹ », nous paraît cruciale concernant la considération des conditions de possibilité de l'archive en danse : qu'est-ce qui fait qu'un geste, *a fortiori* chorégraphique, est reconnu comme un geste digne d'être pleuré au point de participer à la construction des mémoires, des histoires, des traces et des archives ? Existe-t-il ou non des « cadres de reconnaissance » de la valeur du geste ou de la *gestualité des corps* ?
- 7 Or, l'idée semble perdurer : la danse en tant qu'art « éphémère » se voit attachée au corps-auteur qui la porte et disparaît pour « l'essentiel » en même temps que lui. Cette pensée de « la danse » fonctionnant comme norme culturelle, procède d'un discours qui confère à la rendre en propre inarchivable. Ainsi, ce plein de traces en danse résonne en un vide d'archives de la danse, mais aussi des arts vivants du fait de leur irréproductibilité factuelle. Pourtant, les discours tendent à faire du cinéma, puis de la vidéo, l'exact endroit d'une possible capture et conservation des mouvements dansés. Aussi, nous voudrions relever ici ce que nous identifions comme le fondement d'un autre discours : documenter l'art chorégraphique contemporain, ce serait d'abord réaliser, récolter ou utiliser des captations de ses représentations en « spectacle ». Cette pensée est globalement soutenue par les politiques du marché de l'art et du produit culturel. Ainsi,

quoique l'art chorégraphique se réalise selon nous comme *fait chorégraphique* au travers d'une pluralité de pratiques (de création, de transmission, de formation, de production, de diffusion, de promotion, de médiation, d'évaluation institutionnelle, de recherche, de critique, et plus globalement de traduction d'un médium par un autre, de remédiatisations et de ré-interprétations), dépassant largement la reproduction filmée d'une représentation publique d'un spectacle de danse, nous relevons cette forte propension dans les discours des artistes eux-mêmes, des pédagogues, des différents intervenants culturels ou institutionnels (producteurs, diffuseurs, médiateurs et inspecteurs), des journalistes, des documentalistes, des enseignants de l'école à l'université, des chercheurs aussi, à penser globalement que « l'archive vidéo, c'est le spectacle ». Entendons par cette formule, non seulement l'opération de réduction du fait chorégraphique et de l'œuvre chorégraphique à la captation de ce qui se passe sur la scène lors de la représentation d'un spectacle de danse, mais encore, de manière plus retorse, la propension à assimiler ces deux phénomènes-objets : la captation équivaldrait au spectacle de danse voire à une œuvre chorégraphique entière, jusqu'à pouvoir s'y substituer dans les discours. Ainsi obtient-on en retournant l'affirmation : « le spectacle, c'est la vidéo ». En pointant et mettant à jour ces discours, je n'écarte pas la possibilité, en tant qu'enseignante d'esthétique et d'histoire de l'art chorégraphique contemporaine ainsi que chercheur sur les esthétiques scéniques contemporaines, d'être moi aussi infiltrée par ces raccourcis, réductions du fait chorégraphique ou de l'œuvre à une adresse internet présentant le plus souvent la captation d'un extrait de représentation sans aucune précaution ni mention à son sujet. Néanmoins, c'est certainement la déconstruction de ces discours assimilant le spectacle et la vidéo, qui est apparue cruciale et très significative des partis-pris pour la construction de FANA Danse contemporaine.

- 8 À la détection cette confusion entre le document audiovisuel, le spectacle et l'œuvre, il faudrait aussi révéler l'existence d'une pensée de l'unicité : UN spectacle, UNE vidéo, UNE œuvre, UN auteur, qui infiltre globalement l'ensemble des documentations téalisées par les artistes eux-mêmes, notamment sur leurs sites internet, ainsi que la vidéothèque internationale de danse en ligne Numéridanse, mais aussi, en permettant cette globalisation forcément abusive, « nos » recherches sur l'art chorégraphique. En effet, ce contexte anarchivistique se reporte directement sur celui de la recherche en danse. Force est de constater que la source filmique, au contraire même des sources orales, des sources papier (écrits, dessins, photos, partitions, notations, etc.), n'est souvent pas pensée comme un « document » « véritable » dans le sens, où, en mal de localisation et d'accès légitimes, elle n'apparaît que rarement et constitutivement comme source vérifiable et reste, dans les travaux, très peu indexée avec la précision que nécessite toute référence. Plus encore, bien que consultée diversement, elle paraît bien souvent non-mentionnée en tant que source.
- 9 Avec la définition plus extensive de l'archive selon Michel Foucault, nous voudrions pointer combien cette situation anarchivistique en matière de document audiovisuel, procède plus généralement d'une « masse de choses » précisément « non-dites ». L'archive, écrit-il, est « d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref, toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire¹⁰ ». Or, la recherche en danse ne collabore-t-elle pas à cette situation anarchivistique lorsqu'elle traite généralement l'objet audiovisuel comme une source qui vient en « second », en « implicite », en « sous-main » et en « non-

dit » ? Que la source vidéo intervienne ou non, par exemple, à l'appui d'une analyse de la réception d'un spectacle, on ne le saura généralement pas. Pourtant, sans que ceci n'apparaisse vraiment dans les discours, les perceptions du fait chorégraphique – d'autant plus au XX^e siècle – sont bien souvent relayées ou même peuvent complètement se construire à partir de sources audiovisuelles.

- 10 Ce propos concernant la déconstruction des discours, surtout lorsqu'il entend s'articuler avec celui de la construction archivistique de FANA, s'avance aussi comme une invitation à transformer cette situation anarchiviste produite et reproduite en matière d'archive audiovisuelle en danse. Citer, mentionner, faire référence au document audiovisuel de quelques manières que ce soit comme à un « document » véritable comporte des enjeux épistémologiques, esthétiques et politiques profonds. Il s'agirait finalement, par ce geste, de « constituer l'archive » comme de « fabriquer l'histoire », ou plus exactement de participer, avec temps et conscience, entre mémoire et histoire, à un processus d'historicisation des mémoires en danse en intégrant – sans réifier le passé – l'archive audiovisuelle dans le vaste champ de la multiplicité des interprétations et des réinterprétations possibles des œuvres chorégraphiques. Dans cette dimension, l'archive numérique audiovisuelle en danse nous apparaît bien comme le fruit d'une double « interprétation » du fait chorégraphique, et nous dirons ici, d'une double « remédiatisation ».

Construction de FANA Danse contemporaine

Penser la double remédiatisation du « fait chorégraphique »

- 11 Fruit de plus de 7 années de travail, FANA s'est d'abord construit et modelisé à partir du travail sur le fonds des archives audiovisuelles récoltées et numérisées par les Carnets Bagouet, association des danseurs de la Cie Bagouet qui, à la suite de la mort du chorégraphe en 1992, ont décidé de manière inaugurale pour une compagnie de danse contemporaine, non seulement de transmettre les œuvres du répertoire de la Cie Bagouet (en ce qu'ils appelleront des « passations ») à chaque personne ou groupe souhaitant les danser, mais aussi de s'intéresser aux traces matérielles : les fameux « carnets » de Dominique bagouet déposés à l'IMEC bien sûr, mais aussi – et justement – leurs archives audiovisuelles¹¹. En cela, nous pouvons dire que les Carnets Bagouet sont un élément majeur, pour la considération de ce « tournant hyperarchivistique » de l'art chorégraphique qui émerge dès le début des années 1990.
- 12 Lorsqu'en 2006, je rencontrais Anne Abeille, alors directrice des Carnets Bagouet, elle me signifiait être intéressée pour valoriser ces archives audiovisuelles et les rendre davantage accessibles ; lorsque ensuite, je recevais l'ensemble des documents et les fichiers qu'elle avait composés, la première question, essentielle il me semble, fut posée : de quelle nature sont ces données ? Sont-elles des données de l'ordre du « chorégraphique », comme l'avancait de manière privilégiée Anne Abeille en considérant les documents audiovisuels avant tout comme des « traces » des événements chorégraphiques ? Ou alors étaient-elles proprement, seulement et avant tout des données audiovisuelles ? La réponse à cette question est importante car elle engage non seulement toute la structuration des données et donc toute la construction de la ressource, mais aussi plus profondément, toute une conception de l'archive en danse. Dans un cas comme dans l'autre, la conception que nous avons de la *donnée* engage déjà

toute une textualité métalangagière qui va s'inventer pour constituer les *métadonnées* descriptives des documents concernés. Par exemple, la question de l'auteur s'avère cruciale à ce sujet : qui est l'auteur de l'archive numérique audiovisuelle en danse ? Le réalisateur vidéaste du document ? Le chorégraphe ? Notons combien l'idée d'une juxtaposition co-autoriale pour décrire l'archive en danse n'est pas intégrable en tant que telle dans le modèle international de métadonnées permettant la description des ressources numériques qu'est le *Dublin Core* : l'élément de description « creator » appelle le réalisateur du document audiovisuel tandis que le chorégraphe se voit renvoyé au champ de description facultatif nommé « contributor ». De la même manière, il est fréquent de voir différentes expositions muséales présenter des archives de danse et n'afficher souvent en référence qu'un seul nom, abandonnant les autres dans l'oubli.

- 13 Au sujet de cette problématique du « propre » de la donnée, en tant que chercheur je considère que ces documents ne sont « pas seulement » de nature audiovisuelle car ils s'ancrent dans des faits chorégraphiques. Ainsi, il a fallu penser et réaliser ce qui me semble important concernant la conception de l'archive en danse : non seulement sa double nature audiovisuelle et chorégraphique, mais aussi et plus précisément, son englobement par ses *re-médiatisations*. Le « fait chorégraphique » dans l'ensemble de ses possibles activités, comme beaucoup d'autres faits d'ailleurs, est alors sujet d'une remédiatisation audiovisuelle, c'est-à-dire d'un transfert des formes et contenus d'un médium vers un autre, qui de surcroît l'interprète¹². Ainsi, dans le tissage des textualités, le fait chorégraphique pourrait être considéré comme une *infra-donnée* ou une *proto-donnée* de la donnée audiovisuelle et ne peut être évacuée de la donnée qui l'englobe. Il s'agit aussi de penser et de considérer que les documents audiovisuels sur des danses sont construits sur des gestes du voir et participent aux traductions à l'œuvre des danses.
- 14 Plus encore, lorsque nous créons une archive numérique audiovisuelle, et d'autant plus dans le contexte actuel de l'hypermédiatique reproductibilité des œuvres d'art, nous remédions encore la donnée, non seulement en numérisant ces « images en mouvement » issus de multiples supports-sources, mais encore en les décrivant, et donc en les interprétant encore par des métadonnées, de la base à l'interface. Le fait chorégraphique est donc ici l'objet d'une *double* remédiatisation : remédiatisation *audiovisuelle* et remédiatisation *numérique*. Cette dimension de la remédiatisation, comme celle des incessantes traductions et réinterprétations nous semble importante à considérer pour l'épistémologie de la recherche en danse... Et cela non par précautions, mais bien au contraire par parti-pris conscient, afin de participer à la propagation et à la circulation culturelle des gestes en des chaînes incessantes de traductions et d'interprétations, quels qu'en soient les différents supports.
- 15 Bien que les problématiques liées au développement numérique de l'archive soient déjà complexes, il nous également semblé important de considérer que la description des documents se devait d'être moins hybride que délibérément *double* : vidéographique et chorégraphique sans hiérarchisation entre les deux, sans omission, absence ou déni de l'une ou de l'autre (même si son contenu peut être inachevé) et sans amalgame.
- 16 Le modèle FANA présente donc cette spécificité d'afficher pour chaque document, deux types de fiches séparées et articulées entre elles : une *fiche document* (pour la description vidéographique) et une (ou plusieurs) *fiche(s) chorégraphique(s)* (présentant de manière détaillée, par exemple, la « distribution » d'un spectacle) à laquelle (ou auxquelles) le document peut être lié. Ainsi, par exemple, la fiche du document *La Spirale de*

*Caroline – Teaser compagnie*¹³ du fonds Olivia Grandville est associé aux quatre fiches chorégraphiques des pièces qu'il présente.

- 17 En vertu de ce même principe de remédiatisation, chaque document est décrit de deux manières : par son *Type Document* audiovisuel (décliné en 6 items : *captation, adaptation/fiction, documentaire, compilation, non-filmé, inexistant dans le fonds*) et son *Type Acte* chorégraphique (décliné en 6 items : *spectacle, film de danse, répétitions, formation, médiation, promotion*). Ces deux types, mentionnés sur chaque *fiche document*, apparaissent, non pas amalgamés, mais côte à côte, par exemple : « Spectacle/Captation », « Médiation/Documentaire » ou « Formation/Captation », etc.
- 18 Ces séparations et articulations des formes vidéographiques et chorégraphiques et de leurs indexations employant leur vocabulaire propre sont apparues fructueuses et pertinentes afin d'éviter, comme dans d'autres indexations ou descriptions d'archives de la danse, que les données d'un médium ne recouvrent l'autre, l'efface même par endroits ou alors qu'elles ne se confondent. Cette double description a également permis de publier des données chorégraphiques même en absence de documents audiovisuels. FANA présente non seulement des documents audiovisuels, mais révèle aussi des absences, ces trous dans l'archive qui apparaissent lorsque le spectacle n'a pas été filmé ou que ces films ne figurent pas dans le fonds. Dans ce cas-là, une fiche de création ou de reprise chorégraphique peut néanmoins exister et nous renseigner à son sujet¹⁴.
- 19 Tissé de liens multiples et complexes, le développement numérique de FANA place donc en son cœur la remédiatisation du fait chorégraphique en fait audiovisuel et s'avance, au titre de cette double description de métadonnées, comme tout à fait exceptionnel voire, complètement atypique au regard des modèles standards d'archivage qui, basés sur l'archive papier, font correspondre traditionnellement un document à une fiche (et non pas à plusieurs) ou placent la prévalence d'un médium sur l'autre dans leurs descriptions... Voici une transformation des formats et des discours que nous pourrions voir se développer ailleurs à partir de ce modèle.

Image 1

The screenshot shows the FANA website interface. At the top, there is a navigation bar with the FANA logo and the text 'FONDS D'ARCHIVES NUMÉRIQUES AUDIOVISUELLES EN DANSE CONTEMPORAINE'. Below this, there are several logos including 'CMA-CF', 'ELLIADO', and 'UFC UNIVERSITÉ DE FRANCE-COMTE'. The main content area is divided into three columns. The left column, titled 'Œuvres de référence', lists various works such as 'Année lumière (1990)', 'Assai (1986)', 'Assai, concert de musique et de danse (1986-09-20)', 'Bernard (2001)', 'Bien fait, pour vous (1999)', 'Elast (1991)', 'Chaîne et trame, quelques pistes pour une étude de So schnell (2001)', 'Chansons de nuit (1976)', 'Commando Ursula (1991)', 'Conférence (1979)', 'Crawl de Lucien (Le) (1985)', 'Danses blanches (1979)', 'Daphnis et Alcimadure (1981)', 'Déserts d'amour (1984)', 'Déserts et Crawl (1988)', and 'Divertissement 138 (1985)'. The middle column, titled 'Documents', lists categories like 'Spectacle', 'Film de danse', 'Médiation', 'Promotion', 'Répétitions', and 'Formation'. Below this, there is a section for 'Assai, extraits travaux femis' with a small image and a table of metadata. The right column, titled 'Vidéo', shows a video player for 'Assai, extraits travaux femis' with a play button and a progress bar. Below the video player, there is a section for 'Assai (1986-09-20)' with a table of metadata.

Capture d'écran de l'interface du site FANA Danse contemporaine, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>, page consultée le 27 mars 2015.

© Aurore Després, Sébastien Jacquot – FANA Danse contemporaine

Penser la multiplicité des interprétations et des ré-interprétations d'une œuvre chorégraphique : les navigations par « auteurs » et par « œuvres de référence »

En plus de la double description des documents, FANA Danse contemporaine propose deux types de navigation : *par auteurs* et par « œuvres de référence ».

- 20 Dès le début du travail mais aussi jusqu'à la fin, la question de l'auteur s'est révélée particulièrement problématique et épineuse. Devions-nous de séparer le fonds Dominique Bagouet de celui du collectif de danseurs qui en prolonge les œuvres diversement, ou bien de traiter l'ensemble en un catalogue unique ? En considérant les titres des documents, la manière dont ils résonnent par leurs similitudes, la force des liens qui les unissent, il nous a semblé arbitraire de les séparer par la date de décès du chorégraphe. Ce fonds est donc le seul à présenter, en un catalogue unique, la totalité des documents audiovisuels concernant la Cie Bagouet, ceux du Centre chorégraphique national de Montpellier qu'il a dirigé de 1980 à 1992, et ceux des Carnets Bagouet, qui ont été produit entre 1993 et 2014. Plutôt que d'être centré sur un auteur unique, le fonds s'est ainsi ouvert sur une multiplicité d'auteurs-chorégraphes. Plus encore, en bousculant une nouvelle fois les normes standards, nous avons finalement considéré que les « auteurs » pouvaient comprendre les auteurs du document audiovisuel (les « réalisateurs ») et tous les « auteurs » de « l'acte » présenté dans le document (le/les auteurs-chorégraphes, les conférenciers mais encore les « artistes passeurs responsables » d'une reprise d'œuvre).

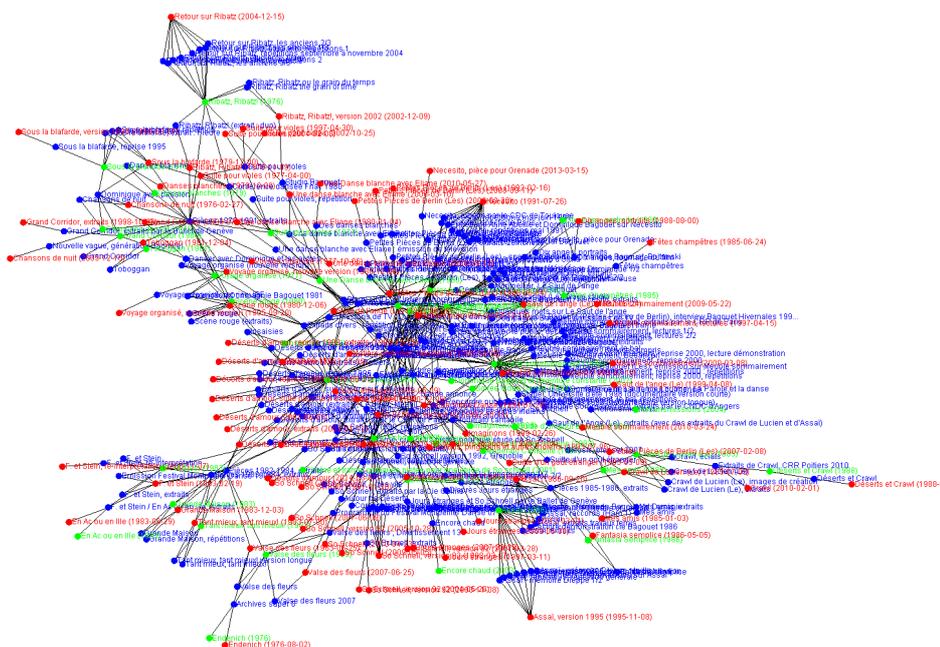
Par ailleurs, s'agissant de ce répertoire, comment ne pas assumer mon « autorité » lorsque je décide d'inscrire, sous les yeux d'Anne Abeille très perplexe, l'auteur « Les Carnets Bagouet » en tant que « créateur collectif » ? L'archive chorégraphique n'est-elle pas foncièrement collective ? Désindividuelle même, lorsque Dominique Bagouet en pleine apogée de la « danse d'auteurs » y adopte plutôt une position de producteur d'autres chorégraphes ? Structurelle dans le cas du fonds Bagouet-Carnets Bagouet (pas moins de 82 auteurs répertoriés), cette idée de démultiplication de l'auteur reste pertinente pour la constitution d'autres fonds assignés à d'autres chorégraphes ou compagnies. Mais, la richesse de ce modèle est apparue encore plus grande lorsque nous avons réalisé que ce fonds enfermait en son sein, non pas tant une vision du « chorégraphique », centrée sur la question de l'auteur, qu'un portrait de l'« œuvre chorégraphique ».

- 21 Ce que nous révèle l'expérience des Carnets Bagouet plus de vingt ans après leur création, c'est cette logique d'itération et de transformation dans la durée des œuvres chorégraphiques, mais aussi et plus globalement, si tant est que l'on veuille bien considérer aussi les œuvres-objets, de l'ensemble des œuvres artistiques. Comment une structure archivistique peut-elle rendre compte de cette vie des œuvres chorégraphiques, de leurs surgissements, de leurs disparitions, de leurs ré-apparitions puis de leurs re-disparitions à l'infini ? Comme l'écrit Arlette Farge : « On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois¹⁵ ».
- 22 Par son ampleur et sa diversité, le fonds Bagouet-Carnets Bagouet met à jour l'impossibilité de penser la clôture d'une œuvre sur une matérialité unique et stable. Il nous révèle justement cet appel d'une œuvre à se ré-actualiser, à se re-donner à chaque fois dans des situations, des remédiatisations ou des ré-interprétations différentes, comme de multiples re-crétions et traductions¹⁶. Où se loge l'œuvre chorégraphique ? À la première représentation ? À la « générale » ? Et pourquoi pas à la seconde ? La énième ? A-t-elle été d'ailleurs filmée ? N'y a-t-il pas une terrible succession de réductions à identifier, pour la postérité, une œuvre chorégraphique à une seule de ses actualisations, une seule de ses interprétations, devenue objet audiovisuel ? Est-il possible de concevoir l'œuvre chorégraphique comme l'ensemble de toutes ces actualisations ?
- 23 En recevant les fichiers des Carnets Bagouet, je rentrais dans un vertige à la lecture des titres donnés à ces premiers 250 documents. Répétitifs, peu significatifs, peu discriminants, ils tramaient justement, par leurs variations sur un même paradigme, des séries portant le nom-titre d'une œuvre. Certains noms étaient appelés à insister, à persister en occurrences, en ressurgissements variés et re-disparitions. Dans une sorte de battement, le nom d'une œuvre apparaissait le plus souvent augmenté d'un ou plusieurs autres mots, ou bien diminué en différentes abréviations. Le rythme sériel dessiné par ces re-transcriptions verbales éclairait combien la vie d'une œuvre chorégraphique consiste en la multiplicité de ses remises en jeu, traçant des temporalités historiques ou mnésiques complètement intermittentes et discontinues.
- 24 En résumé, si aucun document ne pouvait être relié directement à une œuvre chorégraphique identifiée, tous entraient en résonance avec au moins une « œuvre de référence ». Loin d'être une assignation concernant l'origine de ces documents, nous avons donc créé ce concept d'« œuvre de référence » en la concevant hors de sa matérialité : l'« œuvre de référence » adviendrait comme une pure *virtualité* qui, de temps à autre, s'actualiserait ou non dans un présent. En lien avec la structure de la mémoire et du temps « virtuel-actuel » décrit par Bergson¹⁷, il nous a semblé que ce fonds Bagouet-

Carnets Bagouet révélait particulièrement que ce que nous nommons l'« œuvre chorégraphique » était en fait une *fiction* planant dans la mouvance de nos mémoires et de nos histoires composées, décomposées et re-composées au présent, comme un *composé abstrait* qui surgirait soudain en des précipités interprétatifs actuels, les mille et une interprétations ou lectures qui la fabriquent et la re-fabriquent.

- 25 Sur ce modèle, FANA s'organise donc essentiellement à partir de la conception d'une *Œuvre de référence* exprimée simplement par le nom de l'œuvre, suivi par l'année de publication de son titre. Ce composé conceptuel « titre de l'œuvre (année) » se présente donc comme une *porte d'entrée* à partir de laquelle s'ouvrent de multiples matérialités-documents reliés à lui : spectacles de créations, spectacles de reprises intégrales ou d'extraits, autres spectacles (et même ceux qui pourraient en faire juste une citation) mais aussi formations, médiations, répétitions, promotions. Comme l'invoquent Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, l'œuvre s'envisage ici comme ouverture à « l'espace commun » et comme « ouverture du partage, infini, de l'interprétation¹⁸ ». En liens intensifs et filaires, la porte d'entrée *So Schnell*¹⁹ (1990), par exemple, déploie 27 auteurs concernés, 39 documents reliés diversement à 27 fiches chorégraphiques datées de 1990 à 2014.
- 26 Le catalogue présente donc une structure complexe, labyrinthique ou rhizomatique en ce que les catégories *Auteurs* et *Œuvres de référence* ou *Autres réalisations* ouvrent de multiples parcours rendus possibles. Cette multiplicité des remédiations audiovisuelles et des réinterprétations chorégraphiques nous amène à penser l'œuvre chorégraphique non exactement comme désœuvrée²⁰, mais plutôt comme *étoilée* d'ouvrages. Dans le même temps, par ses fragiles et ouvertes multiplicités des ré-actualisations réalisées ou pas (ou d'occurrences filmées ou pas), elle peut en ressortir tout autant comme *étiolée... Étoilée-étiolée*, telle peut apparaître, dans cette structure archivistique, l'« œuvre » chorégraphique. Étoilement-étiolement aussi de la structure archivistique elle-même autour de ce concept d'*Œuvre de référence* qui, presque simplement et sans en avoir l'air, s'avance en agencements complexes pour catalyser, en nœuds et en grappes, les liens rhizomatiques tissés avec les fiches chorégraphiques et les fiches documents.

Image 2



Extrait du graphe des liens entre les *œuvres de référence* (en vert), les *fiches documents* (en bleu) et les *fiches chorégraphiques* (en rouge). Fragment d'une grappe de nœuds de la structuration du fonds Bagouet-Carnets Bagouet.

© Aurore Després, Sébastien Jacquot – FANA Danse contemporaine

La précision des métadonnées, le partage et la citabilité offerts par FANA Danse contemporaine

- 27 FANA offre pour tous les documents, une description la plus détaillée possible ainsi qu'un résumé de son contenu. De même, nous avons insisté sur l'exhaustivité et la précision des renseignements des fiches chorégraphiques correspondant *a minima*, à celles des « feuilles de salles ». Cette attention portée à la précision et au détail pour des données conçues comme pérennes nous apparaissent « utiles » pour ce qu'elles peuvent apporter aussi bien aux chercheurs qu'aux artistes, aux enseignants et à toute personne qu'elles peuvent intéresser.
- 28 En rajoutant la fonctionnalité du précieux outil *Recherche* qui peut porter sur des mots quelconques, les usages, les objets ou axes de recherche sur un fonds peuvent s'organiser de manière multiple. Ce type de recherche (en) plein texte appelée aussi « recherche de texte libre » a cet avantage et ce désavantage typique de récupérer des documents qui peuvent paraître non-pertinents par rapport à la question posée. Mais, ces documents appelés aussi « faux positifs » n'ont-ils pas toujours, pour le chercheur, une pertinence à détecter ? L'idée d'offrir une plus grande précision dans la recherche à partir d'un vocabulaire contrôlé en étiquetant les documents par des mots-clés qui peuvent ne pas être contenus dans les textes, reste, pour l'heure, une question sur laquelle nous restons perplexes : comment en effet décrire les documents audiovisuels par des mots-clés précis pour chacun, mais surtout, pertinents entre eux ? Quels mots choisir en relation avec les

usages des chercheurs ? Ne tomberions-nous pas là dans des catégorisations abusives au point d'avancer des jugements interprétatifs alors même que l'analyse esthétique (ou autre) reste de l'ordre de l'interprétation du chercheur lui-même ? Décrire par exemple des « formations » type solo, duo, quintet, etc. serait-il véritablement fructueux au regard d'une remédiatisation audiovisuelle qui les transforme complètement dans le cadre de l'écran ? Décrire, ce avec des logiciels d'analyse filmique adéquats, les formes du filmage tout au long du document (coupes, plans séquence, gros plan, plan large) serait-il véritablement intéressant pour la recherche ?

- 29 Ce qui nous est apparu pour l'heure importer concerne la citabilité : permettre, via des liens URL et des citations générées automatiquement, le *partage et la citation* du *document audiovisuel* ou même d'un extrait²¹ mais aussi d'une *fiche chorégraphique*, ou même de l'ensemble des documents d'une *œuvre de référence*, ou encore tous les résultats d'une *recherche*. Ainsi, et en un seul copier-coller, tous les documents ou les fiches chorégraphiques peuvent être référés en précisions, comme le font, par exemple, pour un *document* les notes n° 14, 25, 26 dans cet article, pour une *œuvre de référence* constituée d'un ensemble de documents et de fiches chorégraphiques la note n° 20, ou encore, pour tous les résultats d'une recherche, la note n° 23²².
- 30 Depuis l'ouverture de FANA en 2014 lors de la Journée de l'édition en danse co-organisée par La Briqueterie – CDC Val-de-Marne et Micadanses-Paris, la question de l'amélioration des possibilités de la recherche en fonction des usages des chercheurs est ouverte et sans cesse relancée, en dialogue avec les associations de chercheurs en danse (aCD et AIRDanza), avec le Consortium Archives des Mondes Contemporains ArcMC-TGIR HumNum, avec le réseau IDEX UDPN (Usages des Patrimoines Numérisés-COMUE Paris-Cité), avec les chercheurs, les documentalistes, les artistes, les pédagogues, etc. Et nous souhaitons la voir s'ouvrir, se prolonger encore et se partager de diverses manières.
- 31 Au sujet de ces améliorations possibles qui pourrait être apporté à cet outil, l'ouverture d'une navigation « Mode avancé » qui se présenterait comme une sorte d'écrivoire ou de bureau sur lequel l'utilisateur pourrait visionner en même temps et en comparaison plusieurs vidéos, nous paraît être une idée pertinente, et cela d'autant plus qu'il pourrait y inscrire lui-même des informations écrites ou orales que l'on pourrait, par la suite, récolter et partager en un collectif. Dans ce cadre, deux nouvelles séries de métadonnées paraissent d'intérêt : d'une part, celle permettant de repérer chaque personne au moment de son apparition à l'écran, ce qui permettrait l'identification des différents acteurs, et d'autre part, celle de séquencer le document en l'indexant au moyen de titres de séquences qui pourraient informer non seulement des découpages opérés par les écritures chorégraphiques, mais aussi des séquençages de la vidéo.
- 32 Ce choix de concevoir l'*Œuvre de référence* comme la métastructure de la ressource interroge et invite aussi à des recherches spécifiques, sur chacun des fonds, dans le champ de l'histoire et de l'esthétique de la danse. En propositions de recherches, il pourrait être intéressant d'examiner, à la lecture des documents et par leur analyse, comment ces différentes interprétations (vidéographiques et chorégraphiques) éclairent l'œuvre de référence ? Comment chacune y pointe un aspect, en souligne une dimension plutôt qu'une autre ? Et spécifiquement pour le fonds Bagouet-Carnets Bagouet, à la suite des analyses menées par Isabelle Ginet²³, qu'est-ce qu'il se passe ou qu'est-ce qu'il passe ou pas, lorsqu'en 2002, les danseurs des Carnets Bagouet créent *Matière Première* à partir de pièces démontées en extraits ? Ou lorsque les danseurs de la Cie Bagouet et ceux de la Cie Trisha Brown s'échangent mutuellement des extraits de leur répertoire durant une

*Lecture-démonstration*²⁴ le 10 avril 1992 à Chicago ? Ou encore lorsque Sylvie Giron et Olivia Grandville composent différents « modules » en *Outils pédagogiques*²⁵ ? Comment une danse éclaire l'autre ? Les archives n'existeraient peut-être que pour être interprétées, et ce, dans tous les sens du terme. Ainsi, à partir de FANA Danse contemporaine, nous espérons les réflexions et les recherches fructueuses, les échanges et les partages nombreux.

BIBLIOGRAPHIE

BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

BÉNICHOU Anne, *Ouvrir le document, enjeux et pratique de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1959], in *Œuvres*, Paris, PUF, 1991.

BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, MIT Press, 2000.

BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions La découverte, 2010.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994.

GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, Un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999.

HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n° 2, Arts 8, Paris, L'Harmattan, 2010.

Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, Contemporary artists and archives. On the meaning of time and memory in the digital age, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Sitographie

Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse Contemporaine, Laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'université de Franche-Comté, Fonds d'Archives NUMériques de l'université de Franche-Comté (FANUM) et MSHE Ledoux, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/FANA/>, page consultée le 31 mars 2015.

Numeridanse.tv, vidéothèque international de danse en ligne, [en ligne], <http://www.numeridanse.tv/fr>, page consultée le 31 mars 2015.

UbuWeb, Ressource audiovisuelle des Arts de l'Avant-garde, [en ligne], <http://www.ubu.com>, page consultée le 31 mars 2015.

Ina, Institut National de l'audiovisuel, Ressource Arts et Culture, Arts du spectacle, [en ligne], <http://www.ina.fr/themes/art-et-culture/arts-du-spectacle>, page consultée le 31 mars 2015.

CND, Médiathèque du Centre national de la danse, Fonds d'archives, [en ligne], http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=fonds_archives, page consultée le 31 mars 2015.

NOTES

1. Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine, ressource en ligne : <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>
2. S'appuyant sur l'expertise du Centre Jacques Petit, Archives Textes et Sciences du Texte en matière de constitution de fonds d'archives littéraires, et du laboratoire de l'université de Franche-Comté auquel je participe, dans son secteur « Arts du spectacle » en tant qu'enseignante-chercheur en esthétique et histoire de la danse, le projet FANA est né, dès 2006, de mes réflexions sur l'archive pour l'art chorégraphique dans le contexte de l'émergence de sa diffusion sur supports audiovisuels et numériques, et spécialement de ma rencontre sur ces sujets avec Anne Abeille, alors directrice des Carnets Bagouet, particulièrement intéressée pour traiter, diffuser et valoriser les archives audiovisuelles que l'association avait pour une grande part déjà récoltées et numérisées. Fruit de plusieurs années de collaboration avec Anne Abeille pour l'aspect documentaire et avec Sébastien Jacquot, ingénieur d'études programmeur de l'université de Franche-Comté, pour l'aspect du développement numérique, la ressource en ligne FANA Danse contemporaine a été lancée en avril 2014 à l'occasion de la 5^e journée de l'édition en danse organisée par Micadanses Paris et La Briquetterie – CDC Val-de-Marne.
3. Voir LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n° 2, Arts 8, Paris, L'Harmattan, 2010.
4. Voir à ce propos LAUNAY Isabelle, « Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer » et « Vitalités et formes de l'oubli en danse », textes publiés sur le site Paris 8 Danse, [en ligne], www.danse.univ-paris8.fr, page consultée le 17 août 2016.
5. Voir BARBÉRIS Isabelle, « Minutes de la création... la fatalité de l'archive ? », in BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
6. DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 2.
7. ROSA Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.
8. Notons à ce propos que le Web dit « Web vivant » n'est pas une archive au sens où, entre autres, il ne se conserve pas. En matière d'archivage du Web, l'Internet Archive (IA-Californie) créé en 1996 et PANDORA (Australie) sont les organismes de bibliothèques numériques les plus connus. En France, l'archivage du Web est assuré dans le cadre du dépôt légal et de la loi sur les droits d'auteur et droits voisins dans la société de l'information (loi DADVSI) du 1^{er} août 2006 : le « Web archivé » est alors partagé entre l'INA qui archive tous les contenus liés à l'audiovisuel (sites des radios et des télévisions) et la BnF pour les autres sites.
9. BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, La Découverte, 2010, p. 54.
10. FOUCAULT Michel, « La naissance d'un monde », *Dits et Écrits*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1994, pp. 786-787.
11. L'association des Carnets Bagouet déclare en 1993 se fonder sur : « 1) une certitude : l'intime conviction d'être dépositaire de quelque chose « qui vit en nous » ; 2) une évidence : l'importance

de cet héritage et l'importance des traces matérielles ; 3) une nécessité : transmettre. », site Les Carnets Bagouet, [en ligne], <http://www.lescarnetsbagouet.org>, page consultée le 28 janvier 2015.

12. Voir à ce sujet BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, MIT Press, 2000.

13. *La Spirale de Caroline - Teaser compagnie*, Promotion, Compilation, 2011, 2014, 2015, Olivia Grandville (auteur/chorégraphe), in FANA Danse contemporaine, Fonds Olivia Grandville-Compagnie La Spirale de Caroline, cote OG13, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=3&d=13>, page consultée le 5 mai 2016.

14. Tel est le cas du fonds d'Ingeborg Liptay, fonds particulièrement « troué » en ce que la plupart des pièces que la chorégraphe a créé entre 1960 et 2013 n'ont pas été filmées : ainsi sur les 36 pièces composant l'œuvre, seules 10 font apparaître des documents audiovisuels, les 26 autres restant ici décrites par leurs fiches chorégraphiques.

15. FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 145.

16. Voir à ce propos *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

17. BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1991, pp. 159-379.

18. HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007, pp. 195-196.

19. *So Schnell (1990)*, Œuvre de référence du catalogue Bagouet-Carnets Bagouet, FANA Danse contemporaine, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&or=43>, page consultée le 30 mars 2015.

20. Voir POUILLAUE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

21. FANA offre la possibilité de partager ou de citer un extrait du document, en pointant sur un moment de son déroulement via un *timecode*. Chaque clic sur « pause » modifie l'adresse URL qui peut être, pour le partage, envoyée ou mentionnée.

22. Le résultat de la recherche sur le mot « Laban » dans le fonds Bagouet-Carnets Bagouet (<http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/index.php?k=laban&f=1>) affiche ainsi 10 documents et 2 fiches chorégraphiques.

23. GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet. Un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 1999.

24. *Lecture démonstration*, Médiation/Captation, 1992-04-10, Chicago, Public Library, Dominique Bagouet, Trisha Brown (auteurs/chorégraphes), in FANA Danse contemporaine, Fonds Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, cote DB202, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=202>, page consultée le 30 mars 2015.

25. *Les outils pédagogiques 1*, Formation/Captation, 2007-04-16, Fontvieille, Le Mas de la danse, Les Carnets Bagouet (auteur/chorégraphe), in FANA Danse contemporaine, Fonds Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, cote DB264, [en ligne], <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=264>, page consultée le 30 mars 2015.

RÉSUMÉS

Dans un contexte où prolifèrent des usages diversifiés de la vidéo relayés par leur diffusion sur le Web, les documents audiovisuels en danse ne restent-ils pas le plus souvent à l'état de « traces », de « choses non-dites » plutôt que d'être constitués en « archives » ? Cet article se propose de

contribuer à une réflexion sur la question de l'archive numérique audiovisuelle en danse qui reste pour une grande part à constituer. Au regard d'une situation « anarchivistique », quelle conception de l'archive numérique audiovisuelle en danse mérite d'être posée pour la recherche en danse dans le contexte des patrimoines numérisés liés aux arts vivants ? La réflexion s'appuiera tout spécialement sur la construction conceptuelle formée à l'occasion de la constitution, sous ma responsabilité à l'université de Franche-Comté, du Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine, *ressource en ligne* permettant d'accéder à des fonds d'archives audiovisuelles exhaustivement constitués autour d'un chorégraphe ou d'une compagnie chorégraphique (<http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>).

This paper is intended to provide a constructive contribution and reflection on the place of document and audiovisual archive for dance research. Within the digital context, the audiovisual documents do not stay, most of the time, in the state of «traces» rather than to be established in «archives»? To address this «anarchival» context, what conception of the dance media digital archive deserves to be put by and to the researchers in dance? The reflection will lean quite specially on the construction of a digital audiovisual archives collections of contemporary dance *FANA Danse contemporaine* in France, Franche-Comté University (<http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>), which advances, not only as a data bank but as an on-line resource, an operational and specific tool integrating expressly the specificities of the data and the metadata for research, creation, education uses in the field of the performing arts.

In un contesto in cui proliferano gli usi diversi della video diffusi sul web, i documenti audiovisivi in danza non rimangono spesso allo stato di «tracce», di «cose non-dette» invece di essere costituiti in archivi? Questo articolo ha lo scopo di contribuire a una riflessione sulla questione di archivio digitale audiovisivo in danza che resta per lo più da costituire. Sotto l'aspetto di una situazione «anachivistica», quale concezione dell'archivio digitale audiovisivo in danza merita di essere posta per la ricerca in danza nel contesto dei patrimoni digitalizzati legati alle arti dello spettacolo? A questa riflessione farà capo la costruzione concettuale formata in occasione della costituzione, sulla mia responsabilità all'università di Franche-Comté, del fondo d'archivio digitale audiovisivo FANA Danza contemporanea, risorse on line che permettono di accedere a dei fondi d'archivi audiovisivi costituiti esaustivamente su un coreografo o una compagnia coreografica (<http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>).

INDEX

Mots-clés : archive, audiovisuel, numérique, œuvre chorégraphique, remédiation

Parole chiave : archivio, audiovisivo, digitale, opera coreografica, rimediatizzazione

Keywords : archive, audiovisual, digital, choreographic work, remediation

AUTEUR

AURORE DESPRÉS