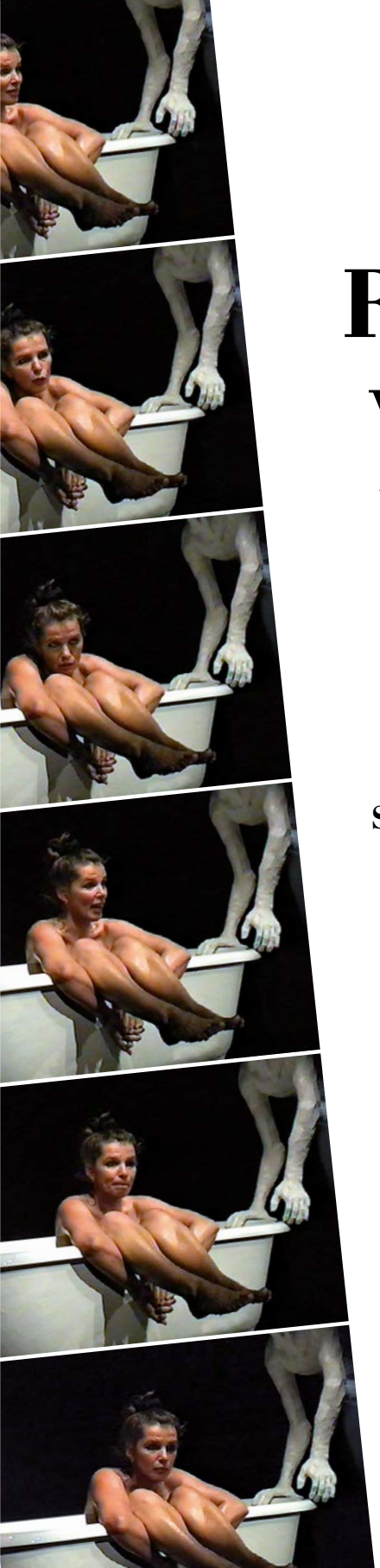


Retour vers le vivant

Valoriser les archives filmiques et sonores des arts du spectacle

Sous la direction de Romain Bionda et Danielle Chaperon

arts du spectacle

Retour vers le vivant

Retour vers le vivant

Valoriser les archives filmiques
et sonores des arts du spectacle

Sous la direction de
Romain Bionda et
Danielle Chaperon

L'édition de cet ouvrage a reçu le soutien du Centre
d'études théâtrales de l'Université de Lausanne.

Direction générale : Lucas Giossi
Directions éditoriale et commerciale : Sylvain Collette et May Yang
Direction de la communication : Manon Reber
Responsable de production : Christophe Borlat
Éditorial : Alice Micheau-Thiébaud et Jean Rime
Graphisme : Kim Nanette
Comptabilité : Daniela Castan

Illustration de couverture : Extrait d'une captation d'*Aber leg dir bloss keine Ziege zu* d'Eeva Kilpi, compagnie Bumper to Bumper, avec Yvonne Vogel, 1995. Image : © Fondation SAPA

Première édition, 2026
Épistémé, Lausanne
Épistémé est une maison d'édition de la fondation
des Presses polytechniques et universitaires romandes
ISBN 978-2-88915-734-1, version imprimée
ISBN 978-2-8323-2321-2, version ebook (pdf), doi.org/10.55430/10.55430/8071RVVRB

Imprimé en Tchéquie

Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige,
si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original,
sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Sommaire

Introduction. Effets d'archives 11
Romain Bionda et Danielle Chaperon

Première partie
(Re)considérer la conservation 31

1 Conserver la captation de spectacle: stratégies et impasses 33
Céline Hersant

2 Le Chantier Jean-Marie Serreau et l'INA: enjeu scientifique, défi épistémologique 43
Sylvie Chalaye, Romain Fohr, Isabelle Galez et Elsa Marty

3 La Maison Saint-Gervais et ses archives 67
Sandrine Kuster, Sarah Neu et François Vallotton

Deuxième partie
(Ré)imaginer la médiation 79

4 La valorisation des archives audiovisuelles par le biais de l'histoire orale 81
Beate Schlichenmaier

5 Le *teaser* de spectacle dans l'exposition: enjeux muséographiques 93
Aurélie Mouton-Rezzouk

6 Des regards multiples sur les archives du Prix de Lausanne 107
Giacomo Alliata et Juliette Loesch

7 Questions de réception en danse: retours d'expériences sur des pratiques de médiation 129
Marie Quiblier

Troisième partie
(Re)penser la recherche 151

8 Créer du sens avec le son: une histoire des relations entre scène et studio dans l'espace romand 153
François Vallotton et Nelly Valsangiacomo

9 Le film comme édition imprimée du ballet: Serge Lifar et le cinéma 171
Lorena Ehrbar

10 Étudier les captations du *Roi Lear* de Giorgio Strehler et du *Peer Gynt* de Patrice Chéreau 193
Tommaso Zaccheo

11 Relier les vidéos et les souvenirs en danse: recherches sur l'œuvre de Marie-Jane Otth 205
Julia Wehren

12 Researching Dance with Video Annotation: An Artist-Researcher's Gaze 221
Marisa Godoy

13 Quelle mémoire pour les performances? Table ronde 239
Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar, Aurélien Maignant et Julia Wehren

Quatrième partie
(Re)jouer la création 249

14 L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé? 251
Anne Pellois et Tomas Gonzalez

15 Les archives dans la formation des comédiennes et comédiens et la création contemporaine 275
Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Tomas Gonzalez et Anne Pellois

Remerciements 295

Résumés des contributions 297

Présentation des auteurs et autrices 315

Table des matières 323

À Stéphane B.

Romain Bionda et
Danielle Chaperon

Introduction
Effets d'archives

Les archives filmiques et sonores documentant les spectacles connaissent aujourd'hui une grande variété d'usages. Qu'il s'agisse de films, de captations, de matériaux de répétition ou de supports promotionnels, elles constituent une ressource précieuse pour les chercheuses et chercheurs s'intéressant aux pratiques performatives. Intégrées aux activités pédagogiques et de médiation culturelle, elles jouent aussi un rôle essentiel dans la formation des artistes de la scène, tout en alimentant une création contemporaine souvent réflexive, critique ou mélancolique à l'égard des œuvres du passé. Cette richesse et cette diversité pourraient toutefois faire oublier un ensemble de difficultés que le présent ouvrage entend précisément mettre en lumière. En effet, les documents filmiques et sonores suscitent de nombreux questionnements : si les enjeux de conservation, de classement, d'accessibilité[1] ou de droits d'auteur[2] sont cruciaux, ils ne suffisent pas à en saisir toute la complexité et les spécificités.

[1] À ce propos, voir notamment Martial Poirson (2024). Sont ainsi décrits : la variété des supports, le caractère aléatoire des choix de conservation, la dissémination des lieux de conservation et la dépendance au bon vouloir des artistes et des intermédiaires.

[2] Voir à ce propos *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre* (Barbéris, 2015) et, dans le présent volume, la contribution de Céline Hersant.

Dans le but d'explorer les enjeux et les potentialités de la valorisation des archives audiovisuelles dans le champ des arts du spectacle, le Centre d'études théâtrales (CET) de l'Université de Lausanne a organisé deux journées d'études les 16 et 17 novembre 2023. À cette occasion, des chercheurs et des chercheuses, mais aussi des professionnelles de la conservation et des artistes ont été réunis pour partager leurs réflexions. Toutes les personnes présentes étaient directement concernées par la question des archives, au sein de leurs activités de recherche, de gestion, de médiation, de création ou d'enseignement.

Ces rencontres ont constitué le point de départ du présent ouvrage, en nourrissant une réflexion collective qui s'est prolongée au-delà des journées d'étude. Le sommaire initial a ainsi été élargi par l'ajout de deux contributions, venues compléter et approfondir les thématiques abordées.

Le texte qui suit introduit l'ouvrage en articulant les principaux axes de réflexion dégagés au fil des échanges, tout en situant les contributions dans une proposition de cadre méthodologique et théorique.

Repenser le vivant

Retour vers le vivant s'inscrit dans la continuité des travaux engagés au tournant des XXe et XXIe siècles[3], à une époque où les archives suscitent un regain d'intérêt révélateur d'un véritable « sentiment d'urgence » (Goetschel, 2011, n. p.). Face à la prolifération des centres de ressources et à l'afflux continu de documents, un besoin croissant de repères s'est fait sentir. Certains spécialistes ont évoqué en 2014 un « risque d'inflation mémorielle » (Lucet, Boisson et Denizot, 2021[4]). Parallèlement, en dépit – ou peut-être en raison – de cette menace de submersion, le caractère illusoire des archives audiovisuelles est incessamment réaffirmé : « Simple support mémoriel dépouillé de sa substance active, de sa nécessité intérieure, du geste, de la voix, du regard, l'archive demeure toujours dans un rapport de trahison à la mémoire du spectacle », écrit par exemple Martial Poirson dans un récent *Manuel des études théâtrales* (2024, p. 126).

[3] Voir par exemple le numéro de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France* dirigé par Noëlle Guibert (2000).

[4] L'ouvrage se situe dans le prolongement d'un colloque initialement intitulé : « Processus de création et archives du spectacle vivant. Manque de traces ou risque d'inflation mémorielle ? » (voir sur Calenda : https://doi.org/10.58079/r0j, consulté le 30.07.25).

Afin de comprendre l'origine de cette accusation ou de ce soupçon, il convient de rappeler le vocabulaire de la « présence[5] » qui s'est imposé dans les discours théoriques et critiques sur les arts de la scène dans la première moitié du XXe siècle, en rapport direct avec d'autres discours insistant sur le caractère « vivant » du théâtre[6]. Ces inflexions prennent sens dans le cadre de la redéfinition des rapports entre les textes dramatiques et leurs mises en scène théâtrales, en reprécisant du même coup les rapports entre le théâtre et ce que l'on appelle (selon des acceptions parfois très différentes) la « littérature »[7]. « Une pièce est écrite pour sa représentation. L'art dramatique purement littéraire est un non-sens », affirme par exemple Adolphe Appia dans « Le geste de l'art » ([1921] 1988, p. 454). Dans *Antonin Artaud et l'essence du théâtre* (1974), le philosophe Henri Gouhier se souvient :

> [...] il s'agissait alors de rappeler, et chacun le faisait à sa façon, que l'œuvre théâtrale n'est pas uniquement une œuvre littéraire, que son texte n'est pas écrit pour des lecteurs mais pour des spectateurs, bref, que la représentation tient à son essence. Or une telle idée était encore une idée militante[8] [...]. (p. 139)

L'identité du théâtre comme art de l'immédiateté, du direct et de la co-présence résulte aussi d'une « stratégie de repositionnement médiatique » (Larrue, 2008, § 25) face à la montée en puissance des nouveaux médias : phonographie, cinématographie[9], téléphonie, radiophonie. Ces derniers commencent à rendre possibles la reproduction technique des spectacles et leur transmission, mais l'on retiendra surtout qu'ils les privent de leur « aura » :

5 « Dans représentation, il y a *présence* et *présent* : ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre » (Gouhier, [1943] 2002, p. 14). « Au théâtre, l'acteur n'est pas seulement présent : il est en présence des spectateurs » (p. 22). Le chapitre dont sont extraites ces deux phrases avait paru dans une version plus courte en 1939.

6 Pensons par exemple à *L'Œuvre d'art vivant* (1921) d'Adolphe Appia.

7 Sur cet aspect, voir *Manières de lire les textes dramatiques à l'université : métacritique, histoire, théorie (1880-2025)*, de Romain Bionda, à paraître en 2026 chez Droz à Genève.

8 Henri Gouhier évoque ici Antonin Artaud, Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin et Firmin Gémier.

9 « Lorsque le cinéma donnera les couleurs et le relief, lorsque l'illusion d'optique sera parfaite, une illusion ne nous sera jamais donnée : celle de nous sentir les contemporains de la silhouette qui se meut à l'écran, celle de respirer le même air dans le même morceau d'espace, au même instant » (Gouhier, [1943] 2002, p. 18).

> Suivant cette logique essentialiste, les technologies de reproduction sont présentées comme des dangers et le recours à certaines d'entre elles comme une « trahison de la promesse ontologique du théâtre »[10]. (n. p.)

Ces discours n'ont pas été circonscrits au premier XXe siècle : quatre-vingts ans après la redéfinition du théâtre comme « art vivant », l'historien du théâtre Jean-Marc Larrue constate « la prégnance d'un discours de résistance médiatique qui fait de la présence – de l'acteur et du spectateur – un trait distinctif et originel de la pratique » (n. p.)[11]. Dans le champ des études théâtrales, les précautions méthodologiques appliquées à l'analyse des sources ont en effet longtemps coexisté avec une forme de culte voué à la théâtralité, si bien que le « goût de l'archive » (Farge, 1989)[12], partagé avec l'ensemble de la communauté historienne, s'y manifeste de manière paradoxale. En contexte pédagogique, le visionnage d'un spectacle enregistré semble destiné à être perçu comme une expérience décevante – question de discipline : « Des archives sont bel et bien à disposition, mais pas "la chair et les viscères" des spectacles » (Goetschel, 2011, n. p.).

Reste à comprendre dans quelle mesure cette posture a perduré au-delà du « changement de paradigme » (Dospinescu, 2008, p. 53) qui a reconfiguré la théorie du théâtre entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle[13], remettant en question la dichotomie traditionnelle entre présence et absence, au profit d'une conception plus graduelle et nuancée. Un véritable tournant s'est amorcé avec la multiplication des écrans sur les plateaux (Picon-Vallin, 1998), puis confirmé avec l'essor du numérique[14]. Le vocabulaire de l'analyse des spectacles s'est enrichi

[10] L'extrait cité figure dans le « Résumé » de la version en ligne de l'article de Jean-Marc Larrue. La citation provient de Peggy Phelan (1993). Jean-Marc Larrue attribue au « discours identitaire autour du concept de théâtralité puis de performativité » (§ 22) le retard (une quinzaine d'années) avec lequel les spécialistes en études théâtrales se sont inscrits dans le mouvement des recherches intermédiales qui s'est amorcé dans les années 1990.

[11] Voir aussi l'introduction de Jean-Marc Larrue à *Théâtre et intermédialité* (2015).

[12] En écho avec la formule d'Arlette Farge, Marion Denizot parle « d'engouement pour les archives du spectacle vivant » (2014, p. 88).

[13] Enrico Pitozzi évoque de son côté « une véritable transition sur le plan épistémologique – déplacement du point de vue sur les arts, en particulier les arts vivants – qui transforme le rôle du performeur en d'autres formes, plurielles, de présence » (2019b, § 1).

[14] Pour une synthèse de la chronologie de cette évolution, voir Danielle Chaperon et Izabella Pluta (2020).

de notions telles que les « registres de présence » (Picon-Vallin, 1998), les « effets de présence » (Féral et Perrot, 2012)[15], voire les « effets d'absence » (Plassard, 2013, § 1). Un tel renouvellement des outils descriptifs (auquel s'ajoute l'apport de l'archéologie des médias[16] et celui des études intermédiales) ne devait pas rester sans incidence sur la perception des enregistrements audiovisuels de spectacles et sur la conception de leurs modalités de consultation et de valorisation. L'effet du changement qui a affecté le paradigme de la présence sur les archives audiovisuelles et leurs usages constitue à nos yeux le cadre de réflexion implicite de cet ouvrage.

Retrouver le vivant

Un numéro de la revue *Études théâtrales* intitulé « Filmer la scène » s'est récemment placé – obliquement[17] – sous le signe de *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*) de Steven Spielberg, un film dont les deux directeurs du dossier disent s'être « facétieusement inspiré[s] » pour composer leur table des matières (Tomasovic et Derrider, 2021, p. 14). *Retour vers le vivant* prolonge à sa manière le jeu, en convoquant cette fois deux films de 1985 : *Retour vers le futur* (*Back to the Future*) de Robert Zemeckis et *Le Retour des morts-vivants* (*The Return of the Living Dead*) de Dan O'Bannon. Le croisement de ces deux références renvoie, sur un mode métaphorique, à l'une des difficultés – rarement formulée mais bien réelle – qui entravent la qualité du partage des archives audiovisuelles liées aux pratiques théâtrales du passé.

15 « [L]'effet de présence nous intéresse plus que la présence elle-même. Or, qui dit "effet de présence" dit illusion de présence. Il faut comprendre par là tout effet, tout procédé, qui donne l'impression au spectateur qu'il y a présence, alors qu'il sait pertinemment que ce qu'il voit ou entend est un leurre, une illusion, un simulacre » (Féral, 2013, p. 7). Enrico Pitozzi parle pour sa part de « gradation » de présence : « Elles [les œuvres abordées] correspondent plutôt à deux polarités d'un même processus intermédiaire qui mène de l'un à l'autre (et vice-versa) en passant par une série infinie de variations médiatisées par des technologies, une série de gradations concernant un changement d'état de la matière » (2019a, § 21).

16 À ce propos, on peut souligner l'apport des *Sounds Studies* introduites en France par Marie-Madeleine Mervant-Roux, en collaboration avec Jean-Marc Larrue (2016).

17 « Considérant l'habituelle méfiance, pour ne pas dire, parfois, l'hostilité entre ces arts et ces pratiques, la table des matières s'est constituée, avec espièglerie, autour des différents types de rencontres tels qu'ils ont été définis par l'astronome américain J. Allen Hynek dans son système de classification des observations des ovnis ». Une note signale : « Popularisé par Steven Spielberg en 1977 par l'entremise de son film *Close Encounters of the Third Kind* ».

Aujourd'hui, pour le dire autrement, le « désir de connaître ou d'"expérimenter" l'histoire, de rendre présent ce qui est absent par définition – le passé[18] » (Baron, 2014, p. 123), se heurte à des objets qui ne provoquent pas nécessairement l'expérience sensible espérée. Le recours à des protocoles scientifiques rigoureux qui favorisent la compréhension et la communication de ces archives filmiques ou sonores s'exerce dès lors parfois à contretemps, sans pouvoir s'appuyer sur un élan initial d'empathie, de curiosité ou d'intérêt, et sans que la distance critique s'inscrive dans une tension stimulante avec l'émotion du regard premier.

Les documents filmiques et sonores relatifs à des spectacles historiquement marquants suscitent régulièrement un mouvement de recul, voire de rejet pur et simple auprès du public auquel ils sont montrés. Les enseignantes et les enseignants doivent par exemple composer avec certaines formes de résistance : ennui, rire, gêne ou indignation (nous y reviendrons) d'une partie de leurs élèves ou étudiantes et étudiants. Ces réactions paraissent somme toute compréhensibles : l'éclairage et l'acoustique propres au théâtre se traduisent parfois mal à l'écran ; malgré le soin apporté par les équipes de tournage, le dispositif scénique, orienté vers le public de la salle, impose à la caméra une frontalité et un cadre souvent contraignants. Ces aspects techniques et formels déstabilisent les spectatrices et spectateurs peu familiers du théâtre. Par ailleurs, certains *digital natives*, accoutumés à la haute définition des images numériques actuelles, peinent à accepter le noir et blanc, les visages pixellisés, les textures granuleuses et les silhouettes aux contours incertains. En somme, lors d'un premier contact avec un enregistrement filmique, l'opacité du médium de reproduction tend – et de façon récurrente, selon notre expérience – à l'emporter sur sa transparence. Ce phénomène marque un renversement significatif : alors que les pédagogues en études théâtrales ont longtemps combattu l'illusion de transparence de l'image – au nom de l'« essence » théâtrale évoquée plus haut ou, plus prosaïquement, par précaution méthodologique –, ils doivent désormais faire face à son opacité, ressentie comme une barrière par une partie croissante de leur audience. Ne leur reste-t-il alors qu'à solliciter la fibre *low-fi* ou rétrofuturiste

[18] « [...] *the desire to know and/or "experience" history, to make present what is by definition absent – the past* ».

des jeunes générations[19] – ou à éveiller leur goût pour ce qu'Eugene Thacker (2012) appelle l'« antimédia[20] » (p. 99) ?

Il y a peut-être plus préoccupant encore. Quelque chose dérange, sans relever ni du dispositif de captation ni du langage artistique : cela émane des corps représentés eux-mêmes. Il suffit de quelques années pour que des « manières » – au sens que leur donne Marielle Macé (2016) – de se mouvoir, d'occuper l'espace, de marcher, de s'asseoir, de poser la voix ou d'interagir physiquement avec autrui apparaissent comme marquées du sceau d'une époque ou d'un lieu. Ce phénomène se constate par exemple dans le cas des archives cinématographiques[21], radiophoniques ou télévisuelles[22]. Les archives filmiques et sonores des arts du spectacle n'y échappent pas. Pourtant, le sentiment d'étrangeté suscité par une corporalité historiquement située semble ici démultiplié, notamment parce que ses traits sont amplifiés par le style de jeu ou les codes de mise en

[19] Il est vrai que le jeune public peut aujourd'hui s'émerveiller d'une cassette magnétique, d'une disquette souple ou d'un 33 tours. De même, certains artistes de la scène se montrent adeptes des anachronies, uchronies et polychronies médiatiques (Chaperon et Pluta, 2020, p. 60).

[20] Eugène Thacker qualifie d'« antimédiation » l'usage « non orthodoxe », à savoir surnaturel, de certains dispositifs médiatiques dans la culture populaire, en particulier dans le cinéma fantastique et le film d'horreur. « Ironiquement, le problème n'est pas que les appareils tombent en panne, mais au contraire qu'ils fonctionnent *trop bien* : on en tire davantage que ce que l'on souhaitait, avec des spectres qui apparaissent dans nos photos, des morts sur nos écrans, et des choses qu'on ne devrait pas voir ou entendre sur nos bandes magnétiques. On ne peut plus présupposer un fondement ontologique stable et commun : la médiation est réellement une médiation entre différents "réels", ou, si l'on veut, entre différents domaines ontologiques – le naturel et le surnaturel, le normal et le paranormal, la vie et l'au-delà. » (p. 104)

[21] En guise d'exemple, ce commentaire au sujet d'un film de Chris Marker et Pierre Lhomme, *Le Joli Mai* (1963) : « Mais au-delà des tensions politiques, des parcours et des opinions disparates, se manifeste une certaine unité de style, une manière de parler et de se tenir, par quoi en un sens, le militant communiste, le boursicoteur, la coquette et le jeune Algérien appartiennent à un même monde – la France éduquée par l'école publique, le PCF et l'Église » (Amat, 2013, § 4).

[22] On pense ici aux *techniques du corps* de Marcel Mauss, qui se souvient avoir été étonné de la « façon » de marcher des infirmières d'un hôpital fréquenté lors d'un séjour à New York. À son retour en France, il constate que ce modèle, propagé par le cinéma américain, avait envahi les rues parisiennes. Mauss théorise ces « façons acquises » ou « non naturelles » (évoquant tour à tour nage, marche, course, posture assise ou couchée, pose de la voix…) sous le nom d'*habitus* – un terme que s'appropriera Pierre Bourdieu. Proposant les principes de classification de ces techniques du corps, Mauss commence sa contribution par un chapitre consacré à la « division entre les sexes » (Mauss, [1936] 2013). Voir les travaux d'Aron Arnold sur la voix : « On pourrait conséquemment comparer la voix à un vêtement. De la même manière que le vêtement permet d'accentuer, d'exagérer, de créer artificiellement les traits qui font qu'un corps est perçu comme féminin ou masculin, la voix permet d'accentuer, d'exagérer, de créer artificiellement les traits sexués des appareils phonatoires » (2021, p. 865).

scène. On peut s'en rendre compte, notamment lorsque certaines de ces « manières » basculent dans le registre du risible, voire du scabreux. À cet égard, les comportements stéréotypés associés au genre, à l'âge, à l'appartenance sociale ou à un groupe culturel (minorités, mouvements, etc.) joués ou incarnés par les comédiennes et comédiens suscitent des réactions d'une remarquable intensité, jusque dans les amphithéâtres de nos facultés. Ces réactions dépassent en intensité le dérangement provoqué par l'inconfort lié à la piètre qualité technique des documents. Il ne s'agit plus seulement de faire abstraction d'un grain d'image, des silhouettes crénelées ou d'une bande sonore dégradée – et d'en contextualiser la cause médiatique –, mais bien d'affronter une altérité plus profonde, que rien ne garantit proportionnée à l'ancienneté du document. Il arrive même fréquemment qu'une captation très ancienne, aussitôt perçue comme éloignée, amuse ou trouble moins qu'un enregistrement plus proche[23] : certaines postures ou intonations récentes instaurent une distance plus difficile à nommer – et peut-être plus irréductible.

Ce sentiment d'inconfort, qui évoque l'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*) théorisée par Freud (1919), peut être utilement éclairé par la notion de « vallée de l'étrange » (*Uncanny Valley*), définie par le roboticien japonais Masahiro Mori ([1970] 2012). Selon ce dernier chercheur, « plus les robots paraissent humains, plus notre sentiment de familiarité avec eux augmente, jusqu'à atteindre ce que j'appelle une vallée » (§ 2) où leurs imperfections sont susceptibles d'inquiéter : « l'apparence humaine est très forte mais le sentiment de familiarité est négatif. Nous sommes là dans la vallée de l'étrange[24] » (§ 4). Certaines archives audiovisuelles sembleraient relever de ce régime émotionnel : elles donnent à (re)voir des corps qui ressemblent aux nôtres, mais s'en écartent assez pour les faire basculer dans la « vallée de l'étrange ». Elles troublent – parfois jusqu'au dégoût – en nous rendant étrangers à « notre » propre corporéité.

Là où Freud analysait l'*Unheimlichkeit* à travers le prisme du récit fantastique[25], Masahiro Mori convoque les morts-vivants (§ 11, ainsi que

[23] Dans une « discussion » incluse au présent ouvrage, Anne Pellois évoque par exemple « le fou-rire absolu que déclenche l'Hippolyte d['une] captation » de la *Phèdre* mise en scène par Luc Bondy (Théâtre-Vidy Lausanne, 1998).

[24] Dans certains cas, ajoute Masahiro Mori, ce sentiment pourrait même alimenter « un scénario d'épouvante » (§ 8).

[25] Entre l'Olympia de *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann et la *Gradiva* de Wilhelm Jensen : voir *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen* ([1907] 1986) de Sigmund Freud, ainsi que « L'Inquiétante étrangeté » ([1919] 1971) du même auteur.

sur son schéma). On peut ici proposer, ne serait-ce que provisoirement, de nommer « effet-zombie », ou *Z-Effekt*, la réaction négative provoquée par la confrontation à certaines archives audiovisuelles[26]. Cette dénomination, volontairement provocatrice, a le mérite de circonscrire un phénomène encore peu théorisé, tout en ouvrant une voie d'élaboration pédagogique. Sa consonance avec le *V-Effekt* (*Verfremdungseffekt*) de Bertolt Brecht souligne d'ailleurs son potentiel heuristique, en invitant à penser autant une distanciation critique[27] qu'une forme de réaction esthétique et affective à intégrer dans la médiation.

Structure de l'ouvrage

Il est apparu pertinent d'organiser le présent volume autour de quatre grands axes : la conservation, la médiation, la recherche et la création. Le choix des titres de section s'inscrit pour sa part dans la continuité du numéro de la revue *Études théâtrales* précédemment évoqué. Dans l'introduction de ce dossier, le sommaire était introduit en ces termes :

> [...] filmer la scène est un geste qui ne se conçoit pas sans un préfixe, le « *re* » latin qui indique la réaction et l'acte de réponse, mais aussi le mouvement du retour, la dimension augmentative, ou encore, et bien entendu, le travail de la répétition. Car filmer la scène est un acte de *re*-prise, pour réagir, revenir, repenser, reformuler. (Tomasovic et Deridder, 2021, p. 14)

Dans cette lignée, le présent volume, comme l'annonce son titre, s'attache à explorer avant tout le « mouvement du retour » : retour vers le spectacle, bien sûr, mais aussi retour critique sur les usages en vigueur dans chacun des secteurs pris en compte. Le sommaire se décline ainsi :

- (re)considérer la conservation ;
- (ré)imaginer la médiation ;
- (re)penser la recherche ;
- (re)jouer la création.

[26] Marie-Madeleine Mervant-Roux évoque ainsi « le piège que représente tout enregistrement sonore » (2013, p. 168). La phrase est tirée de Daniel Deshays, 2006, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », p. 45. Elle qualifie pour Marie-Madeleine Mervant-Roux « la capacité du sonore à imposer le sentiment *d'une présence* immédiate [...], *d'un présent* immédiat [...], intemporellement, atemporellement audible, *même là où l'appareil ne peut pas se faire oublier* » (p. 173).

[27] « Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité » (Brecht, 1972, p. 294).

Cette structure, qui facilite l'orientation du parcours des lecteurs et lectrices, ne rend cependant que partiellement compte de l'enchevêtrement des pratiques. Afin de mieux faire apparaître les réseaux conceptuels qui se dessinent entre les seize contributions individuelles ou collectives de cet ouvrage – douze articles, trois transcriptions retravaillées (d'un entretien et de deux tables rondes) et la présente introduction –, le compte rendu qui suit prendra le parti de transgresser à la fois la division sectorielle et l'ordre retenu dans le corps de l'ouvrage.

Au cœur d'un système de tensions

Tommaso Zaccheo a introduit, dès ses premières interventions, le couple conceptuel *document/monument*, tel que défini par l'historien Jacques Le Goff ([1978] 2019). Il mobilise ces notions dans l'analyse de deux captations de deux spectacles considérés comme emblématiques : *Re Lear* (1972) de Giorgio Strehler et *Peer Gynt* (1981) de Patrice Chéreau. L'objectif de ces captations était la patrimonialisation et la diffusion de ces deux œuvres théâtrales à un large public *via* le médium télévisuel. Grâce à un minutieux travail de contextualisation et d'analyse intermédiale, l'enseignant-chercheur démontre qu'il est possible de dégager un *document* de la gangue du *monument* dans lequel il se trouve enchâssé.

Un deuxième couple notionnel, tout aussi structurant, distingue sur la base du premier deux relations au passé et à ses traces : *histoire* et *mémoire*[28]. Comme le rappelle Céline Hersant, les études théâtrales (en tant que domaine scientifique) ne sont pas exemptes d'intentions mémorielles. En retraçant les différentes étapes de l'histoire de la Théâtrothèque Gaston Baty (qu'elle dirige), Céline Hersant met en lumière le « parti pris quasi militant » ayant présidé, entre autres, à la collecte de supports enregistrés. Il ne fait aucun doute que la Théâtrothèque Gaston Baty, qui se présente aujourd'hui comme un centre de documentation à destination d'une communauté scientifique clairement identifiée, constitue, pour cette communauté même, un « lieu de mémoire ».

Julia Wehren, qui travaille sur la danse contemporaine en Suisse entre 1960 et 1970, interroge le lien parfois étroit entre le désir d'histoire d'une collectivité et la quête de reconnaissance d'un individu.

[28] Voir à ce sujet l'introduction de Pierre Nora au premier volume des *Lieux de mémoire* (1984).

Dans ce cadre, au cours d'une discussion – intégrée à cet ouvrage et intitulée « Quelle mémoire pour les performances ? » –, elle propose de distinguer le *fonds* de la *collection*, deux modalités de constitution des archives. Le fonds, généralement d'initiative étatique ou institutionnelle, vise une forme de neutralité dans ses opérations de collecte, de sélection et de classement. La collection, quant à elle, émane souvent d'une volonté privée : elle rassemble et produit fréquemment des traces qui composent une identité narrative. Celle-ci répond généralement à des objectifs à court terme : accompagner un processus de création ou valoriser une démarche artistique.

Cependant, ces collections sont régulièrement intégrées dans un fonds institutionnel. Cela opère ainsi un glissement de la fonction créative ou promotionnelle vers une visée mémorielle. Ce transfert rend d'autant plus nécessaire une lecture contextualisée des éléments inventoriés. Il s'agit de prendre en compte l'intentionnalité et les circonstances de leur production. Comme le suggère Pierre Nora (1984) à propos de la mémoire collective, il convient parfois de faire de la mémoire elle-même un objet d'histoire[29]. Dans cette optique, Lorena Ehrbar s'est intéressée aux pratiques de production et de diffusion d'images – fixes ou animées – du danseur et chorégraphe Serge Lifar. Au fil des discussions – on en garde la trace dans « Quelle mémoire pour les performances ? » –, la dimension intentionnelle du « geste[30] » d'archivage a été qualifiée de *volontaire*, tandis que la part documentaire a été décrite comme *involontaire* : son « effet de présence » tiendrait à la prédominance de son caractère indiciel sur son caractère iconique, pour reprendre les catégories sémiologiques de Charles Sanders Peirce (1978) qui ont inspiré l'historien Carlo Ginzburg (1980)[31].

Dans cette perspective, l'entretien entre Sandrine Kuster, François Vallotton et Sarah Neu, consacré aux archives audiovisuelles du Théâtre Saint-Gervais, a permis d'introduire un nouveau couple conceptuel :

[29] « On ne célèbre plus la nation, on étudie ses célébrations » (p. XXV).

[30] Sarah Neu, dans un mémoire de master intitulé « Archives audiovisuelles de Saint-Gervais Le Théâtre (1995-2018). Gestes – Pratiques – Usages (2023) », parle de « geste » lorsque l'archivage ne relève pas d'une action planifiée, pas plus qu'il ne fait l'objet d'un soin particulier ou d'une mise en forme.

[31] Le paradigme indiciel est pour Carlo Ginzburg un modèle épistémologique qui induit une investigation de type archéologique. Voir aussi Carlo Ginzburg ([1998] 2001).

archive et *anarchive*[32]. À l'instar de la collection, l'anarchive dresse le portrait d'une personne ou d'une institution, mais sans présupposer de stratégie préalable. Aujourd'hui, dans les arts de la scène, quand on s'intéresse à un artiste ou à une institution, les ressources enregistrées s'avèrent non seulement d'une extrême variété, comme en témoigne la contribution de Sylvie Chalaye, Romain Fohr, Isabelle Galez et Elsa Marty à propos du « Chantier Serreau » mené dans le cadre de l'INA, mais encore particulièrement dispersées. Exploitant d'importants fonds numérisés issus des radios et télévisions étatiques, ce projet se distingue par l'exigence documentaire qui préside à l'organisation et à la valorisation de ses matériaux.

De leur côté, François Vallotton et Nelly Valsangiacomo ont entrepris une recherche au cœur du vaste corpus d'archives de la Radio télévision suisse (RTS). Les deux historiens y observent l'étroite imbrication entre les milieux des arts de la scène et de la radio publique, en mettant en lumière les multiples formes de ce que l'on désigne communément comme du « théâtre radiophonique ». Les traces laissées par ces productions ainsi que les réflexions qui les ont accompagnées relèvent à la fois du patrimoine artistique, de la mémoire médiatique et d'une esthétique singulière propre à la création sonore.

D'autres initiatives, à l'instar de celle de Julia Wehren, consistent à aller à la rencontre des protagonistes de l'histoire des spectacles. Dans le présent ouvrage, il s'agit en l'occurrence d'un entretien d'histoire orale avec la danseuse et chorégraphe Marie-Jane Otth. Une telle démarche est pensée comme complémentaire à « la collecte et la recherche d'une constellation de matériaux variés », dont des

[32] Le terme *anarchive* a été théorisé par Jacques Derrida (1995), mais a aussi été, dès 1994, le nom d'une « collection de projets multimédias interactifs invitant à explorer l'ensemble de l'œuvre d'un artiste à partir d'archives multiples » (texte de présentation sur le site de la collection : https://www.anarchive.net/, consulté le 30.07.25). Comme le souligne Anne-Marie Duguet (2015), la directrice de cette collection, le phénomène ressemble à l'« immémoire » de Chris Marker (1997), qu'elle cite : « Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous. En le parcourant systématiquement j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie cachait un *plan*, comme dans les histoires de pirates. Et l'objet de ce disque serait de présenter la "visite guidée" d'une mémoire, en même temps que de proposer au visiteur sa propre navigation aléatoire. Bienvenue donc dans "Mémoire, terre de contrastes" – ou plutôt, comme j'ai choisi de l'appeler, Immémoire : *Immemory* » (Duguet, 2015, 11 min. 40 sec., citant Chris Marker, 1997, n. p.).

« documents issus des archives privées de l'artiste ». En comparant cet entretien avec des captations de ses spectacles, la chercheuse se dit par exemple frappée par les résonances entre le style chorégraphique observé dans les enregistrements de ses spectacles et l'organisation du discours de l'artiste.

Un autre binôme théorique fréquemment évoqué dans les échanges, mais non thématisé en tant que tel dans les contributions, est celui de la *transparence* et de l'*opacité* médiatique. Il permet, par exemple, de distinguer les effets produits par une captation en caméra fixe de ceux d'un montage cinématographique ; d'une diffusion en direct (sur petit ou grand écran) de la lecture d'un DVD ; d'un tournage en public par rapport à un montage des meilleures prises, etc. En prêtant attention à ces phénomènes, Aurélie Mouton-Rezzouk propose une analyse de la rhétorique propre au *teaser*, envisagé comme trace audiovisuelle des arts de la marionnette. Croisant muséologie et théâtrologie, elle revient sur les réflexions qui ont accompagné la conception d'une exposition au Centre national du costume et de la scène (CNCS) dont elle a été l'une des commissaires. L'exposition visait à mettre en lumière des pratiques modernes et contemporaines, tout en s'inscrivant dans une stratégie de reconnaissance institutionnelle de ces formes artistiques. Chargée de rendre compte de choix techniques et esthétiques, Aurélie Mouton-Rezzouk ne pouvait se limiter à la simple présentation des objets-marionnettes. En raison de sa vocation promotionnelle, le *teaser* lui est apparu comme un support offrant un accès rapide et lisible aux modalités de manipulation des marionnettes exposées – à condition toutefois, comme la chercheuse l'explique, d'identifier les « biais muséographiques et scientifiques » liés à l'emploi de ce type de média dans une exposition.

Le vivant au centre du réseau

Beate Schlichenmaier, qui assure la direction des Archives suisses des arts de la scène – la Fondation SAPA –, considère la numérisation des documents comme acquise, en demeurant néanmoins attentive aux effets que celle-ci produit, en particulier lorsqu'elle arrache les documents à leur culture médiatique d'origine. Comment organiser des parcours « historiques » dans un univers qui fait croire à l'éternité des traces tout en promettant l'infinité de leur disponibilité ? Comment donner du sens à des fragments déhiérarchisés ? Comment préserver la

part de corporalité, de fragilité et de caducité qui est propre aux traces premières ? En ce qui concerne l'histoire récente des arts de la scène en Suisse, la Fondation SAPA a décidé de passer par la voix et le corps des artistes vivants. Dans des entretiens filmés, ces derniers commentent des captations, manipulent physiquement des documents photographiques. Lors de rencontres publiques, les artistes dialoguent avec des documents projetés, les décrivent, les commentent. Il ne s'agit pas seulement de témoigner en chair et en os, mais aussi de prendre en charge un acte de transmission, car dans les deux cas, il y a bien adresse, geste de montrer, de désigner, de narrer, d'expliquer.

L'installation conçue dans le cadre de l'anniversaire du Prix de Lausanne, telle qu'elle est décrite par Giacomo Alliata et Juliette Loesch, participe d'un projet comparable de « recomposer la présence » (Plassard, 2013, § 18) en plaçant le corps des visiteurs et visiteuses au centre du dispositif. Pour marquer le jubilé du concours, une installation interactive intitulée *Dancing through Time* a été mise en place au Palais de Beaulieu. Complémentaire aux modalités de valorisation plus traditionnelles – qui donnent accès à plus de 1500 vidéos –, cette installation propose un fil chronologique matérialisé par un rail de douze mètres, le long duquel glisse un écran tactile mobile. Elle invite les visiteurs et visiteuses à suivre le mouvement de l'histoire, au sens propre comme au figuré. Ici, l'interface ne cherche aucunement à être « transparente » : au contraire, les modalités de visionnage orientent l'accès à la base de données et peuvent, sur demande, modifier la texture des images – jusqu'à susciter une forme de déréalisation, voire d'abstraction, puisque le repérage de « poses » générées par la machine est susceptible de relancer la recherche.

« Recomposée », la coprésence peut être qualifiée d'« augmentée » dans un autre dispositif de valorisation présenté par Giacomo Alliata à l'occasion de la table ronde « Quelle mémoire pour les performances ? », cette fois-ci de la collection du Montreux Jazz Festival. L'articulation du corpus archivistique à plusieurs médias interactifs inscrit le corps vivant des visiteurs et visiteuses dans l'espace virtuel du concert, à n'importe quelle place, même à celle – face public – de la chanteuse ou du guitariste.

La corporalité s'avère d'ailleurs une piste pour la médiation, pour la recherche et pour l'enseignement, comme en témoignent les trois contributions suivantes. Dans les formats pédagogiques de médiation en danse proposés par Marie Quiblier, la « réception incarnée »

des documents audiovisuels est encouragée. Dans ces activités, l'absence de performance en direct – et donc de coprésence réelle – ouvre un espace propice à l'empathie kinésique et à l'engagement physique des participants et des participantes. Dans la recherche menée par Marisa Godoy sur l'improvisation collective en danse, c'est son propre corps de danseuse qui est impliqué, dans la mesure où elle adopte une « approche spécifique à la pratique [*a practice-specific approach*] », mise en œuvre par « un regard d'artiste [*an artist's gaze*] ». Dans sa contribution, la chercheuse rend compte de l'utilisation d'une interface de codage lui permettant de constituer une archive en direct : elle peut annoter les images d'un enregistrement de répétitions au moment même où elle y assiste. Le film se trouve ainsi enrichi d'un flux descriptif synchrone, mêlant intensément la présence des performeurs et performeuses à celle de leur observatrice.

Enfin, dans un échange intitulé « Le rôle des archives dans la formation des comédiennes et comédiens, ainsi que dans la création contemporaine », Robert Cantarella, Stéphane Bouquet, Tomas Gonzalez et Anne Pellois présentent le corps vivant comme un véritable appareil de précision, au service d'une méthode de connaissance. À travers les dispositifs qu'ils décrivent et analysent – le premier brièvement évoqué au début de l'échange, le second développé dans un article signé par Anne Pellois et Tomas Gonzalez –, il apparaît clairement que la démarche pédagogique, la démarche artistique et l'approche scientifique s'entrecroisent. La possibilité d'inscrire le corps de l'enseignant ou de l'enseignante dans cet entrelacs se dessine également[33].

Retour sur l'effet-zombie

L'ensemble des contributions réunies met en lumière la complexité des relations entre mémoire et histoire dans le champ des arts de la scène. Les dispositifs présentés – qu'ils relèvent de la recherche, de l'enseignement, de la médiation ou de la création artistique – invitent à repenser les catégories traditionnelles du document et du monument, mais aussi de la présence et de l'absence. Ils interrogent également la place du corps dans les processus de connaissance et proposent d'envisager l'usage de l'archive comme une véritable expérience – au double sens,

[33] Voir à ce sujet *Barefoot Academic Teaching, Performing Arts as a Pedagogical Tool in Higher Education* (2024), dirigé par Ramiro Tau, Laure Kloetzer et Simon Henein.

existentiel et épistémologique, du terme. Plusieurs communications ont en effet mis en évidence la fécondité d'une idée parfois négligée : l'engagement des corps des spectateurs et spectatrices dans la réception des enregistrements filmiques et sonores.

Confrontés à ces archives, ces corps sont appelés à produire les « effets » de présence et de coprésence que le document est réputé incapable d'assurer, la reproduction technique l'ayant privé de son aura et dépouillé de sa qualité de « vivant ». C'est au cœur de ce processus que peut surgir ce que nous avons appelé l'effet-zombie : lorsque la corporéité qui apparaît sur l'écran est d'abord sentie – par une forme de « résonance kinesthésique » (Citton, 2012, p. 93) –, puis rejetée. Un « style » corporel et kinésique (Bolens, 2008) peut ainsi nous « toucher à distance » (Citton, 2012, p. 38), par le truchement d'une représentation. En ce sens, et selon l'intuition formulée par André Bazin à propos des films de fiction ([1947] 2018, p. 279), les captations de spectacles documentent[34] des « styles[35] », tant individuels que collectifs ; elles instaurent une « scène de jugement » (Macé, 2016, p. 301) où la sphère de la gestualité, en particulier, est appelée à comparaître.

Chez les élèves, étudiantes et étudiants qui font l'expérience de l'effet-zombie, Marielle Macé reconnaîtrait sans nul doute « le talent de souffrir des formes du vivre » (p. 301). Dès lors, il appartient aux enseignants et enseignantes, aux médiatrices et médiateurs culturels, ainsi qu'aux chercheurs et chercheuses de tirer parti des affects négatifs pour établir, à la manière de Bertolt Brecht, une distance critique, première étape vers une compréhension et une appropriation actives. L'antipathie ne serait dès lors plus un obstacle à l'interprétation, mais le lieu d'un travail réflexif. C'est précisément dans ces zones de trouble que l'histoire se (ré)élabore et que les corps – les nôtres comme ceux du passé – (re)commencent à signifier.

34 « On témoigne d'événements, de faits, d'histoires, mais on documente des formes de vie. On témoigne de quelque chose qui survient, mais on documente quelque chose qui persiste, circule, se perd, se transforme, revient : des gestes, des régimes d'existence et des relations, des habitudes, des habitats, des modes de l'exister » (Macé, 2016, p. 310).

35 « Il s'agit en quelque sorte de tenter avec le style ce que Ricœur et d'autres à sa suite ont proposé avec le récit : à partir d'une notion littéraire, faire émerger un concept anthropologique, moral, politique – jusqu'à en reconnaître les impasses ou en accuser les risques de confiscation » (Macé, 2016, p. 20).

Bibliographie

AMAT Matthieu, 2013 (13 mai), « La mémoire par anticipation », *Critikat*, en ligne : https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-joli-mai/ (consulté le 30.07.25).

APPIA Adolphe, 1988, *L'Œuvre d'art vivant* (1921) et « Le geste de l'art » (1921), *Œuvres complètes*, t. III, *1906-1921*, éd. Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 355-411 et 439-476.

ARNOLD Aron, 2021, « Voix », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 865-873.

BARBÉRIS Isabelle (dir), 2015, *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire ».

BARON Jaimie, 2014, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres et New York, Routledge.

BAZIN André, 2018, « Tout film est un documentaire social » (1947), *Écrits complets*, éd. Hervé Joubert-Laurencin, vol. 1, Paris, Macula, p. 279. Paru initialement dans *Les Lettres françaises*, 7e année, n° 166, p. 8 ; disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47454861/f8.item (consulté le 30.07.25).

BIONDA Romain, à paraître [2026], *Manières de lire les textes dramatiques à l'université : métacritique, histoire, théorie (1880-2025)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».

BOLENS Guillemette, 2008, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, coll. « Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé ».

BRECHT Bertolt, 1972, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil. Paris, L'Arche.

CITTON Yves, 2012, Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de notre expérience esthétique, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées ».

CHAPERON Danielle et PLUTA Izabella, 2020, « Théâtre », dans Raphaël Baroni et Claus Gunti (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Paris, Armand Colin, p. 45-66 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/arco.baron.2020.01.0045 (consulté le 30.07.25).

DENIZOT Marion, 2014, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire. Histoire, littérature, esthétique*, n° 13-14, « Archives », dir. Sophie Cœuré et Claude Millet, p. 88-101 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/elh.475 (consulté le 30.07.25).

DERRIDA Jacques, 1995, *Mal d'archives*, Paris, Galilée.

DOSPINESCU Liviu, 2008, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, « Devenir de l'esthétique théâtrale », dir. Gilbert David et Hélène Jacques, p. 45-61 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.7202/029752ar (consulté le 30.07.25).

DUGUET Anne-Marie, 2015 (13 mars), « Les vingt ans d'Anarchive : qu'est-ce qu'une anarchive ? Mettre à jour encore et encore » [vidéo], réalisé dans le cadre de *Vidéo et après 2014-2015*, rendez-vous mensuel consacré aux vidéos d'artistes de la collection du Centre Pompidou de Paris ; vidéo disponible en ligne : https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/media/jpdQpzb (consulté le 30.07.25).

FÉRAL Josette, 2013, « Avant-propos », dans Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies, Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », p. 7-12 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.pur.79518 (consulté le 30.07.25).

FÉRAL Josette et PERROT Edwige, 2012, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body-Remix*, Rennes, PUR et Presses de l'Université du Québec, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », p. 11-40.

FREUD Sigmund, 1986, *Le Délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen* (1907), trad. Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. Jean Bellemin-Noël, préf. J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ». Titre original : *Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »*.

FREUD Sigmund, 1971, « L'Inquiétante étrangeté » (1919), trad. Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 163-210. Titre original : « Das Unheimliche ».

GINZBURG Carlo, 2001, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », trad Pierre-Antoine Fabre, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Paris, Gallimard, coll. « NRF », p. 16-36.

GINZBURG Carlo, 1980, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, p. 3-44 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/deba.006.0003 (consulté le 30.07.25).

GOETSCHEL Pascale, 2011, « Archives du "spectacle vivant", usages et écriture de l'histoire », *Territoires contemporains*, n° 2, nouvelle série, « Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives », dir. Philippe Poirier et Julie Lauvernier, en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie/P_Goetschel.html (consulté le 30.07.25).

GOUHIER Henri, 2002, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».

GOUHIER Henri, 1974, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie ».

GUIBERT Noëlle (dir.), 2000, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 5, « Archives, patrimoine et spectacle vivant ».

LARRUE Jean-Marc, 2015, « Introduction », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Lille, PU du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », p. 13-23 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.septentrion.8155 (consulté le 30.07.25).

LARRUE Jean-Marc, 2008, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, « Mettre en scène », dir. George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue, p. 13-29 ; disponible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/039229ar (consulté le 30.07.25).

LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), 2016, *Le Son du théâtre (XIXe-XXIe siècle). Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions.

LE GOFF Jacques, 2019, « Document/Monument » (1978), trad. Erica Magris, dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, p. 49-59. Paru initialement sous le titre « Documento/monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, t. V, *Divino-Fame*, Turin, Einaudi, p. 38-48.

LUCET Sophie, BOISSON Bénédicte et DENIZOT Marion (dir.), 2021, *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire – Arts de la scène ».

MACÉ Marielle, 2016, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».

MARKER Chris, 1997, livret du CD-ROM *Immemory*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne et Les Films de l'Astrophore, n. p. ; disponible en ligne : https://www.gorgomancy.net/ (consulté le 30.07.25).

MAUSS Marcel, 2013, « Notion de technique du corps » (1936), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », p. 363-386 ; disponible en ligne : https://shs.cairn.info/sociologie-et-anthropologie--9782130608806-page-363?lang=fr (consulté le 30.07.25). Conférence prononcée le 17 mai 1934 devant la Société de psychologie et publié pour la première fois dans le *Journal de psychologie*, vol. XXXII, n° 3-4.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, 2013, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés & Représentations*, n° 35, « Archives et patrimoines visuels et sonores », dir. Marie-France Chambat-Houillon et Évelyne Cohen, p. 165-182 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/sr.035.0165 (consulté le 30.07.25).

MORI Masahiro, 2012, « La vallée de l'étrange » (1970), trad. Isabel Yaya, *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 15, « Robots étrangement humains », dir. Denis Vidal et Emmanuel Grimaud, p. 26-33 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/gradhiva.2311 (consulté le 30.07.25).

NEU Sarah, 2023, « Archives audiovisuelles de Saint-Gervais Le Théâtre (1995-2018). Gestes – Pratiques – Usages », mémoire de maîtrise ès lettres réalisé sous la direction de François Vallotton et Danielle Chaperon, Université de Lausanne. Notice : https://iris.unil.ch/handle/iris/238983 (consulté le 31.07.2025).

NORA Pierre, 1984, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire,* t. I, *La République,* Paris, Gallimard, p. XVII-XLII.

PEIRCE Charles Sanders, 1978, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

PHELAN Peggy, 1993, *Unmarked : The Politics of Performance*, New York, Routledge.

PICON-VALLIN Béatrice, 1998, « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images,* Lausanne, L'Âge d'homme, p. 9-35.

PITOZZI Enrico, 2019b, « Topologies des corps : perception, présence, figurations du mouvement », dans Morco Grosoli et Jean-Baptiste Massuet (dir.), *La Capture de mouvement ou le modelage de l'invisible*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – Cinéma », p. 101-125 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.pur.75572 (consulté le 30.07.25).

PITOZZI Enrico, 2019a, « Perception et sismographie de la présence », dans Edwige Perrot et Josette Féral (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », p. 235-259.

PLASSARD Didier, 2013, « L'écran contre la scène (tout contre) », dans Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies, Les arts de la scène et les arts médiatiques,* Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », p. 43-60 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.pur.79545 (consulté le 30.07.25).

POIRSON Martial, 2024, « L'analyse d'archives : une archéologie du spectacle vivant », dans Martial Poirson (dir.), *Manuel des études théâtrales. Les arts de la scène et du spectacle*, Paris, Armand Colin, p. 160-189.

TAU Ramiro, KLOETZER Laure et HENEIN Simon, 2024, *Barefoot Academic Teaching. Performing Arts as a Pedagogical Tool in Higher Education*, Berlin et Milow, Schibri, coll. « Edition Scenario ».

THACKER Eugene, 2012, « Antimédiation », traduit par Yves Citton, *Multitudes*, n° 51, « Envoûtements médiatiques », dir. Yves Citton, Frédéric Neyrat et Dominique Quessada, p. 99-110 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/mult.051.0099 (consulté le 30.07.25).

TOMASOVIC Dick et DERRIDER André, 2021, « Introduction. Filmer la scène : d'une impossibilité aux infinies potentialités », *Études théâtrales*, n° 68, « Filmer la scène », dir. Dick Tomasovic et André Deridder, p. 7-16 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/etth.068.0007 (consulté le 30.07.25).

Première partie

(Re)considérer la conservation

Céline Hersant

1 Conserver la captation de spectacle : stratégies et impasses

De manière intuitive, nous comprenons l'intérêt de pérenniser des objets d'étude, d'organiser un discours sur les créations spectaculaires d'hier et d'aujourd'hui, de fabriquer des corpus pour documenter l'époque, d'alimenter une mémoire audiovisuelle, de constituer des viviers archivistiques pour attraper le vivant, en espérant par là lui offrir une voie de salut et une forme d'éternité – car il faut sauver, d'une manière ou d'une autre, les arts du spectacle vivant de leur nature éphémère et périssable pour penser et constituer un patrimoine à transmettre. Mais pour qui et pour en faire quoi ? La masse documentaire qu'il nous revient de gérer devient impossible : d'un côté, surproduction d'archives textuelles, vidéo, sonores, iconographiques, web ; de l'autre, défi lancé aux espaces de stockage, moyens humains et matériels insuffisants pour absorber les flux. Le quotidien est fait de propositions multiples de dons à expertiser (à refuser souvent, lorsqu'elles font doublon avec l'existant). Il passe par une veille hebdomadaire et les acquisitions courantes, des coups d'œil dans les salles de ventes, le passage des commandes auprès de centrales d'achat, la réception, la facturation, le catalogage, le bulletinage, la cotation, l'équipement (plastification, fabrication d'étuis de conservation, étiquetage), le rangement, la mise en circulation auprès du public. Le processus pour un seul ouvrage, de son repérage jusqu'à sa mise à disposition, peut courir sur plusieurs semaines, voire sur plusieurs années pour les archives.

La Théâtrothèque Gaston Baty, constituée d'une petite équipe de six personnes, est pensée comme un lieu patrimonial et muséal et fait entrer dans ses collections environ 1200 ouvrages imprimés français et étrangers par acquisition chaque année et une quarantaine d'abonnements à des périodiques (à hauteur de 25 000 euros par an), mais aussi des fonds d'archives, offerts le plus souvent par des grands collectionneurs ou des personnalités, allant de la petite liasse de courrier à des ensembles complets de plusieurs milliers de programmes de salle, d'affiches, de photographies, de papiers personnels, d'artefacts divers et d'inédits.

L'entreprise est prométhéenne : l'époque va vite, l'époque produit beaucoup et veut laisser des traces par tous les moyens. Entre les éditeurs historiques, les micro-éditeurs, les publications à compte d'auteur, les facilités modernes à produire du texte et des objets commerciaux, entre les caves et les greniers, les sous-sols des théâtres qu'il faut vider parce que le lieu change de direction et qu'on veut faire place nette, la bibliothèque semble dans l'imaginaire collectif un lieu refuge à l'épreuve du temps pour recueillir ce qui ne doit pas disparaître. La Théâtrothèque – et toute bibliothèque – a cependant des limites physiques, en dépit du développement des interfaces numériques. Travailler en bibliothèque, c'est donc opérer à chaque instant un choix pour l'histoire en considérant les permanences, les effets de mode, les saillies qui font par exemple d'un spectacle un monument pour les générations à venir.

Accumuler et conserver ne suffit pas : il faut pouvoir décrire, faire connaître et valoriser pour espérer que l'ouvrage, l'archive, le support multimédia, la donnée, soient un jour exploités – et qu'ils restent exploitables lorsque leur matérialité ou leur format les rendent impraticables.

Face à des aspects juridiques complexes en matière de droits de propriété, usagers et chercheurs, pris dans le fantasme de « l'exception recherche » ou de « l'exception pédagogique », mais aussi bibliothécaires, face à des obstacles institutionnels ou à des crises qui menacent l'accès au vivant – on l'a vu pendant l'épidémie COVID-19 avec la fermeture des salles de spectacle –, inventent de nombreuses stratégies de contournement autour de la conservation et de l'utilisation des ressources audiovisuelles. Il y a beaucoup d'inavouable autour de la captation de spectacle, des coûts, des tabous, des trafics, une économie qui la protège et la dessert tout à la fois.

La fabrique de l'archive

Dès la création en Sorbonne de l'actuelle Théâtrothèque Gaston Baty et de l'Institut d'études théâtrales (IET) en 1959, Jacques Scherer – premier professeur français en « Histoire et esthétique du théâtre » – s'emploie à réunir des collections iconographiques, sonores et audiovisuelles pour documenter l'histoire des spectacles. Il est l'un des premiers, dit-on, à avoir fait usage de ces matériaux pour animer cours et séminaires dès les années 1960, faisant ainsi sortir les arts du spectacle des méthodes de l'analyse littéraire traditionnelle (Hersant et Treilhou-Balaudé, 2015). Le matériau iconographique ou filmique : une nécessité pour inventer une nouvelle méthodologie d'analyse et émanciper les études théâtrales d'une approche seulement textuelle ou stylistique ; la littérature : le grand ennemi, une autorité à contester à l'heure où l'on repense le monde comme un ensemble de signes additionnés.

Chez les artistes au tournant du XXe siècle d'abord, chez des collectionneurs, dans le domaine universitaire après-guerre et avec la constitution de centres de ressources spécialisés, toujours plus nombreux depuis les années 1980 en France[36], la pensée et la quête des traces de la représentation a rapidement forgé un mythe : celui de la nécessité de thésauriser des gestes de production, d'accumuler à tout prix de la documentation. Comme s'il fallait que le spectacle demeure toujours accessible, alors qu'il est fait pour mourir chaque soir. La post-modernité et le monde contemporain ne veulent plus se résoudre à l'idée de l'oubli et de la perte d'information. Le désir de cumul ne tolère presque plus l'impasse historiographique ni la mise au rebut. Or, lorsque l'on travaille dans le monde des archives, on apprend, avec une certaine forme de dépit, un principe fondamental dans la gestion de la masse documentaire, qui est celui de l'élimination : « désherber », pilonner, se séparer de lots parce qu'ils font doublon, effectuer des carottages dans les archives pour n'en préserver que la moelle.

Revenons un instant aux prémisses et à l'invention des Études théâtrales en France. Scherer, partant de presque rien, a la volonté de fabriquer une mémoire de toute pièce et de constituer des corpus et des supports pédagogiques, à l'usage des chercheurs et des étudiants.

[36] Mentionnons par exemple les fondations de l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières (1981), du Centre national des arts du cirque à Châlons (1986), du Centre national de la danse à Pantin (1998) et du Centre national du costume et de la scène à Moulins (2006).

Il faut se souvenir que le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF) ne s'est constitué en tant que tel qu'en 1976. Or, dès 1960, le Centre de documentation théâtrale – premier nom de l'actuelle Théâtrothèque Gaston Baty – se lance dans une grande entreprise de collecte en acquérant des supports enregistrés, mais plus majoritairement en sollicitant le réseau professionnel. Des enregistrements sont glanés auprès des artistes, sont ramenés de voyage par les enseignants, et la bibliothèque, dans les années 1970 à 1990, devient elle-même productrice d'archives : un opérateur nommé Thierry Arnoult, attaché à la bibliothèque – c'étaient les jours fastes de l'université –, était chargé d'aller photographier, voire filmer certains spectacles parisiens et ce, alors même que les metteurs en scène ne s'en préoccupaient pas nécessairement. Cet opérateur avait ses entrées dans les théâtres et allait capter du vivant, et ce vivant tout chaud mis en boîte était immédiatement mis à disposition du corps enseignant et des étudiants. Tout s'est arrêté après son départ à la retraite, dans les années 2000.

Aujourd'hui, la Théâtrothèque continue à produire de l'archive sur le spectacle vivant en poursuivant la tradition instaurée par Scherer. Elle n'enregistre plus les spectacles (puisque les compagnies, des sociétés de production et les théâtres le font eux-mêmes), mais les « discours autour » : paroles de metteurs en scène, d'acteurs, de dramaturges, de chercheurs. L'université est prise dans le geste de témoignage : elle veut rendre compte de l'époque.

Ce que l'université, en tous cas à la Sorbonne Nouvelle, a constitué en matière de mémoire audiovisuelle est un parti pris quasi militant. Le matériau-recherche est fait d'un corpus élitiste très « théâtre public », subventionné par l'État, même s'il a les colorations du théâtre populaire : c'est Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Roger Planchon, Pina Bausch qui font l'histoire de la captation audiovisuelle dans le monde académique. Sur la même période, la Théâtrothèque ne possède aucun enregistrement sur des genres encore alors considérés comme mineurs par l'université : le cirque, la marionnette, le théâtre privé, le boulevard…, sans doute parce que l'Institut d'études théâtrales a initialement centré son objet autour du théâtre pour s'affirmer contre les études littéraires. Dans l'entreprise de collecte, jusqu'aux années 2000, ces formes spectaculaires sont passées à travers les mailles du tamis. Si la Théâtrothèque s'est depuis rattrapée et si l'Institut d'études théâtrales a depuis élargi son champ d'investigation et

de formation à toutes les formes spectaculaires pour devenir désormais un « Institut d'études du spectacle vivant », il est important de signaler ces lacunes qui ne dressent qu'une histoire partielle et partiale du spectacle vivant.

Aujourd'hui, à l'heure de la transition vers le document tout numérique, nous assistons à une volte-face. Alors que la plupart des metteurs en scène refusaient la captation jusqu'aux années 1980-1990 – l'exemple de Claude Régy est célèbre –, on voit désormais une volonté très nette chez les artistes de faire trace et d'institutionnaliser leur pratique en déposant massivement leurs archives dans des lieux de conservation. Il fallait autrefois traquer, pister, créer soi-même l'enregistrement ; il faut maintenant trier ce que l'on veut garder dans la masse des dépôts et des dons.

Matérialités et dématérialisations

Alors que notre discipline repose sur l'étude du vivant, c'est-à-dire une force qui échappe et sur laquelle on ne peut produire que du discours *a posteriori*, alors que nous travaillons sur des objets ou des productions qui, par nature, s'effacent, les arts du spectacle ont toujours produit en réponse des sortes d'avalanches documentaires. Avant la vidéo et l'enregistrement sonore, avant la photographie, qui figent quelque chose du vivant, ce sont l'estampe, les registres des théâtres, les almanachs, la presse et la plume de grands spectateurs qui nous ont fait parvenir une certaine vision du spectacle, romancée, « *gossip* », anecdotique, critique, bien avant que nous n'entrions dans une logique documentaire. Nous pouvons désormais travailler, avec l'enregistrement, sur des matériaux que l'on peut regarder comme des sources primaires d'information – quoique la captation soit déjà une refabrication du spectaculaire et du réel, et un certain point de vue sur le spectacle.

L'objet documentaire, la captation ont le mérite d'être là, d'exister sur nos rayonnages. Tout le problème pour nous, en bibliothèque, est de continuer à le rendre accessible, en dépit du dépérissement de certaines technologies ou de la dégradation chimique des supports de conservation. Il devient complexe, en 2023, de lire une Betamax ou une cassette U-Matic : les bandes se détériorent, les VHS sont pleines de neige. Ces supports « vintage », il est cependant important de les montrer au grand public et aux étudiants qui n'ont parfois plus conscience de leur matérialité. Faire de ces objets des outils de médiation permet

de sensibiliser les usagers à la fragilité de la mémoire spectaculaire, de faire entendre le processus d'urgence dans lequel nous sommes pris en matière de sauvegarde et de conservation préventive.

Nous devons engager des moyens humains et financiers considérables pour pérenniser ces enregistrements. Et le seul moyen aujourd'hui, dont la fiabilité dans le temps reste encore à démontrer, se résume à une grande entreprise de conversion, de changement de format et de numérisation. Nous dématérialisons les supports du vivant, qui deviennent une suite binaire de 1 et de 0. De fait, en numérisant la captation vidéo initialement présente sur support physique, nous réencodons le réel, une fois de plus.

Exigence mémorielle, exigence d'accessibilité

Le numérique se garde et se reproduit, se duplique à l'infini – et perd par là même son aura, dirait Walter Benjamin (1936) –, en se dégradant néanmoins sous les effets de la compression et de la modification des formats qui génèrent des pertes de données et de qualité. Mais l'illusion est entretenue que la mémoire audiovisuelle du XXe siècle et celle qui est en train de se construire pourront être préservées à jamais. Ce qui était autrefois perçu par le public comme une mesure préventive et pratique semble devenue à présent, dans l'esprit de tout un chacun, le vecteur privilégié permettant un accès à la mémoire des spectacles. En toute spontanéité, un étudiant va d'abord chercher l'accès le plus facile et le plus immédiat au spectacle, *via* la captation. Et c'est seulement s'il n'en trouve pas qu'il va se mettre en quête d'autres traces, dans la presse, dans l'iconographie, etc. La captation vidéo devient même une exigence, de la part des étudiants comme des chercheurs : « *Mais comment, vous n'avez pas la captation du dernier Ivo van Hove au Théâtre de la Ville ? Je ne comprends pas, j'ai trouvé des extraits sur YouTube, il existe forcément une captation. Ce spectacle est passé dans le Off d'Avignon, pourtant. Je l'ai vu en 2009 à tel endroit.* » Certes. Mais il y a un chemin pour que le document arrive jusque dans un lieu de conservation, une bibliothèque, un musée. Et sur ce chemin, beaucoup d'embûches.

L'usage se transforme et la bibliothèque doit pourvoir tant bien que mal à cette tendance et à cette gourmandise pour l'image animée. La période de privation du direct, de la présence d'autrui, du spectacle vivant qui s'est jouée en 2020-2021 avec les confinements liés au COVID, a fait exploser les recours à la captation vidéo. Nous avons

tous pu l'observer : le monde professionnel et les spectateurs se sont immédiatement tournés vers l'archive vidéo lorsque le théâtre en présence n'était plus possible. Nous sommes entrés dans une frénésie de consommation vidéo qui s'est depuis profondément enracinée dans l'usage quotidien. La vidéo comme moyen thérapeutique, outil de résilience et procuration pour accéder au vivant – ou plutôt à une reconstitution du vivant – dont nous sommes privés.

Pendant un temps, il a fallu sauver l'offre pédagogique et en particulier les cours d'« ateliers du spectateur[37] », alimenter les enseignants en matériau audiovisuel, fournir des fichiers qui se retrouvaient projetés sur Zoom ou d'autres plateformes de visioconférence, le temps d'une séance de cours « en distanciel ». Fichiers qui ont été sans nul doute répliqués et transmis aux quatre vents depuis. J'ai reçu des quantités de mails me demandant de transférer des copies de fichiers vidéo depuis des DVD, d'aller récupérer telle ou telle captation diffusée en séance unique à 23 h sur le site Internet de la Schaubühne, d'aller pirater sur telle ou telle plateforme une vidéo postée par un théâtre, une compagnie, un metteur en scène. Alors oui, sous la pression communautaire, j'ai succombé au démon du brigandage opportuniste, l'occasion était trop belle. Et les collections de la Théâtrothèque ont été augmentées de 400 vidéos diffusées ici ou là sur Internet, pendant les confinements. Trouble de l'époque : alors que l'on trouvait porte close dans le monde de la culture, les mesures de sûreté qui protègent habituellement la captation de spectacle se sont trouvées levées, dans un grand élan de permissivité.

Ce qui n'aurait dû être qu'une exception palliative est devenu la norme et l'objet d'un trafic intense autour des captations de spectacles. C'était déjà le cas autrefois, mais de manière plus confidentielle et à de petites échelles. Aujourd'hui, les échanges *via* WeTransfer ou GrosFichiers sont monnaie courante : il est très facile de voler des contenus sur des plateformes de téléchargement ou de *streaming* qui ne s'embarrassent pas avec les droits d'auteur. La communauté se constitue des vidéothèques personnelles partageables et les alimente en postant ouvertement des requêtes sur les réseaux sociaux. Voyez par exemple le groupe privé Facebook « Vidéothèque de spectacles solidaire », qui compte près de 6200 membres (des étudiants, des

[37] Dans ces cours, les étudiants vont au spectacle et apprennent à analyser rétroactivement la représentation.

enseignants, des amateurs, des institutions…) et sur lequel on peut lire ces requêtes, que je laisse ici dans leur nature spontanée :

> Salut à vous, j'ai vu pas mal de messages à la recherche de capta de *Peeping Tom*, voici un lien avec tout ça (lien disponible 14 jours !).
>
> Bonsoir ! Je recherche une captation de *La nuit des rois* de Shakespeare, toutes versions. Auriez-vous ça cher tous ? Bonne soirée !
>
> Bonjour, je suis à la recherche d'une captation vidéo de la pièce *Suzy Storck* de Magali Mougel. Je n'ai pas de préférence pour la mise en scène mais j'en aurai vraiment besoin dans le cadre de ma licence en arts du spectacle. Merci à vous.
>
> Bonjour à tou.te.s ! Je n'arrive pas à télécharger correctement (j'ai l'image sans le son) la captation du *Jardin des Délices* de Philippe Quesne sur Arte.tv. Quelqu'un aurait-il la captation en fichier de bonne qualité et avec du son ? Ou des conseils pour bien télécharger cette captation ? D'avance merci !…

Ces exemples montrent une pratique décomplexée du piratage qui s'affiche comme un geste légitime dans une grande foire au dépannage, un marché noir où certains bienheureux possèdent des articles rares à troquer contre d'autres.

Malheureusement, aucune solidarité qui ne tienne, en matière de droit et surtout de droit de propriété intellectuelle. Ces internautes s'exposent sans conscience du caractère illicite du trafic numérique auquel ils se livrent, et sont tous passibles de sanctions pénales.

La règle et l'exception

Côté institution, et en tant que bibliothèque patrimoniale, la loi nous autorise à collecter des contenus pour les archiver – la BnF dispose de plusieurs programmes de veille et d'aspiration du web à des fins d'archivage –, mais non à les diffuser ou à les partager librement. Les œuvres restent soumises au respect du droit de propriété et moral. Le périmètre de diffusion de la captation de spectacle reste contraint. Les abonnements à des bases numériques vidéo se font à des tarifs dispendieux et ne sont consultables qu'en intranet. Les enregistrements physiques achetés par les institutions restent soumis au reversement de droits de prêt et de consultation, qui font rapidement doubler le prix

d'achat d'un DVD. L'établissement acquéreur reverse de plus une compensation financière annuelle, liée à des accords sectoriels entre les ministères et les ayants droit.

À ces difficultés financières et juridiques, il faut encore ajouter une offre catalogue particulièrement pauvre sur les plateformes d'achat auxquelles les institutions sont liées par marché public[38]. On y trouve majoritairement des productions parisiennes et du mauvais théâtre de boulevard, des spectacles du théâtre privé dans lequel se produisent souvent des célébrités populaires de la télévision, et quelques grands classiques du répertoire édités par des maisons de prestige comme la Comédie-Française. Ce théâtre, souvent grand public ou à destination des scolaires lorsqu'il met en scène le répertoire, est généralement délaissé par le monde académique. L'Institut d'études théâtrales emmène plus volontiers ses étudiants vers les avant-gardes et ceux qui déplacent les lignes : Ivo van Hove, Angélica Liddell… Les captations recherchées par une partie non négligeable du public universitaire sont introuvables dans le circuit commercial traditionnel. Nous n'avons donc que peu de marge de manœuvre pour servir en toute honnêteté la communauté scientifique, habituée à consommer du *streaming* et à outrepasser les verrous commerciaux.

J'évoquerai pour finir ces éléments du droit français, qui démontent ce que beaucoup considèrent comme un droit à l'exception pédagogique ou à des fins de recherche[39]. Cette idée relève malheureusement du mythe le plus complet. Les captations diffusées par exemple sur Arte et sur Culture box font partie de celles qui nous sont le plus demandées. La réponse des sociétés de gestion collective est la suivante :

> En tant qu'établissement d'enseignement, vous êtes autorisés à diffuser, à partir de notre service Médiathèque numérique, des extraits de n'importe quel film en salle de cours, gratuitement et en toute légalité, à des fins d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche. « Extraits » veut dire une limitation à six minutes, et ne pouvant en tout état de cause excéder le dixième de la durée totale de l'œuvre intégrale.

38 Par exemple Colaco, « la plateforme des achats audiovisuels et multimédias des réseaux culturels et éducatifs » (https://www.colaco.fr/), ou Opsis, « le spectacle en streaming » (https://opsistv.com/).

39 La loi Peillon (n° 2013-595 du 8 juillet 2013 – art. 77) a permis un léger assouplissement du « Code de la propriété intellectuelle, article L122-5.3°, chapitre II : Droits patrimoniaux », en précisant l'utilisation des œuvres dans le cadre d'une exception pédagogique et de recherche.

> En cas d'utilisation de plusieurs extraits d'une même œuvre audiovisuelle ou cinématographique, la durée totale de ces extraits ne peut excéder 15 % de la durée totale de l'œuvre. (Rolland, 2022)

On voit bien les difficultés extrêmes liées à la valorisation de ces collections, qui subissent le poids de leur propre inertie juridique. Les règles encadrent, protègent et empêchent tout à la fois. Nous pouvons thésauriser et capitaliser, mais non pas rejouer ou retourner au vivant en intégralité.

Bibliographie

BENJAMIN Walter, 2013, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».

Code de la propriété intellectuelle, modifié par l'ordonnance n° 2021-1518 du 24 novembre 2021, « Chapitre II : Droits patrimoniaux (article L122-5) » ; disponible en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr (consulté le 30.07.25).

HERSANT Céline et TREILHOU-BALAUDÉ Catherine, 2015, « Études théâtrales : les années de genèse (1957-1971) », *Registres. Revue des études théâtrales*, n° 18, p. 99-115.

ROLLAND Frédéric, 2022, « Droits d'accès aux films négociés par la Direction des Bibliothèques Universitaires » [note interne], Paris, Université Sorbonne Nouvelle.

Sylvie Chalaye, Romain Fohr,
Isabelle Galez et Elsa Marty

2 Le Chantier Jean-Marie Serreau et l'INA : enjeu scientifique, défi épistémologique

Les ressources de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui permettent d'apporter divers témoignages et traces des mises en scène d'une époque donnée et de leur réception, sont précieuses pour la recherche en arts du spectacle et l'histoire du théâtre contemporain. Aussi l'Institut de recherche en études théâtrales (IRET) de l'Université Sorbonne Nouvelle n'a-t-il pas manqué de solliciter l'INA dans le cadre de partenariats scientifiques ponctuels, qu'il s'agisse des travaux pour le site Internet Entendre le théâtre de la Bibliothèque nationale de France (BnF) ou encore du colloque « Molière par la scène » (2022) et de l'exposition scénographique associée, à la Chartreuse de Villeneuve, autour des mises en scène de *Tartuffe*. Dès lors, la mise en place d'un partenariat scientifique entre l'IRET et l'INA a semblé pertinente pour accompagner l'enquête entreprise autour du metteur en scène Jean-Marie Serreau, d'autant que ce dernier se passionnait pour les techniques nouvelles, les images, les sons, les enregistrements – comme en témoignent ses différentes collaborations avec les équipes de télévision et de radio dans les années 1950-1960. Contribuant activement aux mutations politiques, esthétiques et socio-culturelles de l'après-guerre, Jean-Marie Serreau a ainsi participé à l'éclosion des nouvelles humanités, notamment les études théâtrales et les études cinématographiques et audiovisuelles, qui ont donné le jour à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Labellisée, projet d'établissement, cette recherche

devenue le « Chantier Serreau-Nouvelles humanités » s'est donc bâtie en collaboration étroite avec les équipes de l'INA en charge de la valorisation scientifique des collections.

Ce partenariat repose sur le désir de dénicher des sources inédites et sur la conviction que Serreau, qui se saisissait des moyens techniques de son époque pour renouveler l'expérience théâtrale, avait dû laisser des traces vivantes conservées dans les collections de l'INA. D'un côté comme de l'autre, l'enjeu était double : d'abord réveiller les sources audiovisuelles, montrer leur intérêt pour une recherche sur l'histoire et l'esthétique du théâtre en révélant leur diversité et leur spécificité ; ensuite, mettre en commun la recherche universitaire et l'expertise documentaire pour proposer des manifestations scientifiques (colloques, séminaires, ateliers) alliant savoir scientifique et médiation autour des archives audiovisuelles.

Un programme de recherche en action : le Chantier Serreau-Nouvelles humanités

Jean-Marie Serreau a marqué l'histoire du théâtre d'après-guerre, tant du point de vue politique avec Brecht que du point de vue esthétique avec le renouvellement des écritures et des formes impulsées par le Nouveau Théâtre (Serreau, 1966) et des auteurs comme Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Michel Vinaver (Auclaire-Tamaroff et Barthélémy, 1986). Mais au tournant de la décolonisation (Delaunay et Huthwohl, 2013), Jean-Marie Serreau a été aussi un metteur en scène visionnaire, en choisissant de monter les textes de Kateb Yacine (1994), Bernard Dadié et bien sûr Aimé Césaire (Laville, 1970). Son action en Afrique et aux Antilles, comme au Québec, a préfiguré le Festival des Francophonies à Limoges (Chalaye, 2022). De plus, fait souvent ignoré, son approche du plateau et de la scénographie était révolutionnaire dans les années 1960. Serreau a eu un impact important sur l'architecture de plusieurs théâtres : La Tempête bien sûr, le Théâtre de l'Est parisien, mais aussi le Cloître des Carmes en Avignon ou les salles du Théâtre de la Cité internationale. Il s'est aussi engagé pour la profession auprès du ministère de la Culture et la décentralisation théâtrale lui doit beaucoup. Serreau était également un directeur d'acteur étonnant, un théoricien du théâtre, aussi ses textes et ses entretiens méritent-ils d'être exhumés et analysés. Acteur et penseur du théâtre, tout autant qu'agitateur d'idées, Jean-Marie Serreau a enfin été au cœur

de ce qui fera naître les études théâtrales en Sorbonne, sous l'impulsion de Jacques Scherer. L'Institut d'études théâtrales voit le jour dans l'effervescence esthétique et politique du Quartier latin des années 1950 et développe ses enseignements dans les années 1960, avant de migrer en 1967 dans le quartier de Censier. Aujourd'hui département de l'Université Sorbonne Nouvelle, il a récemment rejoint le campus de Nation, tout près de la Cartoucherie dont Jean-Marie Serreau a été la cheville ouvrière (Cramesnil, 2004). Il y avait en effet aménagé un hangar qui deviendrait le Théâtre de la Tempête, où il a déposé ses bagages avec sa troupe avant de disparaître prématurément en 1973.

Le programme de recherche lancé par Sylvie Chalaye et engagé fin 2021, avec la collaboration de Romain Fohr, se veut transversal. Il réunit des membres de l'IRET et des chercheurs d'autres unités françaises : ARIAS, THALIM, LARAS, LIRA, IRCAV, CRILLASH, RIRRA, ACTE[40]. Il s'appuie sur différents formats scientifiques : un séminaire-atelier, une série de colloques, des expositions, un documentaire et des publications.

Le séminaire-atelier, animé par Sylvie Chalaye et Romain Fohr, est conçu comme une plateforme d'échanges et de rencontres entre chercheurs, créateurs et grands témoins de l'époque. Ce séminaire du laboratoire SeFeA (Scènes francophones et écritures de l'altérité), construit en partenariat avec le LIRIS (Laboratoire international de recherche sur l'image et la scénographie), est un atelier de recherche au sein duquel étudiants et étudiantes sont invités à mener une enquête et à produire des archives sonores et visuelles. L'enjeu est d'interroger l'histoire de la décolonisation au détour des années 1960-1970, à travers l'inventivité scénographique et technique du metteur en scène Jean-Marie Serreau et la créativité théâtrale des artistes, notamment africains et ultramarins, qui ont contribué à faire connaître des dramaturgies subversives et décoloniales, de Beckett et Ionesco à Kateb Yacine, Aimé Césaire, Bernard Dadié, René Depestre, Adrienne Kennedy, Boudjema Bouhada ou Paol Keineg. Ce séminaire-atelier est proposé aux étudiants du master Théâtre tout au long du Chantier.

[40] Soit : Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS), Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité (THALIM), Laboratoire de recherche en arts et sciences (LARAS), Laboratoire international de recherche en arts (LIRA), Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV), Centre de recherche interdisciplinaire en lettres, langues, arts et sciences humaines (CRILLASH), Représenter, inventer la réalité, du romantisme au XXIe siècle (RIRRA) et Arts, créations, théories, esthétique (ACTE).

Une série de colloques a été mise en place. Afin de parcourir l'histoire de Jean-Marie Serreau, sept manifestations scientifiques (colloques-festivals, journées d'étude, exposition, projection-débat) sont organisées dans les théâtres où Jean-Marie Serreau est passé et dont il a marqué l'histoire, sous la forme d'une sorte de jeu de l'oie qui nous mène à la découverte du Théâtre de la Tempête, de la Comédie-Française, du Cloître des Carmes en Avignon, du Théâtre de l'Odéon, du Théâtre de la Cité internationale, des salles des fêtes en Martinique, pour conclure notre périple au Théâtre de la Tempête et au grand hall emblématique du nouveau campus de la Sorbonne Nouvelle à Nation.

Un documentaire sera produit. Le réalisateur Raphaël Girardot a en effet accompagné le colloque à Fort-de-France et nous a suivis sur les traces de la tournée de 1972 en Martinique : il prépare avec May Bouhada la réalisation du documentaire qui sera consacré à l'aventure de Jean-Marie Serreau.

Des publications sont en préparation. L'édition de textes théoriques inédits de Jean-Marie Serreau, *Penser un autre théâtre* (Actes Sud, 2025) sera complétée par la publication d'un ouvrage de référence consacré à l'émergence des nouvelles humanités à travers l'aventure de Jean-Marie Serreau dans le contexte politique des décolonisations, et d'un ouvrage de témoignages de son assistant Barthélémy.

L'ensemble de ces actions s'appuie sur un partenariat scientifique fécond avec l'équipe de l'INA. Outre l'accompagnement à la recherche proposé dans ce cadre, et l'aide à l'investigation, ce partenariat autorise la diffusion d'extraits de documents d'archives lors des événements scientifiques du Chantier, ce qui permet partage, analyse et discussion sur le vif. En outre, le personnel de l'INA mobilisé sur ce projet propose une présentation des fonds INA sous la forme d'ateliers de recherche thématiques. De manière globale, l'analyse documentaire des archives audiovisuelles a eu pour objectif d'étayer la compréhension des champs de recherche soulevés par le Chantier et d'aider à la contextualisation sur les plans sociétal et politique.

Un éventail de collections et de ressources à disposition

Les archives conservées par l'INA représentent un éventail de collections et de ressources qui ont été mobilisées pour ce Chantier. L'INA est créé en 1975 à la suite de l'éclatement en différentes structures de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française, 1964-1974). Il est structuré autour

de quatre missions fondamentales : la formation professionnelle aux métiers de l'audiovisuel, la production, la recherche[41] et enfin l'archivage et la valorisation des œuvres audiovisuelles. Dès sa création, l'INA hérite des archives de l'ORTF et prend en charge la gestion des œuvres audiovisuelles des diffuseurs publics. À l'origine pensée pour l'usage des professionnels de l'audiovisuel[42] (notamment pour la réutilisation d'images et de sons), la conservation des œuvres prend une dimension patrimoniale avec la loi du 23 juin 1992 qui étend le périmètre du dépôt légal aux productions de la télévision et de la radio. À ce titre, l'INA assure désormais la captation de l'ensemble des programmes diffusés en France, le traitement documentaire de ces objets et leur mise en consultation au sein de l'Inathèque[43], créée en 1995. Plus de de 25 millions d'heures de documents TV et radio sont aujourd'hui conservés par l'INA. D'autres ressources, archives écrites, objets web[44] et collections d'institutions ou de particuliers versés à l'Institut enrichissent ces fonds. L'Inathèque accueille dans ses différents lieux de consultation[45] toute personne souhaitant consulter l'ensemble[46] des collections de l'INA, dont les notices descriptives sont par ailleurs accessibles *via* le catalogue en ligne[47].

41 L'INA développe logiciels et outils technologiques liés aux problématiques de conservation, d'indexation et de gestion de contenus audiovisuels ; en outre, l'institut accompagne et participe à la recherche universitaire.

42 L'INA peut fournir des cessions de droits aux professionnels de l'audiovisuel souhaitant réutiliser des documents produits ou coproduits par le secteur public de la radio-télévision : RDF (Radiodiffusion française), RTF (Radiodiffusion télévision française), ORTF (Office de radiodiffusion télévision française), TF1 jusqu'en 1982, A2/France 2, FR3/F3, RFO/Outremer 1re, France 5, les chaînes nationales de Radio-France ; ou bien des extraits issus de collections partenaires faisant l'objet d'un mandat commercial.

43 Site Internet : https://www.inatheque.fr/index.html (consulté le 31.07.2025). Les documents accessibles à l'Inathèque le sont à titre individuel, dans les limites de ses emprises et pour les besoins de la consultation à des fins de recherche exclusivement, en application de la loi du 20 juin 1992 relative au dépôt légal et dans le respect de la législation sur la propriété intellectuelle (exception aux droits d'auteurs et droits voisins visés aux articles L. 132-4 à L. 132-6 du Code du patrimoine).

44 Depuis 2006, les sites web liés aux médias audiovisuels sont collectés par l'INA selon le périmètre défini par le dépôt légal du web : sites émanant des services des médias audiovisuels, web TV et web radios, sites consacrés aux programmes radio et télé, ou encore sites des organismes de l'environnement professionnel et institutionnel du secteur de la communication audiovisuelle.

45 Sept lieux de consultation proposent des équipements pour une recherche experte (Inathèque Paris et délégations régionales) et quarante-trois établissements partenaires permettent une consultation autonome. Voir : https://www.inatheque.fr/consultation/services-de-consultation.html (consulté le 31.07.2025).

46 Excepté les fonds photographiques, consultables sur rendez-vous au siège de l'INA à Bry-sur-Marne.

47 Catalogue en ligne de l'Inathèque : https://inatheque.ina.fr (consulté le 31.07.2025).

Dès la création de la radio puis de la télévision, les œuvres théâtrales sont mises à l'honneur et se déclinent essentiellement sous deux formes : la retransmission[48] et l'enregistrement en studio. Les pièces de théâtre peuvent en effet prendre la forme de dramatiques enregistrées en studio, pour la radio ou la télévision, avec une mise en scène parfois créée spécifiquement pour le média diffuseur, dont elle adopte les techniques et codes (voix off, jeux sur les valeurs de plans, compositions musicales). Par ailleurs, les médias audiovisuels consacrent de très nombreux programmes à l'actualité théâtrale (magazines, documentaires, reportages), qui permettent de travailler sur la médiatisation des spectacles. Les archives de l'INA constituent ainsi des sources permettant d'étudier le répertoire diffusé, de travailler sur la vie des œuvres théâtrales et d'en comparer les mises en scène, ou encore de constituer des corpus sur les protagonistes (metteurs en scène et interprètes). Les différentes bases de données consultables à l'Inathèque – cinq bases « TV », une « Radio », une « Autres Fonds » et une « Sources écrites » – sont le reflet de la variété des collections et de l'histoire de la constitution des fonds, qu'il s'agissait d'appréhender avant d'engager un travail de recherche en direction de Serreau.

Tout d'abord, l'INA conserve des documents sonores diffusés sur les radios d'État et des postes privés depuis 1933, ainsi que des programmes de la radio publique depuis 1945 – les émissions de la RDF (1945-1949), de la RTF (1949-1964) et de l'ORTF (1964-1974), puis des chaînes publiques de Radio France. Depuis 1995 et dans le cadre du dépôt légal, la collecte s'est étendue progressivement aux programmes des chaînes de radios régionales, mais aussi aux chaînes privées, généralistes et thématiques. Jusque dans les années 1970, le théâtre est particulièrement présent dans les programmations radiophoniques : au-delà des programmes portant sur l'actualité culturelle, comme *Le Masque et la plume* et *Rendez-vous à cinq heures*, il représente une vingtaine d'heures d'écoute hebdomadaire où sont proposées des retransmissions de spectacles, des adaptations enregistrées en studio et des œuvres conçues spécifiquement pour la radio. Ainsi, l'émission *Nouveau répertoire dramatique*, coordonnée par Lucien Attoun, propose des créations radiophoniques reposant sur des textes de théâtre souvent inédits et donne la parole aux auteurs et metteurs en scène qui

[48] Captation et diffusion, en direct ou en différé, d'une pièce de théâtre – qui existe indépendamment du média.

présentent parfois eux-mêmes les œuvres. Jean-Marie Serreau participe à plusieurs reprises à cette émission, en tant qu'interprète – *Les ancêtres redoublent de férocité* de Kateb Yacine (7 juin 1969), *Mémorandum* de Roland Dubillard (12 juillet 1969), *L'Épidémie* d'Eugène Ionesco (21 février 1970), *Biedermann et les incendiaires* de Max Frisch (9 décembre 1972) –, metteur en scène – *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (5 avril 1969) – mais aussi, dès 1971, comme membre du comité de sélection des œuvres mises en ondes. À travers cette coopération avec le *Nouveau répertoire dramatique*, Jean-Marie Serreau contribue à faire connaître de jeunes auteurs francophones tels que Bernard Dadié – en février 1971, il présente avec Lucien Attoun *Feu de Brousse à Zaïre*, version radiophonique inédite de *Béatrice du Congo*, pièce que Serreau monte l'été suivant au Festival d'Avignon avec la troupe du Théâtre de la Tempête –, Roger Dumas – avec *Les Millionnaires*, version radiophonique diffusée le 13 février 1971 – et Ernst Syto Cavé – *Mémoires pour un balai*, diffusé le 20 février 1971.

Le fonds télévision rassemble les programmes diffusés sur les chaînes françaises de télévision de 1949 à nos jours, soit les archives télévisuelles de la RTF, de l'ORTF puis des chaînes publiques. À partir de 1995, et dans le cadre de l'application de l'extension de la loi sur le dépôt légal, les programmes des sept chaînes dites « historiques » (TF1, France 2, France 3, Canal +, La Cinquième, Arte, M6) sont conservés. Ce périmètre est étendu peu à peu aux chaînes de la TNT, du câble et du satellite, ainsi qu'aux chaînes de la télévision régionale publique. Comme pour la radio, toutes les typologies de programmes sont représentées dans ce fonds, du reportage au documentaire, de la retransmission à l'enregistrement en studio. Jean-Marie Serreau apparaît à plusieurs reprises comme comédien dans des œuvres de création pour la télévision : des œuvres théâtrales comme *Christophe C*, d'après une œuvre de Loys Masson (1er février 1955), *Ah ! Jeunesse*, d'après le texte d'Eugène O'Neill (10 avril 1956), *Le Révizor* de Nicolas Gogol (26 juin 1956), *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge (21 mai 1957), mais aussi des téléfilms ou d'autres programmes comme *En votre âme et conscience* et *Énigmes ou à chacun sa vérité*. Par ailleurs, Jean-Marie Serreau met en scène et réalise des œuvres audiovisuelles, notamment *Comédie*, adaptation de la pièce éponyme de Samuel Beckett, réalisée avec Marin Karmitz et Jean Ravel en 1965. La pièce, déjà montée l'année précédente par Jean-Marie Serreau au Pavillon de Marsan du Louvre, fait l'objet d'une mise en scène spécifiquement pensée pour

la caméra (avec trucages, effets sonores et lumineux), en collaboration avec le service de la Recherche[49] de l'ORTF. D'autres traces de son travail de metteur en scène peuvent être mobilisées : interviews et entretiens[50], extraits de représentations ou de répétitions, images des espaces de représentation (façades de théâtres, salles, affiches, espaces d'accueil) apparaissent dans des reportages ou magazines spécialisés (*Mille neuf cent soixante-cinq soixante-dix soixante-quinze*, *Le Théâtre*[51], *Les Trois Coups*, *T comme théâtre*). Enfin, des documentaires programmés en hommage à Jean-Marie Serreau sont consacrés à l'ensemble de son travail : alliant archives et entretiens de proches (famille et collaborateurs), ces programmes composites contiennent de nombreuses informations, témoignages et images documentant les pratiques de l'artiste, et constituent par ailleurs un objet d'étude fécond pour travailler sur la mémoire et l'héritage de Jean-Marie Serreau.

Par ailleurs, l'INA conserve d'autres fonds d'archives audiovisuelles, autrefois acquis par l'ORTF ou bien déposés à l'institut pour assurer leur conservation et mise en consultation. Parmi ces fonds tiers, plus de 14 000 enregistrements produits par la SORAFOM[52] et l'OCORA[53], structures héritières du Poste colonial mis en place par le gouvernement français en 1931 pour diffuser les informations et la culture françaises dans les territoires colonisés, ont été reçus par l'ORTF en 1969 avant d'être confiés à l'INA. En 1966, l'OCORA couvre le Festival mondial des arts nègres de Dakar, organisé par l'État sénégalais et la Société africaine de culture, réseau international structuré autour de la revue *Présence africaine*. L'événement est sans précédent et se veut l'expression d'une société

[49] Le service de la Recherche est fondé par l'ingénieur, compositeur et homme de radio Pierre Schaeffer, en 1960. Il a pour mission de promouvoir et de coordonner des projets de recherche fondamentale et expérimentale sur les nouveaux moyens techniques et artistiques apportés par la radio et la télévision. Le Groupe de recherches musicales, créé deux ans plus tôt, est absorbé par ce nouvel organe, et trois sous-groupes sont formés : le Groupe des recherches technologiques, le Groupe recherche image (GRI) ainsi que le Groupe d'études critiques.

[50] Définition utilisée pour l'indexation des contenus audiovisuels par les documentalistes de l'INA : l'interview est en général brève et menée par un journaliste qui cadre strictement le contenu, à la différence de l'entretien, en général plus long et plus souple.

[51] Page spéciale du journal télévisé consacrée à l'actualité théâtrale, proposée par Lise Élina, Max Favalelli et Paul-Louis Mignon, et diffusée de 1959 à 1968.

[52] La Société de radiodiffusion de la France d'outre-mer est créée en 1955, à l'initiative de Pierre Schaeffer, alors ingénieur à la RTF. Cette structure répond à un double objectif : accompagner la création de radios locales africaines et la production de programmes originaux, et assurer la formation des journalistes, techniciens et opérateurs radio.

[53] L'Office de coopération radiophonique, créé en 1962 et placé sous la direction de l'ORTF.

nouvelle confrontée aux promesses des indépendances africaines. La programmation de cette première édition s'articule autour de plusieurs expositions, spectacles, projections de films, d'un colloque et d'une remise de prix (art, littérature, musique, cinéma). Jean-Marie Serreau est présent au festival avec une mise en scène de *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, dont une représentation, captée par les équipes de l'OCORA, est retransmise au cours de l'été sur la station France Culture.

D'autres collections déposées par des tiers ont été versées dans le cadre de donations et de partenariats : l'INA conserve ainsi archives audiovisuelles et documentations écrites émanant de quatre théâtres nationaux (Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre national de la Colline, Théâtre national de Chaillot, Théâtre national de Strasbourg), cinq Centres dramatiques nationaux (Nanterre-Amandiers, Comédie de Reims, La Manufacture Nancy-Lorraine, Théâtre du Nord, Théâtre national populaire de Villeurbanne), ainsi que les archives du Festival d'automne (fondé en 1972 par Michel Guy), du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) ou encore de l'Opéra national de Paris. Ces fonds très riches comportent des captations de spectacles, des enregistrements de répétitions, filages et générales, diverses interviews de metteurs en scène et comédiens, ou encore des éléments audiovisuels intégrés à des spectacles (inserts vidéo, illustrations sonores), des documents promotionnels ainsi que des enregistrements variés en lien avec la vie des établissements (conférences, master class, débats).

Les archives audiovisuelles ne constituent pas de simples traces de performances par essence éphémères. Au-delà de leur statut de preuve ou de source pour la recherche, ces enregistrements obéissent aux exigences intrinsèques au média pour lequel ils ont été réalisés et imposent une attention concrète au contexte de production, aux moyens techniques alloués et à la matérialité des supports conservés. À l'Inathèque, les chercheurs peuvent consulter plus de 300 fonds d'archives écrites hérités de la RTF et de l'ORTF (voir notamment les *Cahiers littéraires RTF ORTF*[54]) ou transmises par des personnes physiques ou morales (SFP, CSA), comportant notamment des documents de programmation et d'accompagnement versés dans le cadre du dépôt légal, mais aussi documents de production, scenarii, dessins

[54] Les *Cahiers littéraires RTF ORTF,* édités par le service des Relations avec la presse et le public de la RTF à partir de 1962, paraissaient deux fois par mois et contenaient des analyses de textes dramatiques originaux et d'adaptations, ainsi que quelques chroniques sur les émissions littéraires diffusées à la radio.

de costumes, maquettes de décors, photographies ou photogrammes. En outre, l'Inathèque met à disposition de ses usagers un ensemble de monographies, ouvrages publiés et travaux universitaires[55] relatifs aux médias et à l'analyse des politiques culturelles, ainsi qu'une importante collection de périodiques spécialisés. La photothèque[56] de l'INA gère par ailleurs les fonds issus des services photos de la RTF, de l'ORTF et des sociétés audiovisuelles publiques dont la Société française de production, l'INA et France Télévisions. Ces reportages photographiques documentent la production audiovisuelle française, avec des clichés de tournages, de plateaux et studios ainsi que de leurs coulisses, des images des dispositifs techniques et du matériel audiovisuel, des différents métiers de l'audiovisuel, des décors et costumes, ou encore des portraits de personnalités participant aux émissions. Les premiers reportages datent de 1950 et témoignent des premières émissions télévisées non enregistrées, dont ils permettent de reconstituer les conditions de tournage. Par exemple, s'il n'existe pas d'enregistrement connu de l'adaptation télévisée de la pièce *Le Mariage forcé* de Molière en juillet 1950, dans laquelle Jean-Marie Serreau est interprète, le tournage est documenté par un reportage photographique[57].

Enfin l'INA produit des objets audiovisuels pour contribuer à l'élaboration d'un patrimoine mémoriel, notamment de longs entretiens avec des acteurs de l'histoire culturelle du XXe siècle. Ainsi la collection « Mémoire du théâtre[58] », consultable en ligne, a-t-elle été pensée pour recueillir et préserver une mémoire du spectacle vivant. Le témoignage d'Antoine Bourseiller a notamment fourni un éclairage précieux sur l'aménagement de l'espace théâtral du Cloître des Carmes, investi en 1967 par Jean-Marie Serreau pour le festival d'Avignon. La fresque en ligne[59] « En scènes » propose quant à elle de nombreux extraits de documents

55 Les actes des *Journées d'études du premier salon audio-visuel et communication* (Paris, du 6 au 11 février 1970) comportent par exemple une communication de Jean-Marie Serreau intitulée « Influence de l'audiovisuel sur l'architecture ».

56 Fonds consultables sur rendez-vous au siège de l'INA, à Bry-sur-Marne.

57 Reportage n° RPT0500015771, *Le Mariage forcé*, juillet 1950 : en plateau, des comédiens interprètent *Le Mariage forcé* de Molière réalisé par Bernard Hecht pour la RTF. Photographe : Charles Prost.

58 Cette collection comporte notamment les témoignages d'Antoine Bourseiller, Jorge Lavelli, Roger Planchon ou encore Jean-Pierre Vincent. En ligne : https://entretiens.ina.fr/ (consulté le 31.07.2025).

59 L'INA propose un ensemble de sites Internet permettant de découvrir de nombreuses archives audiovisuelles contextualisées sous la forme de parcours thématiques, désignés sous le terme générique de « fresques ».

d'archives de tous types autour des arts du spectacle, agrémentés d'une contextualisation et d'une transcription[60].

Un défi méthodologique : reconstituer la « galaxie » Jean-Marie Serreau

En vertu de sa vocation, l'INA apporte son soutien à la recherche académique, en partenariat avec des institutions universitaires, des LabEx[61] et des centres de recherche. Le département Valorisation scientifique de l'INA a pour mission de faire connaître l'ensemble des collections, à travers ses activités d'accueil des usagers, d'accompagnement à la recherche et de valorisation des collections, dans le cadre d'événements ouverts au public tels que les « Lundis de l'INA » et les séminaires du Lab. Les équipes du département participent à divers événements, colloques, journées d'étude, séminaires et autres conférences où elles peuvent être sollicitées pour assurer une médiation vers les collections ainsi que pour la sélection et la diffusion d'extraits. En effet, la diffusion d'extraits issus des collections est possible dans le cadre des activités scientifiques de l'institut, dans les manifestations organisées par l'INA ou bien par des institutions partenaires[62]. Les recherches pour le Chantier Serreau accompagnent ainsi les événements scientifiques cités plus haut ; mais si l'objectif principal est de fournir des images ou des sons permettant d'éclairer et d'alimenter les réflexions développées à ces occasions, des éléments inédits sur le travail de Jean-Marie Serreau ont pu être établis grâce aux archives écrites et audiovisuelles de l'INA.

Tout d'abord, des enregistrements sonores des réunions du service de la Recherche de la RTF ont permis de reconstituer la genèse du spectacle *Gilda appelle Mae West,* issu de la collaboration du metteur en scène avec les équipes du service en mai et juin 1962, et de documenter les travaux engagés en 1962 et 1963. Les schémas ci-dessous présentent les documents issus de divers fonds INA témoignant de cette intense collaboration entre l'artiste et la cellule recherche de la RTF :

60 Voir cet extrait de reportage en hommage à Jean-Marie Serreau, diffusé le 30 mai 1983, dans la collection « Plaisir du théâtre » : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00412/a-propos-du-theatre-de-jean-marie-serreau.html (consulté le 31.07.2025).

61 Laboratoires d'excellence (ou groupements de laboratoires) qui fédèrent des équipes de recherche sur une thématique scientifique donnée.

62 Pour ces événements, l'INA prend en charge la gestion des droits (analyse juridique et rémunération des ayants droit), sans possibilité de copie des extraits ni de retransmission de la captation de ces événements.

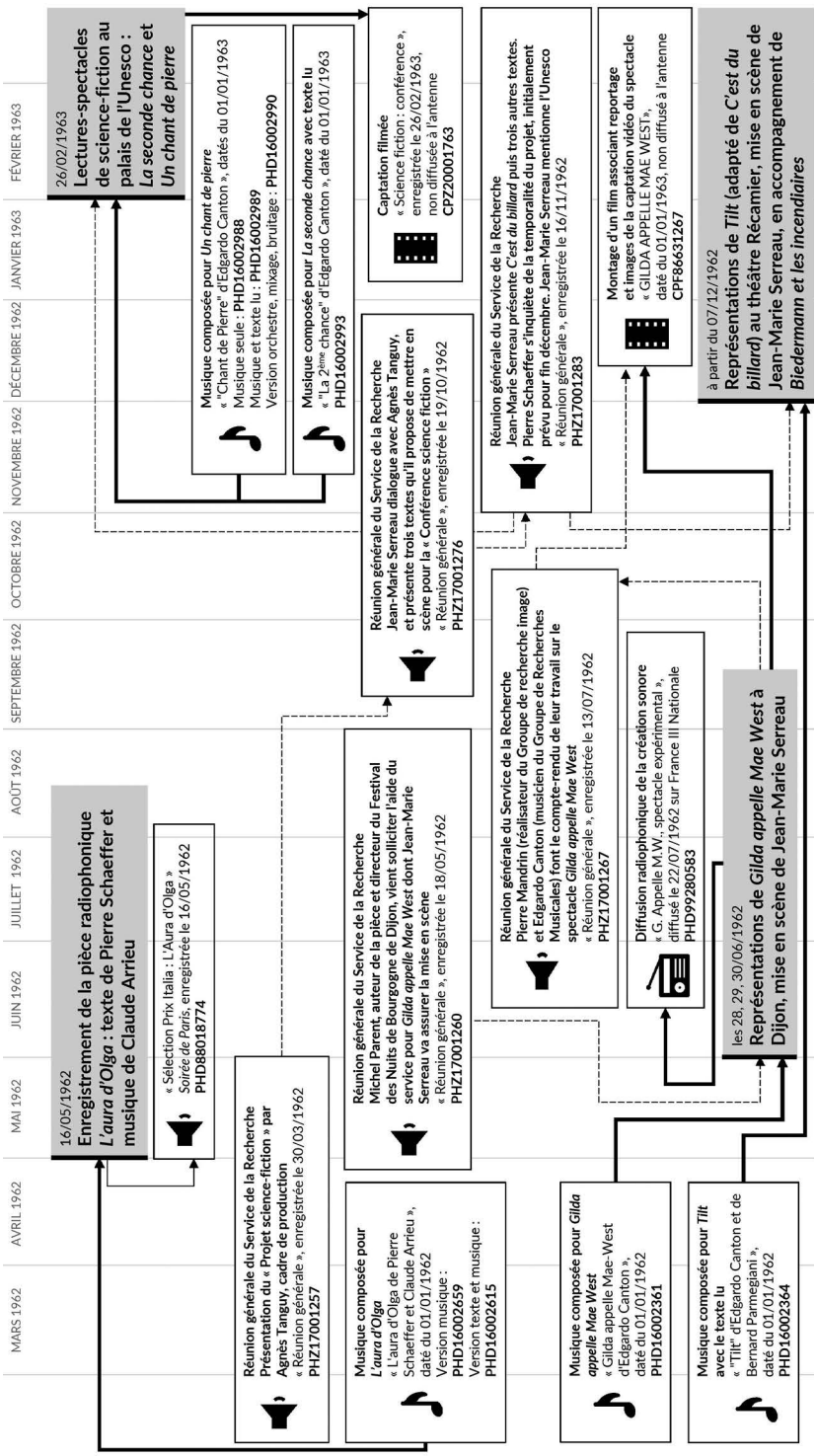


FIGURE 1.1 Vue des archives audiovisuelles INA établissant des liens entre Jean-Marie Serreau et le service de la Recherche de la RTF entre mars 1962 et février 1963.

Note. Les symboles graphiques correspondent à la nature du document : enregistrement sonore, enregistrement musical, diffusion radiophonique et élément audiovisuel (vidéo) non diffusé. En gris, les représentations, spectacles et spectacles radiophoniques. En ligne continue, les liens représentant une réutilisation directe (musique composée pour un spectacle, captation d'un spectacle devenant un document d'archive INA donnant lieu ou pas à une diffusion à l'antenne). En ligne pointillée, les liens représentant « des discussions à propos de » ou des « événements menant à ».

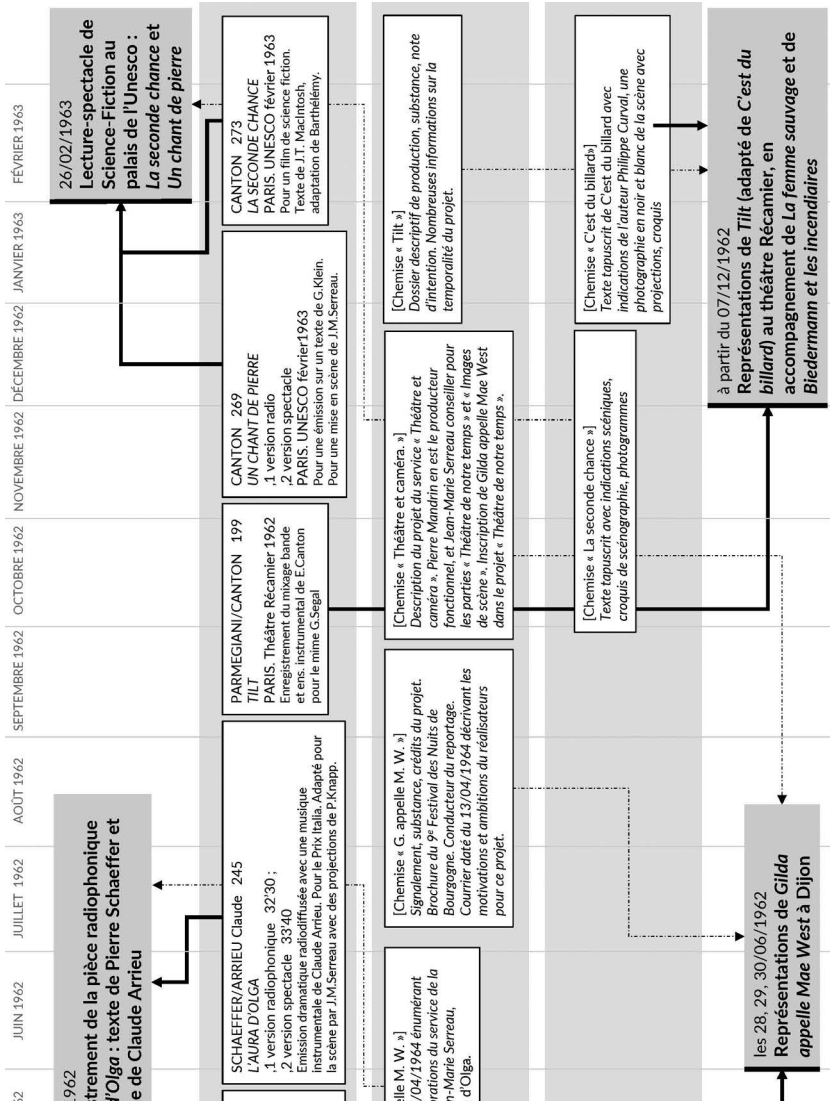


FIGURE 1.2 Vue des archives écrites INA établissant des liens entre Jean-Marie Serreau et le service de la Recherche de la RTF entre mars 1962 et février 1963.

Note. La chronologie suit ici celle des œuvres plutôt que celle des versements.

Un fonds d'archives écrites versé par l'ancien Centre de documentation de l'INA, contenant notamment des documents relatifs au réalisateur du service de la Recherche, Pierre Mandrin, s'est révélé précieux pour le Chantier. Concernant *Gilda appelle Mae West*, outre les réunions discutées plus haut, nous disposons aujourd'hui de nombreux éléments qui permettent de mieux comprendre l'intérêt mutuel que se portaient le metteur en scène et le service. Le dossier n° 81 de l'unité 14815-0041 comprend : le dossier de production, les brochures du spectacle de Dijon en juin 1962 et de la reprise à Essen en 1963, avec des notes d'intention et explications de l'auteur Michel Parent et de Jean-Marie Serreau, ainsi qu'un courrier et son brouillon tapuscrits de Pierre Mandrin, écrits en 1964. Ce dernier y revient en longueur sur son travail de réalisateur d'un montage télévisuel de la pièce, à l'occasion de sa projection du nouveau spectacle de Jean-Marie Serreau au pavillon de Marsan, *Estival 64*. Pierre Mandrin y explicite ses intentions pour *Gilda appelle Mae West*, en les mêlant à celles de Jean-Marie Serreau[63], et le manque de moyens dont il a disposé pour le réaliser. Le théâtre à scènes multiples apparaît dans ce courrier comme une rencontre, conceptuelle sinon idéale, du metteur en scène vivement intéressé par les techniques audiovisuelles (pour ce qu'elles permettent dans la mise en scène et pour les potentialités de diffusion qu'elles portent ; intérêt qui s'inscrit dans un renouvellement des pratiques culturelles de masse) et du réalisateur de télévision en train d'expérimenter son médium. De manière plus générale, Pierre Mandrin recontextualise le travail sur *G. appelle M.W.* au sein du projet réfléchi par le service de la Recherche autour du théâtre. Les questions de la réception par le public de télévision, et surtout de l'intérêt que celui-ci peut trouver au théâtre et au théâtre à la télévision, au théâtre filmé, semblent en tout cas les préoccuper tous les deux. Le même dossier nous apprend notamment que le service travaille sur un projet intitulé « Théâtre de demain », porté par l'atelier « Théâtre et caméra », et qui entend « s'intéresser aux projets et réalisations présentes et futures dans le domaine de la recherche de nouvelles formes de théâtre [...] : architecture, scénographie, dramaturgie, technique audiovisuelle... ». Jean-Marie Serreau et son assistant metteur en

[63] Dans Fonds INA : radio et télévision, *RTF, ORTF, INA : recherche prospective et expérimentale. 1961 à 1977*, archives écrites, dossier n° 81, Pierre Mandrin écrit : « Donc, autre chose que du théâtre filmé : je voulais montrer qu'il est possible, à partir de ce Théâtre à 4 scènes, de réaliser une émission télévisée originale, ce que J.-M. Serreau pressentait d'ailleurs à travers l'œuvre de Michel Parent et dans sa mise en scène. »

scène, Barthélémy, ont été a minima considérés pour participer, respectivement, aux titres de conseiller et assistant de production pour chacun des deux axes de recherche au sein de ce programme.

Par ailleurs, et grâce aux « Réunions générales » citées plus haut, le contexte de création de la *Tilt,* adaptation théâtrale de la nouvelle de science-fiction de Philippe Curval *C'est du billard*, a pu être reconstitué : cette mise en scène, initiée par un « projet science-fiction » du service de la Recherche pour un événement prévu au siège de l'Unesco, a finalement été jouée en première partie de *Biedermann et les incendiaires* au Théâtre Récamier à partir de décembre 1962. Le fonds Monique Lepeuve, réalisatrice du service, nous en offre des images par le biais de croquis de scénographie et de photogrammes vraisemblablement projetés pendant la pièce. À l'Unesco, en février 1963, seront finalement jouées une adaptation en ciné-roman par Barthélémy de *La Seconde Chance* de J. T. McIntosh, et une adaptation théâtrale par Jean-Marie Serreau d'*Un chant de pierr*e de Gérard Klein. La musique de ce deuxième spectacle est signée Edgardo Canton, compositeur du Groupe de recherches musicales du service de la Recherche. Gérard Klein anime un débat au cours de la même soirée, débat capté et conservé à ce jour à l'INA. Autre exemple : dans le courrier cité précédemment, Pierre Mandrin nous apprend l'existence d'un projet d'adaptation scénique, par Jean-Marie Serreau, de la création radiophonique signée Pierre Schaeffer et Claude Arrieu, *L'Aura d'Olga*, projet qui marquerait peut-être, au regard de la chronologie, le début de cette collaboration entre le metteur en scène et le service de la Recherche. Hormis ces découvertes circonstancielles, la recherche s'effectue pour chaque événement dans une logique d'entonnoir : du plus précis au plus large, dans un processus d'itération selon le nombre et la pertinence des résultats. Les termes utilisés étant souvent fortement discriminants et peu polysémiques, le champ ou critère de recherche le plus utilisé est l'« Index général », qui concerne quasiment l'ensemble des champs textuels de la notice. Il est possible d'y associer un intervalle de dates de diffusion ou d'enregistrement, voire dans certains cas (par exemple pour la pièce *Une tempête*) des mots-clés liés au champ lexical du théâtre. Sans entrer dans le détail de la méthodologie, évoquons quelques problématiques récurrentes rencontrées lors de la recherche.

Le premier obstacle à garder à l'esprit est, pour la recherche des noms propres, les possibilités de coquilles ou d'inexactitudes. Par exemple, plusieurs notices entretiennent une confusion entre le comédien Michel Serrault et le metteur en scène Jean-Marie Serreau. Il s'agit alors

d'évaluer la pertinence de chercher toutes les variantes possibles du patronyme (Serraut, Serreault, Sereau), éventuellement en usant de troncatures et en excluant les prénoms susceptibles d'amener du bruit documentaire (Michel, Geneviève, Coline). Autre exemple : *Biedermann et les incendiaires* est parfois orthographié dans les notices Biedermann, Bidermann, Biderman, voire « Monsieur Bonhomme » (la pièce étant aussi jouée sous le nom de *Monsieur Bonhomme et les incendiaires*). Ainsi, dans un entretien donné pour l'émission radiophonique *Images et visages du théâtre d'aujourd'hui*, le metteur en scène Jean-Pierre Dougnac revient sur les « merveilleux souvenirs » qu'il a du travail sur *La Femme sauvage* et *Biedermann et les incendiaires*, et compare la réception de ces deux pièces. Il parle probablement des représentations données en 1962 au Théâtre Récamier, dans les mises en scène de Jean-Marie Serreau. Le nom de ce dernier n'apparaît pas dans la notice, et Biedermann est orthographié « Biderman », au moment de la recherche. Il faut toutefois préciser que les chercheurs identifiant de telles erreurs peuvent les signaler aux documentalistes et que des campagnes de correction sont réalisées par l'institut.

Une des raisons de ces erreurs est d'ordre historique et tient aux modalités pratiques du traitement documentaire. À titre d'exemple, jusqu'à la fin des années 1990, la description des émissions d'actualités de la télévision nationale (journaux et magazines) était effectuée en « prise d'antenne », c'est-à-dire sur des grilles descriptives saisies à la main, pendant la diffusion en direct des programmes. On imagine alors bien d'une part, l'important risque d'erreur dans la saisie, notamment des noms propres, et d'autre part, le caractère parcellaire de la description, la possibilité d'effectuer des recherches complémentaires étant réduite.

Les évolutions technologiques et structurelles de l'entreprise conduisent également à des migrations successives des données documentaires, avec leur lot de reconfigurations – en premier lieu, l'harmonisation entre données documentaires issues des archives professionnelles historiques et celles créées pour le dépôt légal de la radio-télévision – qui peuvent compliquer la recherche. Les réalisations du service de la Recherche, à l'instar des fonds audiovisuels et écrits ayant trait à ces réalisations, sont éparpillées dans plusieurs bases et restent difficiles à identifier en tant qu'ensemble. S'il n'existe pas de document détaillant de manière exhaustive l'histoire de la constitution des fonds et de leur description, de nombreuses ressources consultables

en interne aident à appréhender cette complexité, et la proximité avec les équipes documentaires et techniques permet de s'appuyer sur leur expertise et leur mémoire des usages professionnels.

Enfin, la problématique de matériels non numérisés[64] ralentit la recherche : ici, le cas s'est présenté pour l'émission radiophonique *Belles lettres*, diffusée le 28 janvier 1957 sur le Programme national : la notice évoque une interview de Michel Vinaver à propos de sa pièce *Les Coréens*, mise en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre de l'Alliance française, indisponible à l'écoute. Ce cas de figure s'explique par l'histoire des supports analogiques et de leur utilisation par les chaînes, et illustre l'expression « conserver pour utiliser » ; la bande magnétique ayant été numérisée est une copie composite d'une cinquantaine d'extraits issus d'archives des années 1950, copie réalisée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Dans le cadre du Chantier, une demande de numérisation a été faite pour le matériel existant, qui comporte probablement l'émission originale. Il convient de noter également que les matériels associés à certains documents cités dans le présent article sont en cours de numérisation, notamment les enregistrements sonores et musicaux issus des fonds du Groupe de recherches musicales et liés aux spectacles *L'Aura d'Olga*, *Gilda appelle Mae West*, *Un chant de pierre* et *La Seconde Chance*. D'autres encore sont des découvertes récentes issues d'un stock « retrouvé » et restent difficiles à identifier et cataloguer précisément ; par exemple la captation filmée de la conférence « Science-fiction » donnée à l'UNESCO en février 1963. Le lecteur sera ainsi averti de la potentielle évolution des informations données ici ou présentes sur les notices documentaires. Cette évolution est le reflet du processus vivant de la redécouverte et de la documentation.

De manière générale, le travail de recherche fait l'objet de réunions de travail entre les chercheurs et les documentalistes, et implique des allers-retours réguliers afin de développer d'une part, la connaissance du sujet, et d'autre part, la compréhension des fonds. Au vu de l'ampleur du Chantier et de la multiplicité des portes d'entrée, la constitution d'un outil de recensement des documents en rapport avec Jean-Marie Serreau s'est avérée nécessaire. Ainsi, chaque document d'archive peut être relié à une pièce, un auteur ou un spectacle s'il en contient des

64 Le Plan de sauvegarde et de numérisation lancé en 1999 est toujours en cours. D'autre part, un stock conséquent de films issus de l'ORTF fait actuellement l'objet d'inventorisation. En cas de notice documentée sans matériel numérisé associé, les équipes documentaires vérifient l'existence d'un matériel analogique et peuvent demander sa numérisation.

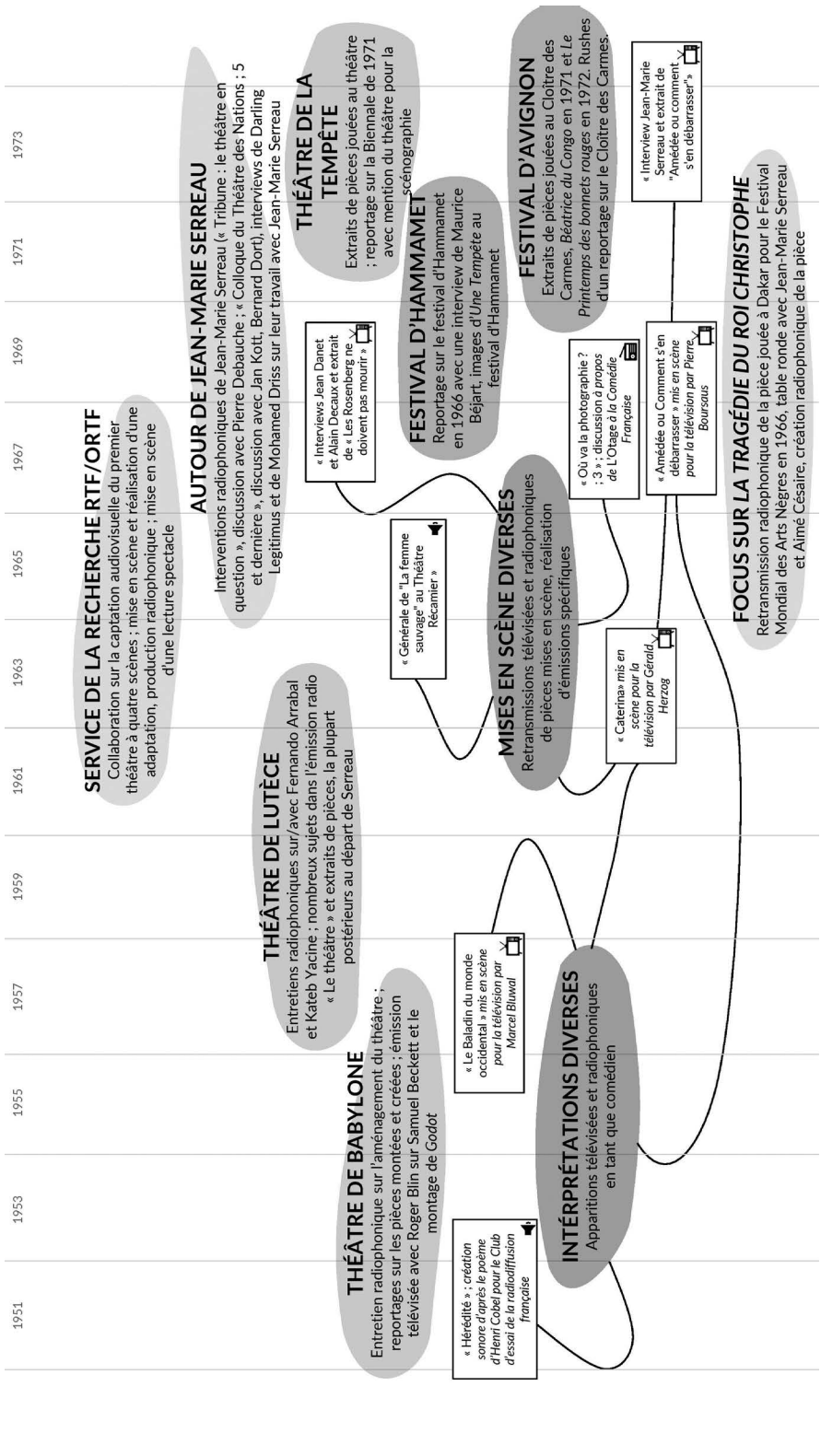


FIGURE 1.3 Version retravaillée d'une «Galaxie Jean-Marie Serreau» présentée lors de l'atelier de recherche INA et BnF, à la maison Jean Vilar d'Avignon le 15 juillet 2023, dans le cadre du colloque « Jean-Marie Serreau, un bâtisseur visionnaire du Festival d'Avignon ».

images ou s'il en est question dans une discussion, révélant un réseau de connexions intermédiatiques. Cet outil permettra, à terme, de naviguer facilement dans ce qui devient un « Corpus Serreau ».

Un apport mutuel

Les archives audiovisuelles, photographiques et écrites de l'INA mises au jour dans le cadre du Chantier Serreau ont certes contribué à dresser une cartographie des empreintes laissées par le metteur en scène, mais de nombreuses pistes restent à explorer, notamment en ce qui concerne sa carrière d'acteur et son activité pour la télévision. Il a très tôt travaillé avec la RTF ; dès 1951, il joue aux côtés d'Éléonore Hirt dans une adaptation du poème « Hérédité » d'Henri Cobel, pour le Club d'essai de la radiodiffusion française. En 1955, il interprète Lope dans la dramatique télévisée *Christophe C*, une comédie poétique narrant la vie de Christophe Colomb avant la découverte de l'Amérique. En 1957, il joue dans *Le Baladin du monde occidental,* une adaptation pour la télévision de la pièce de John Millington Synge, réalisée par Marcel Bluwal. L'œuvre est suivie d'une discussion menée par la journaliste Nicole Vedrès, avec Jean-Louis Bory (membre du comité des programmes télévisés), André Brincourt, Bernard Dort (critique dramatique pour *Le Masque et la plume* et futur enseignant-chercheur à l'Institut d'études théâtrales) et Marcel Bluwal. Sous l'ORTF, rappelons encore la présence de Jean-Marie Serreau dans le *Nouveau répertoire dramatique* comme interprète, metteur en scène et membre du comité de sélection. Enfin, les liens entre le metteur en scène et le service de la Recherche de la RTF-ORTF ne s'arrêtent pas aux éléments cités plus haut : deux compositeurs du Groupe de recherches musicales, Gilbert Amy et Edgardo Canton, signent la musique pour pas moins de onze pièces mises en scènes par Jean-Marie Serreau dans les années 1960, preuve supplémentaire de la porosité entre divers espaces scéniques et médiatiques et d'une circulation très fluide des professionnels dans ce « réseau Serreau ». Outre leur intérêt documentaire indéniable pour le Chantier Serreau, ces sources démontrant la collaboration étroite entre un metteur en scène et le service de la Recherche de la RTF-ORTF pourraient apporter une contribution concrète à l'histoire des relations entre le spectacle vivant et les dispositifs audiovisuels médiatiques

Si ce partenariat scientifique, précieux pour la recherche et la compréhension du parcours artistique et engagé de Jean-Marie Serreau, a

permis de mettre en évidence son travail étonnant et méconnu dans le domaine de l'audiovisuel, les apports sont naturellement mutuels. La valorisation des fonds est en effet au cœur des missions de l'INA, et ce travail apporte de surcroît de nombreuses occasions d'effectuer des reprises d'antériorité sur la description des fonds, d'enrichir les notices documentaires, ainsi que d'enquêter sur les matériels et de procéder à des demandes de numérisation. Le Chantier Serreau constitue donc une opportunité pour l'INA de mettre à disposition des publics chercheurs de nouvelles ressources et de remplir pleinement sa mission d'accompagnement à la recherche scientifique et universitaire, tant auprès des enseignants-chercheurs que des étudiants en master et en doctorat.

Bibliographie

Sources

Ah ! Jeunesse, 1re chaîne, émission réalisée par Marcel Bluwal d'après une œuvre d'Eugene O'Neill, diffusée le 10 avril 1956. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86600669/ah-jeunesse (31.07.2025).

Archives littéraires pour l'exposition de Montréal 1967, non diffusé. Catalogue en ligne : https://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ06002059/archives-litteraires-pour-l-exposition-de-montreal-1967 (31.07.2025).

Belles lettres du 28 janvier 1957, Programme national, émission produite par Robert Mallet, diffusée le 28 janvier 1957. Catalogue en ligne : https://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99247779/belles-lettres-du-28-janvier-1957 (31.07.2025).

« Chant de Pierre » d'Edgardo Canton, enregistrement de musique réalisé en 1963. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002988/quot-chant-de-pierre-quot-d-edgardo-canton (31.07.2025).

« Chant de Pierre » d'Edgardo Canton, enregistrement de musique avec texte lu réalisé en 1963. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002989/quot-chant-de-pierre-quot-d-edgardo-canton (31.07.2025).

« Chant de Pierre » d'Edgardo Canton, enregistrement de musique avec orchestre, mixage, bruitages réalisé en 1963. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002990/quot-chant-de-pierre-quot-d-edgardo-canton (31.07.2025).

Christophe C, 1re chaîne, émission réalisée par Jean-Paul Carrère d'après une œuvre de Loys Masson, diffusée le 1er février 1955. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86621225/christophe-c (31.07.2025).

Comédie, émission non diffusée réalisée par Marin Karmitz, Jean Ravel et Jean-Marie Serreau d'après une œuvre de Samuel Beckett, enregistrée en 1966. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86622252/comedie (31.07.2025).

En votre âme et conscience, *L'Affaire de Bitremont*, 1re chaîne, émission réalisée par Jean Prat et Claude Barma, diffusée le 29 mai 1956. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86633187/l-affaire-de-bitremont (31.07.2025).

En votre âme et conscience, *L'Affaire Landru*, 1re chaîne, émission réalisée par Jean Prat, diffusée le 1er mars 1957. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86633195/l-affaire-landru (31.07.2025).

Énigmes ou à chacun sa vérité, *Le Mystère de la Mary Celeste*, 1re chaîne, émission réalisée par Stellio Lorenzi et Guy Lessertisseur, diffusée le 10 juillet 1956. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86646503/le-mystere-de-la-mary-celeste (31.07.2025).

Festival des Nuits de Bourgogne, *G. Appelle M.W., spectacle expérimental*, émission diffusée sur France III Nationale le 22 juillet 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99280583/g-appelle-m-w-spectacle-experimental (31.07.2025).

Festival mondial des Arts nègres, *La Tragédie du roi Christophe : captation intégrale au Festival mondial des Arts nègres, Dakar 1966*, France Culture, émission réalisée par Georges Godebert, enregistrée le 16 avril 1966 et diffusée le 24 juillet 1966. Catalogue en ligne : https://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99203112/la-tragedie-du-roi-christophe-captation-integrale-au-festival-mondial-des-arts-negres-dakar-1966 (31.07.2025).

Fonds INA : radio et télévision, *RTF, ORTF, INA : recherche prospective et expérimentale. 1961 à 1977*. Archives écrites. Le dossier n° 81 de cette unité rassemble des documents relatifs à *Gilda appelle Mae West*, à *Tilt*, ainsi qu'au projet « Théâtre et caméra ». Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/ECRIT/DE_14815-0041/rtf-ortf-ina-recherche-prospective-et-experimentale-1961-a-1977 (31.07.2025).

Fonds Monique Lepeuve, Textes (1). Archives écrites. Le dossier n° 6, comprenant le « Dossier Serreau », renferme des textes tapuscrits, des croquis et des photogrammes à propos des spectacles *La Seconde Chance* et *C'est du billard* (*Tilt*). Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/ECRIT/DE_28362-0004/textes-1 (31.07.2025).

Gilda appelle Mae West, montage de la captation filmée du spectacle joué à Dijon en juin 1962, précédé d'un reportage expliquant les intentions de la mise en scène et le dispositif scénographique, réalisé en 1963 à partir des images filmées lors du spectacle à Dijon. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86631267/gilda-appelle-mae-west (31.07.2025).

Gilda appelle Mae-West d'Edgardo Canton, enregistrement de musique réalisé en 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002361/gilda-appelle-mae-west-d-edgardo-canton (31.07.2025).

Hérédité, Programme national, émission produite par André Almuro, enregistrée le 16 avril 1951. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD86059715/heredite (31.07.2025).

Images et visages du théâtre d'aujourd'hui, *Entretien avec Jean-Pierre Dougnac*, émission non diffusée, produite par Moussa Abadi, enregistrée le 5 avril 1973. Catalogue en ligne : https://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHF04001163/entretien-avec-jean-pierre-dougnac (31.07.2025).

INA-GRM, 1980, *Répertoire acousmatique : 1948-1980*, Paris, INA publications, coll. « Cahiers Recherche/Musique ».

L'Aura d'Olga de Pierre Schaeffer et Claude Arrieu, enregistrement réalisé en 1962, version musique. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002659/l-aura-d-olga-de-pierre-schaeffer-et-claude-arrieu (31.07.2025).

L'Aura d'Olga de Pierre Schaeffer et Claude Arrieu, enregistrement de musique savante réalisé en 1962, version texte et musique. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002615/l-aura-d-olga-de-pierre-schaeffer-et-claude-arrieu (31.07.2025).

« La 2ème chance » d'Edgardo Canton, enregistrement de musique savante réalisé en 1963, avec texte et musique. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002993/quot-la-2eme-chance-quot-d-edgardo-canton (31.07.2025).

Le Baladin du monde occidental, 1re chaîne, émission réalisée par Marcel Bluwal d'après une œuvre de John Millington Synge, diffusée le 21 mai 1957. Catalogue en ligne :

https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86615585/le-baladin-du-monde-occidental (31.07.2025).

Le Masque et la plume, Paris Inter puis France Inter, émission produite successivement par Michel Polac et François-Régis Bastide, Pierre Bouteiller, Jérôme Garcin et Rebecca Manzoni, diffusée depuis 1956. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ05011173/le-masque-et-la-plume et https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/RD_2428701.001/le-masque-et-la-plume (31.07.2025).

Le Révizor, 1re chaîne, émission réalisée par Marcel Bluwal d'après une œuvre de Nicolas Gogol, diffusée le 26 juin 1956. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86636312/le-revizor (31.07.2025).

Le Théâtre, 1re chaîne, page spéciale du journal télévisée produite par Lise Elina, Max Favalelli et Paul-Louis Mignon, diffusée de 1959 à 1968. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAF97102482/le-theatre (31.07.2025).

Les Trois Coups, 1re chaîne, émission produite par Lise Elina, Max Favalelli et Paul-Louis Mignon, diffusée de 1968 à 1971. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAF97102563/les-trois-coups (31.07.2025).

Mille neuf cent soixante-cinq soixante-dix soixante-quinze, 1re chaîne, émission réalisée par Guy Labourasse, diffusée de 1962 à 1964. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF99004312/mille-neuf-cent-soixante-cinq-soixante-dix-soixante-quinze (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Biedermann et les incendiaires*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Bronislaw Horowicz, diffusée le 9 décembre 1972. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99218537/biedermann-et-les-incendiaires (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Émission du 20 février 1971*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Georges Peyrou, diffusée le 20 février 1971. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99215248_00/nouveau-repertoire-dramatique-emission-du-20-fevrier-1971 (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Feu de Brousse à Zaïre*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Georges Peyrou, diffusée le 6 février 1971. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99215245/feu-de-brousse-a-zaire (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *La Tragédie du roi Christophe*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Claude Mourthé, diffusée le 5 avril 1969. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99210254/la-tragedie-du-roi-christophe (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *L'Épidémie*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Jean-Pierre Colas, diffusée le 21 février 1970. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99210254/la-tragedie-du-roi-christophe (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Les ancêtres redoublent de férocité*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par José Pivin, diffusée le 7 juin 1969. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99210264/les-ancetres-redoublent-de-ferocite (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Les Millionnaires*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Henri Soubeyran, diffusée le 13 février 1971. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99215247/les-millionnaires?rang=1 (31.07.2025).

Nouveau répertoire dramatique, *Mémorandum Roland DUBILLARD*, France Culture, émission produite par Lucien Attoun et réalisée par Jean-Jacques Vierne, diffusée le 12 juillet 1967. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99215247/les-millionnaires (31.07.2025).

Panorama, 1re chaîne, émission de la Direction de l'actualité télévisée diffusée de 1965 à 1970. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAF97100899/panorama (31.07.2025).

Plaisir du théâtre, Jean-Marie Serreau, Antenne 2, émission réalisée par Daniel Edinger, diffusée le 30 mai 1983. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPB83052296/jean-marie-serreau (31.07.2025).

Rendez-vous à cinq heures, Paris Inter, France II Régionale puis France Inter, émission produite par Manette Sauzay et Maurice Blezot, diffusée de 1949 à 1967. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ05007642/rendez-vous-a-cinq-heures (31.07.2025).

Réunion générale, réunion du service de la Recherche de la RTF enregistrée le 30 mars 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ17001257/reunion-generale (31.07.2025).

Réunion générale, réunion du service de la Recherche de la RTF enregistrée le 18 mai 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ17001260/reunion-generale (31.07.2025).

Réunion générale, réunion du service de la Recherche de la RTF enregistrée le 13 juillet 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ17001267/reunion-generale (31.07.2025).

Réunion générale, réunion du service de la Recherche de la RTF enregistrée le 19 octobre 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ17001276/reunion-generale (31.07.2025).

Réunion générale, réunion du service de la Recherche de la RTF enregistrée le 16 novembre 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHZ17001283/reunion-generale (31.07.2025).

Science-fiction : conférence, captation filmée de la conférence animée par Gérard Klein au Palais de l'Unesco, enregistrée le 26 février 1963. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPZ20001763/science-fiction-conference (31.07.2025).

SERREAU Jean-Marie, 1970, « Influence de l'audiovisuel sur l'architecture », *Journées d'études du premier salon audio-visuel et communication, du 6 au 11 février 1970*, Paris, Chiron, p. 75-81.

Soirée de Paris, Sélection Prix Italia : L'Aura d'Olga, émission réalisée par Pierre Schaeffer, enregistrée le 16 mai 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD88018774/selection-prix-italia-l-aura-d-olga (31.07.2025). Cette émission est diffusée à l'antenne pour la première fois sur France Culture le 21 juin 1985, dans le cadre d'une programmation consacrée aux prix Italia. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD98033707/selection-prix-italia-1962-l-aura-d-olga (31.07.2025).

T comme théâtre, 2e chaîne, émission produite par Pierre Bompar, diffusée de 1971 à 1974. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF05013987/t-comme-theatre (31.07.2025).

« Tilt » d'Edgardo Canton et de Bernard Parmegiani, enregistrement de musique avec lecture du texte enregistré en 1962. Catalogue en ligne : https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD16002364/quot-tilt-quot-d-edgardo-canton-et-de-bernard-parmegiani (31.07.2025).

Travaux

AUCLAIRE-TAMAROFF Élisabeth et BARTHÉLÉMY, 1986, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, L'Arbre verdoyant.

CHALAYE Sylvie (dir.), 2022, *Scènes et détours d'Afrique : les aventuriers de la coopération de Jean-Marie Serreau à Christian Schiaretti*, Caen, Passage(s), coll. « Quartiers résidentiels ».

CRAMESNIL Joël, 2004, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, L'Amandier.

KATEB Yacine, 1994, *Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge ».

LAVILLE Pierre, 1970, « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau, un acte politique et poétique : *La Tragédie du roi Christophe* et *Une saison au Congo* », dans Denis Bablet (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, vol. 2, Paris, CNRS, p. 237-296.

SERREAU Geneviève, 1966, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard.

Sandrine Kuster, Sarah Neu
et François Vallotton

3 La Maison Saint-Gervais et ses archives

Cet entretien est la transcription retravaillée d'une rencontre publique ayant eu lieu à l'Université de Lausanne, dans le cadre du colloque du Centre d'études théâtrales de novembre 2023[65].

François Vallotton. – Entre 1994 et 2018, Philippe Macasdar a été le directeur du Théâtre Saint-Gervais, à Genève. En 2017, peu avant la fin de son mandat, il a adressé une demande de soutien financier à l'association Memoriav[66] pour faire numériser le fonds d'archives audiovisuelles qu'il avait lui-même constitué à Saint-Gervais au fil des ans.

Après le départ à la retraite de Philippe Macasdar, Sandrine Kuster, longtemps responsable du théâtre de l'Arsenic à Lausanne (entre 2003 et 2017), lui succède en 2018. Il lui reviendra de fixer les modalités de la coopération entre Saint-Gervais et Memoriav. Dans un premier temps, un état des lieux du fonds, accompagné d'un plan d'action et d'un échéancier, est établi en 2019. Ensuite, l'évaluation et la sélection des documents à numériser sont réalisées sous l'égide de la Haute École de

[65] Les directeur et directrice de l'ouvrage, ainsi que les auteurs et autrices de cet entretien remercient vivement Joas Maggetti pour son aide décisive dans la retranscription de cet échange, ainsi que pour la coordination éditoriale ayant permis d'aboutir à ces pages.

[66] L'association Memoriav, fondée en 1995, contribue à la sauvegarde du patrimoine audiovisuel en Suisse par le soutien de projets de numérisation, de préservation et de valorisation dans le domaine de la photographie, du film, de la vidéo et de la radio. Voir le site de l'association : https://memoriav.ch/fr/.

gestion de Genève (HEG). Le travail de numérisation, placé sous la responsabilité de la Fondation SAPA – les Archives suisses des arts de la scène –, débute en 2020 et se poursuit encore au moment où se déroule la présente discussion.

Sarah Neu s'est quant à elle intéressée à ce fonds audiovisuel et à la démarche de valorisation inédite qui lui était associée dans le cadre de son mémoire de maîtrise en histoire, qu'elle a défendu à la faculté des lettres de l'Université de Lausanne en 2023.

Commençons par revenir sur la démarche de numérisation et de valorisation liée à ce projet. Sandrine Kuster, vous avez hérité de ce projet, mais n'en avez pas hérité passivement. On peut dire que vous vous l'êtes approprié, dans le bon sens du terme : vous l'avez d'abord soutenu, puis accompagné. Comment en êtes-vous venue à entretenir une relation particulière avec cet héritage audiovisuel ?

Sandrine Kuster. – Je dirais que la relation, pour l'instant, n'existe pas encore. Durant vingt-trois ans, les spectacles ont été systématiquement enregistrés par Philippe Macasdar, avec l'aide du directeur technique son et vidéo du théâtre, Pierre-Alain Besse. Ces captations ont été réalisées depuis la régie (en plus de celles que pouvaient faire les compagnies). D'autres enregistrements vidéo, notamment dans le cadre de rencontres thématiques, ont été faits depuis une table son.

Philippe Macasdar et Pierre-Alain Besse ont créé environ trois cents documents visuels et sonores qui représentent 471 heures d'enregistrement. Lorsque j'ai repris la direction du théâtre, j'ai beaucoup discuté avec Philippe Macasdar de ce qu'il fallait faire de ces archives. Nous avons pris la décision de les conserver, ce qui signifiait que nous devions les numériser avant qu'elles ne s'abîment. Nous nous sommes demandé ce qui devait être préservé, en nous interrogeant non seulement sur l'état des enregistrements, mais également sur l'intérêt de garder certaines discussions dont le contenu pouvait paraître insatisfaisant. Le président de la fondation du Théâtre Saint-Gervais, Bernard Lescaze, qui est historien et qui connaît le contenu de ces vingt-trois années de captation, a insisté pour que l'intégralité des enregistrements soit sauvegardée. Chacun de ceux-ci, avons-nous compris en échangeant avec des archivistes, pouvait revêtir une importance selon le contexte et la façon dont il serait mis en valeur.

Notre équipe n'a pas d'expérience dans l'organisation de ce type d'objets. Nous avons donc fait appel à Memoriav qui, en collaboration

avec les étudiantes et étudiants de la HEG, a pris en charge le travail d'archivage et a défini des clés de lecture. Dans un premier temps, tous les enregistrements ont été regardés et transférés sur format numérique. Ensuite, les captations des spectacles ont été associées aux événements s'étant déroulés à Saint-Gervais, grâce à une liste recensant toutes les activités du théâtre durant les années concernées. Cette liste a été réalisée par Philippe Macasdar. Cela nous a permis de classer chronologiquement les trois cents documents et d'indiquer des noms et des dates sur les cassettes qui n'en comportaient pas. Pour mener à bien cette reconstitution, nous avons également contacté le directeur technique, qui se souvenait des enregistrements.

Tout le processus lié à la manière de classer et aux raisons de cet archivage a été très long. En effet, de nombreuses discussions se sont tenues, aussi bien avec Philippe Macasdar qu'avec l'équipe actuelle du Théâtre Saint-Gervais, autour des interrogations suivantes : comment lire ces œuvres, les appréhender, les classer, les archiver ? À présent, se pose la question de la mise à disposition de ces documents, aussi bien des chercheurs et chercheuses que du public non spécialisé : comment faire connaître l'existence du fonds d'archives pour permettre à des personnes curieuses d'en profiter et de l'étudier ?

François Vallotton. – Nous allons y revenir. Mais avant cela, Sarah Neu, comment êtes-vous entrée dans ce processus, et avec quel type d'hypothèses ? Qu'est-ce qui vous intéressait en abordant ce fonds ?

Sarah Neu. – En tant qu'étudiante en histoire et en études théâtrales, je me suis lancée avec la volonté de porter un regard sur la manière dont l'histoire du théâtre s'est faite en Suisse romande, ainsi que sur l'archéologie institutionnelle du paysage théâtral. J'ai rapidement été confrontée à des interrogations relatives à des points concrets et en même temps très généraux. Quelles traces garde-t-on d'un spectacle ? De quels types de documents s'agit-il ? Qu'est-ce qui est important, qu'est-ce qui ne l'est pas ? Pour quels usages ? Du point de vue institutionnel et légal, qui est en charge de ces processus de production ou de collecte, de tri, d'archivage, de conservation, de mise à disposition ? Quelles sont les exigences liées à ces activités ?

Avec le projet en cours au Théâtre Saint-Gervais, j'ai changé de rôle vis-à-vis des archives. Je n'en étais plus uniquement la consommatrice, comme on peut l'être lorsqu'on étudie l'histoire, mais aussi

l'observatrice : j'ai assisté à une partie du processus de constitution d'un fonds d'archives dans le domaine des arts vivants. Puisqu'il s'agissait d'un chantier en cours, je n'ai pas immédiatement eu accès aux documents audiovisuels que vous avez mentionnés. Ces contraintes m'ont fait réaliser que l'on pouvait apporter un nouvel éclairage sur l'histoire du lieu et m'ont poussée à reconsidérer le sujet. Dans mon travail, je me suis demandé ce que l'on pouvait déduire de l'identité du Théâtre Saint-Gervais en étudiant son fonctionnement et son attitude par rapport à la gestion de ses archives, plus que par le contenu de ces dernières. Puis j'ai finalement pu visionner une partie des vidéos dans les locaux de la SAPA, une fois leur numérisation achevée. Cela m'a permis d'enrichir mes hypothèses en consacrant un troisième chapitre de mon mémoire à l'analyse de trois sources audiovisuelles tirées du fonds.

François Vallotton. – J'aimerais aborder un autre point qui vous permettra, Sarah Neu, de poursuivre sur les caractéristiques de ce fonds. Les enregistrements audiovisuels ont été réalisés dans des conditions diverses, sur une longue période. Cela explique qu'il peut être difficile de mettre en œuvre et de maintenir un principe de constitution d'un fonds d'archives qui soit entièrement défini : les choses se font en général sur le terrain, avec des choix parfois pris sur le moment et qui ne sont pas forcément pensés pour le long terme. En tant qu'historienne, votre démarche nécessitait une prise de recul, qui n'est justement pas celle de l'actrice sur le terrain. Que pouvez-vous dire de ces choix qui ont été faits par l'équipe du théâtre durant ces deux décennies d'enregistrement ? Avez-vous l'impression que, consciemment ou inconsciemment, un certain nombre de lignes directrices se sont mises en place autour de la constitution de ces archives ? On peut par exemple penser qu'un certain type de spectacles, de débats, de manifestations – puisque, rappelons-le, il ne s'agit pas uniquement de spectacles –, ont été d'abord captés, puis conservés, tandis que d'autres événements ne l'étaient pas.

Sarah Neu. – Il est en effet essentiel de comprendre que toutes ces captations dépassent le cadre théâtral au sens strict. Le Théâtre Saint-Gervais était à l'origine une maison de quartier et cette réalité se ressent dans son évolution institutionnelle. Le théâtre a programmé des spectacles dans différentes langues – la politique du lieu encourageant le multiculturalisme –, montés par des metteurs en scène aussi

bien émergents que très établis. Mais ce n'est pas tout, car durant la période concernée, de 1998 à 2018, le théâtre a accueilli, abrité et organisé toutes sortes d'événements : des conférences, des tables rondes, des lectures. Philippe Macasdar et son équipe avaient le sentiment qu'il était important de proposer une sorte d'état des lieux du théâtre durant cette période, à travers des spectacles et une diversité d'autres événements.

Les personnes impliquées ont senti le besoin de garder des traces de ce foisonnement, et cela s'est traduit par la captation vidéo de centaines de manifestations – cela sans en prévoir la finalité. Aucune planification rationnelle n'avait été établie quant à l'avenir de ces archives et les documents n'étaient pas systématiquement étiquetés, datés ou organisés.

Dans mon travail, j'ai cherché à dégager plusieurs axes et points d'entrée pour retracer l'histoire de ce lieu, en suivant les trajectoires des personnes qui l'ont traversé ainsi que les résidences d'artistes. Ce fonds, d'après l'inventaire auquel j'ai eu accès, permet d'envisager différentes perspectives sur l'histoire du Théâtre Saint-Gervais, dans toute sa richesse et sa diversité.

Sandrine Kuster. – Je trouve intéressant ce que vous dites. Dès le moment où l'on se penche sur ces archives, il faut choisir une entrée parmi toutes celles qui sont possibles : par mise en scène, par thématique, par type de rencontre entre le public et les artistes, etc. Par exemple, si l'on effectue des recherches sur la compagnie L'Alakran[67], on peut trouver de nombreux éléments dans les archives du théâtre. Mais on ne doit pas oublier qu'aujourd'hui, toutes les compagnies font une captation de leur spectacle : il y a déjà beaucoup de documents, certes pas toujours disponibles, mais avec lesquels ceux du théâtre gagnent à être mis en relation. C'est pourquoi nous avons progressivement affirmé, de fil en aiguille, avec les étudiantes et étudiants de la HEG, que ce fonds devait apparaître comme celui du Théâtre Saint-Gervais en tant que lieu culturel, et pas seulement comme celui d'un théâtre produisant ou accueillant des spectacles. Cela rejoint exactement ce que dit Sarah Neu : toutes ces archives – ces 471 heures d'enregistrement – permettent non seulement de garder la trace de ce qui

[67] La compagnie L'Alakran a été créée à Genève en 1997 par le metteur en scène et acteur Oscar Gómez Mata. Il en est encore aujourd'hui le directeur artistique.

a été programmé dans ce théâtre, mais encore de rappeler quelles thématiques politiques, économiques, historiques ou de mémoire ont été explorées, travaillées ou déployées dans ce lieu durant vingt-trois ans.

François Vallotton. – On peut enchaîner par rapport à cela, puisque, comme vous l'avez dit, Sandrine Kuster, vous êtes en train de construire votre rapport à ces archives. Dans une institution culturelle, l'archive est constamment présente. J'imagine que la question du rapport à l'archive se posait déjà lorsque vous étiez directrice du théâtre de l'Arsenic. À Saint-Gervais, la place prise par ces enregistrements audiovisuels me semble singulière. Cela modifie-t-il les choses, pour vous ? Ces éléments audiovisuels vous font-ils réfléchir différemment par rapport à cette question de l'archive ? Il s'agit en effet de documents qui ont une certaine spécificité, non seulement en raison de leur nature, mais également de leur rôle très particulier dans l'histoire de l'institution concernée.

Sandrine Kuster. – Pour l'instant, c'est encore difficile à dire. Ces archives viennent d'être numérisées. Nous nous réjouissons beaucoup de pouvoir les consulter sans devoir prendre de précaution particulière en maniant les objets. Nous sommes aussi très heureux de pouvoir les regarder de façon continue, sans nous soucier du nombre de visionnages des cassettes – car nous pensions, avant leur numérisation, que celles-ci risquaient d'être définitivement abîmées si on les utilisait trop.

Pour l'instant, personne, en dehors de l'équipe du théâtre et des personnes qui ont participé à la constitution du fonds, n'a connaissance de ces documents. Nous en parlons publiquement aujourd'hui pour la première fois. Nous devons désormais, et nous allons le faire, définir ce que nous ferons de ces documents numérisés, en nous demandant de quelle manière nous pourrons les mettre en valeur. Si nous ne parvenons pas à construire une relation avec le public, la numérisation aura été inutile et nous aurons dépensé en vain, pour ainsi dire, les 145 000 francs que Memoriav et le Théâtre Saint-Gervais ont investis dans le projet. Nous sommes en contact avec la Fondation SAPA pour déterminer la façon dont nous mettrons en lumière ce travail pour que le public puisse en profiter prochainement.

J'aimerais insister sur l'importance de la constitution d'archives. Avant mon arrivée à Saint-Gervais, je m'y suis confrontée au théâtre de

l'Arsenic avec les archives de Jacques Gardel, de Thierry Spicher et les miennes[68]. C'était essentiel de le faire, mais cela demande énormément de travail. En considérant avec Philippe Macasdar la quantité d'enregistrements audio et vidéo à Saint-Gervais, nous étions convaincus de la nécessité de les classer et de les conserver, mais nous ne savions pas qui allait réaliser et payer ce projet. C'est un véritable problème, dans les institutions théâtrales, de ne pas avoir quelqu'un qui enregistre, classe, met en valeur, etc. L'idéal serait d'avoir un petit fonds ou du personnel spécialisé qui puisse s'occuper d'archiver tout ce qui se passe dans les théâtres. Dans toutes les institutions au sein desquelles j'ai travaillé, ce n'est la tâche de personne. Cela incombe alors à des personnes volontaires, qui prennent un peu de temps sur elles pour traiter les archives, et c'est vraiment dommage.

François Vallotton. – Je reviens vers vous, Sarah Neu. L'originalité de votre travail tient aussi au fait que vous avez pu avoir accès à un pan important du fonds. Sandrine Kuster dit que celui-ci doit être mis à disposition du public, des praticiennes et praticiens du théâtre et des chercheurs et chercheuses, pour que des personnes en visionnent des parties et se les approprient. Cela a été votre cas. Que retirez-vous de ce visionnement, en tant qu'historienne ? Quel est, selon vous, l'apport de ces sources ? Et comment avez-vous procédé pour développer une grille analytique par rapport à ce matériel ?

Sarah Neu. – Comme Sandrine Kuster l'a rappelé, ces vidéos n'avaient pas tellement été regardées, de crainte que le visionnement ne diminue leur qualité. Je suis arrivée au moment où une partie d'entre elles venaient d'être numérisées et déposées à la SAPA : j'ai été l'une des premières à pouvoir constater l'état des vidéos et consacrer mon temps au visionnage. Qu'en dire ? Il faut d'emblée signaler que de nombreux enregistrements ont sans doute beaucoup perdu en qualité visuelle ou sonore. Leur contenu est toutefois très intéressant. Les enregistrements vidéo des conférences, des lectures ou des tables rondes apportent par exemple un nouvel éclairage sur l'histoire récente du Théâtre Saint-Gervais, et plus généralement de la ville de Genève. Ces documents audiovisuels offrent en effet des informations historiques, relatives

[68] Jacques Gardel et Thierry Spicher ont été les directeurs du théâtre de l'Arsenic, respectivement entre 1989 et 1996 et entre 1996 et 2003.

au contenu des conférences, tout en donnant accès à la façon dont on abordait le sujet concerné à une certaine époque. J'ai surtout analysé les captations vidéo réalisées par Ufuk Emiroglu du cycle de tables rondes, débats et lectures intitulé « L'espoir algérien en Suisse », organisé en 2004 à l'initiative d'André Gazut. J'ai tenté d'interpréter les vidéos à la lumière des moteurs politiques et culturels du Théâtre Saint-Gervais, en m'intéressant à l'histoire identitaire de l'établissement.

Le fonds a l'air chaotique vu de loin, mais on y trouve, si on l'examine de près, une vraie logique. On décèle notamment les intentions artistiques et politiques que Philippe Macasdar a manifestées dès son arrivée au Théâtre Saint-Gervais. À ce titre, ce fonds est représentatif de ce qu'a été le Théâtre Saint-Gervais pendant une vingtaine d'années. Cet aspect le rend particulièrement intéressant.

Je suis impatiente de voir quelles solutions seront trouvées pour communiquer ce fonds très hétérogène au public, notamment au sujet des vidéos dont la mauvaise qualité semble constituer un obstacle. La question de la valorisation est centrale pour les archives théâtrales, d'autant plus qu'il s'agit selon moi d'objets qui, souvent, ne se suffisent pas à eux-mêmes. On doit savoir pour quelles raisons et pour quels usages ils ont été créés à un moment spécifique. Souvent, le document a besoin d'un appui extérieur, qui peut être celui de l'histoire orale, lorsqu'il s'agit d'un témoignage rétrospectif. À titre personnel, je plaiderais pour une réflexion générale, dans les institutions culturelles, sur l'anticipation de l'archivage, afin d'éviter ce type de situation à l'avenir.

François Vallotton. – Nous allons ouvrir la discussion. Philippe Macasdar, votre nom a été plusieurs fois évoqué, est-ce qu'il y a un élément sur lequel vous aimeriez revenir ou qui nous aurait échappé jusque-là ?

Philippe Macasdar. – Ce que je peux dire d'abord, c'est que je salue le travail et surtout le parti pris et l'intention très clairs qui ont été ceux de Sandrine Kuster, qui a pris en main ce que Sarah Neu appelle, en reprenant le terme d'Aurore Després (2016, p. 4), une situation « anarchivistique » (en page 35 de son mémoire, 2023). Je trouve admirable que Sandrine Kuster ait assumé et assume encore avec autant de netteté, tant sur le plan idéologique que sur le plan financier, la gestion de ce fonds « anarchivistique » – cela d'autant plus que la plupart des directeurs ou directrices n'ont généralement qu'une envie : effacer le

travail de leurs prédécesseurs. Les grandes institutions subissent souvent ce genre de traitement.

Le travail que Sarah Neu a réalisé est important. Il pointe des choses très précises. Sarah Neu a analysé par exemple ce que nous avons fait autour de l'Algérie à l'occasion du spectacle *Les Fils de l'amertume* (1996-1997) de Slimane Benaïssa et Jean-Louis Hourdin, ou ce que nous avons créé autour de la thématique « Comment vivre dans la ville de Genève ? » : que représente-t-elle dans le monde et dans le rapport que l'on peut entretenir quotidiennement avec elle ? On pense au symbole de « l'œil du cyclone », qui a traversé toute notre activité : contrairement à l'usage commun qui le désigne comme étant le lieu de la turbulence, l'œil du cyclone est le lieu du calme dans le chaos. Pour moi, c'était et cela reste l'image de Genève.

Il y a tout un travail qui a été fait et organisé, soit par l'équipe de la Maison Saint-Gervais, en l'occurrence Pierre-Alain Besse, soit par des cinéastes ou des gens auxquels nous avons fait appel. Lorsque je suis arrivé à Saint-Gervais, nous étions en plein dans la décennie noire. En 1995, l'Algérie était au comble de l'horreur. Le Front islamiste du salut (FIS) avait pris le pouvoir et les artistes étaient soit exécutés, soit en exil. Au même moment, il y avait la guerre de Bosnie, ex-Yougoslavie. Les artistes dans le théâtre travaillaient sur ces sujets. On s'y est aussi intéressé.

Pour revenir sur votre question, François Vallotton, nous avons à vrai dire filmé assez peu de spectacles. Quand je dis « filmé », je ne parle pas uniquement de captation, mais bien d'un travail cinématographique élaboré. C'est tout à coup Michel Deutsch qui réalise *Le Principe d'incertitude*, un film sur son propre spectacle, *La Décennie rouge* (2008). En 2010, Maurizio Giuliani effectue un tournage sur le spectacle *Mon drame et mon dream*, une pièce du dramaturge portugais Helder Costa, présentée pour la première fois en francophonie dans la mise en scène d'André Steiger. Dans ces cas-là, ce sont vraiment des documentaires qui ont été faits. Un autre exemple, c'est lorsque l'on a invité Jean-Luc Godard et Marcel Ophüls en 2009, à l'occasion d'une semaine de cinéma consacrée à ce dernier : je me suis dit qu'il fallait que l'on installe trois caméras pour enregistrer leur dialogue. Le réalisateur Frédéric Choffat était présent, et finalement, il en a fait un film, *Marcel Ophüls et Jean-Luc Godard : la rencontre de St-Gervais* (2011). Tout cela pour dire qu'il y a tout de même eu des choses assez structurées du point de vue de la vidéo. Mais nous n'avions pas les moyens financiers pour organiser, sur

un mode professionnel, l'enregistrement des spectacles puis leur traitement (montage, etc.). Il s'agissait donc d'un archivage sommaire, primitif dans tous les sens du mot. Cela étant, il faut imaginer que lorsque vous invitez par exemple les compagnies de L'Organon, des Basors, du Théâtre de l'Esquisse et du Revoir, qui étaient les premières en résidence au Théâtre Saint-Gervais sur quatre ans (1995-1999), puis quasi en même temps Oscar Gómez Mata de la compagnie L'Alakran dès 1997, Marielle Pinsard en 2000, vous ne savez pas ce qui va arriver. Quand vous accueillez les premiers spectacles de Rodrigo Garcìa en 2001, vous ne savez pas encore ce qui va se produire.

Par ailleurs, on avait eu la chance, tout de suite, d'accueillir de grands noms comme Dario Fo et Franca Rame, Giorgio Strehler ou le Berliner Ensemble avec la comédienne Angela Winkler. Donc on se disait : « *Allez, on y va, on filme.* » En voyant le fonds, j'ai été un peu surpris, car je pensais que nous avions plus filmé que cela. J'ai calculé, ça fait trente heures d'enregistrement par an : ce n'est pas beaucoup. La quantité n'est évidemment pas un critère. J'espère que cela pourra tout de même être utile, malgré les problèmes majeurs relatifs au mauvais entretien des enregistrements, qui est la conséquence du fait que nous ne les avons pas numérisés au fur et à mesure. Ce que Sandrine Kuster fait comme directrice à Saint-Gervais par rapport à tout cela, c'est-à-dire l'investissement financier du théâtre, mais aussi la mise en place du partenariat avec Memoriav, c'est assez exceptionnel. Elle a également permis à Sarah Neu de faire son mémoire sur un processus encore en cours. Le travail de Sarah Neu est passionnant et permet de remettre en question, d'interroger la pertinence de ce que l'on a fait.

Lise Michel[69]**. –** J'aurais une question de curiosité pour Sandrine Kuster. Vous parlez des enregistrements au passé. Cela signifie-t-il qu'il n'y a plus de politique de captation au Théâtre Saint-Gervais ou est-ce que cela dépend des compagnies ?

Sandrine Kuster. – Aujourd'hui, les compagnies enregistrent tout : les répétitions comme les spectacles. Il y a donc de toute façon une trace des spectacles quelque part, voire du travail précédant leur réalisation. Nous faisons quelquefois de petits documentaires sur la démarche

[69] Lise Michel est professeure à l'Université de Lausanne, dont elle dirige le Centre d'études théâtrales depuis janvier 2025.

artistique. On s'en sert parfois comme *teasers* ou pour la presse. On produit des choses et même si l'on fait aujourd'hui beaucoup moins de rencontres thématiques qu'autrefois à Saint-Gervais, on organise des rencontres entre le public et les artistes, qui ne sont pas systématiquement captées. Il ne faut pas oublier que la captation, si on veut qu'elle soit bien faite, nécessite du personnel et du matériel technique. Ce concernant, nous sommes rapidement limités. Si nous pouvions le faire, nous le ferions. Nous conservons en revanche toutes les traces papier : nous sommes obligés de le faire et heureusement que c'est le cas. Depuis le début de ce colloque, nous parlons d'enregistrements vidéo et son, mais il y a aussi toutes les traces papier, les dossiers photographiques qui sont gardés. On archive aujourd'hui peut-être un peu moins que Philippe Macasdar, on capte moins, mais c'est un devoir de le faire et on y tient beaucoup.

Danielle Chaperon. — Je voudrais insister sur un aspect de l'intervention de Philippe Macasdar. Ces archives n'ont pas seulement une signification dans l'histoire du Théâtre Saint-Gervais, dans la mesure où l'institution a travaillé, de manière originale, tout un morceau de l'histoire de Genève. Il ne faudrait pas que les destinataires du fonds soient limités au cercle des historiennes et historiens du théâtre. Ces documents sont aussi et vraiment un fragment de l'histoire politique et sociale de la ville. Sarah Neu incarne d'ailleurs à elle seule la double compétence en études théâtrales et en histoire que l'examen du fonds de Saint-Gervais appelle. Je crois, François Vallotton et Nelly Valsangiacomo, que vous l'avez très bien montré tout à l'heure dans votre communication[70] : les archives du théâtre ont une vocation plus large que celle de documenter la seule histoire des spectacles. Il y a donc plusieurs cercles de destinataires.

Sarah Neu. — C'est peut-être une piste à explorer pour chercher de nouveaux fonds qui serviraient à la valorisation de ce type de documents. Les archives du Théâtre Saint-Gervais, en effet, dépassent de loin le cadre théâtral et font partie d'un patrimoine bien plus large.

Sandrine Kuster. — Il y a beaucoup d'idées, beaucoup d'envie et c'est extrêmement important. Il reste que concrètement, quand j'arriverai

[70] Voir dans ce volume leur chapitre, intitulé « Créer du sens avec le son ».

au travail lundi, ce seront les urgences du quotidien et les spectacles qui prendront le dessus : on n'a pas les ressources suffisantes pour l'archivage. On a toujours le désir d'archiver, de mettre en valeur ce qui s'est fait, et je trouve passionnantes toutes les interrogations que propose ce colloque. Or, la réalité des conditions matérielles de la gestion d'un théâtre oblige à privilégier d'autres missions. C'est très dommage, mais pour le moment, c'est ainsi. J'insiste sur le fait suivant : si on veut que le travail d'archivage soit fait, et convenablement, il faudrait qu'il y ait une personne qui s'en occupe dans l'équipe des théâtres. Actuellement, on perd beaucoup de choses et on valorise très peu. On peut voir cela comme un appel au secours.

François Vallotton. – C'est une belle conclusion, en tout cas prospective. Merci beaucoup à vous deux, Sandrine Kuster et Sarah Neu, d'avoir joué ce jeu de la discussion, et merci à vous, Philippe Macasdar, pour votre éclairage.

Bibliographie

DESPRÉS Aurore, 2016, « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'archives numériques audiovisuelles FANA Danse contemporaine », *Recherches en danse*, n° 5, « Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie) », dir. Federica Fratagnoli, Marina Nordera et Patrizia Veroli, en ligne : https://doi.org/10.4000/danse.1307 (consulté le 31.07.2025).

NEU Sarah, 2023, « Archives audiovisuelles de Saint-Gervais Le Théâtre (1995-2018). Gestes – Pratiques – Usages », mémoire de maîtrise ès lettres réalisé sous la direction de François Vallotton et Danielle Chaperon, Université de Lausanne. Notice : https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_S_37420 (consulté le 31.07.2025).

Deuxième partie

(Ré)imaginer la médiation

Beate Schlichenmaier

4 La valorisation des archives audiovisuelles par le biais de l'histoire orale

La Fondation SAPA, Archives suisses des arts de la scène, héberge un grand nombre de documents audiovisuels. Il s'agit le plus souvent de captations de spectacle faisant partie des fonds d'archives pris en charge par la fondation[71]. Les premiers enregistrements datent des années 1950[72] et ont été réalisés pour la plupart à l'aide d'une caméra vidéo[73]. Les enregistrements de films sont plus rares, bien que l'on trouve également des films de danse originaux[74], en plus des adaptations cinématographiques d'une production scénique. Les documents sonores et les photographies font également partie des fonds audiovisuels[75]. En tant que média, les photographies occupent une place centrale dans la transmission des arts de la scène, puisqu'elles ont été – à l'exception du dessin de mise en scène qui existait avant – les premiers

71 Les fonds d'archives dans le domaine des arts de la scène se caractérisent par une grande variété de documents et de types de documents. Outre les documents écrits, on y trouve par exemple des dessins, des plans de scène, des photographies, des objets et des cassettes vidéo.

72 Le plus ancien document filmique disponible dans les archives de la Fondation SAPA date de 1935.

73 Du fait de leur statut d'archives, la SAPA n'intervient pas sur ces documents originaux, sauf si une conservation préventive l'exige.

74 Par « film de danse », on entend – pour simplifier – une chorégraphie dansée créée spécialement pour le cinéma.

75 Sous « documents audiovisuels », nous entendons – selon la définition de Memoriav – des « photographies, enregistrements sonores, films et vidéos » (https://memoriav.ch/fr/mission/, consulté le 31.07.2025).

et, jusqu'au XXe siècle, les seuls supports capables de documenter visuellement l'événement scénique original[76]. Depuis une dizaine d'années, la SAPA développe ses compétences en matière d'histoire orale et complète ses fonds d'archives, parfois très lacunaires, par des entretiens filmés (nous y reviendrons).

Les enjeux de la valorisation

La transmission des arts de la scène d'une génération à une autre repose sur des fragments et des traces. Le processus d'exploitation des sources disponibles dans les archives a été peu étudié jusqu'à présent :

> [...] l'exploitation des archives apparaît sur le plan théorique un peu comme une boîte noire. On sait ce qui y entre et en sort, mais on considère finalement peu la logique des processus par lesquels elle fonctionne. (Cardin, 2012, p. 38)

Cependant, personne ne conteste la fonction importante de la valorisation, considérée selon les mots de Monique Cardin comme une « intervention véhiculant des propositions pour donner à penser le monde » (p. 36)[77].

L'ère du numérique offre de nouvelles possibilités d'accès aux sources. En même temps, les conditions de réception ont fondamentalement changé. Ci-dessous, nous décrivons trois aspects importants pour la valorisation du patrimoine culturel.

Le transfert d'un média à l'autre

Aujourd'hui, la valorisation de documents audiovisuels fait souvent appel à du matériel numérique. Pour des raisons d'obsolescence et afin de protéger les supports analogiques originaux, ceux-ci sont en effet digitalisés. Ces documents sont en outre polyvalents, ils peuvent être retravaillés et sont plus faciles à manipuler. La numérisation, et donc le « passage de l'analogique au numérique » (Bohet et Vincent,

[76] Il n'est pas possible d'aborder dans ce cadre plus en détail le développement de la photographie de scène, sa reproduction de la réalité scénique ainsi que son rapport avec le dessin de scène.

[77] Il n'est pas possible d'aborder ici les différentes notions définissant le domaine de la médiation culturelle, ainsi que celui de la valorisation et de sa place au sein de l'archivistique. Une bonne introduction est proposée par Cardin (2012, p. 33-49).

2022, p. 125), entraîne un transfert de médias. Le contenu est transféré de son support original vers un fichier numérique. Quelles sont les conséquences de ce processus ? « [D]ans quelle mesure le contenu inscrit est-il dépendant de la matérialité qui permet de le fixer ? […] dans quelle mesure une variation du support entraîne-t-elle une variation du contenu » (Bachimont, 2022, p. 23) ?

Les supports analogiques et numériques ne peuvent pas être mis sur un pied d'égalité. La différence est particulièrement évidente pour les sources photographiques. S'il est possible de reconnaître la matérialité, l'odeur et l'âge d'un document original analogique, ces caractéristiques se perdent sur un support numérique. De plus, la numérisation interrompt le processus de vieillissement continu – « [l]es photographies se décolorent, vieillissent, jaunissent et dépérissent » (Jonas, 2010, p. 11). Pour les supports vidéo et audio, la différence est moins frappante, mais là encore, le vieillissement exerce une influence et le contexte temporel, déterminé par le format du support original, ne peut plus être lu sur la numérisation.

Outre le niveau technique, un autre transfert mérite d'être pris en considération. Les arts de la scène sont, par leur nature, éphémères. L'événement performatif se passe dans le temps, sa fixation – par exemple la captation vidéo d'une pièce de théâtre – nécessite un outil approprié. Ainsi, l'événement performatif ou mieux, son « résidu [*Überrest*] » (Lazardzig, 2018, p. 5 ; ma traduction), peut être conservé en tant que patrimoine culturel et permettre une réception ultérieure. Il est donc d'autant plus important de se demander dans quelle mesure le support influence cette réception et si la « lisibilité technique » (Bachimont, 2010, p. 284), garantie par la numérisation, se fait au détriment de la « lisibilité culturelle » (Bourdeloie et Chevret-Castellani, 2019, p. 40). Est-ce que la « perte des sens », induite par le transfert du format analogique au format digital, entraîne une « perte du sens » (Bohet et Vincent, 2022, p. 131) ? Ou, au contraire, la « richesse sensuelle de l'expérience numérique » (*ibid.*) permet-elle de nouvelles expériences ? C'est précisément à ce niveau que la valorisation doit intervenir et prendre en compte la modification de la relation entre l'utilisateur et l'objet.

La disponibilité du numérique

Il y a longtemps que la visite sur place n'est plus la seule possibilité de voir une œuvre d'art. Soit par des campagnes de numérisation, soit

par l'émergence d'un patrimoine nativement numérique, les photos, films et vidéos sont devenus des traces, facilement accessibles, en de nombreux endroits et sans limite de temps. Les supports de mémoire numériques circulent librement sur le web, dans une juxtaposition de contenus et de données les plus divers. Cependant, le patrimoine culturel ainsi diffusé est « [d]épourvu d'organisation, de classement et de sens » ; les formats numériques « ne donnent pas au lecteur la possibilité de retracer un cheminement » (Bourdeloie et Chevret-Castellani, 2019, p. 13). Il ne s'agit pas seulement d'une perte de repères temporels, c'est toute la structure à l'échelle du temps (l'idée même de temporalité) qui est perturbée : « les spécificités techniques du web et des supports numériques [...] confèrent à la trace une valeur intemporelle, presque immortelle » (p. 12). Toujours selon Hélène Bourdeloie et Christine Chevret-Castellani, les traces numériques laissées par l'être humain effacent les frontières entre la vie (numérique) et la mort (analogique) (p. 125). Ce qui est aujourd'hui et ce qui était hier devient de plus en plus indistinct. On trouve peut-être ici l'origine de la constatation souvent faite que les métadonnées relatives aux documents disponibles sur le réseau ne sont pas prises en compte par le public. L'une des tâches de la médiation culturelle consiste donc à situer le document audiovisuel original dans son temps et à le replacer dans la temporalité.

Changement des habitudes culturelles

Les technologies numériques ont élargi et démocratisé l'accès à la culture. On consomme aujourd'hui davantage de culture qu'auparavant. Les habitudes culturelles ont été profondément modifiées, notamment chez les jeunes générations. Sylvie Octobre identifie chez les « *digital natives* » de « nouveaux modes de consommation multitâches » (2009, p. 4). Cela se traduit par une utilisation de « plusieurs médias en même temps » (*ibid.*), ainsi que par un intérêt sans hiérarchie pour tout ce qui se présente. S'appuyant sur ces constats, François Mairesse parle d'une « consommation plus rapide, mais aussi différée et fragmentée » (2022, p. 117), qui se manifeste par des formats de médiation plus courts. Ainsi, il est peu probable aujourd'hui que le public suive attentivement un enregistrement vidéo d'une heure d'un spectacle de danse des années 1980, qui présente en outre des perturbations d'image.

L'utilisation des documents audiovisuels a également changé. Jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, les photographies et les enregistrements filmiques étaient des biens rares par rapport aux produits écrits et réalisés – si ce n'est dans un contexte artistique – pour documenter un événement et servir à la conservation et à la mémoire. En tant que format numérique, ces médias font aujourd'hui partie de la communication au quotidien :

> [...] la photographie créée via le téléphone mobile [...] n'a plus seulement vocation à être conservée et à appartenir au registre du souvenir. On observe même l'inverse, en ce sens que le statut de la trace s'est déplacé de l'image vers l'usage. Autrement dit, c'est peut-être davantage l'usage lui-même que la trace qui a acquis de la valeur ; tout comme les échanges qui se sont construits sur la base de cette image, animée ou non. (Bourdeloie et Chevret-Castellani, 2019, p. 34).

Irène Jonas (2010) explique ce changement en prenant l'exemple d'un album photo familial. Chaque photographie y avait une place définie, s'inscrivant dans un contexte et mise au service d'un acte social : se souvenir. En revanche, une photographie numérique est souvent oubliée dès qu'elle a rempli son objectif de communication :

> La photographie numérique serait un moment que l'on partage et que l'on oublie, à l'inverse de la photographie argentique où prédomine la notion de trace et de mémoire. Le numérique contribuerait ainsi à une redéfinition de l'image, plus banalisée et plus éphémère. (Jonas, 2010, p. 161)

De nos jours, le jeune public ne va plus forcément assimiler un cliché historique noir et blanc numérisé à un objet de mémoire et de patrimoine. Une médiation est devenue nécessaire.

Valoriser par le biais de l'histoire orale

Comment la valorisation des documents d'archives audiovisuels peut-elle tenir compte des défis mentionnés ci-dessus ? La Fondation SAPA met l'accent sur l'un des points forts de sa collection, l'histoire orale, en mettant en relation les interviews réalisées avec les documents audiovisuels issus de ses fonds d'archives.

« Oral History », par la SAPA

L'histoire orale couvre l'ensemble du domaine de la constitution des sources orales. Le terme désigne aussi bien une méthode que différentes approches (par exemple dans une perspective artistique, de recherche, d'archivage). Appliquée à l'origine dans le cadre des sciences sociales, son champ n'a cessé de s'étendre et, depuis le début du millénaire, elle s'impose de plus en plus dans le domaine des arts de la scène, en particulier la danse et autres formes artistiques corporelles[78]. La SAPA, quant à elle, pratique l'histoire orale principalement dans un but de conservation du patrimoine[79]. Les ressources générées par cette méthode complètent la documentation souvent lacunaire, basée sur peu de traces originales, de la création artistique dans le domaine des arts de la scène.

Il n'est donc pas rare que les entretiens d'histoire orale menés par la SAPA aient lieu dans le contexte d'une prise en charge d'un fonds d'archives. L'objectif est d'obtenir des informations supplémentaires sur le parcours et l'activité de l'artiste, ainsi que sur le processus et les conditions socio-politiques et biographiques de la création. Les enregistrements, d'une durée de deux heures et demie à quatre heures, sont transcrits, archivés et mis à la disposition du public. La plupart du temps, ces enregistrements comportent une multitude de thèmes susceptibles d'être traités et mis en lumière dans le cadre d'une valorisation.

Portrait d'artiste

Produits par la SAPA et spécifiquement destinés à la médiation culturelle, les « portraits d'artistes » combinent l'histoire orale avec des fonds d'archives historiques. Disponible sous format numérique, chaque portrait se base sur des extraits d'entretiens d'histoire orale. L'accent peut être mis sur l'ensemble de la carrière artistique d'une personne, sur des thèmes particuliers, comme la situation de travail en tant que danseuse indépendante dans la Suisse des années 1950, ou

[78] Julia Wehren (2023) propose un aperçu bref et extrêmement complet de la notion, de l'histoire, du champ d'application, de la méthodologie et de la théorisation de l'histoire orale.

[79] La Fondation SAPA, ou plutôt l'institution qui l'a précédée, pratique l'histoire orale depuis 2012, date à laquelle elle a lancé plusieurs projets et développé une méthode d'entretien. À ce propos, voir : https://www.sapa.swiss/fr/oral-history (consulté le 22.10.2025).

encore sur la réunion de plusieurs protagonistes s'exprimant sur un même sujet[80]. La durée du montage de la vidéo dépend de l'utilisation prévue, la préférence étant donnée à une version courte de cinq à huit minutes. La vidéo est enrichie – selon les principes du *found footage* en vigueur dans les films documentaires (Brockmann, 2015, p. 19) – de matériaux historiques. Il peut s'agir de photographies ou d'extraits d'enregistrements de pièces issus des fonds d'archives de la SAPA. Les sources historiques originales sont ainsi intégrées (sous forme digitale) dans le récit de vie.

Les images qui suivent montrent des extraits du « portrait d'artiste » de Noemi Lapzeson, filmée dans son appartement.



FIGURE 4.1 *Noemi Lapzeson, Oral History interview (extraits)* (s. d.)[81], capture à 3 :57. Image : © Fondation SAPA[82].

Alors que l'artiste parle du processus de création de l'une de ses chorégraphies, un extrait de l'enregistrement vidéo de cette œuvre est intégré dans le montage.

80 Le premier projet d'histoire orale mené par la SAPA a donné lieu au film *Tanzspuren – Voix de danse, voies dansées* (SAPA, 2016).

81 En ligne sur le site de la Fondation SAPA : https://www.sapa.swiss/fr/oral-history#portraets (consulté le 22.10.2025).

82 Les sous-titres traduisent en synthétisant un passage où Noemi Lapzeson explique : « Au fur et à mesure que je restais, je faisais de plus en plus de rôles qui me plaisaient et qui me faisaient peur, mais qui me plaisaient, et qui étaient un *challenge*, quoi. »

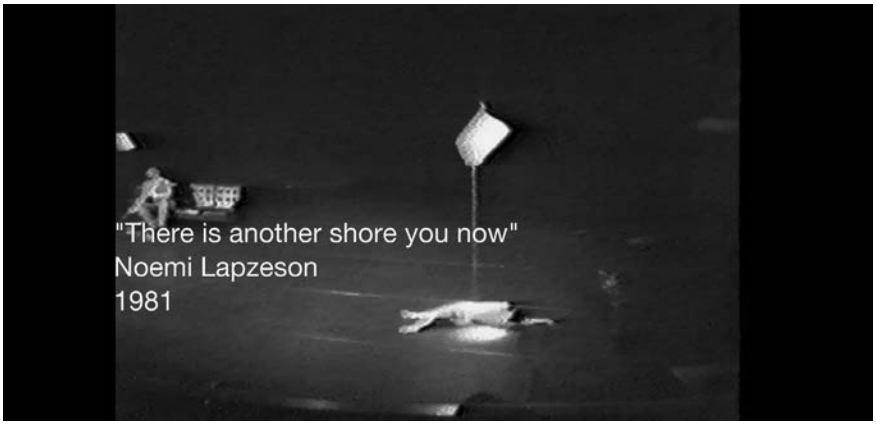


FIGURE 4.2 Noemi Lapzeson, *Oral History interview* (extraits) (s. d.)[83], capture à 4:06. Image : © Fondation SAPA.

Sur la troisième capture d'écran ci-dessous, Noemi Lapzeson montre la *Danseuse burlesque* (1926) du photographe André Kertész, une image qu'elle trouvait très belle et qui a été une source d'inspiration pour sa propre chorégraphie.



FIGURE 4.3 Noemi Lapzeson, *Oral History interview* (extraits) (s. d.)[84], capture à 5:16. Image : © Fondation SAPA[85].

[83] En ligne sur le site de la Fondation SAPA : https://www.sapa.swiss/fr/oral-history#portraets (consulté le 22.10.2025).

[84] *Ibid.*

[85] Les sous-titres traduisent en synthétisant un passage où Noemi Lapzeson explique : « […] je trouvais [cela, en l'occurrence la photographie] extrêmement beau, intéressant, et très… et qu'il y avait un mouvement ».

Archive meets artist

Sous le titre « Archive meets artist » (« Archive rencontre artiste »), la SAPA propose un format de médiation basé sur les mêmes principes que les portraits d'artistes. Un, une ou plusieurs artistes bénéficiant d'une longue expérience créatrice ou ayant terminé leur carrière artistique visionnent, dans le cadre d'une rencontre avec le public modérée par un animateur, des extraits de leurs créations passées[86] et commentent ces œuvres avec leur regard actuel, tout en évoquant des souvenirs – dans le même esprit de la parole libre permise par l'histoire orale. Le public découvre ainsi les artistes et leur œuvre sur grand écran et a la possibilité de poser des questions. Ce format est susceptible de nombreuses variations.

La capture ci-dessous montre le début de l'une de ces rencontres (enregistrée par vidéo)[87]. La modératrice, Angelika Ächter, présente ses deux interlocutrices, Marie-Louise Kind et Jessica Huber, avant que le premier extrait (tiré de la chorégraphie *Panta* de Marie-Louise Kind) ne soit diffusé.



FIGURE 4.4 Tanzfestival Winterthour. Enregistrement audiovisuel de la manifestation « Archive meets artist », non publié, le 23 novembre 2019. Image : © Fondation SAPA.

[86] Les extraits de captations de spectacles utilisés sont conservés dans les archives de la Fondation SAPA.

[87] L'entretien a eu lieu en direct (devant l'écran visible sur l'image), le 23 novembre 2019, dans la salle du cinéma Cameo à Winterthour. La capture d'écran est tirée de l'enregistrement vidéo de la manifestation.

La narration garantit la transmission

« Le patrimoine est une affaire de transmission et d'héritage. [...] Transmettre, c'est émettre à destination d'un récepteur, ou rendre disponible, pour ce dernier, un contenu » (Bachimont, 2022, p. 22). Pour que le patrimoine culturel reste vivant, il faut le transmettre de manière active. La transmission devient cependant plus exigeante lorsqu'il n'y a pas de lien direct entre l'émetteur et le récepteur :

> Quand ce récepteur est futur (distance temporelle), ou éloigné (distance spatiale), sans qu'il y ait rencontre ni contact entre le récepteur et le destinataire, la transmission est un espoir, un pari, une possibilité que l'on veut rendre possible. (*Ibid.*)

Dans les formats « portrait d'artiste » ou « Archive meets artist », la narration constitue le lien entre le passé et le présent, tout du moins le moment plus proche du présent de la narration. Il permet ainsi la « transmission contiguë à l'héritage » dont parle Bruno Bachimont :

> Seule la rencontre directe intergénérationnelle permet une transmission contiguë à l'héritage, où une personne porteuse d'un passé partage avec une autre personne porteuse d'un avenir. (*Ibid.*, p. 22)

L'interlocutrice, que ce soit face à la caméra ou sur scène, s'adresse directement au public. Elle revient avec nous sur un événement artistique passé, qui est présenté à l'écran sous forme d'extraits photographiques ou filmiques.

Ainsi mis en valeur, les documents montrés – avec leurs « traces d'altération » plus ou moins importantes – peuvent être perçus comme des témoignages historiques, d'autant plus qu'ils sont accompagnés de métadonnées (par exemple le nom et la date de la prise de vue de l'extrait de l'œuvre concernée). Dans les « portraits d'artiste », l'implication du corps de la personne interviewée – lorsqu'elle illustre ses propos par un mouvement, une gestuelle ou une mimique – met parfois en évidence la distance temporelle entre le moment de l'interview et celui des extraits d'œuvres insérés dans l'enregistrement vidéo au moment du montage. Comme autrefois en consultant un album de famille en présence d'autres personnes, la compréhension commune du passé durant un entretien d'histoire orale suscite non seulement la transmission, située dans le temps et l'espace, d'un contenu historique, mais

encore sa connaissance sensible. Ces deux dispositifs – et surtout les « portraits d'artiste » – justifient dès lors une inclusion parcimonieuse de documents d'archives. Diffusés pendant quelques secondes seulement, les extraits montrés ne peuvent pas être examinés dans leur intégralité par les spectateurs et spectatrices de la vidéo ou de l'événement. Il s'agit en effet de mettre au centre de l'attention la personne interviewée et son commentaire subjectif des documents, pour inviter le public à adopter sur ceux-ci un regard particulier, informé par celui de la personne qui en parle[88].

Plusieurs évolutions contemporaines plaident pour l'élaboration de tels dispositifs de médiation. La disponibilité numérique des « portraits d'artiste » rencontre les nouvelles habitudes de consommation individuelle qui, comme l'a rappelé Sylvie Octobre, ont de plus en plus tendance à s'effectuer chez soi (2009, p. 6). Il est indéniable que la numérisation ouvre de nouvelles possibilités de diffusion. Le document historique se transforme, passant du statut d'« objet observable » à celui de « sujet modifiable » (Bohet et Vincent, 2022, p. 135). Par exemple, un manuscrit peut être observé dans le cadre d'une exposition, mais il ne peut alors en aucun cas être touché et encore moins modifié. En tant que document numérisé en revanche, il peut en principe être modifié, par exemple dans le cadre de la médiation artistique ou à des fins artistiques, et devient ainsi un « sujet modifiable ». Les formats de médiation présentés ci-dessus cherchent à tirer profit de ces changements, afin de contribuer à une transmission vivante du patrimoine culturel audiovisuel.

Bibliographie

BACHIMONT Bruno, 2022, « Numérisation du patrimoine : solution, injonction ou dissolution », dans Baptiste Bohet et Virginie Pringuet (dir.), *Les Devenirs numériques des patrimoines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 21-40.

BACHIMONT Bruno, 2010, « La présence de l'archive : réinventer et justifier ? », *Intellectica*, n° 53-54, p. 281-309 ; disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2010_num_53_1_1186 (consulté le 31.07.2025).

BOHET Baptiste et VINCENT Nicole, 2022, « Quelle matérialité pour le patrimoine numérique ? », dans Baptiste Bohet et Virginie Pringuet (dir.), *Les Devenirs numériques des patrimoines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 123-135.

BOURDELOIE Hélène et CHEVRET-CASTELLANI Christine, 2019, *L'Impossible patrimoine numérique ? Mémoire & Traces*, Lormont, Le Bord de l'eau.

88 Bien sûr, le dispositif peut aussi inciter à consulter le document original dans son intégralité dans les archives.

BROCKMANN Till, 2015, « Der Kompilationsfilm : audiovisuelle Wiederverwertung zwischen gestern und heute », *Filmbulletin*, n° 349, p. 18-24.

CARDIN Martine, 2012, « La valorisation des archives. Pourquoi ? Pour qui ? Comment ? », dans Françoise Hiraux et Françoise Mirguet (dir.), *La Valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, p. 33-49.

Collection suisse de la danse, 2015, *Voix de danse – Voies dansées. Une histoire orale de la danse en Suisse*, en ligne : https://vimeo.com/showcase/10051268/video/147106518 (consulté le 31.07.2025).

JONAS Irène, 2010, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan.

LAZARDZIG Jan, 2018 (janvier), « Theater archivieren. Drei Thesen zu einer zeitgemässen Überlieferungsstrategie des theaterkulturellen Erbes » [conférence publiée dans le cadre de la manifestation « Was bleibt » (Ce qui reste)], Berlin, Runder Tisch Berliner Theaterarchive ; également en ligne : https://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=274 (consulté le 31.07.2025).

MAIRESSE François, 2022, « Prévoir les usages : le marché du patrimoine numérique », dans Baptiste Bohet et Virginie Pringuet (dir.), *Les Devenirs numériques des patrimoines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 107-119.

OCTOBRE Sylvie, 2009, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? », *Culture prospective*, n° 1, p. 1-8 ; également en ligne : https://www.cairn.info/revue-culture-prospective-2009-1-page-1.htm (consulté le 31.07.2025). DOI : https://doi.org/10.3917/culp.091.0001 (consulté le 31.07.2025).

WEHREN Julia, 2023, « Oral History », dans Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner et Julia Wehren (dir.), *Theater und Tanz, Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden, Nomos, p. 251-256.

Aurélie Mouton-Rezzouk

5 Le *teaser* de spectacle dans l'exposition : enjeux muséographiques

À l'hiver 2019, le Centre national du costume et de la scène (CNCS) me propose le commissariat d'une exposition consacrée à la marionnette, en me laissant toute liberté pour circonscrire le sujet et déterminer le propos. Dans ses collections, très peu de marionnettes, au demeurant. En tant que muséologue spécialiste des expositions de théâtre, j'avais eu l'occasion d'analyser les productions du Centre et j'avais également écrit sur l'exposition de marionnettes, et notamment sur la trompeuse facilité que celle-ci présente au regard de l'exposition de théâtre ou de danse, du fait de l'effet de présence et de la dimension plastique des objets. J'étais donc mise au défi par le Centre de mettre en pratique les résultats de mes analyses. J'ai choisi de consacrer l'exposition à la marionnette de création ou contemporaine, en puisant pour moitié dans les collections patrimoniales, en empruntant pour l'autre à des compagnies en activité, parfois très jeunes. Très vite, j'ai proposé à Joël Huthwohl, de la Bibliothèque nationale de France (BnF), de partager avec moi ce commissariat, la plupart des pièces patrimoniales provenant du département Arts du spectacle de la BnF.

La question fondamentale a toujours été pour moi celle du *pourquoi* : dans quel but mettre le spectacle vivant à l'épreuve de l'exposition ? Pour qui ? Avec quelles conséquences ? La question du *comment* ne se pose que dans un second temps. Exposer la marionnette impliquait donc de prendre du recul pour considérer les enjeux spécifiques

de la question patrimoniale pour les arts de la marionnette à un moment important de leur histoire : 2022 a en effet été le moment de la création du label CNMa (Centre national de la marionnette), sur le modèle des labels CCN (Centre chorégraphique national) et CDN (Centre dramatique national). Cette reconnaissance institutionnelle est l'aboutissement d'une longue mobilisation des acteurs du secteur de la marionnette – artistes, associations professionnelles, structures de production et de programmation – et des institutions patrimoniales détentrices de collections marionnettiques, associées d'emblée au mouvement : l'Institut international de la marionnette (IIM), le musée Gadagne, la BnF et le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM). Les groupes de travail réunis lors des « Saisons de la marionnette[89] », entre 2007 et 2010, ont manifesté un intérêt marqué pour les enjeux de la médiation et de la transmission, et plus particulièrement pour le médium de l'exposition. Parallèlement à la création d'une base de données et de ressources intitulée Portail des arts de la marionnette (PAM)[90], deux priorités ont en effet été dégagées à l'occasion de cette mobilisation, qui engageaient particulièrement les acteurs du patrimoine : la première était d'écrire une histoire des arts de la marionnette qui prenne également en compte la période contemporaine et la marionnette de création ; la seconde était de travailler à la visibilité des arts de la marionnette dans le domaine des arts du spectacle et à leur reconnaissance artistique, notamment par le biais d'expositions. Il s'agissait en effet de lutter contre les préjugés qui entravaient encore leur légitimation : des arts mineurs destinés à un jeune public. Pierre Blaise, qui dirige à cette époque l'Association THEMAA, parle de l'exposition itinérante *Marionnettes, territoires de création* (2010) comme d'un « instrument de communication », d'un outil, qui permettra au secteur de

> multiplier les contacts de terrain, et d'affiner l'observation des pratiques professionnelles et amateurs du théâtre de marionnettes et des

[89] Les groupes de travail et les événements (rencontres, publications) réunis sous le titre des « Saisons de la marionnette » ont été initiés par l'Association nationale des théâtres de marionnette et arts associés (THEMAA), en collaboration avec l'IIM, les principales institutions théâtrales dédiées à la marionnette, les institutions patrimoniales mentionnées plus haut, de nombreux artistes rassemblés autour du manifeste « 2007-2010 : Saisons de la marionnette », et avec le soutien de direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture. Voir sur le site Internet de la THEMAA : https://www.themaa-marionnettes.com/lassociation/profession/ (consulté le 31.07.2025).

[90] Voir sur Internet : https://lelab.artsdelamarionnette.eu (consulté le 31.07.2025).

> arts associés ; il lui permettra d'élaborer des stratégies solidaires dans le contexte particulier de chaque territoire ; il lui permettra d'instaurer des dialogues autour de la nature du théâtre de marionnettes contemporain auprès du grand public, en France et peut-être à l'étranger. (Blaise, 2010, p. 4)

Défense et illustration des arts de la marionnette

Exposer la marionnette contemporaine, en 2022, au CNCS, c'était encore se positionner par rapport à cette mission militante, comme le fait, au même moment, le parcours « Marionnettes du monde » du musée Gadagne à Lyon, devenu officiellement le musée des Arts de la marionnette (MAM) en 2017.

Un regard rétrospectif sur l'histoire des expositions consacrées à la marionnette permet de constater que le prosélytisme n'est pas récent, pas plus que ne l'est l'intrication avec le secteur du spectacle vivant, son agenda et ses acteurs. Depuis les années 1930, ce sont en effet des artistes qui sont à l'initiative de la plupart des expositions consacrées à la marionnette, que caractérise l'association entre monstration des objets et démonstration de savoir-faire, entre la vitrine et le spectacle. Entre novembre 1934 et février 1935, l'exposition *La marionnette et la danse* aux Archives internationales de la danse est conçue par le marionnettiste Géza Blattner. Vient lui prêter main-forte tout ce que Paris compte de marionnettistes et de plasticiens qui gravitent autour de ce secteur. *La marionnette et la danse* associe à l'exposition proprement dite, où les objets marionnettiques les plus « contemporains » viennent rencontrer la marionnette traditionnelle, une salle de spectacle où sont programmés les spectacles de l'avant-garde esthétique. Il en va de même au pavillon Nestlé, lors de l'Exposition internationale de 1937, qui accueille le castelet du Théâtre de la Branche de houx du marionnettiste Jacques Chesnais, ou le Théâtre d'Essai de Marcel Temporal[91]. Un peu plus tard, lorsque Gaston Baty conçoit une exposition pour le pavillon de Marsan avec le musée des Arts et Traditions populaires en 1944, un castelet trouve également sa place dans l'exposition pour accueillir des spectacles. Cette modalité n'est pas exclusivement propre aux arts de la marionnette. Ainsi Firmin Gémier préconise-t-il, dans son « avant-projet » de la Société universelle du théâtre, qu'en parallèle

[91] Pour l'exposition de 1934 comme pour celle de 1937, archives photographiques et programmes sont consultables en ligne sur le Portail des arts de la marionnette.

du Festival d'art dramatique et lyrique se tienne une « sorte d'exposition des œuvres les plus significatives en chaque langue jouées par les troupes qui les ont créées » (Gémier, [1925] 2008, p. 204). Il s'agira de « chefs d'œuvre » au sens des Compagnons, présentés sur des « scènes provisoires » (*ibid.*). Ce qui doit avant tout « s'exposer », donc, selon ce projet de Gémier, ce sont des dispositifs et des machines, des réalisations techniques, des savoir-faire (celui des techniciens, des ingénieurs et des architectes) qui donnent lieu à démonstration, et d'autres, plus labiles, plus immatériels, dont résulte le spectacle, et en particulier celui du metteur en scène. Ce sont également des spectacles auxquels renvoie ici le terme d'« exposition », des représentations que viennent expliciter monstration des instruments techniques, conférences et tables rondes. Aussi, lorsque René Chavance organise en 1927 une exposition de maquettes, costumes et décors dans le foyer du Théâtre des Champs-Élysées, lors du Premier Congrès international du théâtre et Premier Festival international d'art dramatique » – que préside Gémier au nom de la section française de la SUdT –, c'est bien en articulation avec la programmation. Il n'est pas seulement question de trace et de patrimoine : c'est d'un art *au présent* qu'il est question, et de ce qu'il sera possible à l'avenir de réaliser collectivement. L'enjeu est bien, à cette époque, de réunir une profession pour un échange autour d'innovations tant techniques qu'esthétiques, et les moyens plus traditionnels de l'exposition s'inscrivent dans ce contexte.

Lorsque nous avons donc conçu en 2019, Joël Huthwohl et moi, le projet d'une exposition consacrée aux arts de la marionnette, c'est avec cet héritage que nous travaillions et dans ce contexte militant que nous nous inscrivions. Notre mission était d'exposer un art et, plus encore, ses possibles, avec un enjeu majeur d'acculturation des publics : une « Défense et illustration de la langue marionnettique ». Il s'agissait de tenter de saisir de potentiels spectateurs par surprise, parfois sur un malentendu, alors qu'ils (ne) sont (que) des visiteurs venus se balader et découvrir une exposition dans l'une des institutions touristiques remarquables de Moulins, pour les inviter à découvrir un art méconnu. La dynamique sectorielle que j'ai évoquée plus tôt nous engageait aussi à répondre à des attentes spécifiques des artistes et des théâtres, à leur propre usage. Il s'agissait, premièrement, de dessiner les contours d'un art, de la façon la plus large, notamment à un moment où la question du lieu devenait prégnante (à savoir l'accès aux grandes salles et à leurs équipements) ; deuxièmement, de proposer un modèle théorique à discuter, à critiquer, apte à penser les

arts de la marionnette, conjointement avec des enjeux de formation et de transmission en évolution[92] ; troisièmement, de tenir compte d'une typologie et d'une histoire foisonnantes des arts de la marionnette, tout cela dans le langage de l'exposition – c'est-à-dire par objets et documents interposés. Nous avons choisi un parcours qui décline les « possibles » de la scène marionnettique en quatorze salles et autant de réponses amusées et provocatrices à la question suivante : « Pourquoi la marionnette ? » Celle-ci nous permettait d'allier choix techniques (fil, tringle, tige…), disciplines artistiques (théâtre de figures, d'objets, d'ombre, de papier, de matière…) et choix esthétiques (marionnette hyperréaliste, formes abstraites…) avec un propos artistique[93].

Ce faisant, nous avons choisi de régler la focale, au sens photographique du terme, non pas sur l'objet marionnettique, mais sur le spectacle – cela, et c'est très important de le mentionner, sans l'appui d'une programmation de spectacles (que ce soit dans ou en dehors de l'exposition) que les conditions matérielles de production de l'exposition rendaient impossibles. C'est alors que s'est posée la question des documents vidéo : de la captation prioritairement, et secondairement du *teaser*.

Du film de spectacle dans l'exposition

Comme l'ensemble des modalités d'enregistrement d'un spectacle (la photographie ou l'enregistrement audio), la captation relève d'une phénoménologie de *l'empreinte*, telle que l'a pensée, par exemple, Georges Didi-Huberman (2008). À partir d'une typologie des traces du spectacle vivant construite, de façon concentrique, à partir du moment du spectacle et de l'espace scénique, je propose en effet de distinguer trois ensembles. Premièrement, les « vestiges » de la scène, soit tout ce qui est joué sur scène : costumes, masques, objets marionnettiques, accessoires, éléments de décor, bande son, images filmiques projetées pendant le spectacle, etc. Deuxièmement, l'ensemble des

92 L'École nationale supérieure des arts de la marionnette a été fondée en 1987, soit il y a presque quarante ans ; les lieux-compagnie missionnés pour le compagnonnage à la même période s'engagent aujourd'hui dans un processus de passation à de nouvelles compagnies.

93 On pourra se reporter au catalogue de l'exposition pour le détail du parcours, des spectacles évoqués et des pièces exposées. Les salles étaient intitulées comme suit : S'attendre à tout (l'atelier), Manipuler la matière, Aller à l'essentiel, Tout mettre à plat, Tendre vers l'abstraction, Trouver sa place (du castelet comme réduction de la boîte scénique à la « sortie du castelet »), Confondre les corps, Défier la pesanteur, Être tout chose, Jouer des mécaniques, Changer de règne, Partager le plateau.

objets « témoins » qui, plus largement, permettent de rendre compte des phénomènes de création et de réception, en amont et en aval de la scène, du carnet de mise en scène ou de la maquette de costume à la revue de presse ou à la newsletter. Troisièmement, et entre les deux premiers, cette catégorie de l'« empreinte », caractérisée par un imaginaire du contact avec la scène. En relèvent la photographie de scène, les croquis pris sur le vif et l'ensemble des enregistrements sonores et audiovisuels de la représentation. Cette catégorie occupe une place privilégiée dans l'exposition où elle remplit une triple fonction, à la fois analogique, probatoire et de médiation. L'objet-empreinte y opère en effet comme un substitut efficace du spectacle, tout en attestant la véracité du propos tenu à son sujet. Il permet en outre au visiteur d'interpréter les autres expôts, en restituant, par exemple, le mouvement au costume exposé sur mannequin (vestige), la présence, le timbre et l'intonation du comédien auquel s'adresse le metteur en scène dans un courrier (témoin), etc.

Je me permets ici de renvoyer le lecteur au second chapitre d'*Exposer le théâtre*, dans lequel j'analyse la nature et le fonctionnement muséographique de ces objets-empreintes, et plus spécifiquement du film de théâtre :

> Fonctionnant sur le régime de l'analogie, le film de spectacle, et plus encore la captation, est moins marqué du sceau de la « déperdition » que les deux autres types de traces de l'événement scénique que sont les « vestiges » de la scène et les « témoins ». La captation occupe donc une double fonction dans l'exposition : opérer comme un substitut du spectacle, et « expliquer » le reste des expôts dont elle pallierait les insuffisances intrinsèques à rendre compte du spectacle. En ce sens, le film (captation, film de spectacle) y est considéré quasi exclusivement comme une *restitution* du spectacle ; il y est soumis à *l'évidence invasive du référent* ; il est le lieu de l'irruption non médiatisée de la scène dans [l'espace de] l'exposition. Bien entendu, cette transparence du médium est fallacieuse, et le sentiment diffus que les enregistrements de l'événement scénique retiennent de celui-ci une forme de vérité *par contact* relève pour une grande partie de la fiction (sinon de la convention). (Mouton-Rezzouk, 2025)

Reste que, selon le propos de l'exposition et la culture du visiteur, le référent de cette « empreinte » est ambivalent, ou ambigu : qu'est-ce que la captation permet d'élucider ou de communiquer au visiteur ? La *fable*, c'est-à-dire ce dont « ça » (le spectacle) témoigne, ce dont « ça » parle

(en l'occurrence, le fait que les spectacles de marionnettes permettent aussi de parler de guerre, d'Auschwitz, de violences intrafamiliales, de sexe, etc.) ? Est-ce la *pièce*, que peut-être le spectateur n'a jamais lue, ou dont il n'a jamais vu aucune interprétation (tout le monde ne connaît pas *Le Cid*), ou le *spectacle*, c'est-à-dire ce que cette mise en scène a de singulier, ce que le comédien, le créateur costume ou lumière propose pour interpréter cette scène – pour *Un Cid*, le choix fait par Émilie Valantin de marionnettes de glace, qui fondent à mesure du spectacle, ou celui d'une machine-spectacle unique, pour *Le Cid, théâtre automatique*, de Denis Pondruel ?

Cette triple fonction tend quoi qu'il en soit à atténuer la perception de la matérialité même du médium. Dans le regard porté sur le film, la valeur analogique et probatoire entrave la perception du « geste filmique ». L'effet de présence du référent (disparu) l'emporte ainsi sur la valeur de représentation du médium. On pourrait donc, dans l'exposition, parler d'effet de transparence du médium filmique – au rebours de toute une réflexion critique et théorique qui est de mise dans le domaine des études théâtrales.

Du *teaser*

Ce même phénomène peut être mis en évidence dans l'analyse du *teaser*, en dehors même de l'exposition. Encore trop peu considéré comme un objet d'étude en tant que tel dans le cadre des études théâtrales, le *teaser* peut être toutefois analysé comme l'un des lieux du spectacle vivant, qui participe du concept de « spectation augmentée ». Pour considérer pleinement l'expérience de spectateur, il convient en effet d'y adjoindre tout ce qui, en amont, en aval ou en périphérie du moment même de la représentation, contribue à la nourrir et à la modeler. Dans un article intitulé « Teasers, trailers et autres bandes-annonces : *captatio benevolentiae*[94] » (Mouton-Rezzouk, 2021), j'ai analysé les conditions

[94] Ma contribution s'inscrivait dans un ensemble de travaux développés dans le cadre du groupe de recherche Topo*Logiques* sur les lieux du spectacles vivant – tous les lieux où *se* joue le théâtre, et pas exclusivement ceux où *l'on* joue –, à la fois, donc, au sens spatial et au sens rhétorique, dans la perspective des « lieux de mémoire » qu'a définis Pierre Nora (1997 [1984]). Considérant donc que l'événement théâtral ne peut pas être réduit à l'événement strictement scénique, notre équipe cherche à élargir la définition des espaces et des temporalités qui entrent dans le champ des études théâtrales, et à montrer, par exemple, que les supports de communication, comme l'affiche ou la page Internet, les espaces comme le musée ou la revue, participent pleinement de ce qui constitue le phénomène théâtral, en matière de création comme de réception.

de production d'un corpus de *teasers* de spectacles issus de différentes institutions et compagnies, en prenant en compte la pluralité de ses destinataires (financeurs à convaincre, diffuseurs à séduire, spectateurs à conquérir…), de ses usages (par les compagnies ou les bureaux de production, les théâtres, les associations professionnelles ou les spectateurs « prescripteurs ») et de ses fonctions (susciter la curiosité, préparer la réception du spectacle, suggérer des pistes interprétatives…).

Concurremment avec d'autres éléments (l'entretien, les images d'inspiration…), la captation, enregistrement filmé du spectacle ou des répétitions, constitue un matériau privilégié pour la fabrique du *teaser*. En tant qu'objet de communication, comme dans l'exposition, mais dans un contexte d'usage différent (par exemple, la prospection avant le choix d'une place de théâtre), le *teaser* peut en effet être caractérisé, de façon paradoxale, comme porteur d'« informations expérientielles directes » : il permet de juger pour ainsi dire *à vue*, avant même le temps du spectacle, ou après celui-ci. À ce titre, il est crédité d'une valeur de fiabilité optimale au regard de l'expérience esthétique attendue, ou supposée (Euzéby et Martinez, 2012). Sa valeur en tant qu'instrument de communication tient justement à la qualité ostentatoire de sa facture : plus le *teaser* en lui-même est séduisant, plus l'attraction vers le spectacle fonctionne ; l'évaluation, positive ou négative, suscitée par l'objet *teaser* tend à être reportée *a priori* sur le spectacle lui-même. Un « bon » *teaser*, avec une bonne qualité de prise de vue et un montage efficace, témoignerait d'une compétence artistique et technique mise au crédit de l'équipe artistique. Inversement, face à un objet vidéo peu séduisant, le futur spectateur ne se dirait pas : « *le teaser est mal fait* », mais : « *le spectacle a l'air nul* ». Dans d'autres cadres (et en particulier universitaire), le *teaser* est au contraire l'objet d'une forme de défiance et d'une attention spécifique accordée aux conditions de production et de réception – tout comme l'analyse de la captation tend à mettre en évidence le geste filmique. L'analyse s'attachera par exemple à signaler que, sur le web, le *teaser* est pris dans un ensemble éditorial (titres, texte élaboré par la compagnie ou par le service de communication du théâtre, généralement sur la base du dossier de création), extraits de critiques de presse. Le tout est soumis à l'architecture, au graphisme et au *wording* propres au site du théâtre ou de la compagnie, et il voisine avec d'autres documents, d'autres spectacles, d'autres commentaires. On peut donc parler également d'invisibilisation du médium, dans le

mouvement même où il participe à l'entreprise de valorisation et de légitimation du spectacle – un phénomène similaire, donc, à celui produit par la mise en exposition de la captation dans l'exposition.

On peut également analyser un *teaser* en termes rhétoriques (ce qui s'avère essentiel pour son intégration à une exposition) en s'intéressant à ce que « fait » le *teaser*, au regard du spectacle qu'il promeut : relayer (tenir lieu de, se substituer à) dans un processus de médiation, raconter, expliciter, expliquer et interpréter. En fonction de la priorité donnée à l'une de ces modalités de discours, il est possible de distinguer quatre modèles rhétoriques : l'échantillon (ou *best of*) ; la double référence, ou « l'effet clin d'œil », qui crée la connivence par la mise à distance de la forme même du *teaser* (par exemple dans l'imitation d'une bande-annonce de cinéma) ; le métadiscours, conçu à la façon d'un documentaire (avec commentaire, analyse, interprétation, centrée sur la parole de l'artiste) ; et le produit artistique dérivé, conçu comme une création à part entière, par exemple à partir d'images d'inspiration.

Enfin, il convient de signaler, avant d'en venir à son intérêt pour l'exposition, que le *teaser* fonctionne déjà dans le champ d'activité artistique et professionnelle comme trace et comme substitut du spectacle « après-coup », sur les sites web des théâtres ou ceux des compagnies, pour témoigner de l'histoire d'un lieu, de la richesse de sa programmation ou de ses créations. À la fonction apéritive s'ajoute donc, puis se substitue, une fonction mémorielle, ou mnémonique, particulièrement intéressante pour notre propos.

Du *teaser* dans l'exposition

L'exposition *La marionnette, instrument pour la scène* présentait, conjointement à plus de deux cents objets et ensembles marionnettiques, une centaine de photographies de scène qui documentaient les spectacles évoqués et une quarantaine de documents audiovisuels de nature hétérogène. Parmi ces derniers, et de façon prédominante pour les jeunes compagnies dont nous souhaitions présenter le travail, une petite vingtaine de *teasers*.

Petite forme de la captation, « prête à exposer », le *teaser* entre en résonance avec les missions de l'exposition au CNCS et avec la volonté de valorisation des arts de la marionnette rappelée plus haut. La dimension promotionnelle portée par les *teasers* n'est pas fortuite dans ce cas particulier ni assumée par défaut : elle participe d'une intention,

élargie en l'occurrence à l'ensemble d'une discipline. Il s'agissait, sans ambivalence, de séduire les visiteurs, aussi bien en tant que spectateurs potentiels que possibles soutiens institutionnels pour le secteur. Mais je souhaite souligner que ce qui a été parfaitement conscient et délibéré dans le cadre de l'exposition au CNCS, parce que le contexte ne permettait pas de l'oublier, caractérise plus largement toute monstration de films, et en particulier de *teasers*, dans l'exposition des arts du spectacle.

Étant donné l'importance de la vidéo dans le discours expositionnel, les expositeurs tendent à privilégier des spectacles pour lesquels le matériau audiovisuel est de qualité, de peur de voir la mauvaise qualité du médium opérer comme un filtre opacifiant. Cela a pour effet de redoubler les processus de sélection propres à l'ensemble du secteur du spectacle vivant : de la reconnaissance institutionnelle dépendent les moyens de production filmographiques, et réciproquement. C'est un second biais muséographique et scientifique, le premier résultant des conditions dans lesquelles s'effectue le choix des objets, puisque ceux-ci doivent à la fois avoir été conservés – ce qui implique des locaux appropriés – *et* ne plus être indispensables à la vie économique de la compagnie, donc ne plus tourner.

Le matériau devait répondre aux besoins du discours de l'exposition, où il lui est avant tout demandé de jouer le rôle de substitut pour le spectacle : relayer et raconter. Autrement dit, pour reprendre les termes de la typologie susmentionnée, ont été privilégiés les *teasers* qui présentaient un *échantillonnage* pertinent et séduisant en termes de qualité de prise de vue, de montage et de définition. Outre un aperçu thématique et dramaturgique, il s'agissait d'élucider les choix artistiques et techniques du spectacle : la typologie des objets marionnettiques et les modalités de manipulation devaient être lisibles.

Une exposition peut porter spécifiquement sur l'objet *teaser* ou sur les enjeux de communication ; elle peut chercher à attirer l'attention sur le *comment* plutôt que sur le *quoi*, sur la forme plutôt que sur le contenu. Dans le cas contraire, l'usage à titre documentaire *immédiat* de la captation (et donc du *teaser* en tant montage de séquences captées) en guise de substitut du spectacle implique, même si cela reste intuitif pour le commissaire, la recherche d'un effet de transparence du médium. Autrement dit, la pratique de monstration dans le cadre d'une exposition va à rebours des pratiques scientifiques qu'implique en contexte universitaire l'étude de l'objet vidéo : elle suppose une expertise du document en amont de l'exposition, mais s'avère suivie

par la « neutralisation » du contexte de production. Il en va de la lisibilité du propos et de la distinction, essentielle, entre l'objet exposé et l'effet de commentaire, et entre le propos de l'expositeur et les autres sources (d'interprétation, d'explication, etc.) qui doivent pouvoir être rapidement identifiées et objectivées (appréhendées comme objet d'exposition) : presse, critiques, entretiens avec l'artiste, iconographie d'inspiration, etc. Cela doit pouvoir se faire sans effet de brouillage – ici entre l'empreinte au sens strict, en tant qu'elle restitue le spectacle, et la documentation qui y ajoute des informations ou du discours.

Cette recherche de clarté entre ce qui relève du spectacle proprement dit et ce qui relève de son contexte de production ou de réception ne va pas sans difficulté. Que faire lorsque, par exemple, le *teaser* a été produit en amont de la création et qu'il comporte des séquences de répétitions éliminées ensuite dans le spectacle ? Je pense au spectacle *Boliloc* (2007) de Philippe Genty, pour lequel on trouve sur YouTube une séquence très drôle et séduisante de répétition en musique avec les marionnettes kokochkas, mise en ligne sous le titre de « Floppiennco », mais qui n'a pas été retenue dans le spectacle[95]. Sa présentation dans l'exposition, qui permettrait sans aucun doute de rendre compte de la manipulation, aurait tout de même pour effet, malgré les précisions apportées par le cartel, de s'imposer dans l'imaginaire du spectacle – d'autant qu'intégrée dans un montage avec d'autres vidéos, sur un poste unique dans la salle d'exposition, il aurait été difficile de rendre compte de sa spécificité (une captation de répétition, et non un extrait du spectacle). Nous avons donc fait le choix, pour l'exposition, d'y renvoyer le visiteur en dehors de l'exposition, par une mention lors des visites guidées.

De même, comment rendre sensible, par exemple, le contexte politique et esthétique d'un reportage télévisé sur un spectacle, seule trace filmique d'un spectacle, mais dont les choix, le vocabulaire ou les jugements de valeur ne doivent pas pouvoir être confondus avec ce que dit l'exposition ? La contextualisation – et le feuilletage des discours dont elle rend compte – devient rapidement très, voire trop complexe. Lorsque le choix est fait de présenter dans l'exposition d'autres matériaux audiovisuels qui ressortissent au type du documentaire (qu'ils soient produits à des fins promotionnelles, ou pas), on peut noter que,

95 La vidéo est disponible sur le compte de René Aubry : https://www.youtube.com/watch?v=uJRwRsvTnow (consulté le 31.07.2025).

dans l'écrasante majorité des cas, c'est la présence et la parole de l'artiste qui est privilégiée par l'expositeur – et ce, notamment, parce qu'elle ne concurrence pas son expertise et son discours, mais qu'au contraire, elle les redouble et les légitime.

C'est donc au regard de l'ensemble du contexte muséographique et discursif qu'il convient d'analyser l'exposition d'un *teaser*, et qu'on peut le définir, par exemple, en empruntant le vocabulaire de Roland Barthes (1964), dans l'analyse qu'il propose des rapports entre texte et image – pour ce qui nous concerne, les rapports entre l'expôt et l'ensemble des objets et des textes qui l'entourent. Le contexte de l'exposition permet ainsi de désigner ce qu'il y a à saisir dans le *teaser* et de nommer ce qu'on y voit (ce que Barthes appelle « fonction d'ancrage ») ; et réciproquement, le *teaser* permet d'expliciter ce qui fait défaut dans les objets exposés (vestiges ou témoins de la pratique scénique), aussi bien que dans les textes de l'exposition (ce qu'il appelle « fonction de relais »).

Le choix du *teaser* est parfois, reconnaissons-le, un choix par défaut. Sa vertu première est d'être accessible, là où, pour les périodes plus anciennes, on peut se tourner vers les archives télévisuelles. Lorsqu'une compagnie, et c'est souvent le cas, n'a pas conservé ni même produit de matériel audiovisuel, il arrive souvent que les théâtres s'en chargent spécifiquement à des fins de communication – pour produire un *teaser*. En termes de droits, ensuite, le *teaser* a un statut particulier, dans la mesure où sa vocation promotionnelle en fait l'objet d'une très large diffusion : là où la photographie de spectacle ou la captation sont soumises aux droits d'auteur, le *teaser* bénéficie plus souvent d'une autorisation d'utilisation par défaut.

C'est souvent, enfin, un choix pragmatique : la durée d'un *teaser* est idéale pour une exposition, et le travail de montage est, souvent, soigné et pertinent au regard des enjeux discursifs de l'exposition.

Soumis au régime légal de la citation, le film de spectacle est lui-même réduit le plus souvent à quelques minutes lorsqu'il est intégré dans une vitrine ou associé à d'autres expôts[96]. C'est ordinairement sous forme de morceaux choisis que la captation figure dans une exposition : un florilège « pertinent », au regard du propos de l'exposition, de fragments au montage plus ou moins élaboré, selon les moyens dont dispose l'expositeur.

[96] Il en va autrement lorsqu'on peut dédier une alcôve avec des places assises ou un auditorium.

L'exposition comme *teaser*

Dans l'exposition, le film de spectacle fonctionne « en contexte » de monstration. Il est soumis à un régime d'attention éclatée, écartelée entre la projection fantasmatique dans le temps du spectacle et l'expérience de la visite de l'exposition. Le rapprochement entre le traitement muséographique de la captation et le *teaser* va donc au-delà de la question de la coupe et du montage, au-delà même du cas particulier d'une exposition inscrite dans l'actualité de la lutte pour la reconnaissance d'un art minoré. C'est précisément cette possibilité de manipulation – des objets, du matériau filmique et documentaire – qui permet d'envisager l'exposition comme un lieu *où l'on peut penser le spectacle,* un lieu où il est loisible de faire *ce qu'on ne peut pas faire dans la salle* : couper, arrêter le temps, mettre en regard des spectacles distants dans le temps et dans l'espace, des objets très hétérogènes, les comparer, les rêver encore autres, les prendre au jeu de la pensée. La coprésence des objets et des visiteurs, ainsi que les déplacements des corps dans l'espace distinguent le dispositif expositionnel de l'usage de ce même matériau documentaire dans une publication ou sur Internet.

Cet « effet de présence », sur lequel reposent à la fois le théâtre et l'exposition, est essentiel. Il s'agit de « donner au visiteur l'occasion de mettre à l'épreuve l'acte de spectation, dans un cadre nouveau, "expérimental", par un dispositif de soustraction (à l'événement) et de confrontation (à d'autres objets) » (Mouton-Rezzouk, 2013, p. 187). Dans une exposition, la pensée du visiteur est soumise à l'attraction de l'objet – en particulier de l'objet « vestige », qui s'y trouve alors comme en « instance de jeu » –, en raison du principe muséographique, ou de la croyance, qui veut que l'objet excède le discours tenu à son propos et performe de la pensée. Il y faut pour cela cette hétérogénéité et cette distance « élastique » à la scène – une tension entre l'espace de la monstration, celui de la pensée et celui du spectacle. Le temps de l'exposition n'est pas, ou plus, le temps de la spectation théâtrale, fût-ce par écran interposé. Et pourtant, les choix muséographiques n'ont de cesse de restituer un peu de cette posture de spectateur virtuel : dans toute exposition de théâtre, on décèle cette tension vers la salle de spectacle (côté public ou côté scène). Tout l'enjeu est de taquiner l'imagination, de susciter la curiosité, d'exciter le désir – l'envie d'aller voir de plus près. Bref, de *teaser*.

Bibliographie

BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.

BARTHES Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51.

BLAISE Pierre, 2010, Discours d'inauguration de l'exposition, le 11 décembre 2010 à la galerie temporaire du musée de l'Ardenne, à Charleville-Mézières, cité dans le dossier de présentation de l'exposition, téléchargeable sur le site de THEMAA, p. 4 ; disponible en ligne : http://www.themaa-marionnettes.com/wp-content/uploads/2016/01/themaa-exposition-marionnettes.pdf (consulté le 31.07.2025).

DIDI-HUBERMAN Georges, 2008, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

GÉMIER Firmin, 2008, « Société universelle du théâtre – Avant-projet » (1925), dans Nathalie Coutelet (dir.), *Firmin Gémier. Le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », p. 197-207.

MOUTON-REZZOUK Aurélie, 2021, « Teasers, trailers et autres bandes-annonces : *captatio benevolentiae* », *Études théâtrales*, n° 68, « Filmer la scène », dir. Dick Tomasovic et André Deridder, p. 91-101 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/etth.068.0091x (consulté le 31.07.2025).

MOUTON-REZZOUK Aurélie, 2025, *Exposer le théâtre, de la scène à la vitrine*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Theatrum Mundi ».

NORA Pierre (dir.), 1997, *Les Lieux de mémoire* (1984-1992), 3 vol., Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

Giacomo Alliata et Juliette Loesch

6 Des regards multiples sur les archives du Prix de Lausanne

La danse est « écrite sur l'air [*written on the air*] », pour reprendre les mots de la danseuse américaine Agnes de Mille (citée par Banes, 1998, p. 7[97]). Éphémère par nature, l'art de la danse est difficile à archiver et à étudier. Comme le souligne Sally Banes dans *Dancing Women*, « les "textes" de danse sont plus malléables, davantage sujets à mutation que les textes d'autres arts scéniques en Occident, tels que les pièces de théâtre et les compositions musicales, qui ont généralement des textes fixés[98] » (1998, p. 8). Reconnaître que ces « textes fixés » – des textes ou des partitions écrits – n'empêchent pas la variation ni l'inventivité de leurs représentations théâtrales ou musicales ne change pas le fait que ces « textes » sont communément utilisés pour monter et remonter une œuvre. En danse en revanche, si « la partition, la vidéo, la photographie, le dessin » sont autant de sources potentielles, Marie Quiblier rappelle qu'« aucun de ces matériaux n'est considéré comme plus propice qu'un autre à témoigner des spécificités d'une œuvre chorégraphique, aucun de ces modes d'inscription ou d'enregistrement du mouvement n'a été consacré lieu de conservation par excellence de l'œuvre chorégraphique » (2014, p. 141).

97 Nous traduisons ici et dans la suite de l'article.

98 « [...] *dance "texts" are more malleable, more subject to mutation than those of other performing arts in the West, such as plays and musical compositions, which usually have fixed texts* ».

Dès lors, il n'est pas étonnant que les archives de danse prennent une forme particulièrement hétérogène, constituées de traces fragmentées et partielles. Banes compare en effet la tâche de l'historien ou historienne en danse à celle d'archéologues travaillant « avec des éclats, des traces, des souvenirs, des contextes, des descriptions écrites, des reprises, des reconstructions et des spéculations, ainsi qu'avec des films et des enregistrements vidéo de représentations[99] » (1998, p. 8). La recherche en danse consiste ainsi à rassembler ces différents éclats et traces, afin de recréer une idée de la chorégraphie et de la représentation avant de pouvoir étudier l'œuvre en question. Ce travail de reconstitution est d'autant plus difficile qu'il se révèle tributaire de sources donnant une image partielle et orientée de l'œuvre. Marie Quiblier explique :

> Parce que l'œuvre chorégraphique consiste en un libre assemblage de matériaux hétérogènes, toute trace, quelle qu'elle soit est nécessairement lacunaire, mais surtout et avant tout, partiale, car résultant d'un point de vue singulier et subjectif. (2014, p. 141)

L'œil derrière la caméra détermine les angles et les positions qui sont conservés sur les vidéos et les photographies. Les critiques journalistiques, les entretiens et les témoignages se fient à la perception et aux souvenirs subjectifs de quelques individus. Afin d'offrir une interprétation convaincante, le chercheur ou la chercheuse en danse doit ainsi collecter le plus possible de traces de l'œuvre, puis réunir et confronter les différents points de vue que celles-ci véhiculent.

Outre les spectacles et leurs représentations, les concours de danse fournissent des ressources importantes pour faire l'histoire de la danse – d'autant plus, peut-être, depuis que la sélection des lauréates et lauréats recourt, à plusieurs moments du processus, à l'enregistrement vidéo ou à la retransmission filmée. Le Prix de Lausanne en fournit un exemple. Fondé en 1973 par Elvire et Philippe Braunschweig et organisé depuis par la Fondation en faveur de l'art chorégraphique, le Prix de Lausanne témoigne de l'évolution de la danse classique et contemporaine sur une période de plus de cinquante ans. Dans son introduction à *50 années étoilées*, le livre célébrant le jubilé du Prix de Lausanne, Jean Pierre Pastori rappelle à son tour que « la danse est un

99 « [...] *with shards, traces, memories, contexts, written descriptions, revivals, reconstructions, and speculation, as well as with film and video recordings of individual performances* ».

art de l'éphémère », tout en mettant en avant la longévité du Prix de Lausanne, qui « n'a pas perdu de sa vitalité malgré les années. Comme le montre son constant renouvellement, il est tout à la fois le même et un autre » (2022, p. 19). La mission formatrice du Prix est restée centrale au fil des ans. Le concours délivre en effet des bourses d'étude et d'apprentissage aux meilleurs jeunes danseurs et danseuses, âgés de 15 à 18 ans, qui leur permettent d'étudier pendant une année dans les écoles et compagnies partenaires du Prix. Au point de vue du contenu, la danse classique a toujours été au cœur du concours qui évalue les candidates et candidats lors de classes et de représentations de variations. Ces solos, tirés de célèbres ballets tels *Giselle*, *La Belle au bois dormant* ou *Le Corsaire*, offrent aux jeunes artistes la possibilité de se distinguer sur scène au travers de leur technique et de leur talent d'interprétation. La danse contemporaine, qui s'inscrivait auparavant dans la variation libre, est aujourd'hui évaluée à parts égales avec le classique, lors de cours et dans une variation à choix. Le style et la chorégraphie de la variation libre étaient précédemment élaborés par les interprètes ou leurs professeures et professeurs, puis des chorégraphes de renommée internationale ont offert leurs solos contemporains aux candidates et candidats (Pastori, 2022, p. 95-97)[100].

Le format du concours a également changé au fil des ans : à la place des phases éliminatoires se déroulant directement à Lausanne, les candidates et candidats sont sélectionnés sur vidéo depuis 2006 (Prix de Lausanne, s. d., § 11). Une fois sur place, les personnes retenues suivent des cours et des séances de coaching pendant une semaine, avant de présenter leurs variations sur la scène du Théâtre de Beaulieu. Les finalistes sont ensuite sélectionnés sur la base de leur note globale en classique et contemporain et se produisent à nouveau sur scène à l'occasion de la finale. Celle-ci est filmée et retransmise dès 1974 par la Télévision suisse romande (TSR), puis par la Radio télévision suisse (RTS) (§ 3). Depuis quelques années, les cours, coachings et sélections sur scène sont également filmés par Mediaprofil et diffusés en *live streaming* sur le site Internet du Prix de Lausanne et sur ARTE Concert, notamment. Ces archives vidéo représentent aujourd'hui des

[100] Depuis 2022, les candidats et candidates peuvent également choisir des chorégraphies originales créées par de jeunes chorégraphes lauréats du concours Young Creation Award. Ce concours se déroule en parallèle du Prix et vise à encourager la créativité et à promouvoir l'art de la chorégraphie auprès de jeunes danseurs et danseuses étudiant dans les écoles partenaires du Prix.

centaines d'heures de visionnage. Elles témoignent des évolutions et des constantes du concours, mais aussi, plus généralement, de la danse classique et contemporaine.

Sous l'impulsion de ses directrices Shelly Power, puis Kathryn Bradney, et grâce au travail de gestion de Maria Ek, le Prix de Lausanne réfléchit depuis 2016 à la conservation et à la valorisation de ses archives vidéo, mais également photographiques et administratives. Contrainte de déménager provisoirement lors des travaux de rénovation du Théâtre de Beaulieu en 2019, l'équipe du Prix en profite pour s'entourer de spécialistes de l'archivage et assurer la conservation des archives analogiques. Celles-ci étaient alors stockées dans les bureaux du bâtiment du Presbytère, attenant au Théâtre. À l'approche de son cinquantième anniversaire, en 2023, plusieurs projets de valorisation voient le jour afin de donner accès à ces nombreuses ressources qui s'adressent aussi bien aux chercheurs et chercheuses en danse qu'aux artistes ou au public non spécialisé. Ces projets prennent des formes variées, des plus traditionnelles, comme la publication d'un livre sur l'histoire du Prix, aux plus originales, grâce à une collaboration avec le Laboratoire de muséologie expérimentale (eM+) de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL). Les modèles computationnels et interactifs développés dans le projet *Dancing through Time* du Laboratoire eM+ permettent à des publics novices et experts d'appréhender l'énorme fonds d'archives audiovisuelles du Prix de Lausanne, en naviguant pas à pas à travers cinquante ans de variations classiques et contemporaines.

Après une présentation du fonds d'archives du Prix de Lausanne, cet article évoquera les différents projets de valorisation développés dernièrement. Lors de son année jubilaire, le Prix a tout d'abord coorganisé une exposition au Musée historique Lausanne (MHL) en collaboration avec la Fondation SAPA (Archives suisses des arts de la scène), avant de sortir un livre sur son histoire et un film documentaire sur quatre jeunes candidates et candidats du concours. Depuis 2023, l'installation interactive *Dancing through Time* développée au Laboratoire eM+ donne accès à cinquante ans de finales du Prix de Lausanne au public présent lors du concours à Beaulieu Lausanne. De cette collaboration avec le Laboratoire eM+, dirigé par la professeure Sarah Kenderdine, ont aussi découlé des expériences innovantes générées de manière computationnelle à partir du fonds d'archives vidéo.

Si le livre et le film documentaire se focalisent davantage sur l'expérience de jeunes candidates et candidats ou sur le témoignage d'un historien du Prix, l'exposition et l'installation *Dancing through Time* présentent au public divers documents d'archives dans un format analogique ou numérique. Enfin, les interprétations alternatives développées au Laboratoire eM+ offrent une vision computationnelle du fonds qui décontextualise le document sur un mode davantage ludique ou poétique, invitant le public à découvrir les archives vidéo sous un autre angle.

Les archives du Prix de Lausanne

Avant de s'intéresser aux différents projets de valorisation, il convient de décrire en quoi consistent les archives du Prix. Outre les archives précédemment stockées aux bureaux du Prix, les archives papier de Philippe et Elvire Braunschweig constituent un pan important de l'histoire du concours. Ces documents sont conservés à la Fondation SAPA à la suite de deux dons : le premier par Philippe Braunschweig lui-même et le deuxième par son fils Georges. Représentant trente-et-un mètres linéaires, le fonds Braunschweig est en cours de traitement, mais les archivistes mettent d'ores et déjà en avant les deux « sous-fonds "Fondation en faveur de l'art chorégraphique" et "Prix de Lausanne" pour la période où Philippe et Elvire Braunschweig les dirigeaient (1973-1996) » (SAPA, 2022, § 4)[101].

Mis à part ce fonds annexe, les archives du Prix de Lausanne réunissent plusieurs types de documents. L'entreprise Docuteam, spécialiste en gestion de l'information, collabore avec l'équipe du Prix pour cataloguer les archives et garantir une stratégie de conservation. De l'état des lieux mené par Gilliane Kern à partir de 2018 ressortent différentes catégories de dossiers. Les dossiers administratifs comprennent d'une part des documents en lien avec la gestion de la Fondation et de son personnel, entre autres le conseil de Fondation, les finances, la recherche de fonds ou encore les ressources humaines et frais d'exploitation, d'autre part des documents en lien avec le concours, qui concernent plus précisément : la réflexion et l'élaboration de projets

[101] Pour plus de détails sur le classement du fonds « Braunschweig, Philippe et Elvire », se référer à sa description sur le site Performing-Arts.ch : https://www.performing-arts.ch/resource/?uri=http%3A%2F%2Fdata.performing-arts.ch%2Fr%2Fe5dc6391-3db2-40dd-95f4-68152e9027e7 (consulté le 31.07.2025).

stratégiques, la préparation et l'organisation de l'événement concours, la gestion des droits musicaux avec la Société SUISA, les cercles des amis du Prix[102], les actions de médiation, les relations avec le réseau d'écoles et de compagnies partenaires, ainsi que les liens avec les anciens lauréats et lauréates ou candidats et candidates. Les archives liées à la communication comprennent les outils de promotion du concours, en particulier les programmes et affiches, et les revues de presse. Les documents concernant le déroulement du concours sont principalement des vidéos et des photographies de l'événement. Enfin, une sous-catégorie se focalise sur les événements hors concours organisés par la Fondation en faveur de l'art chorégraphique (Docuteam, 2018, p. 92).

Afin d'assurer la conservation de ses archives analogiques, le Prix de Lausanne fait don de celles-ci à la Fondation SAPA entre 2019 et 2021. Il est convenu entre les deux parties d'effectuer les prochains versements d'archives tous les dix ans. Les archivistes expliquent que le traitement du fonds « Prix de Lausanne », représentant onze mètres linéaires, « est encore en cours mais [qu'il s'en] dégage [déjà] les ensembles suivants : les "Saisons" (de 1983 à 2006), la "Correspondance", les "Partenaires", les "Organes décisionnels" et les "Photographies" » (SAPA, 2022, § 3)[103]. Le fonds, géré par Céline Bösch, est désormais ouvert à la recherche. À la suite du catalogage de Docuteam, la Fondation SAPA se charge aussi de la conservation des photographies, argentiques et numériques, sur la plateforme en ligne AtoM – *Access to Memory*. Cette plateforme est nourrie chaque année par les photographies du dernier concours en date. À l'heure actuelle, l'accent a été mis sur les photographies des lauréates et lauréats. La suite du travail pourrait étendre le fonds aux photographies des finalistes et des autres candidates et candidats.

La TSR/RTS ayant filmé le Prix de Lausanne de 1974 à 2002, le Prix de Lausanne s'est tourné vers RTS Archives pour assurer la gestion et la conservation de ses archives vidéo. Les autres prestataires mandatés

[102] En plus du Cercle des amis, il existe également un Club des jeunes amis. Depuis 2024, un cercle des American Friends du Prix de Lausanne a été mis en place.

[103] Pour plus de détails sur le classement du fonds « Prix de Lausanne », se référer à sa description sur le site Performing-Arts.ch : https://www.performing-arts.ch/resource/?uri=http%3A%2F%2Fdata.performing-arts.ch%2Fr%2F0cfa7129-b4d1-4ed6-871a-8eb12dbcfe80 (consulté le 31.07.2025).

pour assurer la captation vidéo du concours depuis 2003[104], en particulier le producteur audiovisuel Mediaprofil, fournissent les images des finales à RTS Archives et à son archiviste Simone Comte, afin de mener à bien la numérisation[105], le séquençage, l'indexage et la préservation de ces documents audiovisuels. Les différentes parties, à savoir le Prix de Lausanne, Docuteam et RTS Archives, utilisent un fichier d'autorité qui centralise de manière harmonisée les informations concernant chaque finaliste, plus précisément leurs noms et prénoms, leur nationalité, leur genre, l'année de leur participation, les variations dansées, éventuellement les bourses et prix remportés. Ce fichier est complété après chaque nouvelle édition du concours et les vidéos de la dernière finale transmises à RTS Archives, afin de maintenir le fonds à jour.

Une fois sa stratégie de conservation établie en collaboration avec ses différents partenaires, le Prix de Lausanne réfléchit à la manière de valoriser ses archives et de les rendre accessibles à son public. À l'occasion du cinquantième anniversaire du Prix, plusieurs projets sont élaborés et rendus possibles grâce au financement de la Fondation Caris.

Célébrer un demi-siècle d'archives

En 2023, le jubilé du concours offre l'occasion de revenir sur l'histoire du Prix de Lausanne et de mettre en lumière cinquante ans d'archives. Le cycle des célébrations s'ouvre au lendemain du Prix 2022 par une exposition au MHL, du 10 février au 9 mai 2022, intitulée *Envol. Le Prix de Lausanne, 50 ans de danse*. Coorganisée par le MHL, la Fondation SAPA et la Fondation en faveur de l'art chorégraphique, l'exposition a été conçue par Emma Rebeaud, historienne de l'art au MHL, Céline Bösch et Agnès Küpfer, respectivement co-responsable des archives et collections spéciales et collaboratrice en information documentaire de la Fondation SAPA, sur une scénographie de l'atelier Oï (MHL, 2022, p. 3). Elle s'ouvre sur une frise chronologique représentant l'histoire du Prix depuis 1973 et, plus généralement, l'histoire de la danse à Lausanne. Cette entrée en matière historique est illustrée par des affiches du concours, des coupures de presse et d'autres documents d'archives (fig. 6.1).

[104] Mezzo diffuse le Prix de Lausanne pendant quelques années conjointement avec les chaînes régionales TVRL, ICI TV, Canal NV et NRTV (Pastori, 2022, p. 115). Depuis 2006, le Prix de Lausanne collabore avec la société de production audiovisuelle veveysane Mediaprofil.

[105] Le concours est filmé en format numérique à partir de 2017.



FIGURE 6.1 Exposition *Envol*, Lausanne, MHL, 2022. Photographie : © Marie Humair (avec son aimable autorisation), Atelier de numérisation – Ville de Lausanne.



FIGURE 6.2 Exposition *Envol*, Lausanne, MHL, 2022. Photographie : © Marie Humair (avec son aimable autorisation), Atelier de numérisation – Ville de Lausanne.

Le public est ensuite invité à suivre le parcours d'un danseur ou d'une danseuse se présentant au concours, des inscriptions à la scène, en passant par la préparation physique et les coulisses. De nombreux documents sont exposés : des affiches, des photos, des costumes et chaussons, des installations vidéo présentant les variations de lauréates et lauréats (fig. 6.2) ou des capsules documentaires, des formulaires d'inscription ou encore des fiches de notation remplies par le jury du concours.

L'exposition se focalise sur la figure du danseur et de la danseuse pour représenter l'histoire du Prix de Lausanne. Céline Bösch explique :

> Le ballet est un art aussi sportif qu'esthétique où, très tôt, le corps est modelé selon des normes strictes. Si la santé est l'une des préoccupations principales du Prix de Lausanne, nous interrogeons avec *Envol* la notion d'engagement, de dépassement de soi propre aux jeunes danseurs de ballet, qui peut aussi engendrer de la souffrance. (Dans Mathys, 2022, p. 19)

L'histoire du concours, marquée par son fort engagement pour une formation de qualité et une politique de santé pour les jeunes danseurs et danseuses, encourage ici une réflexion plus globale sur les conséquences possibles de l'apprentissage et de la carrière en danse classique sur les jeunes artistes.

En parallèle à l'exposition *Envol*, sort le livre *50 années étoilées. Prix de Lausanne 1973-2023* (2022). Celui-ci a été rédigé par le journaliste et historien Jean Pierre Pastori, qui a assisté au Prix de Lausanne dès sa création en 1973 et qui, à ce titre, en apparaît comme l'un des témoins privilégiés en termes de « mémoire vivante ». Dans *50 années étoilées*, il partage ses souvenirs des premières années du concours et raconte son évolution, en évoquant les personnes qui ont participé à ce demi-siècle de danse. Le livre fait la part belle aux photographies des danseurs et danseuses, mais aussi des coulisses du concours, dans un jeu de miroir où les scènes d'hier répondent à celles d'aujourd'hui.

Un film documentaire voit également le jour et est présenté en ouverture du gala du cinquantième anniversaire, en février 2023. Réalisé par Alain Wirth et Nuria Manzur, *Le Prix* suit quatre apprentis danseurs et danseuses – Romina Garcia Vazquez, Julien Fargeon, Lucía Abril Marcucci et Darrion Sellman –, de leur préparation à la finale du concours 2022. Le film se concentre sur leur vécu, mais montre

également des images d'archives, afin de mettre leur parcours en perspective. Il fait encore la place aux témoignages de figures éminentes de la danse, comme Elisabeth Platel ou Friedemann Vogel.

Reparcourir les finales du Prix : *Dancing through Time*

Par ailleurs, le Prix de Lausanne entre en contact avec Sarah Kenderdine du Laboratoire eM+ de l'EPFL, afin de réfléchir à une manière de mettre les archives du Prix à disposition du public lors de la cinquantième édition en 2023. Le choix est fait de se concentrer sur les finales filmées presque tous les ans[106] et de proposer une installation interactive « pour favoriser de nouvelles formes de narration incarnée[107] » (Kenderdine, Mason et Hibberd 2021, p. 7) et une exploration plus dynamique et engageante d'une vaste collection audiovisuelle. Le laboratoire se place dans la lignée de nombreux projets interactifs en milieu muséal (Mohd Noor Shah et Ghazali, 2018 ; He, Wu et Li, 2018 ; Taormina et Baraldi, 2022 ; Camps-Ortueta, Deltell-Escolar et Blasco-López, 2021). De cette initiative – en collaboration avec le designer Patrick Donaldson – naît *Dancing through Time*, une installation interactive utilisant un *Linear Navigator*[108], un écran tactile haute résolution monté sur un rail de douze mètres de long et que l'on peut déplacer à gauche ou à droite (fig. 6.3). Par analogie, ces directions correspondent au passé ou au futur de l'année affichée sur l'écran : l'information virtuelle est placée sur un axe horizontal physique. Ainsi, l'installation organise les 1500 vidéos d'archives[109] par ordre chronologique, de 1973 à 2022, en complétant les années pour lesquelles les archives vidéo manquent par les archives photographiques correspondantes.

Chaque variation a sa propre carte de présentation, située au centre de quatorze autres cartes visibles à l'écran à tout moment (fig. 6.4).

106 Comme indiqué plus haut, certaines années manquent dans les archives audiovisuelles (soit parce qu'elles n'ont pas été filmées, soit parce que l'enregistrement a été perdu ou était trop endommagé).

107 « […] *amalgamating cultural heritage archives with interactive cinema to foster novel forms of embodied narrative* ».

108 Le *Linear Navigator* est un système interactif initialement créé par Jeffrey Shaw en 1999. Le système a été utilisé pour plusieurs installations depuis (voir https://www.jeffreyshawcompendium.com/platform/linear-navigator/, consulté le 31.07.2025) et il est aussi employé par le Laboratoire eM+.

109 Ces vidéos représentent une cinquantaine d'heures de visionnage.



FIGURE 6.3 Installation *Dancing through Time* à Beaulieu Lausanne pour le Prix de Lausanne 2023. Photographie : © Giacomo Alliata.

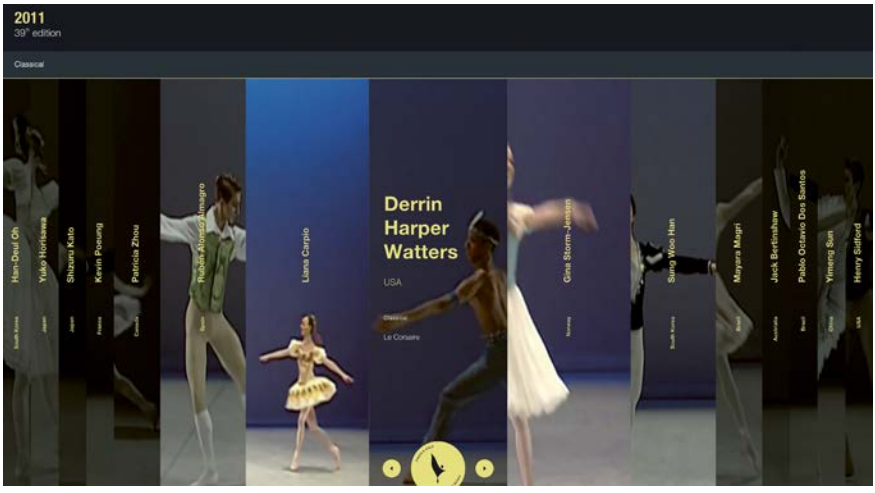


FIGURE 6.4 Interface principale de *Dancing through Time*, avec les quinze cartes de présentation des candidates et candidats.

En cliquant sur la carte centrale, l'utilisateur accède à la vidéo ainsi qu'aux informations complètes sur la variation et le candidat ou la candidate (fig. 6.5).

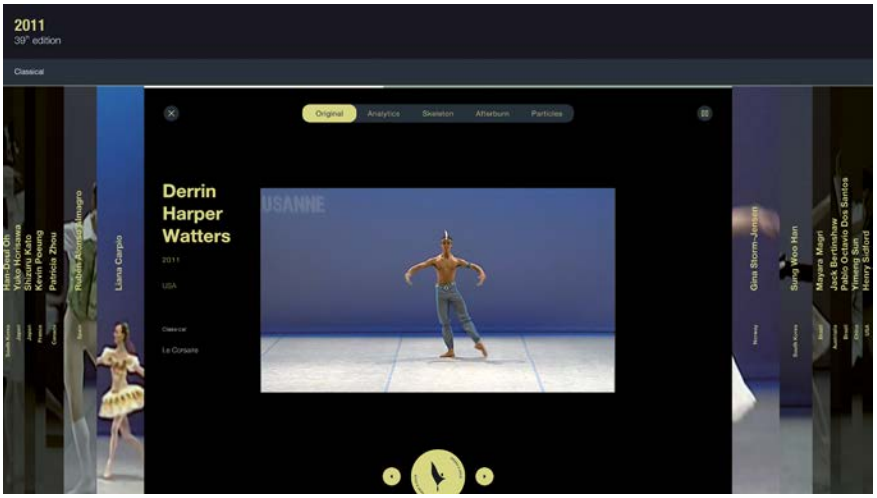


FIGURE 6.5 Interface de *Dancing through Time* avec la variation centrale ouverte, donnant accès à l'enregistrement vidéo complet de la variation.

Le dernier écran est un menu de navigation dans lequel l'entièreté des métadonnées des archives est présentée à travers quatre axes (fig. 6.6). Ainsi, les utilisateurs et utilisatrices bénéficient d'une vue d'ensemble des archives leur permettant de rechercher une performance en particulier par ordre alphabétique des danseurs et danseuses, ou d'explorer les archives par année, par pays d'origine des candidates et candidats et par variation classique[110].

Lorsqu'une performance est sélectionnée, l'écran se déplace le long du rail pour se placer à la position correspondante, suivant l'ordre chronologique des finales. À travers cette mécanique, l'installation invite les utilisateurs et utilisatrices à retracer la succession des finales du Prix pas à pas, en suivant l'écran sur son rail à travers les années et les éditions de la compétition. *Dancing through Time* se caractérise donc par une *exploration incarnée* des archives, invitant une participation active des visiteurs et visiteuses.

[110] Seulement les variations classiques peuvent être cherchées ici car les variations contemporaines varient plus au cours des éditions. Les regrouper représentait donc un intérêt moindre, mais elles sont toujours accessibles à travers les autres axes de navigation.

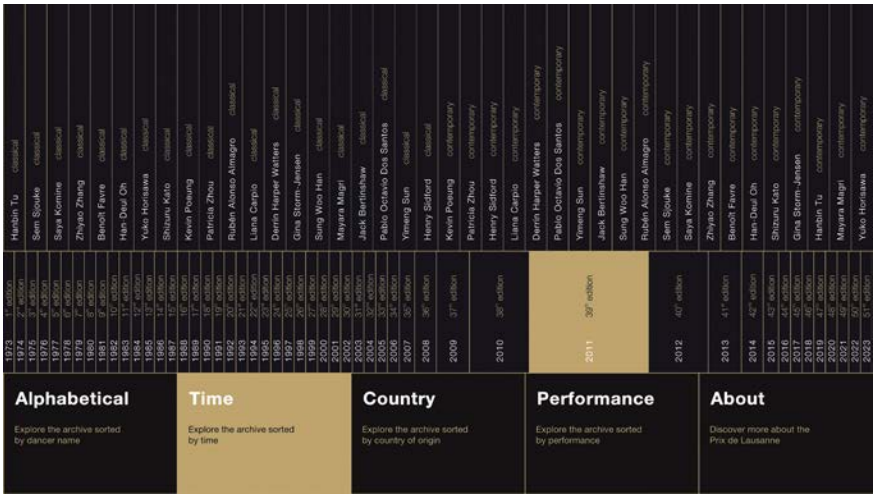


FIGURE 6.6 Interface du menu de navigation de *Dancing through Time*, permettant à l'utilisateur d'explorer l'ensemble des archives selon quatre axes.

Lorsque *Dancing through Time* a été à nouveau installé au Prix de Lausanne en 2024, le dispositif a été évalué auprès du public, ce qui a permis d'identifier les conséquences suivantes de ce mode d'interaction[111]. Premièrement, le *Linear Navigator* introduit une dimension ludique dans l'interaction. Ceci a certainement contribué à l'engagement avec l'installation, noté à 4,23 ± 0,07 sur 5 avec le questionnaire fourni. De plus, pendant la semaine du Prix où *Dancing through Time* était installé à Beaulieu Lausanne, il était commun d'observer des petits groupes se former face à l'écran et le suivre sur son rail. L'installation était donc une potentielle source d'interactions sociales entre visiteurs et visiteuses. 80 % des personnes ayant répondu au questionnaire évaluatif en 2024 ont en effet indiqué avoir échangé avec d'autres personnes pendant leur interaction avec l'installation.

Deuxièmement, le *Linear Navigator* transforme les archives du Prix en un *espace incarné*, un espace où la position d'éléments virtuels (les vidéos des performances) obtient une signification cognitive (temporelle dans ce cas) par rapport à l'espace réel le long des douze mètres de

[111] Nous renvoyons les lecteurs intéressés à Alliata et Kenderdine (2024), documentant plus en détail cette évaluation conduite en 2024, pour mieux comprendre la réception de *Dancing through Time* par le public et la manière dont les spectateurs et spectatrices ont interagi avec l'installation.

l'installation. Par conséquent, l'utilisateur ou utilisatrice qui interagit avec l'écran et doit donc le suivre incarne aussi, par analogie, une position temporelle sur un axe virtuel des finales du Prix. L'engagement avec l'installation demande au public de littéralement « marcher » à travers le temps. Sur la semaine du concours en 2024, enregistrer les interactions des visiteurs et visiteuses avec le système a permis de calculer qu'ils ou elles ont marché en moyenne huit mètres en parcourant les archives du Prix avec *Dancing through Time*.

Troisièmement, l'écran du *Linear Navigator* agit donc comme une fenêtre sur ce monde virtuel des archives du Prix, « cadrant » l'expérience de l'utilisateur ou l'utilisatrice. Or, étant donné que ce « cadre » montre toujours quatorze performances à côté de celle qui est sélectionnée, l'interface encourage la sérendipité en découvrant de nouvelles performances qui n'avaient pas été cherchées spécifiquement. En effet, l'analyse des interactions enregistrées a montré que seuls 34 % des vidéos regardées avaient été sélectionnées à partir du menu de navigation.

Une vision computationnelle des archives du Prix

Outre la navigation incarnée des archives du Prix de Lausanne que nous venons de présenter, *Dancing through Time* offre aussi des interprétations innovantes et alternatives de ces performances artistiques, générées automatiquement de façon computationnelle. En effet, comme le lecteur ou la lectrice peut le noter ci-dessus (fig. 6.5), au-dessus de la vidéo, les utilisateurs et utilisatrices ont la possibilité de sélectionner quatre autres « modes de vision » pour regarder la performance choisie. Ces visions alternatives, que nous appelons « *motion visualisations* » et qui se déclinent en séries « *analytics*, *skeleton*, *afterburn* et *particles* » (fig. 6.7), ont pour but de diriger le regard de l'utilisateur ou utilisatrice sur certaines propriétés spécifiques de la performance, comme les



FIGURE 6.7 Exemples des quatre *motion visualisations* créées, à savoir (de gauche à droite) *analytics*, *skeleton*, *afterburn* et *particles*.

mouvements corporels ou la place occupée sur scène par le danseur ou la danseuse (Alliata, Serafin, Mannane et Kenderdine, 2025).

Outre la création de l'installation interactive *Dancing through Time*, la numérisation des archives du Prix de Lausanne a permis au Laboratoire eM+ de conduire de nouveaux types d'analyses. En utilisant des algorithmes d'estimation de poses humaines, il est en effet possible de détecter la pose des danseurs et danseuses à partir des vidéos et de les décrire mathématiquement comme une série de coordonnées correspondant aux principales articulations du corps humain (Cao *et al.*, 2017 ; Bazarevsky *et al.*, 2020 ; Kreiss, Bertoni et Alahi, 2022) ». Dans les humanités numériques, l'apparition de ces algorithmes a ainsi engendré de nombreuses études de corpus focalisées sur les poses humaines, pour l'histoire de l'art par exemple (Bernasconi, Cetinić et Impett, 2023 ; Impett, 2020) ou pour analyser des performances de danse K-Pop (Broadwell et Tangherlini, 2021).

Inspiré par une collaboration entre le chorégraphe Wayne McGregor et le Google Arts & Culture Lab[112], le Laboratoire eM+ a créé une *cartographie corporelle* de 27 672 poses incarnées par les danseurs et danseuses dans les archives du Prix, en appliquant un algorithme de détection de poses toutes les cinq secondes sur les vidéos des archives du Prix. On présente ici vingt-quatre exemples de poses ainsi estimées, avec une représentation simplifiée où seulement les points correspondants à la tête, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux et les chevilles sont dessinés pour ne pas surcharger l'image (fig. 6.8).

Cette collection de poses, représentées par des vecteurs multidimensionnels, est projetée en deux dimensions avec l'algorithme de réduction de dimensionnalité *Uniform Manifold Approximation and Projection* (UMAP ; McInnes, Healy et Melville, 2020) tout en conservant le plus d'informations pertinentes possibles. Enfin, en dessinant une représentation simplifiée de chaque pose aux positions obtenues avec UMAP, on obtient une nouvelle visualisation des archives du Prix, offrant une perspective sur cette collection à travers les poses prises par les danseurs et danseuses lors de leurs performances. Avec cette méthode, deux poses similaires se retrouvent donc projetées à proximité l'une de l'autre dans la « cartographie corporelle » (fig. 6.9), ainsi nommée pour rappeler le caractère incarné de la danse (Alliata, Hou et Kenderdine, 2024).

[112] Le fruit de cette collaboration, la visualisation interactive *Living Archive*, est disponible sur le site d'Experiments with Google : https://experiments.withgoogle.com/living-archive-wayne-mcgregor (consulté le 31.07.2025).



FIGURE 6.8 Exemples de poses estimées avec l'algorithme de détection de pose sur les enregistrements des archives du Prix de Lausanne.

Cette visualisation innovante d'un corpus de vidéos de danse cherche à décontextualiser le document d'archive et à proposer un mode d'accès poétique et intuitif, ne reposant pas sur la formalité des métadonnées, où la collection de poses est « sculptée » à travers un regard algorithmique (Heras, 2024, p. 140). Le but est ainsi d'encourager des modes d'accès informels (Whitelaw, 2015), plus adaptés au grand public, car ne demandant pas des connaissances poussées dans les domaines de la danse classique et contemporaine. Cette cartographie invite les utilisateurs à parcourir avec le regard les poses des danseurs et danseuses regroupées par similitudes, à la manière d'un « flâneur d'informations [*information flaneur*] » (Dork *et al.*, 2011, p. 1), découvrant ainsi les archives du Prix sous un autre angle.

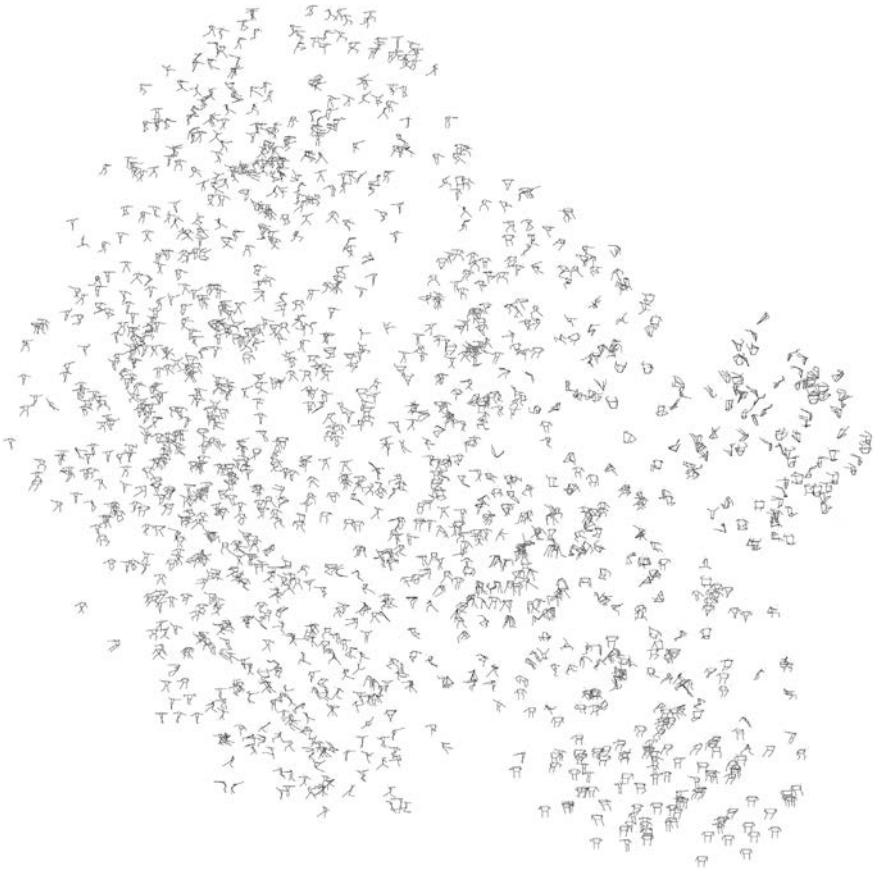


FIGURE 6.9 Cartographie corporelle des poses des danseurs et danseuses du Prix de Lausanne.

De plus, en imposant une sélection automatique des poses toutes les cinq secondes, la *cartographie corporelle* propose également une déconstruction et une décontextualisation de la manière dont le mouvement se construit pour devenir danse. En effet, de nombreuses poses estimées (fig. 6.8) ne sont pas considérées comme des « poses » dans le vocabulaire de la danse classique. Il s'agit souvent de mouvements de transition figés par le processus de sélection employé. La pose ainsi extraite dirige le regard du public vers des moments de la variation qui sont généralement peu représentés sur les photographies, car ils sont jugés non académiques dans le milieu de la danse. Ce processus automatique et arbitraire déconstruit ainsi les codes de représentation et l'élégance classique que le danseur ou la danseuse cherche à montrer

sur scène. Plutôt qu'un répertoire de figures exécutées les unes après les autres, ce découpage recense les articulations possibles de corps humains au cours d'une performance de danse. Cette approche computationnelle s'inscrit dans la lignée des récentes pratiques de *distant viewing* (Arnold et Tilton, 2023), où le concept de *distance* ne se réfère pas seulement à la question de l'échelle – qui semble une des préoccupations principales des humanités numériques à l'ère de l'information et du « *big data* » que nous vivons –, mais aussi à la décontextualisation que les objets d'études subissent lorsqu'ils sont analysés *à travers les yeux de la machine*[113]. Ce déplacement offre un nouveau « langage culturel » permettant de capturer de nouvelles dimensions sémantiques (Manovich 2021; Kenderdine, Mason et Hibberd 2021), par exemple au sujet des poses des danseurs et danseuses. Cette expérience menée au Laboratoire eM+ ouvre de plus de nouvelles pistes de recherche, telles que l'étude diachronique de l'évolution esthétique et technique des performances d'une même variation à travers les finales du Prix[114] – permise par le format constant des finales du Prix et de ses archives audiovisuelles –, ou l'étude comparative des poses adoptées par les danseurs et les danseuses du Prix lors de leurs performances.

Des *regards directeurs* multiples pour valoriser les archives du Prix de Lausanne

Les projets de valorisation autour du Prix de Lausanne prennent des formes variées, mettant tour à tour en lumière l'expérience vécue des danseurs et danseuses ou les représentations publiques du concours. Le film documentaire propose une approche centrée sur l'expérience intime des participantes et participants, tandis que le livre de photographies offre le regard rétrospectif de différents photographes et d'un grand témoin sur l'évolution du concours au fil des cinquante dernières années.

Les dispositifs muséaux encouragent diversement la participation du public. Au Musée historique Lausanne, l'exposition *Envol* invite les

[113] On retrouve la métaphore de regarder *à travers les yeux de la machine* dans la branche des humanités numériques qui étudie l'application de l'intelligence artificielle, et de façon plus générale les méthodes computationnelles, au domaine culturel (Uliasz, 2021).

[114] Il convient de noter que de nombreuses variations classiques sont proposées d'année en année aux candidats et candidates, permettant ainsi une telle étude comparative temporelle.

visiteurs à marcher dans les pas des jeunes candidats et candidates, à suivre leur préparation jusqu'à leur prestation sur scène, dévoilant ainsi les coulisses du concours. En parallèle, l'installation *Dancing through Time* propose un parcours pas à pas à travers cinquante ans d'archives audiovisuelles des finales du Prix, mettant en avant la continuité des représentations publiques. L'exposition *Envol* donne à voir la richesse documentaire accumulée par le concours, tandis que *Dancing through Time* offre une exploration directe des archives vidéo.

Cette pluralité des formes d'accès, de médiation et d'interprétation met en évidence un élément central : chaque projet, chaque dispositif, mobilise un certain *regard directeur* sur les archives. Cette notion désigne l'orientation spécifique donnée à la lecture ou à la mise en scène d'un fonds documentaire, à travers des choix curatoriaux, technologiques ou narratifs. Le *regard directeur* façonne l'interprétation du document d'archive, en valorisant certains aspects, tels que l'intimité des parcours, la mémoire visuelle, la spatialité du geste, ou encore les structures chorégraphiques, tout en en occultant d'autres.

Ainsi les expositions traditionnelles comme *Envol* mettent-elles en avant la diversité des regards humains portés sur les danseurs et danseuses : ceux des photographes, vidéastes, journalistes, graphistes ou archivistes. Un dispositif comme *Dancing through Time* propose un *regard directeur* spatial et incarné, où l'exploration audiovisuelle s'inscrit dans la réalité physique de l'exposition à travers l'interface du *Linear Navigator*. De leur côté, les expériences computationnelles introduisent un regard machinique, algorithmique, qui décontextualise et redéploie les gestes dansés selon d'autres logiques de perception.

Enfin, à cette diversité de *regards directeurs*, qu'ils soient humains, médiatiques ou computationnels, s'ajoute celui de l'utilisateur ou de l'utilisatrice. Chaque visiteur, en tant que « sujet social [*social subject*] » (Drucker, 2022, p. 1), mobilise ses expériences individuelles et ses connaissances préalables pour construire sa propre interprétation du fonds d'archives. C'est dans cette résonance entre les projets de valorisation et le vécu des publics que se déploie la richesse d'interprétation du Prix de Lausanne.

Après cinquante ans d'existence, le Prix de Lausanne est bel et bien « le même et un autre » (Pastori, 2022, p. 19). Cet article a montré la diversité de perspectives qu'un tel fonds d'archives offre, ainsi que la productivité de collaborations avec des structures comme le Laboratoire eM+, qui ouvrent de nouvelles directions de recherche.

Remerciements

Nous tenons à remercier l'équipe du Prix de Lausanne, en particulier Kathryn Bradney et Maria Ek, pour nos échanges à propos des archives du Prix de Lausanne, ainsi que Sarah Corminboeuf pour ses démarches auprès des différentes instances collaborant à la gestion de ces archives. De même, nous remercions les collègues du Laboratoire eM+ pour la précieuse collaboration dans le développement de l'installation interactive *Dancing through Time* et des *motion visualisations*.

La recherche menée par Giacomo Alliata est financée par le projet Sinergia du Fonds national suisse (FNS) *Narratives from the Long Tail : Transforming Access to Audiovisual Archives* (n° CRSII5_198632, dirigé par la Prof. Sarah Kenderdine).

Bibliographie

ALLIATA Giacomo, HOU Yumeng et KENDERDINE Sarah, 2024, « Augmenting Access to Embodied Knowledge Archives : A Computational Framework », *Digital Humanities Quarterly*, vol. 18, n° 2 ; disponible en ligne : https://digitalhumanities.org/dhq/vol/18/2/000722/000722.html (consulté le 31.07.2025).

ALLIATA Giacomo et KENDERDINE Sarah, 2024, « Dancing through Time : An Interactive Installation to Discover a Dance Audiovisual Archive », *Journal on Computing and Cultural Heritage*, en ligne : https://doi.org/10.1145/3708548 (consulté le 31.07.2025).

ALLIATA Giacomo, SERAFIN Loïc, MANNANE Samy et KENDERDINE Sarah, à paraître (2025), « Motion Visualisation of Dancers' Performances », *Proceedings del XIV convegno annuale AIUCD2025*, Verona, AIUCD.

ARNOLD Taylor et TILTON Lauren, 2023, *Distant Viewing : Computational Exploration of Digital Images*, Cambridge, Massachussets, MIT Press.

BANES Sally, 1998, *Dancing Women : Female Bodies on Stage*, Londres et New York, Routledge.

BAZAREVSKY Valentin, GRISHCHENKO Ivan, RAVEENDRAN Karthik, ZHU Tyler, ZHANG Fan et GRUNDMANN Matthias, 2020, « BlazePose : On-device Real-time Body Pose Tracking », *CVPR Workshop on Computer Vision for Augmented and Virtual Reality*, en ligne : https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.10204 (consulté le 31.07.2025).

BERNASCONI Valentine, CETINIĆ Eva et IMPETT Leonardo, 2023, « A Computational Approach to Hand Pose Recognition in Early Modern Paintings », *Journal of Imaging*, vol. 9, n° 6, en ligne : https://doi.org/10.3390/jimaging9060120 (consulté le 31.07.2025).

BROADWELL Peter et TANGHERLINI Timothy, 2021, « Comparative K-Pop Choreography Analysis through Deep-Learning Pose Estimation across a Large Video Corpus », *Digital Humanities Quarterly*, vol. 15, n° 1, en ligne : http://digitalhumanities.org :8081/dhq/vol/15/1/000506/000506.html (consulté le 31.07.2025).

CAMPS-ORTUETA Irene, DELTELL-ESCOLAR Luis, et BLASCO-LÓPEZ María-Francisca, 2021, « New Technology in Museums : AR and VR Video Games Are Coming », *Communication & Society*, vol. 34, n° 2, p. 193-210 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.15581/003.34.2.193-210 (consulté le 31.07.2025).

CAO Zhe, SIMON Tomas, WEI Shih-En et SHEIKH Yaser, 2017, « Realtime Multi-Person 2D Pose Estimation Using Part Affinity Fields », *Computer Vision Foundation, Proceedings*

of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), p. 7291-7299 ; disponible en ligne : https://openaccess.thecvf.com/content_cvpr_2017/html/Cao_Realtime_Multi-Person_2D_CVPR_2017_paper.html (consulté le 31.07.2025).

Docuteam, 2019, « Prix de Lausanne : archivage des photographies (tri, numérisation, préservation des copies électroniques)/Offre 998-A4 », document de travail.

DÖRK Marian, CARPENDALE Sheelagh et WILLIAMSON Carey, 2011, « The Information Flaneur : A Fresh Look at Information Seeking », *Proceedings of the 2011 Annual Conference on Human Factors in Computing Systems*, p. 1215-1224 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1145/1978942.1979124 (consulté le 31.07.2025).

DRUCKER Johanna, 2022, « Information Visualizations and the Interpellation of a Social Subject », *InfoDesign - Revista Brasileira de Design Da Informação*, vol. 19, n° 2, p. 1-11 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.51358/id.v19i2.972 (consulté le 31.07.2025).

HE Zeya, WU Laurie et LI Xiang, 2018, « When Art Meets Tech : The Role of Augmented Reality in Enhancing Museum Experiences and Purchase Intentions », *Tourism Management*, vol. 68, p. 127-139 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1016/j.tourman.2018.03.003 (consulté le 31.07.2025).

HERAS Daniel Chavez, 2024, *Cinema and Machine Vision*, Edinburgh, EUP.

IMPETT Leonardo, 2020, *Painting by Numbers : Computational Methods and the History of Art*, thèse de doctorat, EPFL. DOI : https://doi.org/10.5075/epfl-thesis-7318 (consulté le 31.07.2025).

KENDERDINE Sarah, MASON Ingrid et HIBBERD Lily, 2021, « Computational Archives for Experimental Museology », dans Maria Shehade et Theopisti Stylianou-Lambert (dir.), *Emerging Technologies and the Digital Transformation of Museums and Heritage Sites*, London, Springer International Publishing, p. 3-18 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1007/978-3-030-83647-4_1 (consulté le 31.07.2025).

KERN Gilliane, 2018, « Projet de valorisation des archives (audiovisuelles) du Prix de Lausanne : État des lieux documentaire et plan d'action », document de travail.

KREISS Sven, BERTONI Lorenzo et ALAHI Alexandre, 2021, « OpenPifPaf : Composite Fields for Semantic Keypoint Detection and Spatio-Temporal Association », *IEEE Transactions on Intelligent Transportation Systems*, vol. 23, n° 8, p. 13498-13511 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1109/TITS.2021.3124981 (consulté le 31.07.2025).

MANOVICH Lev, 2021, « Computer Vision, Human Senses, and Language of Art », *AI & Society*, vol. 36, n° 4, p. 1145-1152 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1007/s00146-020-01094-9 (consulté le 31.07.2025).

MATHYS Émilie, 2022 (9 mars), « Un demi-siècle de danse à Lausanne », *Le Temps*, p. 19.

MCINNES Leland, HEALY John et MELVILLE James, 2020, « UMAP : Uniform Manifold Approximation and Projection for Dimension Reduction », *arXiv*, en ligne : https://doi.org/10.48550/arXiv.1802.03426 (consulté le 31.07.2025).

MOHD NOOR SHAH Nurul Fathihin et GHAZALI Masitah, 2018, « A Systematic Review on Digital Technology for Enhancing User Experience in Museums », dans Natrah Abdullah, Wan Adilah Wan Adnan et Marcus Foth (dir.), *User Science and Engineering*, Singapore, Springer Singapore, p. 35-46 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1007/978-981-13-1628-9_4 (consulté le 31.07.2025).

Musée Historique Lausanne, 2022, *Envol. Le Prix de Lausanne, 50 ans de danse*, Dossier de presse, p. 1-13.

Prix de Lausanne, s. d., « Notre histoire », en ligne : https://www.prixdelausanne.org/fr/our-history/ (consulté le 31.07.2025).

PASTORI Jean Pierre, 2022, *50 années étoilées. Prix de Lausanne 1973-2023*, Gollion, Infolio.

QUIBLIER Marie, 2014, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/Subversion et invention », *Marges*, n° 18, p. 140-152 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/marges.894 (consulté le 31.07.2025).

SAPA, 2022 (17 mars), « Prix de Lausanne », *SAPA Stiftung Schweiz* (blog), en ligne : https://sapa.swiss/fr/prix-de-lausanne/ (consulté le 31.07.2025).

SAPA, s. d., « Fonds Philippe et Elvire Braunschweig [performing-arts.ch] », en ligne : https://www.performing-arts.ch/resource/?uri=http%3A%2F%2Fdata.performing-arts.ch%2Fr%2Fe5dc6391-3db2-40dd-95f4-68152e9027e7 (consulté le 31.07.2025).

SAPA, s. d., « Fonds Prix de Lausanne [performing-arts.ch] », en ligne : https://www.performing-arts.ch/resource/?uri=http%3A%2F%2Fdata.performing-arts.ch%2Fr%2F0cfa7129-b4d1-4ed6-871a-8eb12dbcfe80, consulté le 27 septembre 2024 (consulté le 31.07.2025).

TAORMINA Francesca et BARALDI Sara Bonini, 2022, « Museums and Digital Technology : A Literature Review on Organizational Issues », *European Planning Studies*, vol. 30, n° 9, p. 1-19 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1080/09654313.2021.2023110 (consulté le 31.07.2025).

ULIASZ Rebecca, 2021, « Seeing like an Algorithm : Operative Images and Emergent Subjects », *AI & Society*, vol. 36, n° 4, p. 1233-1241 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1007/s00146-020-01067-y (consulté le 31.07.2025).

WHITELAW Mitchell, 2015, « Generous Interfaces for Digital Cultural Collections ». *Digital Humanities Quarterly*, vol. 9, n° 1 ; disponible en ligne : https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/153515 (consulté le 31.07.2025).

WIRTH Alain et MANZUR Nuria, 2023, *Le Prix*, Nous Prod, RTS – Radio Télévision Suisse.

Marie Quiblier

7 Questions de réception en danse : retours d'expériences sur des pratiques de médiation

Dans cette contribution, je reviens sur trois dispositifs de médiation que j'ai élaborés dans des contextes distincts, à l'attention de groupes différents, mais qui ont pour point commun (et point de départ) d'avoir été conçus à partir de supports audiovisuels. Autrement dit, ce ne sont pas les spectacles de danse, mais leurs captations qui sont soumises à l'attention des publics. Le terme « spectateur » pour désigner les personnes auxquelles s'adressent ces actions est-il dans ce cas approprié ? Comment favoriser la réception d'une œuvre chorégraphique dans sa version enregistrée ? Par quelles voies sensorielles, motrices ou cognitives susciter et accompagner la rencontre entre la danse des corps capturés dans l'image et l'attention des corps captivés par celle-ci ? Les expériences du téléspectateur et du spectateur de danse se valent-elles ? L'image vidéo à travers laquelle est retransmise la performance initiale ne ferait-elle pas écran à la possibilité d'une relation esthétique à l'œuvre ? Autant de questions qui sous-tendent mes pratiques professionnelles et que je propose d'aborder ici à l'épreuve de cas concrets d'actions de médiation en danse.

« Les médiations en danse contemporaine proposent des actions d'accompagnement, de transmission et de formation afin de guider les acteurs dans leur manière de s'approprier l'œuvre » (Bruneaux, 2015, p. 193). Mes interventions en tant que médiatrice auprès de différents types de publics s'inscrivent dans le périmètre défini par

Hélène Bruneaux. Que ce soit dans le cadre des projets d'action culturelle que j'ai élaborés au Musée de la danse (sous la direction de Boris Charmatz, au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne), dans le contexte des séminaires que j'anime pour le cycle de formation à la médiation dispensé par le Centre national de la danse à Pantin ou en tant que responsable de l'atelier du spectateur en danse à l'Université Lyon 2, ma posture est la même : elle consiste à accompagner des personnes à la rencontre d'œuvres chorégraphiques et à imaginer pour cela des cadres qui favorisent la réception et l'appropriation. Entre une conception de la médiation qui vise une acculturation par la voie d'une transmission descendante, et celle qui promeut l'expression de chacun par la mise en partage d'une démarche artistique (Lafortune, 2012), j'expérimente les possibilités d'une voie médiane qui encourage la participation dans des processus de réception d'œuvres. Prenant appui sur la réflexion de Joëlle Zask (2011), je veille à ce que les situations proposées permettent aux individus non seulement d'y prendre part, mais également d'y apporter leur part et d'en recevoir une part. C'est cette approche contributive de la médiation en danse qui caractérise les trois projets que je présente et souhaite évaluer dans ce texte.

Mon attachement à accompagner des expériences de spectateurs dans la rencontre avec des œuvres chorégraphiques est fondé sur la conviction suivante :

> Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. (Rancière, 2008, p. 19)

C'est cette activité, à la fois si propre à chacun et commune à tous, que je cherche à potentialiser auprès de mes interlocuteurs et interlocutrices. En ce sens, je souhaite utiliser l'opportunité qui m'est offerte, dans le cadre de cette publication, de porter un regard rétrospectif et réflexif sur trois protocoles que j'ai expérimentés, pour contribuer également à une réflexion sur les modes de réception des œuvres chorégraphiques.

Quand les œuvres chorégraphiques font débat : désidentifier les supports pour libérer la parole

« La danse en débat » est un atelier élaboré pour le module « Accompagner des spectateurs » du cycle de formation à la médiation du Centre national de la danse à Pantin. L'objectif est d'impulser une réflexion sur les conditions de réception de l'art chorégraphique auprès de groupes constitués d'enseignants, d'artistes et de médiateurs, en examinant ensemble les critères et les modèles qui, en amont de la rencontre avec l'œuvre, organisent nos expériences de spectation. Autrement dit, il s'agit d'interroger nos horizons d'attente et nos modes d'évaluation, à la fois de manière individuelle (pour chacun) et collective (au sein d'une communauté de professionnels du secteur chorégraphique). Dans le contexte d'une formation de formateurs, cet exercice s'apparente à une analyse de la pratique qui invite un groupe de pairs-spectateurs à observer les fonctionnements des uns et des autres, pour interroger, à plusieurs, les paramètres selon lesquels une pièce de danse est appréhendée, perçue, reçue. Mon intention est d'accompagner de cette manière des acteurs de la médiation en danse à identifier des leviers à mobiliser et des écueils à éviter dans leurs propres cadres de travail, auprès des publics auxquels ils s'adressent.

Le protocole reprend la technique du débat mouvant[115] dont la spécificité est de proposer à un ensemble d'individus de donner leurs points de vue par la parole, mais également par le corps, en prenant position dans l'espace. La discussion est menée à partir de deux questions, volontairement concises et vagues. Est-ce de la danse ? Est-ce une œuvre ? Les cas que je soumets à l'attention des participants sont des extraits de spectacles issus de la plateforme Numéridanse[116]. Je veille à occulter toutes les informations de contexte diffusées au début des vidéos

[115] Il s'agit d'un outil d'animation issu de l'éducation populaire. Voir la description qu'en donne Hugo Fourcade (2023) : « Un débat mouvant est un jeu où l'on propose à un groupe une affirmation à mettre en discussion. Tout le monde est debout et chacun doit alors se positionner physiquement entre deux groupes qui se font face avec, d'un côté, les personnes d'accord avec l'affirmation, et, de l'autre, les personnes en désaccord. Les participants sont obligés de choisir l'un de ces deux côtés, ils ne peuvent rester au milieu [...]. La caractéristique principale de cet outil est son aspect impliquant. Dès le départ, personne n'est laissé en spectateur et il est demandé à tout le monde de se positionner » (p. 15-16).

[116] Dirigée par la Maison de la danse de Lyon, Numéridanse est la première plateforme vidéo entièrement consacrée à la danse. Elle est créée en 2011 sous l'impulsion du réalisateur et vidéaste Charles Picq. Accessible librement et gratuitement, elle met à disposition un fonds comprenant des spectacles filmés, des documentaires, des interviews, des masterclasses, ainsi que des courts et longs métrages.

(auteur, titre, date, lieu) et je m'abstiens de toute introduction en amont des projections. À la fin de chaque séquence, les personnes sont invitées à se placer en fonction de deux axes orthogonaux tracés au sol qui divisent la salle en quatre parties égales représentant quatre avis différents, établis par recoupement des réponses aux deux interrogations initiales. Alors que chaque extrémité correspond à une prise de position sans équivoque, c'est en jouant sur la distance entre le centre et les périphéries que les participants peuvent apporter de la nuance et de la complexité à leurs opinions. Une fois que tout le monde a pris place, ceux et celles qui le souhaitent explicitent oralement au reste du groupe les raisons qui les ont motivés à se positionner à tel ou tel endroit. Les mots prennent le relais des corps, et les stagiaires sont invités à partager de vive voix leurs réflexions. Lors de cette deuxième partie conversationnelle, chacun est libre de se déplacer à tout moment et de revoir sa position initiale au regard des arguments avancés par les uns ou les autres. L'évolution et la dynamique du débat se manifestent autant dans le contenu des propos qu'à travers la circulation des corps dans l'espace.

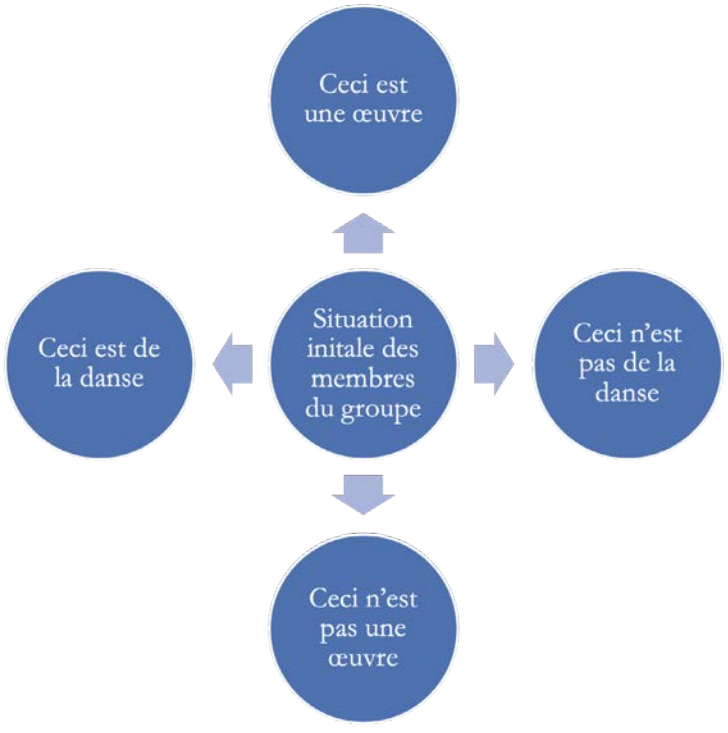


FIGURE 7.1 Dispositif mis en œuvre dans « La danse en débat ».

En tant qu'animatrice du dispositif, j'établis un corpus d'extraits qui compile différents cas d'école, dont l'appartenance aux catégories d'« œuvre » et de « danse » pose question, que ce soit en raison du contexte de la représentation, du dispositif spectaculaire, de la nature chorégraphique de la performance ou du statut des interprètes[117]. Les réponses ne sont donc ni évidentes ni attendues. Bien au contraire, les exemples sont problématiques. Il s'agit ainsi, au fil de l'expérience, de discerner et de mettre en commun les critères qui ont orienté les partis pris de chacun. Le but n'est pas tant d'opposer les points de vue que d'examiner ensemble les arguments mobilisés par les uns et les autres pour évaluer un spectacle de danse. Alors que les extraits vidéo suscitent des réponses tantôt singulières, tantôt partagées, la confrontation des perspectives met en lumière d'une part, la circonstancialité des regards en fonction des parcours de spectateurs, de l'autre, la récurrence de certaines références qui font l'unanimité dans une culture partagée de la danse occidentale.

L'implication des participants dans le débat et donc l'intérêt de la proposition reposent sur une condition : la désidentification volontaire des extraits. C'est parce que je retire aux professionnels la possibilité de mobiliser leurs connaissances préalables pour apprécier les images soumises à leur attention qu'ils se retrouvent dans une situation relativement inédite, ou pour le moins inhabituelle, d'exercer un jugement, de formuler un avis, sans l'appui de leur instruction en la matière. Alors que cette pratique contrevient aux règles fondamentales de l'intervention à caractère pédagogique ou scientifique, c'est précisément pour interroger les grilles de lecture qui orientent la réception que je m'autorise ainsi à décontextualiser les extraits vidéo. Il s'agit, pendant une durée limitée, de suspendre la reconnaissance d'une œuvre ou de son créateur pour expérimenter et examiner les autres paramètres qui entrent en considération dans l'appréciation d'un spectacle de danse. Dans cette configuration, c'est l'absence d'information qui rend possible l'expression des subjectivités et la confrontation des idées. Certes, l'exercice s'en tient à un passage, très court, d'une œuvre diffusée en version enregistrée. On voit bien ici les limites de l'analogie entre le fait d'assister *en live* à une performance *in extenso* et le fait de consulter un

[117] Voici des exemples : *100 % polyester. Objet dansant (n° à définir)* (1999) de Caty Olive et Christian Rizzo, *Programme court avec essorage* (2002) de Boris Charmatz, *Ha ! Ha !* (2006) de Maguy Marin, *Le Sacre du printemps* (2007) de Xavier Le Roy, *Re : Rosas !* (2018) d'Anne Teresa De Keersmaeker.

seul extrait d'une captation retransmise dans le contexte d'une action de médiation. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est de profiter des possibilités qu'offre une vidéothèque numérique comme Numéridanse pour pouvoir partager une pratique de spectation « à l'aveugle » et débattre ainsi de nos *manières de regarder* les œuvres chorégraphiques. Dans un second temps de l'expérimentation, je communique au groupe les données préalablement tues. Les écarts, les surprises ou les méprises prolongent alors la discussion.

Proposé dans le cadre d'une formation continue, ce protocole invite des acteurs de la médiation en danse à faire retour sur les modalités d'élaboration de leurs propres expertises, dans l'objectif d'examiner les systèmes de valeurs qui sous-tendent leurs représentations et fondent leurs postures professionnelles.

Quand les œuvres chorégraphiques nous déplacent : multiplier les points de vue et cheminer dans un répertoire

Depuis 2020, je travaille sur une nouvelle proposition de médiation construite sur le modèle d'une randonnée, pour inviter les personnes à se laisser guider dans la rencontre avec une œuvre chorégraphique. L'expérience se déroule en plusieurs étapes, articule différents points de vue et inclut des pauses régulières qui permettent de prendre la mesure du chemin parcouru (Ginot, 2007). C'est à partir de *Set and Reset* (1983) de Trisha Brown que je scénarise un parcours que je qualifie d'« arpentage ». Le terme m'intéresse à double titre. D'une part, il rappelle l'action de prendre la mesure d'un terrain en marchant, ce que je souhaite faire d'une certaine manière à l'intérieur du répertoire de Trisha Brown. D'autre part, il renvoie à une méthode de lecture collective[118] venant de l'éducation populaire et qui consiste à aborder un texte ardu à plusieurs, pour en faciliter l'approche et favoriser le sentiment

[118] Voici la définition qu'en donne l'association Peuple et Culture : « L'arpentage est une proposition d'exploration, par un groupe de personnes, de documents qu'il est souvent difficile d'aborder seul, sans clés de lecture. Il permet la découverte et l'appropriation critique dudit document – livre, rapport, articles, ou autres médias – par un groupe qui s'en répartit la lecture. Ainsi, chaque lecture, partielle, s'enrichit des autres, et donne lieu à une discussion et à la création d'un savoir commun. Le terme a été adopté en référence métaphorique aux opérations, à la fois savantes et exploratoires, de délimitation et de bornage des terres » (https://peuple-et-culture.org/nos-actions/pratiques-d-education-populaire/arpentage, consulté le 31.07.2025).

de légitimité des participants à émettre des avis, quels que soient leur situation sociale, leur cursus scolaire ou leur position dans le groupe. C'est dans une attention similaire à encourager l'expression des opinions et le partage des interprétations dans le processus de réception des œuvres chorégraphiques que cet outil a été pensé.

J'ai expérimenté ce protocole dans le cadre de l'atelier du spectateur en danse destiné aux étudiants en Arts du spectacle de l'Université Lyon 2 autour des questions suivantes. Qu'est-ce qu'être spectateur de danse ? Y a-t-il des invariants dans l'expérience du spectacle de danse ? L'œuvre chorégraphique convoque-t-elle des modes d'attention et de perception spécifiques ? Parallèlement aux sorties au théâtre, je souhaitais investir les séances à l'université pour continuer à pratiquer et à examiner l'art d'être spectateur. Pour ce faire, il fallait imaginer un dispositif qui, à l'intérieur d'une salle de classe, offre les conditions de possibilité d'une rencontre sensible avec une œuvre chorégraphique, c'est-à-dire une expérience qui ne s'adresse pas qu'à l'intellect, mais sollicite également le corps, les sensations, les imaginaires, les émotions. C'est de ce parti pris qu'est née la proposition d'arpentage de l'œuvre de Trisha Brown.

Le parcours commence avec « la petite danse » de Steve Paxton.

> En 1967, le chorégraphe et improvisateur nord-américain Steve Paxton a commencé à développer une pratique de méditation immobile-debout qu'il a baptisée *the small dance*. L'idée en est simple […] : ne-pas-bouger – puis observer ce qui reste de mouvements, en moi et autour de moi, quand je m'immobilise. Qu'arrive-t-il quand je décide d'inhiber mes mouvements, se demande Paxton ? Que reste-t-il de danse dans ce minimum gestuel qu'est l'immobilité ? (Bigé, 2023, p. 78-79)

Debout, les yeux fermés, les participantes et participants sont invités à écouter un enregistrement audio du danseur-improvisateur Matthieu Gaudeau et à se laisser guider par sa voix dans un exercice d'attention à leurs mouvements intérieurs. « Des ajustements entre les pieds et la tête » aux « microchutes », en passant par la façon dont « l'attention est dirigée à l'intérieur ou par ces mouvements[119] »,

[119] Citations extraites de l'enregistrement audio de Matthieu Gaudeau guidant la petite danse (archives personnelles). Cet enregistrement a été diffusé dans le cadre de l'exposition « Gestes du contact improvisation », conçue en collaboration avec Emma Bigé, Rennes, Musée de la danse – Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, du 25 avril au 5 mai 2018.

l'ensemble de consignes transmises par Matthieu Gaudeau permet de se mettre peu à peu dans l'état de percevoir l'activité de sa propre matière à l'intérieur de soi. Les mots utilisés par le danseur sont des inducteurs : « Comment peut-on se déposer dans cette attention qui bouge et qui est bougée, par une sensation, un son, un événement ? Comment peut-on se déposer dans ces petits moments d'incertitude ? » Ce faisant, Matthieu Gaudeau accompagne l'auditeur à devenir son propre spectateur, c'est-à-dire à être destinataire d'une danse qui est de lui, mais qui lui échappe en partie. Cet exercice est extrêmement engageant, car il suppose d'occuper deux places en même temps, être à la fois danseur et observateur. C'est précisément cette analogie qui m'intéresse. De surcroît, faire l'expérience de « sa petite danse » à côté d'autres personnes est une pratique individuelle et intime, mais exécutée de manière collective et partagée – comme au théâtre, en un sens.

Le fait d'initier ainsi la rencontre avec l'œuvre de Trisha Brown, en orientant l'attention des personnes sur la sensation de leurs propres mouvements, constitue un préalable fondé sur mon vécu de spectatrice de *Set and Reset*. Pour transmettre la façon dont la danse de la chorégraphe américaine suscite chez certains (dont je fais partie) de l'empathie kinesthésique, l'arpentage commence par un exercice qui propose de fermer les yeux et de ne rien faire pour *se sentir danser*. Il s'agit de se concentrer d'abord sur les signaux intéroceptifs, avant de regarder les signaux contenus dans la vidéo. Entraver le sens de la vue me semble nécessaire dans un premier temps pour aiguiser la perception que chacun a de son propre mouvement et pour favoriser, dans un second temps, au moment du contact visuel avec les gestes de l'autre, la résonance entre la danse *que je vois* et la danse *que je vis* :

> Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère chez le spectateur une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce je vois. (Godard, 1995, p. 227)

Si la « petite danse » est une invitation à éveiller le sens kinesthésique, la faire pratiquer avant toute chose met en avant et au travail l'intersensorialité de la spectation au cœur du dispositif de médiation.

À partir de cette expérience liminaire, le parcours se développe en six étapes successives reliées les unes aux autres comme suit :

1. À l'issue de la « petite danse », consigner sur une feuille ou dans un cahier trois mots qui viennent spontanément pour restituer l'expérience.
2. Regarder *Watermotor* (1978), chorégraphié et interprété par Trisha Brown, dans la version filmée par Babette Mangolte, puis décrire la danse de Trisha Brown en trois phrases qui commencent par « la danseuse » ou « elle… » et qui réutilisent les 3 mots notés précédemment.
3. Consulter l'ouvrage *A contrario ou la Danse contrariée* (2018) de Mary Chebbah, puis dessiner *Watermotor* sur des feuilles de format A3, à l'aide de feutres, crayons de couleurs, stylos.
4. Lire l'introduction d'*Actions, mouvements et gestes* (2016) de Noé Soulier, qui relate la rencontre du danseur avec *Set and Reset*, puis en extraire une phrase qui a attiré l'attention et la recopier.
5. Regarder le début de la conférence-démonstration de Trisha Brown organisée en 2009 au Théâtre national de Chaillot autour de *Set and Reset* (1983)[120], au cours de laquelle la chorégraphe liste les règles d'interprétation qu'elle a données à ses danseurs, puis reporter sur le papier les consignes énoncées par Trisha Brown.
6. Regarder deux extraits vidéo de *Set and Reset* issus de deux occurrences différentes : l'un provient du DVD *Le Tour du monde en 80 danses*, réalisé par Charles Picq en 2006 et produit par la Maison de la danse de Lyon ; l'autre a été réalisé à partir de la représentation du 18 mars 2018 et diffusé en 2020, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la compagnie de Trisha Brown[121]. Puis, partager au sein du groupe les réactions, surprises, déceptions suscitées par le visionnage de l'œuvre en deux versions différentes.

Chaque étape du parcours combine deux catégories d'activités : d'abord la consultation d'un document (audio, vidéo, textuel, graphique), puis

[120] Cet entretien avec Trisha Brown a été réalisé par Denise Luccioni au Théâtre national de la Danse-Chaillot le 17 octobre 2009. Il est disponible en ligne : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/un-entretien-avec-trisha-brown?s (consulté le 31.07.2025).

[121] Il s'agit d'un montage réalisé pour un événement organisé du 25 au 28 mars 2020 au Théâtre national de la Danse-Chaillot (archives personnelles).

la production d'une trace de l'expérience vécue sur une feuille de papier ou dans un carnet. De l'écoute introspective (de sa « petite danse ») à sa restitution en mots, de la consultation d'une vidéo (de *Watermotor*) à sa description, de la lecture (du texte de Noé Soulier) à sa retranscription, de l'imagination (de la danse de Trisha Brown) à son observation, la complémentarité et l'enchaînement des propositions cherchent à favoriser les liens entre les sensations, les images, les idées, les gestes, afin de déployer les résonances perceptives de chacun à partir d'une même œuvre chorégraphique. Si la nature des supports fait appel à différents modes de perception, si la typologie des exercices intègre différents modes d'expression, le parcours est conçu de manière à inciter également les personnes à tisser des liens entre les informations qui leur sont données et celles qui s'énoncent dans leur for intérieur.

À la fin du protocole, je propose aux participantes et participants de former des groupes réduits pour partager leurs récits et leurs impressions comme on peut le faire d'une randonnée, en revenant de manière successive, mais pas nécessairement chronologique, sur les différentes étapes du parcours. Les questions suivantes sont adressées aux personnes. Quels ont été les moments importants ? Pourquoi ? Vous êtes-vous perdus en chemin ? Avez-vous rencontré des paysages différents ? Qu'avez-vous perçu ? Je leur suggère de considérer les différents éléments produits ou glanés au cours de l'atelier (mots, textes, dessins) comme des cailloux sur lesquels ils peuvent s'appuyer pour se repérer, revenir en arrière, rebrousser chemin. Ici, à l'inverse du débat mouvant décrit précédemment, je nomme précisément et rigoureusement les références des documents sonores, textuels, audiovisuels qui ponctuent l'arpentage, de manière à considérer tout ce qui a été récolté au fil de la séance car, comme l'a dit Hortense Belhôte dans une conférence performée (2022), « la redescente, c'est ce que je préfère en montagne, parce que c'est le moment où tu repasses par tous les étapes traversées, mais avec un autre point de vue[122] ». Il s'agit de remonter le cours du processus de réception pour contempler, mesurer, examiner le chemin parcouru, repérer là où la rencontre a eu lieu et là où l'on a perdu le fil… Le modèle de la randonnée est une manière d'inviter le groupe à se laisser guider, à lâcher prise, à accepter d'avancer pas à pas, au gré des différentes propositions, sans forcément comprendre les tenants et aboutissants de la démarche. Ce n'est

[122] Voir *Et la marmotte ?* (2022), conférence spectaculaire d'Hortense Belhôte sur les montagnes et l'éducation populaire, une commande du Centre chorégraphique national de Grenoble, et le site de l'artiste : https://hortensebelhote.com/et-la-marmotte/ (consulté le 31.07.2025).

qu'à la fin qu'on évalue la distance et que le tracé prend forme (et sens). Il s'agit de favoriser ainsi un travail de conscientisation et d'élucidation des potentialités de l'activité du spectateur de danse. Au fil de l'exploration, et au prisme du retour final d'expériences, la randonnée souhaiterait favoriser la formation d'un étudiant à la fois perméable et alerte, sensible aux résonances de son propre corps face aux œuvres, ou pour le dire autrement, à ses « mouvementements[123] » (Bigé, 2023).



FIGURE 7.2 Vue circulaire des montagnes qu'on découvre du sommet du glacier de Buet, extraite de Horace-Bénedict de Saussure, *Voyages dans les Alpes précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, t. I, Neuchâtel, Samuel Fauche, 1779, p. 512-513[124].

Note. Cette image illustre le parti pris emprunté dans le dispositif décrit ci-dessus, selon lequel changer de perspective permet de faire émerger des représentations inédites.

[123] Ce terme a été conceptualisé par Emma Bigé qui en donne la définition suivante : « Il y a des mouvements en moi qui ne sont pas de moi, des mouvements qui me précèdent et dont certains m'instituent : mouvements de la respiration, mouvements des fluides dans mes vaisseaux sanguins, mouvements de ma posture qui se maintient érigée sans mon concours conscient, mouvements de mes yeux qui suivent les contours des choses autour de moi. Sans cesse, je suis mouvementée, du dedans comme du dehors, par d'autres mouvements que les miens » (2023, p. 13). À l'appui de cette réflexion, la deuxième partie de cette présente contribution s'intéresse au phénomène de l'empathie kinesthésique que l'on éprouve notamment, et peut-être spécifiquement, face à un spectacle de danse qui, d'une certaine manière, nous fait danser à notre insu.

[124] Disponible en ligne : https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/2267133 (consulté le 31.07.2025).

Quand les œuvres chorégraphiques se livrent : de la décomposition à la restitution, de la transmission à l'appropriation

Les « *flipbooks* chorégraphiques » du Musée de la danse sont le résultat d'un travail collaboratif entre Boris Charmatz (chorégraphe directeur), Sandra Neuveut (directrice déléguée) et Nicolas Couturier (graphiste), dont j'ai assuré la coordination en tant que responsable de l'action culturelle et de la formation professionnelle. À la différence des deux exemples décrits précédemment, ce dispositif se présente sous une forme éditoriale et s'adresse à un public élargi. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une action conçue à destination de personnes aux profils identifiés. Pour autant, le contexte d'élaboration a son importance, puisque la collection a été créée par le Musée de la danse, un projet développé par Boris Charmatz à la direction du Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes et de Bretagne. Ces publications s'inscrivaient au sein de la mission de développement de la culture chorégraphique confiée au CCN en tant que lieu labellisé par l'État. L'objectif de ces foliscopes était de promouvoir la transmission et l'accessibilité des œuvres en danse en assurant leur « mise en circulation » dans un format facile à acquérir, à transporter, à déchiffrer.

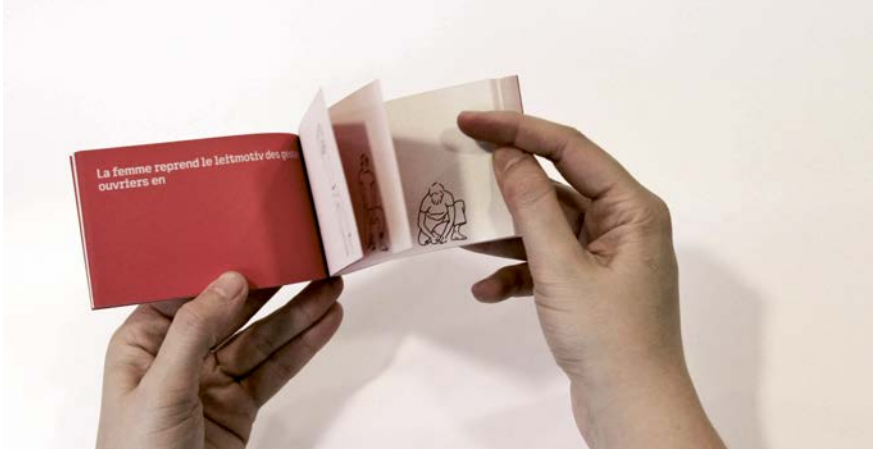


FIGURE 7.3 Isadora Duncan, 2012, *Étude révolutionnaire* (1921), Rennes, Musée de la danse, coll. « *Flipbook* chorégraphique ». Dessins : © Nicolas Couturier. Conception graphique : © Collectif g.u.i. (Nicolas Couturier). Photographie : © Nyima Leray.

Reprenant le principe du livre qu'on feuillette avec le pouce, ces *flipbooks* proposent de transcrire sur papier des séquences de mouvements en images fixes. Pour ce faire, le Musée de la danse s'appuie sur les versions enregistrées des chorégraphies initiales. Autrement dit, le passage de la danse au livre ne s'effectue pas à partir des performances en *live*, mais à l'appui de leurs captations. Chaque opus est le résultat de trois opérations consécutives : la sélection d'un extrait chorégraphique qui garantit la faisabilité de la transposition (notamment en termes de durée), puis la décomposition du flux de la vidéo en une succession de plans fixes et, enfin, la traduction de l'image numérique en proposition graphique. Trois *flipbooks* ont ainsi été réalisés :

- *Étude révolutionnaire* d'Isadora Duncan. L'ouvrage, paru en 2012, présente un extrait des douze dernières secondes de la pièce de 1921, interprété par Boris Charmatz à l'opéra de Rennes (2011).
- *Broken Leg* de Samir Ramdani. Ce film, qui a servi de support au folioscope, a été créé à l'occasion de *Service commandé* (2010), une exposition du Musée de la danse, produite en collaboration avec le pavillon du Palais de Tokyo de Paris. L'ouvrage, paru en 2015, comprend soixante arrêts sur image d'un extrait de vingt-deux secondes de la séquence dans laquelle le danseur D. Michael de Demolition Crew explicite les fondements du krump.
- *Fase* d'Anne Teresa De Keersmaeker. L'ouvrage, paru en 2018, comprend cent vingt arrêts sur image, sur la base de deux extraits de douze secondes, issus d'un film réalisé par Thierry de Mey (2002) à partir de la pièce de la chorégraphe (1982).

Chaque exemplaire a suscité des stratégies de transformation différentes, mises en œuvre par Nicolas Couturier en fonction des caractéristiques des documents sources. Les formes de transposition graphique ont été pensées et définies avec l'intention de traduire au mieux la lumière, le cadrage ou le rythme des films d'origine. C'est pourquoi Isadora Duncan est représentée par une silhouette masculine aux traits de Boris Charmatz, la séquence de krump est restituée en soixante captures d'écran extraites de la vidéo initiale, et les danseuses de *Fase* sont subtilement esquissées au feutre noir.

Ces *flipbooks* ont pour particularité d'investir les pages de gauche qui, d'ordinaire restent blanches. Parallèlement aux images qui se succèdent les unes à la suite des autres, l'espace disponible au verso présente en effet l'opportunité, pour le Musée de la danse, d'apporter des informations

supplémentaires, d'offrir une autre perspective sur les « danses animées ». Pour l'*Étude révolutionnaire,* ce sont les mots d'Elisabeth Schwartz (2002) qui occupent le verso. Répétés et accumulés au fil des pages, ils renseignent ainsi sur les qualités rythmiques de la danse d'Isadora Duncan. Le texte permet également de resituer le contexte de ce solo initialement créé et interprété par une femme qui reprend des gestes d'ouvriers. Dans le cas de *Broken Leg,* le verso accueille la retranscription des commentaires prononcés par D. Michael dans la vidéo. Ceux-ci donnent accès au sens que le danseur confère à l'enchaînement de ses mouvements.



FIGURE 7.4 Samir Ramdani, 2015, *Broken Leg* (2010), Rennes, Musée de la danse, coll. « *Flipbook* chorégraphique ». Conception graphique : © Collectif g.u.i. (Nicolas Couturier).

Dans le cas de *Fase,* le verso n'est pas un espace textuel, mais iconographique : ce sont des formes blanches qui défilent en miroir des silhouettes de *Fase*. Ces formes rappellent les ombres des danseuses qui apparaissent sous les éclairages du créateur lumières, Remon Fromont, dans le film de Thierry de Mey.



FIGURE 7.5 Anne Teresa De Keersmaeker, 2018, *Fase*, Rennes, Musée de la danse, coll. « *Flipbook* chorégraphique », extrait de la maquette. Dessins : © Nicolas Couturier et Benjamin Riollet. Conception graphique : © Collectif g.u.i. (Nicolas Couturier).

Les contenus textuels ou visuels ainsi publiés en parallèle des séquences de danse sont autant d'informations soumises à l'attention du lectorat pour compléter les images de droite et l'inviter à composer sa propre représentation (« son propre poème », selon Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, 2008, p. 19) à partir des éléments en face de lui. Par ailleurs, chaque folioscope mentionne, de manière exhaustive et détaillée, les différentes étapes et les différents supports qui ont présidé à sa fabrication. L'attention du Musée de la danse à instruire sa démarche éditoriale d'apports historiques et de références esthétiques fait de ces objets de véritables espaces de transmission et de réception des œuvres chorégraphiques.

Parce qu'ils supposent d'être feuilletés d'une certaine manière pour être consultés, les « *flipbooks* chorégraphiques » induisent de fait un mouvement adapté de leurs lecteurs et lectrices. Cependant, l'ambition de cette collection n'était pas seulement de faire danser les mains, mais d'engager pleinement les corps dans le mouvement, en utilisant l'objet éditorial comme un support d'interprétation. En effet, parallèlement aux consultations libres, ces folioscopes étaient également utilisés comme des outils de médiation dans le cadre d'ateliers qui proposaient aux participants de reproduire les mouvements d'Isadora Duncan, de D. Mickael et d'Anne Teresa De Keersmaeker à partir des images publiées dans les livres. Les successions de dessins et de photos contenues dans les livres présentent des séquences de postures à imiter et à enchaîner, de manière à reconstituer, en chair et en os, l'œuvre initiale. Dans cette configuration, les « *flipbooks* chorégraphiques » devenaient des partitions soumises à l'interprétation des publics.

Cette façon de concevoir et de s'approprier le folisocope s'inscrit pleinement dans le prolongement du procédé employé par Boris Charmatz pour la création de *Flip book* en 2008, puis de *Roman Photo* et de *50 ans de danse* en 2009. Ces trois spectacles reposent sur un même principe. Partant de l'idée que « la danse a lieu entre deux postures, deux positions » (Charmatz, 2008, n. p.), le directeur du Musée de la danse expérimente avec différentes équipes d'interprètes la possibilité d'inventer une pièce à partir de l'ouvrage *Merce Cunningham : Fifty Years* (Vaughan, [1997] 2008) en performant les images contenues dans le livre, les unes à la suite des autres, du début à la fin, pour produire une œuvre « méta-cunninghamienne » qui contiendrait toute la carrière du chorégraphe américain en une seule forme.

D'une certaine manière, les folioscopes du Musée de la danse proposent d'inverser cette logique. Dans ce cas, la décomposition des danses en une série de planches apparaît comme une opportunité (d'espaces et de temps) offerte au lecteur-danseur pour s'immiscer entre deux images, entre deux arrêts, et reprendre les gestes stabilisés sur le papier. Alors que dans son manifeste, le chorégraphe et directeur de l'institution en appelle à un « musée incorporé » qui « ne s'élabore qu'à condition d'être construit par les corps qui le traversent » (Charmatz, 2007, n. p.), les « *flipbooks* chorégraphiques » sont, à l'image du projet défendu par Boris Charmatz, des objets à activer, des ouvrages dont la consultation passe par un agir chorégraphique – même lorsque celui-ci ne se déploie que dans les esprits.

Mises en perspective : à propos des spectateurs de danse

C'est parce que l'expérience du spectateur de danse ne se résume pas qu'à une histoire de regards, mais s'avère également une affaire de corps, que la manière dont les vidéos sont partagées importe et conditionne la portée de la réception qui en sera faite. À la faveur d'une forme de réciprocité entre la dynamique des corps représentés (dans les vidéos) et l'état des corps réellement engagés (dans l'action de médiation), les formats du débat mouvant, de la randonnée et du folioscope invitent les participants à se mouvoir et à se déplacer au moment de la rencontre avec les images projetées ou publiées. Si dans les trois dispositifs de médiation étudiés, l'invitation des spectateurs à prendre part à l'expérience est une façon de reconnaître et de favoriser la dimension sensible de l'acte de réception, la participation des individus est également d'ordre contributive au second sens du terme considéré par Joëlle Zask (2011)[125]. L'implication de tous et toutes est nécessaire pour avancer dans la discussion, dans le parcours ou dans le livre, et pour pratiquer ensemble l'art d'être spectateur face à des archives audiovisuelles.

Chaque proposition décrite dans cet article invite d'une manière ou d'une autre les personnes auxquelles elle s'adresse à s'engager physiquement. Dans le champ de la médiation culturelle, les apports de la théorie de la « cognition incarnée » (Varela, Thompson et Rosch,

[125] Dans *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Joëlle Zask désigne trois phases distinctes du processus participatif qu'elle articule de la manière suivante : prendre part, apporter une part et recevoir une part.

1991) ont permis de conforter l'intérêt et la plus-value des approches qui impliquent les corps dans l'expérience. Partant de la conceptualisation du couplage réception-action qui met en lumière l'articulation des fonctions sensorielles, motrices et cognitives dans l'appréhension de soi et du monde, nombreuses sont aujourd'hui les formes de médiation corporelle (Verhaegen, 2008) ou de médiation sensible (Grassin, 2022) qui considèrent et actualisent l'idée que le visiteur pense avec son corps. Selon cette perspective, le fait de mobiliser les participants (au sens de les mettre en mouvement) dans mes pratiques médiatrices participe sans aucun doute de cette approche holistique de l'individu qui soutient l'orientation générale de ma démarche, et ce d'autant plus encore que les œuvres présentées sont chorégraphiques. Que l'on parle de l'empathie kinesthétique du spectateur de danse (Godard, 1995) ou du rôle de l'activité sensori-motrice de l'observateur dans la réception esthétique (Seigneuric et Mergherbi, 2024), la dimension incarnée de la relation d'identification n'est plus à démontrer. Partant de ce postulat, c'est à une expérience qui *concerne* nécessairement leurs vécus corporels que les individus sont conviés face à des contenus chorégraphiques. S'il est communément admis que la réception d'un spectacle de danse constitue une expérience sensible qui s'adresse aux corps de ses spectateurs (dans ses dimensions sensorielles, gravitaires, toniques, motrices), il était alors important, voire primordial, de pouvoir faire retour sur l'implication de ces différents champs de la perception et d'interpeller les publics, non pas seulement comme des êtres d'esprit à qui donner des « clés de compréhension », mais comme des « corps-pensants » dotés de différentes manières de voir, d'agir, de percevoir et d'appréhender une œuvre. C'est dans ce sens que j'ai travaillé à l'élaboration des projets étudiés ici.

Je parle ici de spectateurs et spectatrices, mais il n'aura échappé à personne que le spectacle *en tant que performance* (ou en tant que présentation scénique) est absent des protocoles de médiation examinés, dans la mesure où c'est par le truchement du format audiovisuel que les œuvres chorégraphiques se donnent à voir et à percevoir. La spécificité du régime d'existence de l'œuvre chorégraphique au sein de sa catégorie d'appartenance, à savoir le domaine des arts du spectacle, confère aux vidéos de danse un statut particulier, si ce n'est privilégié :

> L'œuvre chorégraphique au contraire de l'œuvre musicale ou théâtrale [qui peuvent aussi exister par le biais de partitions et de textes], n'a

> d'autre lieu de subsistance que la *scène* même, et y accéder, c'est nécessairement participer à sa donation en *présence*. Et ce pour deux raisons. D'abord parce que l'œuvre chorégraphique n'érige pas en condition d'identité un élément particulier de la performance. [...] Tout participe alors à la définition de l'œuvre, y compris ses éléments apparemment secondaires [...]. D'autre part, à supposer que l'œuvre puisse se définir par la seule identité du texte chorégraphique, il faut encore noter le caractère ambigu et mal assuré de ce texte même, très généralement oral. Peu de danseurs ou de chorégraphes savent lire ou écrire une partition. (Pouillaude, 2004, p. 14).

Dans ces conditions, quelle valeur accorder à l'enregistrement vidéo ? Comment envisager raisonnablement de créditer l'archive audiovisuelle d'une quelconque faculté de restituer *quelque chose* de l'œuvre chorégraphique face à la prévalence de sa forme spectaculaire ? Si la scène est le seul lieu de subsistance de l'œuvre chorégraphique, qu'en est-il de sa captation ? Dans les faits, la possibilité de conserver la danse au-delà du moment de sa représentation sur un support audiovisuel présente beaucoup d'intérêt – d'autant que, même s'il existe différents systèmes de notation de la danse, aucun d'entre eux ne fait l'unanimité, et leurs usages restent réservés à des communautés réduites de danseurs experts en la matière. De fait, le format de la vidéo a l'avantage d'être facile d'accès et simple à appréhender.

Dans l'article L.112-2 du Code de la propriété intellectuelle, la protection de la chorégraphie au titre d'œuvres de l'esprit est conditionnée au fait que sa mise en œuvre puisse être fixée par écrit ou autrement. En d'autres termes, si pour Frédéric Pouillaude (2004), seule la présentation scénique compte, pour le législateur, la vidéo constitue, à l'instar d'un support écrit, un document à « performer », au double sens du terme, c'est-à-dire à exécuter et à interpréter comme on le fait d'un texte ou d'une partition. Dans le prolongement de la perspective juridique, dans le monde des professionnels, les captations de spectacle sont bien souvent utilisées par les artistes, comme des outils au service d'une reprise de rôle ou d'un remontage d'une pièce après plusieurs années de dormance. Dans ces situations, la vidéo est mise au travail, c'est-à-dire visionnée et revisionnée, soumise à l'analyse et à l'expertise des danseurs et danseuses qui séquencent, découpent, ralentissent, décomposent le flux continu des images, pour pouvoir identifier les gestes, les postures et les transitions perçus à l'écran et reconstituer ainsi la danse à même leur propre corps. L'exercice

consiste à dégager de l'archive audiovisuelle la composition chorégraphique qui a présidé à la performance scénique enregistrée dans les images.

Finalement, le travail qui se présente ici à l'interprète est le même que celui qui incombe au spectateur de l'archive. Face à ces traces, la question est moins de savoir si elles sont fidèles à l'identité du spectacle chorégraphique, si elles « sont » cette œuvre, que d'évaluer les conditions dans lesquelles elles peuvent la « manifester[126] » (Genette, [1994] 2010), mais aussi « faire œuvre[127] » pour tel public ou tel autre. Pour ce faire, il importe dans un premier temps de se départir du problème de la concordance entre l'idéalité et ses manifestations, pour s'ouvrir à l'idée que l'œuvre (chorégraphique) est autant le produit de ceux qui la font que de ceux qui la regardent. Il faudra envisager d'un côté la possibilité que la vidéo de danse constitue un mode d'existence de l'œuvre chorégraphique susceptible d'être reconnu comme tel par ses regardeurs, non pas *de facto*, mais par considération d'une certaine manière ; de l'autre que cette manière de regarder, et plus encore de réagir, informe, voire constitue une expérience de l'œuvre parmi d'autres. C'est précisément l'enjeu des dispositifs que j'ai imaginés : accompagner les individus dans l'exercice de reconnaissance et de déchiffrement de ce qui « fait œuvre » *pour eux* dans les images soumises à leur attention. Pour le dire autrement, il ne s'agit pas de regarder ces documents *comme des spectacles* de danse, mais de les regarder *en tant que spectateurs* de danse, c'est-à-dire de les appréhender depuis la perspective d'un spectateur, et pour ce faire, de mobiliser des dispositions personnelles à percevoir, à imaginer, à spéculer afin de *se représenter* l'œuvre à partir de la vidéo.

[126] Les perspectives goodmanienne (voir *Langages de l'art* [1968]) et genettienne (Genette, [1994] 2010, p. 184) offrent la possibilité de penser l'écart, voire la disjonction entre l'idée de l'œuvre et ses manifestations concrètes. Elles mettent en lumière la situation pour le moins instable de l'art chorégraphique qui se situe soit du côté de l'allographique (la chorégraphie et ses variations), soit du côté de l'autographique (la performance pour elle-même). Elles permettent également de décrire les différences du statut accordé à l'enregistrement audiovisuel, qui tantôt semble une manifestation de l'œuvre, tantôt sa reproduction indirecte.

[127] C'est à Romain Bionda que je dois non seulement cette citation, mais surtout l'élaboration conceptuelle qui consiste à interroger la « valeur opérale » des objets manifestant une œuvre et les modes d'existence de celle-ci (une œuvre théâtrale narrative dans le contexte de la réflexion de l'auteur, mais chorégraphique pour ce qui nous concerne ici) : « la représentation qu'un individu se fait d'une histoire est (notamment) tributaire de la " valeur opérale " que cet individu accorde à chacun des objets qu'il reconnaît participer à la constitution de l'œuvre considérée » (Bionda, 2018, résumé).

Venons-en maintenant, pour conclure, à la troisième phase de la participation définie par Joëlle Zask (2011). Dans les protocoles étudiés, chaque rencontre avec une œuvre chorégraphique s'accompagne d'un retour et d'un partage d'expériences qui incitent les participants à s'observer eux-mêmes en tant que spectateurs et à examiner les éléments constitutifs de leur activité de réception. Ce sont des spectateurs « au travail » qui, dans l'échange et la collaboration, cherchent à comprendre leurs positions et leurs capacités en tant que destinataires d'un protocole artistique. C'est ainsi, en permettant à chacun de se saisir de son potentiel d'interprétation et d'émancipation face aux œuvres, que la médiation se propose de rendre leur part aux individus.

> On ne naît pas spectateur, on le devient en rapport avec une œuvre et d'autres spectateurs, comme on le devient dans une culture et par histoire, fût-elle ensuite étendue ou critiquée. (Ruby, 2017, p. 42)

Par la sollicitation d'un regard actif sur des vidéos et dans l'interaction avec d'autres regards, les projets examinés dans ce texte souhaitent contribuer au « devenir spectateur de danse » des personnes auxquelles ils s'adressent.

Bibliographie

BIGÉ Emma, 2023, *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*, Paris, La Découverte.

BIONDA Romain, 2018, « Le rôle de la "valeur opérale" dans l'appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », *Cahiers de narratologie*, n° 34, en ligne : https://doi.org/10.4000/narratologie.9122 (consulté le 31.07.2025).

BRUNAUX Hélène, 2015, « Les paradoxes de la médiation en danse contemporaine : un exemple sur le réseau de "la danse à l'école" », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les Mondes de la médiation culturelle*, vol. 2, *Médiations et cultures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la médiation culturelle », p. 193-206.

CHARMATZ Boris, 2008, Note d'intention de la pièce *Flip Book* créée en 2008 au LIFE à Saint-Nazaire, en ligne : https://www.borischarmatz.org/?flip-book (consulté le 31.07.2025).

CHARMATZ Boris, 2007, « Manifeste pour un Musée de la danse » [lettre de candidature à la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne] ; disponible en ligne : http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401-1383647452.pdf (consulté le 31.07.2025).

FOURCADE Hugo, 2023, « Les outils d'animation de l'éducation populaire : les cas du débat mouvant, du groupe d'interviews mutuelles et de l'arpentage », *Les Cahiers de l'action*, n° 61, « Les méthodes d'éducation populaire : outils d'animation ou leviers d'émancipation ? », dir. Emmanuel Porte, p. 14-25 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/cact.061.0014 (consulté le 31.07.2025).

GINOT Isabelle, 2007, « Cheminer dans l'œuvre » [conférence], Paris, Théâtre de la cité internationale de Paris, dans le cadre du cycle « Derrière l'œuvre, face à elle » organisé par Julie Perrin et Christine Morquin ; disponible en ligne : https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=11 (consulté le 31.07.2025).

GENETTE Gérard, 2010, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance* (1994), *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GODARD Hubert, 1995, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La Danse au XXe siècle,* Paris, Bordas, p. 224-229.

GOODMAN Nelson, 1990, *Les Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon.

GRASSIN Anne Sophie, 2022, « Le tournant sensible de la médiation culturelle », *La Lettre de l'OCIM*, n° 202-203, « Ressentir le musée », p. 10-17 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/ocim.5040 (consulté le 31.07.2025).

LAFORTUNE Jean-Marie (dir.), 2012, *La Médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

POUILLAUDE Frédéric, 2004, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, n° 44, « Penser la danse contemporaine », p. 8-20 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/rdes.044.0008 (consulté le 31.07.2025).

RANCIÈRE Jacques, 2008, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

RUBY Christian, 2017, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Paris, De l'Attribut.

SCHWARTZ Elisabeth, 2002, « *Étude révolutionnaire* d'Isadora Duncan (1921) : entre "présence" et "mobilité" », dans Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Paris, CND, 2000, p. 29-30.

SEIGNEURIC Alix et MEGHERBI Hakima, 2024, « La cognition incarnée : une entrée dans la danse », *Enfances & Psy*, n° 98, « La danse du lien », dir. Anne-Sylvie Pelloux, Chantal Lheureux-Davidse, Dominique Mazéas, Yann Casazza et Lucie Stella, p. 79-90 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/ep.098.0079 (consulté le 31.07.2025).

SOULIER Noé, 2016, *Actions, mouvements et gestes*, Paris, Centre national de la danse.

VARELA Francisco J., THOMPSON Eleanor et ROSCH Evan, 1991, *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience,* Cambridge (MA), The MIT Press.

VAUGHAN David, 2002, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (1997), trad. Denise Luccioni (1997), Paris, Plume.

VERHAEGEN Philippe, 2008, « Enjeux de la médiation corporelle au sein du média exposition », *Recherches en communication*, n° 29, « La pensée iconique », dir. Baptiste Campion et Philippe Verhaegen, p. 81-100 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.14428/rec.v29i29.50903 (consulté le 31.07.2025).

ZASK Joëlle, 2011, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, coll. « Les voies du politique ».

Troisième partie

(Re)penser la recherche

François Vallotton et
Nelly Valsangiacomo

8 Créer du sens avec le son : une histoire des relations entre scène et studio dans l'espace romand

Depuis quelques années, les recherches sur l'enregistrement au théâtre se multiplient, à l'instar du projet ECHO (Écrire l'histoire de l'oral), sous-titré « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) » et dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux. Ce projet, qui entend aborder le théâtre comme un espace par et pour l'expression de la voix, est la prolongation logique d'un intérêt plus large pour les sonorités et les vocalités, qui a permis de dépasser une focalisation auparavant marquée et quasi exclusive sur les aspects visuels des spectacles. Pour notre part, notre intérêt dans la recherche et l'enseignement pour l'*auralité*[128] a suivi plusieurs étapes non exclusivement intégrées à une histoire des spectacles. Après quelques premiers balisages consacrés à l'histoire des programmes radiophoniques en Suisse romande et en Suisse italienne, nous avons consacré un séminaire en 2013-2014 sur « la voix des intellectuel·les au XXe siècle », en exploitant tout particulièrement les archives de certaines conférences. Cette démarche a été prolongée en 2020-2021 par un autre enseignement sur une « histoire du paysage sonore lausannois » : il s'agissait de valoriser une dimension sensible du développement urbain,

[128] L'oralité se concentre principalement sur l'expression orale et l'étude de cette expression. L'auralité privilégie l'étude de l'écoute et de la manière dont l'oralité est perçue. Dans cet article, nous employons le terme *auralité* pour élargir les aspects de l'oralité à la vocalité, à la sonorité et dans la mesure du possible aux questions de réception.

afin de comprendre l'évolution du rapport de l'humain à son environnement social, politique et culturel. Dans ce cadre, une première cartographie des ressources documentaires lausannoises, parlées, mais aussi pour partie musicales et chantées, a pu être réalisée. Enfin, en 2022, nous organisions une journée d'étude intitulée « Théâtre & radio en Suisse romande », en collaboration avec deux spécialistes du radiothéâtre, Florence Huybrechts et Marion Chénetier-Alev, et en partenariat avec les archives de la Radio télévision suisse (RTS).

Il s'agira dans cet article de proposer deux pistes de recherche. L'une s'interroge sur la radio et son étroite imbrication avec le théâtre, en partant du cas de la Radio suisse romande et de ses archives. Au vu de l'ampleur et de la diversité des corpus d'abord, d'une historiographie encore assez balbutiante (Kolly, 1991) ensuite, cette approche sera avant tout prospective, dans l'espoir de pouvoir poser quelques jalons et encourager des vocations. L'autre piste nous conduit dans des fonds archivistiques plus éparpillés pour essayer de comprendre comment les théâtres et leurs troupes vont intégrer l'enregistrement selon diverses modalités.

Ce cheminement témoigne d'une recomposition permanente des relations entre le sonore et la scène. Au début de cette histoire, le téléphone d'abord, avec le « Théâtrophone » en France, permet dès les années 1880 de diffuser au domicile d'un public d'abonnés des concerts ou des pièces captées dans certaines salles parisiennes. Avec l'avènement du théâtre à la radio, on va passer assez rapidement d'un théâtre *radiophoné* – soit enregistré depuis la salle de spectacle – à un théâtre *radiophonique* écrit et mis en ondes pour le studio. Parallèlement, le disque de théâtre prolonge, tout en s'en affranchissant bien souvent, la création théâtrale : comme l'a montré Marie-Madeleine Mervant-Roux (2020), un enregistrement peut consister parfois en un montage de plusieurs représentations ou n'être précédé d'aucune réalisation scénique. Autre évolution également : l'intégration ou l'amplification du sonore sur scène, qu'il s'agisse du recours à la musique, au bruitage, à l'amplification par le microphone, ou de l'intégration de la radio ou de l'enregistrement discographique dans l'intrigue dramatique.

Le théâtre radiophonique en Suisse romande. Balises chronologiques (1930-1980)

Dès 1922, la radio commence à diffuser en Suisse romande avec la présence conjointe de deux studios, Radio-Genève et Radio-Lausanne. À

leurs débuts, le premier était responsable des émissions musicales et le second avait la charge du répertoire théâtral. Par la suite, les deux programmations se complètent et se coordonnent, avant que Lausanne ne regroupe progressivement l'ensemble de la production radiophonique.

On retient généralement la date du 14 décembre 1925 pour situer la première soirée théâtrale au studio lausannois situé encore au Champ-de-l'Air, dans le quartier du Bugnon. Ce sont des acteurs du Théâtre municipal qui se déplacent sur les hauts de la ville pour jouer le cinquième acte de *Ruy Blas*, ainsi que *La Paix chez soi* de Courteline (Bezençon, 1948, p. 2-3). Selon Albert Gottraux, le directeur du studio, le succès n'est pas au rendez-vous, ce qui l'amène à plaider pour un travail d'adaptation des pièces. Le passage du théâtre au studio ne fait toutefois que débuter : la couverture du journal *Le Radio* du 1er avril 1932 évoque la retransmission par la radio romande d'une représentation de l'*Orphée* de Gluck, à l'occasion de la réouverture du Théâtre municipal après une grande rénovation. Il faudra attendre encore quelques années pour que la radio s'approprie véritablement cette forme de création.

La première pièce typiquement radiophonique est diffusée par Radio-Lausanne en 1932. D'une durée d'un quart d'heure, le « radiodrame » *Le Départ* est proposé par Géo-H. Blanc (1908-1991), l'un des auteurs phares de la radio romande, dont les pièces seront aussi interprétées dans les autres radios francophones, et qui deviendra par la suite, de 1950 à 1973, chef du département des émissions dramatiques de la Radio suisse romande (« Un serviteur du théâtre », *24 Heures*, 1991, cité par Kolly, 1991, p. 128).

Non seulement la radio adapte des textes théâtraux déjà existants, mais encore des auteurs pionniers s'emparent de ce média acousmatique, en comprenant que le théâtre radiophonique est une vraie nouveauté. Toutefois, et malgré la création en 1927 d'une commission dédiée dans le cadre de la Société suisse des écrivains (SSE), suivie par des concours d'écriture radiophonique, peu de pièces sont écrites pour la radio : outre une certaine méfiance des milieux lettrés pour ce média sonore, les studios doivent composer avec des moyens financiers limités (Guenot, 2011). Par conséquent, la radio sera investie surtout par des écrivaines et écrivains dont la renommée est plus discrète. La présence des femmes n'est pas anecdotique, ce que l'on peut interpréter comme la marque du caractère encore peu légitime de ce type de création. Il faudra une conjugaison de plusieurs phénomènes pour que l'image du radiothéâtre évolue. En premier lieu, plusieurs articles vont promouvoir un art véritablement

radiophonique, s'adaptant tout spécialement à un « public d'aveugles » (L. F., 1924, p. 1). La fin des années 1920 correspond ensuite à la création des premières troupes de radiothéâtre qui, tout en offrant les conditions de possibilité à une production plus régulière et professionnelle, autorise de nouvelles synergies entre scène et studio. Enfin, le contexte de la « Défense nationale spirituelle[129] » va encourager la production d'intrigues et de productions suisses qui, pour la Suisse allemande et italienne, sera encore renforcée par le recours aux dialectes.

La période de la Seconde Guerre mondiale est particulièrement faste (Reichenbach, 2008). Si les causeries et conférences, à caractère patriotique bien souvent, dominent encore au début du conflit, elles se verront toujours davantage concurrencées par le secteur du divertissement qui se veut autant un vecteur de distraction, dans ces années sombres, qu'une riposte face à la concurrence :

> [Les causeries] point trop n'en faut, car le studio voit aussitôt partir ses auditeurs qui s'en vont chercher du divertissement sur des postes étrangers. Cas particulièrement grave en temps de guerre européenne et d'idéologies nombreuses, contradictoires, souvent contraires à notre vie nationale. (*Rapport annuel du service de radiodiffusion 1940-1941*, cité par Reichenbach, 2008, p. 18)

Des comédiennes et comédiens professionnels de France se déplacent ou se réfugient en Suisse francophone – on peut évoquer notamment Pauline Carton et Gérard Oury –, étoffant la troupe des acteurs et actrices qui, en cette période, travaillent à la fois sur scène et derrière le microphone. On assiste parallèlement à la constitution d'un noyau d'écrivaines et écrivains radiophoniques, comme cela est le cas de William Aguet (1892-1965), d'Andrea Siebenmann (dite « Andrée Béart-Arosa », 1900-1990) et de son époux André Béart (1898-1978). William Aguet, homme de théâtre vaudois actif en France pendant les années 1920-1930, revient en Suisse au moment de la guerre pour s'impliquer fortement dans la création radiophonique : près de cent vingt de ses textes seront diffusés sur les ondes. Il incarne aussi une nouvelle forme de spectacle radiophonique qui associe fresque épique

[129] L'expression renvoie à une configuration politique et idéologique qui, dès les années années 1930, vise l'affirmation des valeurs nationales face à la propagande des pays totalitaires voisins, en instaurant notamment une politique culturelle volontariste au niveau fédéral.

et évocation historique sur le plan dramatique, musique orchestrale, bruitage et expérimentation sonore. Au sein de cette production inclassable se détache *Les Aventures d'Eustache et du bourdon Bzz*, « dessin animé radiophonique » qui, par ses effets polyphoniques aussi soignés qu'inédits, a bénéficié d'un impact considérable (Aguet, 1998).

La Seconde Guerre mondiale voit également la forme du radio-théâtre investir d'autres genres radiophoniques, avec notamment la formule du feuilleton. Le nom de Samuel Chevallier (1906-1969) est souvent lié à ces pièces de divertissement qui, avec *Le Quart d'heure vaudois*, inaugurent dès octobre 1941 une formule sérielle qui jouit d'un succès populaire inégalé pendant près de trente ans. Probablement inspiré par les aventures de la famille Duraton qui étaient diffusées sur les ondes de Radio-Cité en France, le feuilleton *La famille Durambois* apparaît à la même époque, avec comme trame scénaristique les péripéties d'une famille typiquement vaudoise. Diffusée une fois par semaine à 20 heures, l'émission connaît un énorme succès et sera prolongée en 1942 par la publication d'un livre, puis par la production de quelques films de court métrage en 1943.

L'arrivée d'auteurs et autrices qui écrivent et pensent directement le médium permettra la fidélisation d'un public sur des cases horaires spécifiques et complémentaires : Radio-Genève instaure la pièce policière du lundi, à laquelle répond la *Pièce du mardi* sur Radio-Lausanne, dévolue aux ouvrages du répertoire classique ou contemporain. Dès cette époque, la régularité et la complémentarité de la programmation entre les deux studios sont complètement intégrées dans la réflexion sur l'organisation des programmes, comme nous l'indique l'annuaire de la SSR de 1944 :

> Radio-Lausanne, de son côté, prévoit le mardi une soirée de comédie, qui est désormais entrée dans les mœurs, puisque d'après les nombreux rapports que nous avons en quantité des gens restent chez eux à l'écoute ce soir-là et, dans de nombreuses localités, on a libéré le mardi de toute assemblée, réunion ou comité, vu le désir général d'écouter la pièce donnée à Radio-Lausanne. À 20 h, chaque jeudi, c'est le « feuilleton ». (Service de la Radiodiffusion suisse, 1944, p. 22)

Après la guerre, pendant quelques décennies, la production sera aussi importante que régulière, sur un rythme de plus de cinquante pièces environ par année, ponctuée de nombreuses créations originales,

servies par des studios désormais aménagés pour l'enregistrement des voix et du bruitage.

Malgré les changements des pratiques d'écoute, auxquels la programmation doit s'adapter avec l'avènement de la radio à transistor, la création dramatique continue à avoir un poids significatif jusqu'aux années 1980, tout en explorant de nouveaux domaines. En 1948, *Les Maîtres du fantastique*, proposé sur Radio-Genève, est une « évocation radiophonique » qui a pour ambition de mettre en ondes des productions relevant de ce genre littéraire ; en 1957, l'émission *Passeport pour l'inconnu* inaugure une formule de « jeux radiophoniques[130] » sur la base de textes de science-fiction (Roy Bradbury, Asimov, Frank Robinson).

Une borne importante sera posée avec la création du *Banc d'essai* en novembre 1952, inauguré par *Le Petit Poucet* mis en ondes par Roland Sassi : un seul acteur, Michel Argand, joue une douzaine de personnages grâce à différents artifices techniques. Désormais, l'expérimentation et la création sonores sont au cœur de la démarche, venant ainsi parachever un lent processus d'autonomisation du studio vis-à-vis de la scène.

Durant la décennie 1970, le théâtre radiophonique atteint son impact maximal à la fois par la récurrence de sa programmation et par son rôle revendiqué de laboratoire de la création artistique. Deux émissions en sont le reflet. D'abord le *Petit Théâtre de Nuit* qui, chaque semaine à 22 h 40, propose une brève dramatique ou l'adaptation d'un récit (roman ou nouvelle). Chose remarquable, si des textes édités orientent majoritairement la programmation, le courant s'inverse parfois et la mise en ondes de certaines œuvres précède leur publication. L'émission fait une part belle aux auteurs suisses. Le *Théâtre pour un transistor* fait alterner quant à lui évocations littéraires d'une part et création dramatique de l'autre. Sur ce dernier aspect, il entend favoriser un théâtre d'expression spécifiquement radiophonique ; il rend possible par ailleurs la présentation de productions qui, pour des raisons budgétaires notamment, n'auraient pu être montées sur scène en Suisse romande. La radio, et c'est une nouvelle étape dans l'évolution contrastée des liens entre la scène et le studio, se substitue à la représentation théâtrale. Le *Théâtre pour un transistor* propose aussi des cycles thématiques qui donnent lieu, en prolongement de la pièce

[130] Le terme de *jeu radiophonique* désigne le théâtre à la radio en Belgique et en Suisse, et cela jusqu'aux années 1960.

elle-même, à des débats ou à des entretiens : en mai 1980, cette formule est inaugurée par un choix de cinq productions sur le thème de la violence, prolongées par les réflexions de personnalités du monde scientifique ou culturel.

La même année 1980 marque, à l'enseigne de l'émission *Aux avant-scènes radiophoniques*, une initiative originale : intitulée *Théâtre à la carte*, elle invite les auditeurs et auditrices à choisir, parmi un panel d'œuvres présélectionnées, dix créations dramatiques issues des archives que le public souhaiterait réécouter dans le cadre de la grille d'été. Avec ce sondage – qui plébiscitera entre autres *Histoire de rire* d'Armand Salacrou, *Knock* de Jules Romains et *Les Physiciens* de Dürrenmatt –, le radiothéâtre acquiert une valeur patrimoniale. Il n'a plus comme unique vocation son rôle culturel ou de laboratoire de l'innovation artistique, mais accède au rang de répertoire qui, *via* les apports de l'enregistrement, permet de restituer l'œuvre dans sa textualité, mais aussi dans son auralité, fruit de la collaboration entre les acteurs et le metteur en ondes (*Cahiers de la RTSR*, 1982).

Nouvelles professions et diversité des enregistrements

L'utilisation du syntagme *théâtre radiophonique* est très large. Celui-ci qualifie toute pièce dramatique écrite ou adaptée pour le média radio : la création radiophonique originale, l'adaptation d'un roman ou d'une nouvelle, le théâtre de répertoire, le théâtre de boulevard, ou encore la pièce policière. Toutefois, il est employé aussi en sens plus restreint, pour des pièces dramatiques écrites et conçues spécifiquement pour la radio. Ces dernières sont normalement signalées par des appellations diverses qui se retrouvent dans les sédimentations archivistiques des fonds de la RTS. Cette typologie est donc variée et mouvante : audition théâtrale, drame radiophonique, radiothéâtre, théâtre pour les ondes (Méadel, 1991). Deux termes sont cependant associés de manière récurrente : radio et théâtre. Ils soulignent que pour devenir radiophonique, le théâtre doit passer par le médium radio, ouvrant ainsi la porte à des formes de spectacle distinctes de la performance scénique en raison de la place accordée aux dispositifs de captation et d'enregistrement.

Le théâtre radiophonique mêle voix, sons et appareillage technique, autant de paramètres qui sont évoqués dans les toutes premières réflexions sur la radio (Muller, 1928, p. 1-2). La voix, définie

comme « radiogénique[131] », est déclinée selon plusieurs formes, culturellement construites, qui révèlent parfois des différences régionales. Dans *Le Radio* du 3 mars 1950, on insiste ainsi sur les différences de goût entre Français et Suisses :

> [...] les auditeurs romands se fatiguent tôt des programmes où l'on parle trop rapidement, dans lesquels les chansonniers ou autres artistes parlent en même temps, s'interrompent, *babillent*. Chez nous on aime l'ordonnance [*sic*], voire le simple. Il semble même que l'on préfère les effets calculés aux improvisations. (Bezençon, 1950, p. 2)

Même si la pratique de la retransmission d'œuvres présentées sur scène reste régulière, elle est au cours du temps toujours davantage concurrencée par des formats que l'on juge plus en phase avec les attentes du public :

> Nos auditeurs n'apprécient guère les ouvrages retransmis directement d'une scène. Ils aiment entendre surtout du théâtre radio [...,] ils préfèrent même la troupe dont ils ont l'habitude (et qui a l'habitude du micro) [...]. [L'auditeur] romand se soucie avant tout de la qualité radiogénique, plutôt que du nom de l'interprète. Et l'on sait que les acteurs de théâtre très connus ont quelque peine à s'accommoder au micro. (*Ibid.*, p. 2)

L'interprétation d'un rôle devant le micro semble donc bel et bien être un nouveau métier. En matière de fiction, la radio devient un laboratoire de vocalités, auxquelles les acteurs et les actrices doivent se confronter, comme en atteste l'évolution de la formation des comédiennes et comédiens[132], mais aussi quelques sources éparses dans les archives, notamment entre les années 1930 et 1950 : ce sont souvent des courts morceaux enregistrés et archivés sous le titre « essais de voix », qui tantôt se révèlent des exercices de tonalité (voix triste, voix mystérieuse, etc.), tantôt des captations de parties dialoguées. Il s'agit souvent de 78 tours qui servent probablement d'exemples lors de répétitions[133].

[131] Le terme est utilisé dès les années de l'entre-deux-guerres pour désigner une voix qui « passe » bien à la radio ; on le trouve désormais dans la littérature secondaire pour désigner toute production qui est adaptée au format radiophonique.

[132] Marguerite Cavadaski, Paul Pasquier ou encore Daniel Fillion, autant de piliers de la troupe de Radio-Lausanne, donnent de très nombreux cours d'interprétation théâtrale aux jeunes comédiennes et comédiens au conservatoire de Lausanne, puis à l'École romande d'art dramatique (ERAD).

[133] Voir par exemple les Archives RTS, base Gico : *Radio-Théâtre. Historiettes, essai de voix*, 30.11.1939, 2' 43'' ; Radio-Lausanne, *Radio-Théâtre. La voix mystérieuse, essais voix*, 22 août 1943, 2' 44'' ; disponible en ligne : https://www.rts.ch/archives/ (consulté le 31.07.2025).

La voix n'est pas seule en cause. L'actrice et l'acteur radiophoniques n'ont pas de corps visible. La perception de la corporéité et du mouvement dans l'espace est toutefois fondamentale pour le bon déroulement et la compréhension de la pièce. Le bruitage et la musique deviennent donc des éléments clés : ils doivent façonner les corps, les espaces et les contextes pour un public d'aveugles. La radio s'empare de la technique théâtrale et cinématographique du bruitage (Barnier, 2010, p. 121-122) et la redéfinit grâce à l'apport des nouvelles technologies.

Au tout début de la radio, les éléments contextuels sont portés par le texte. En d'autres termes, c'est la voix qui décrit le décor. Si la rencontre entre le théâtre et la radio se fait rapidement, c'est aussi parce que le théâtre du début du XXe siècle est aussi un théâtre de voix (Chénetier-Alev, 2019). Mais assez vite, le « décor sonore » devient un élément d'expérimentation, d'« artéfaction[134] », avec des moyens simples, qui, aux yeux (et aux oreilles) de certains, risque de porter préjudice au caractère performatif de la voix (Timponi, 2016). Pour ces contemporains, c'est l'auditeur qui doit être à même de se représenter une atmosphère, caractériser physiquement les personnages, imaginer les jeux de scène. À cet égard, le bruitage devrait être discret et ne pas prendre le pas sur les dialogues[135]. Par la suite, la composition d'un paysage sonore sera toujours davantage associée à l'enregistrement et à d'autres effets en lien avec la technique (Carpentier, 2008).

Le passage d'une radio qui privilégie la captation de mises en scène à celle qui préfère la production originale en studio affecte le matériel archivé. La production se fait dans des espaces dédiés, avec des microphones, des disques, du bruitage, parfois avec des enregistrements distincts pour les différents plans sonores, autant de possibilités mises en valeur dans certains reportages du journal *Le Radio*, prolongés à la télévision dès les années 1960-1970[136]. De ce fait, les archives peuvent conserver tant l'enregistrement original qu'une ou

[134] Le terme *artéfaction* est repris de la littérature secondaire. Il désigne le travail sur le sonore qui vise une forme de complément au langage et au texte et qui doit indiquer à l'auditeur que l'on n'est pas en train d'assister à du « réel », mais à une recréation artistique.

[135] Archives RTS en ligne, base Gico : « Radio-chronique par Jean-Pierre Méroz et Georgette Randin : le radio-théâtre », 7 novembre 1936, 8' 40''. Méroz sera par la suite directeur de Radio-Lausanne.

[136] Pour un exemple de reportage presse : « Comment réalise-t-on un montage sonore », *Le Radio*, 16 mai 1941, p. 8-9. À la télévision, voir *Carrefour*, 13 octobre 1965, repris sur la page des Archives RTS « Les coulisses des pièces radiophoniques » : https://www.rts.ch/archives/tv/information/carrefour/13196005-les-coulisses-des-pieces-radiophoniques.html (consulté le 31.07.2025)

plusieurs de ses composantes, notamment les musiques et les bruitages. Au sein des ressources de la RTS, les multiples enregistrements de fonds sonores depuis 1941[137] (cloches et sirènes, passage d'un train, homme marchant avec une jambe de bois, rire de femmes, sonorités d'un marché, etc.) offrent quelques pistes de réflexion sur les ambiances recréées et leur évolution dans le temps, sans qu'il soit possible toutefois de reconstituer leur usage précis ni les pièces dans lesquelles ils ont été employés.

Bien d'autres sons sont employés dans l'expérimentation, notamment dans les années 1950-1960 qui s'avèrent une période particulièrement fructueuse pour les démarches d'avant-garde. *Le Banc d'essai*, proposé par Radio-Genève entre 1952 et 1967 (en général deux fois par mois, le vendredi en deuxième partie de soirée), a cette vocation :

> Sous le titre *Le Banc d'essai*, [Radio-Genève propose] une ou deux émissions destinées au public qui s'intéresse aux œuvres d'avant-garde, aux recherches d'ordre technique, aux textes qui ne s'insèrent pas dans la ligne habituellement admise pour le théâtre radiophonique ou l'art poétique. (*Le Banc d'essai*, 1955, p. 27)

Les émissions explorent une large gamme de possibilités, tant au niveau du genre que de la mise en ondes : des textes satiriques, des formes fictionnelles conçues spécifiquement pour la radio, des poèmes, des « essais renouvelés » de *Commedia dell'arte*, etc.

La première pièce transmise, une adaptation du *Petit Poucet* de Perrault, est exemplaire des intentions des producteurs :

> [...] toute l'émission utilise les possibilités de la technique : accélération, ralentissement, lors de la reproduction, d'éléments sonores enregistrés à une vitesse constante [...]. (« Une émission nouvelle », 1952, p. 6)

On retrouve cette démarche dès l'introduction de la pièce : une « sonorité de l'espace », qui n'est pas sans lien avec la musique expérimentale de l'époque et les productions de Pierre Schaeffer au studio d'essai de la RTF, complète un jeu de vocalités porté par le même acteur, Michel Argand (déjà mentionné). Les objets sonores ouvrent l'imaginaire et le bruitage devient une composante essentielle de la pièce, en créant l'action, les

[137] Un premier repérage par Kevin Sansonnens, dans le cadre d'un séminaire de Nelly Valsangiacomo en juin 2020, en a estimé environ 500 entre 1947 et 1985.

espaces et les émotions[138] (Medina, 2017). En ce sens, la technique a une place fondamentale. Tout d'abord, la voix radiophonique, avec l'arrivée de microphones plus performants, est perçue avec une fidélité quasi parfaite, tout en donnant à entendre d'autres formes énonciatives, par exemple la voix d'une personne décédée ou l'expression d'une voix intérieure. Dès les années 1960, les jeux de réverbération et les variations d'intensité sonore, qui constituaient les moyens les plus employés pour donner l'impression d'espace, sont complétés par l'effet stéréophonique qui permet de suivre l'action alternativement dans deux lieux ; s'y ajoute le mixage qui complète la possibilité de jouer avec les vocalités et la spatialisation. Malgré les techniques et les expérimentations, rares sont les cas où l'art sonore n'est pas au service du texte.

Toutes ces techniques vont donner plus de moyens au metteur en ondes. Cette profession se définit dans les années 1940[139] et, une fois encore, l'équipe de la Radio romande capitalise sur l'expérience de professionnels étrangers, à l'instar de Roland Jay (Aguet, 2005). Les metteurs en ondes, ces compositeurs de plans sonores, sont souvent les théoriciens de leur propre pratique. Un article paru dans *Le Radio* du 5 mars 1948 décrit parfaitement l'interaction entre celui qui a écrit la pièce et celui qui la met en ondes : le texte ne suffit pas, il faut réfléchir aux voix, aux différents plans sonores. À cet égard, la création radiophonique est l'œuvre d'un collectif, souvent oublié dans les synthèses existantes sur le radiothéâtre :

> Quant à Martin Eden [le personnage d'une pièce radiophonique] […], ce n'est pas un metteur en ondes qui l'a fait revivre par la voix d'un comédien de talent… C'est une équipe qui est à l'ouvrage là ! Une équipe allant de l'auteur au régisseur […], en passant par les techniciens, les acteurs, l'assistant, le metteur en ondes… (« Roland Jay, le metteur en ondes », 1948, p. 7)

Le son au sein des archives théâtrales

Comme le montrent les lignes qui précèdent, le ratio entre la scène et le studio d'une part, productions en direct et enregistrements d'autre part, est en constante évolution. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale

[138] Ces pièces donnent autant d'espace à la voix qu'aux sons. La Radio romande n'expérimente pas beaucoup la possibilité de raconter une histoire uniquement avec le son.

[139] Archives RTS, base Gico : « Le rôle de metteur en ondes », Radio-Genève, 10 mai 1947, 10'10'' ; disponible en ligne : https://www.rts.ch/archives/ (consulté le 31.07.2025).

tout au moins, l'enregistrement reste coûteux et contraignant, en raison de la durée limitée des supports disponibles. Le passage du disque à la bande magnétique constitue de ce fait une étape essentielle pour la thématique qui nous occupe. Une autre césure majeure est constituée par l'intégration progressive de l'enregistrement comme prolongement ou trace de l'activité théâtrale, autorisant l'émancipation de l'archive du seul cadre radiophonique (Mervant-Roux, 2016).

Le projet ECHO déjà mentionné a permis d'établir une typologie fort précieuse des différents documents sonores présents dans les collections patrimoniales de la Bibliothèque nationale de France. Joël Huthwohl (2019) distingue notamment les éléments discographiques issus des bibliothèques de personnalités théâtrales et de collections privées, le matériel de production élaboré et utilisé au sein d'un spectacle, les captations de représentations ou encore les enregistrements d'activités ayant eu lieu en marge du spectacle, comme les débats, les entretiens, les réunions de travail, etc.

Un tel travail n'a pas encore été réalisé pour la Suisse, malgré l'existence d'institutions spécialisées : la Phonothèque nationale d'abord et la Fondation SAPA (Archives suisses des arts de la scène) ensuite. Force est de constater que les disques de théâtre parlé y sont, au vu de sondages qui restent uniquement exploratoires, particulièrement peu nombreux si l'on excepte les spectacles comportant des parties chantées ou musicales. Un cas atypique, pour la Suisse romande, est constitué par un disque microsillon 45 tours d'*Ubu Roi* datant de 1956. Intégré au fonds de la Compagnie des Faux-Nez[140] déposé aux Archives de la Ville de Lausanne, ce support porte l'indication suivante :

> Disque-programme des Faux-Nez. […] Musique de scène de Gérald Gorgerat pour *Ubu Roi* d'Alfred Jarry interprétée par le chœur et l'orchestre des Faux-Nez sous la direction de l'auteur. (*Ubu Roi*, [1955-1956])

Il est précisé également que l'enregistrement – « en version sérieuse » – a été réalisé dans les studios Georges Dudan, le frère du chansonnier Pierre Dudan, par ailleurs technicien à Radio-Lausanne. Faute de documentation annexe, il est difficile de connaître la diffusion de cet enregistrement : tout porte à croire qu'elle est restée confidentielle.

[140] Compagnie, lieu de spectacle puis cabaret-théâtre lausannois. Fondée à Lausanne en novembre 1948, la troupe a contribué au développement d'une scène locale en rupture avec le répertoire et les circuits des tourneurs parisiens.

Il n'en reflète pas moins les liens étroits tissés entre la célèbre scène lausannoise des Faux-Nez et le studio lausannois qui se traduit, indépendamment de cet hapax discographique, par une pratique de captations régulières attestée dans les archives radiophoniques de la RTS.

Le fonds des Faux-Nez et du Centre dramatique de Lausanne déposé aux Archives de la Ville comprend de nombreux éléments sonores qui ont été numérisés et mis à disposition du public *via* la webTV des Archives : Dartfish[141]. Ces éléments, au demeurant assez disparates, recouvrent aussi bien des captations de spectacles, des musiques et des bruitages. Leur fonction est très difficile à reconstituer. La mauvaise qualité des enregistrements et leur caractère généralement non mixé laissent penser que l'enregistrement était réalisé *in situ*. Par ailleurs, il s'agit moins d'une bande son intégrée à la représentation que d'un document de travail qui trouvait son sens, on peut en faire l'hypothèse, dans la préparation du spectacle.

La prise en considération des archives théâtrales audiovisuelles présentes sur la plateforme Dartfish nous livre toutefois des informations qui pourraient nourrir un programme de recherche. Plusieurs des spectacles proposés par les Faux-Nez ou le Théâtre municipal qui ont fait l'objet de captations sonores bénéficient de la mise en scène de Pierre Walker, l'un des metteurs en ondes les plus prolifiques du studio de Radio-Lausanne ; l'interaction entre scène lausannoise et radio ne se limite pas à la captation ou à la transposition radiophoniques d'un spectacle. Le metteur en ondes peut également se muer en metteur en scène, ce qui atteste de la recrudescence de l'importance du sonore, et plus largement du dispositif audiovisuel, dans le processus dramaturgique.

Cette dimension peut être illustrée par deux exemples issus des corpus susmentionnés. En juin 1962, Charles Apothéloz met en scène une adaptation du roman *Le Brave Soldat Chveik* de Jaroslav Hasek, sur la scène des Faux-Nez : des éléments de décor sont conçus *via* le recours à la projection durant la représentation ; par ailleurs, la pièce est accompagnée par un film d'animation – du réalisateur Ernest Ansorge – avec lequel les acteurs entrent en interaction. Sur le premier carton, le spectateur peut lire l'indication suivante : « Pour la première fois dans cette salle un spectacle en… Faunérama[142] ». Le deuxième exemple a trait à une production du Théâtre universitaire de Lausanne intitulée *Le Rêve*

[141] https://www.dartfish.tv/ChannelHome?CR=p33203 (consulté le 31.07.2025).

[142] Voir sur le site Dartfish TV : https://www.dartfish.tv/Player?CR=p33203c27287m3286383 (consulté le 31.07.2025).

d'un émigré. Création collective basée sur un travail d'improvisation de la part des comédiens, la pièce a pour thème la condition des travailleurs immigrés et intègre une partie filmique au sein du spectacle[143]. Cette dimension contribuera à l'accueil enthousiaste de la pièce lors du festival international de théâtre universitaire de Wrocław :

> [Il s'agit du] spectacle le plus agressif dans son expression morale et sociale [...] [et] l'un des plus intéressants du festival [...,] d'une technique impressionnante. Projection de films, audacieux effets lumineux, sonores, scénographiques. (Bolesław Taborski, un critique théâtral, cité par Charton, 2013, p. 35)

Tous ces éléments restent généralement soustraits à l'archivage et donc à la reconstitution *a posteriori*. Dans le cas du *Rêve d'un émigré*, le film intégré au spectacle n'a laissé aucune trace. Notre seul accès au spectacle est un reportage de la Télévision suisse romande sur la création au Faux-Nez qui donne notamment la parole au metteur en scène, Alain Knapp :

> Le cinéma nous a semblé un langage intéressant à inclure dans un spectacle de théâtre et le cinéma, par la froideur même de l'image, marquait cette rupture que nous voulons exprimer entre les pays développés et sous-développés. Tant et si bien que toutes les parties du spectacle où il est question des pays développés sont cinématographiques. (« Quinzaine des arts », 8 janvier 1967)

Cette problématique montre combien la dimension vocale, sonore, ainsi que la réception de ces sonorités, à l'instar des aspects plus largement audiovisuels du spectacle, sont difficiles à appréhender. Ce n'est que fort récemment que les institutions théâtrales d'une part, archivistiques et patrimoniales de l'autre, ont engagé des efforts plus conséquents sur ce plan de la conservation. Une démarche en cours a permis toutefois d'engager un partenariat très stimulant autour des archives audiovisuelles du Théâtre Saint-Gervais à Genève qui font l'objet d'un travail de sauvegarde et de numérisation : ce fonds, constitué entre 1995 et 2018 par son directeur de l'époque, Philippe Macasdar, est constitué de bandes vidéo ainsi que de nombreux documents sonores. Dans une

[143] La pièce fait l'objet d'un reportage disponible en ligne : https://notrehistoire.ch/entries/Ovo8vvq78dZ (consulté le 31.07.2025).

démarche qui lie archéologie de l'archive et histoire du spectacle, une première analyse scientifique du matériel vidéo a été réalisée par l'historienne Sarah Neu (2023), dans un mémoire de maîtrise à l'Université de Lausanne. Il permet en premier lieu de s'interroger sur la fonction de ces captations qui ne se limitent pas en l'occurrence aux spectacles, mais intègrent également les tables rondes, débats et lectures organisés au sein de ce lieu. Il ouvre ensuite des pistes de réflexion stimulantes sur l'apport de ces documents à l'histoire de Saint-Gervais, mais plus globalement à l'histoire du théâtre.

Pour une étude du théâtre à travers le microphone

Comme l'attestent les archives de la Radio romande, pendant une trentaine d'années, entre 1930 et 1960, l'utopie de développer un genre théâtral propre à la radio bat son plein, au point que les pièces conçues à la radio seront aussi représentées au théâtre (Lécroart et Peslier, 2016). Puis, le radiothéâtre commence un lent déclin qui est toutefois davantage le fait de décisions directoriales et de restrictions budgétaires que d'un essoufflement du genre. En témoigne le renouveau de l'adaptation radiophonique d'œuvres diverses avec des émissions comme *Fiction*, sur Espace 2, qui couvre les périodes 1980 et 1990, *Espaces imaginaires* puis *Imaginaire* dès 2013. On signalera également la démarche initiée par David Colin avec *Sonar* d'abord, émission de documentaires et de créations inaugurée en 2007, qui sera prolongée par le *Labo* cinq ans plus tard : le travail de création sonore, de lecture et d'adaptation intègre une réflexion sur les déclinaisons du sonore à la radio, mais aussi dans la société contemporaine de manière plus large.

Désormais, c'est au tour de la radio de se transférer sur la scène, comme l'attestent diverses pièces jouées à La Grange à Lausanne, dont *Radio Friture à la Bourdonnette* (2023). Durant plusieurs mois, la compagnie Knack installe, dans l'abri antiatomique du centre socioculturel de La Bourdonnette, un studio radio qui enregistre récits du quotidien et témoignages sur la vie de quartier. Dans un deuxième temps, au théâtre, la compagnie propose la mise en scène d'une radio fictive, Radio Friture, en important sur le plateau l'esthétique et le dispositif du studio qui permettent de se réapproprier ces récits, en mêlant documentaire et fiction.

Les liens entre scène et studio, sonorité et dramaturgie, ne semblent pas avoir épuisé leur capacité de renouvellement. La recrudescence spectaculaire du podcast, pour mentionner un autre phénomène récent,

redonne à la mise en ondes une vitalité renouvelée. Cette dernière n'est plus le domaine exclusif de professionnels du théâtre et de la radio et, en revisitant la forme du « jeu radiophonique », intègre désormais tous les genres, de la fiction au reportage en passant par le documentaire.

Bibliographie

Sources

[BEZENÇON Marcel] M. B., 1948 (9 juillet), « Radio-Lausanne a 25 ans », *Le Radio*, p. 2-3.

[BEZENÇON Marcel] M. B., 1950 (3 mars), « Question de tempérament », *Le Radio*, p. 2.

Cahiers de la RTSR, 1982, n° 6, « Créations 1980-1982 ».

L. F., 1924 (6 septembre), « Le théâtre pour aveugles », *Le Radio*, p. 1.

« Le Banc d'essai. Commedia dell'arte », 1955 (27 mars), *Le Radio*, p. 27.

MULLER Ed[uard], 1928 (28 septembre), « Le théâtre radiophonique. Une esthétique nouvelle », *Le Radio*, p. 1-2.

Quinzaine des arts, 1967 (8 janvier), TSR ; Archives RTS en ligne, base Gico, https://www.rts.ch/archives/ (consulté le 31.07.2025).

« Roland Jay, le metteur en ondes », 1948 (5 mars), *Le Radio*, p. 7.

Service de la Radiodiffusion suisse, 1944, *Treizième rapport annuel sur l'exercice 1943-1944*, Berne.

Ubu Roi, disque microsillon 45 tours de la Compagnie des Faux-Nez [1955-1956]. [Archives de la Ville de Lausanne, S 577/1.]

« Une émission nouvelle. "Le banc d'essai" », 1952 (31 octobre), *Le Radio*, p. 6.

Travaux

AGUET Joël, 2005, « Roland Jay », dans Andreas Kotte (dir.), *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, vol. 2, Zürich, Chronos, p. 920 ; disponible en ligne : https://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Roland_Jay (consulté le 31.07.2025).

AGUET Joël, 1998, « Le théâtre et ses auteurs », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol. 3, *De la Seconde Guerre aux années 1970*, Lausanne, Payot, p. 193-235.

BARNIER Martin, 2010, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire – cinéma » ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.pur.1445 (consulté le 31.07.2025).

CARPENTIER Aline, 2008, *Théâtres d'ondes*, Louvain La Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Médias – Recherches » ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/dbu.carpe.2008.01 (consulté le 31.07.2025).

CHARTON Hervé, 2013, « L'improvisation théâtrale "libre" : genèse, histoire et pratique d'un concept rare. Du Théâtre-Création (Lausanne, 1968-1975) à aujourd'hui ». Étude appuyée par un laboratoire de recherche-action, thèse en études théâtrales, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

CHÉNETIER-ALEV Marion, 2019, « Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourds ? », *Revue sciences/lettres*, n° 6, « L'Écho du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XXe siècle) », dir. Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux, en ligne : https://doi.org/10.4000/rsl.1843 (consulté le 31.07.2025).

GUENOT Antoine, 2011, « Présence de l'écrivain romand sur les ondes de la Société suisse de radiodiffusion (1931-1940) », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de François Vallotton, Université de Lausanne.

HUTHWOHL Joël, 2019, « À l'écoute du patrimoine théâtral. Archives sonores du département des Arts du spectacle de la BnF », n° 6, « L'Écho du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XXe siècle) », dir. Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux, en ligne : https://doi.org/10.4000/rsl.1794 (consulté le 31.07.2025).

KOLLY Claudine, 1991, « Le Théâtre radiophonique. Spécificité d'un langage », mémoire sous la direction de Yves Giraud, Université de Fribourg, 1991.

LÉCROART Pascal et PESLIER Julia, 2015, « Écriture dramatique et radio. Éditorial », *Skén&graphie*, n° 3, « Les écritures dramatiques & la radio », p. 9-15 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/skenegraphie.1204 (consulté le 31.07.2025).

MÉADEL Cécile, 1991, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », *Techniques et Culture*, n° 16, « Des machines et des hommes », dir. Madeleine Akrich.

MEDINA Ana Cecilia, 2017, « "Récits" sonores, textes transmédiaux pour les oreilles », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 10, « Émergences », dir. Claire Cornillon, en ligne : https://doi.org/10.4000/rfsic.2734 (consulté le 31.07.2025).

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, 2020, « De l'écoute des phonogrammes à l'histoire de leur écoute. L'exemple du disque de théâtre », *Sociétés & Représentations*, n° 49, « Sons et cultures sonores », dir. Pascale Goetschel et Christophe Granger, p. 81-96 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/sr.049.0081 (consulté le 31.07.2025).

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, 2016, « La discographie théâtrale II. Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation », dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre (xixe-xxie siècle). Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, coll. « Arts et essais littéraires », p. 347-368.

NEU Sarah, 2023, « Archives audiovisuelles de Saint-Gervais Le Théâtre (1995-2018). Gestes – Pratiques – Usages », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de Danielle Chaperon et François Vallotton, Université de Lausanne.

REICHENBACH Sébastien, 2008, « Les émissions de divertissement à la Radio suisse romande pendant la Deuxième Guerre mondiale. Une nouvelle approche de ce média grâce aux sources sonores (1939-1945) », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de François Vallotton, Université de Lausanne.

TIMPONI André, 2016, « Théâtre radiophonique et culture sonore dans la France de l'entre-deux-guerres. Une histoire du décor de bruits », dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre (XIXe-XXIe siècle). Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, coll. « Arts et essais littéraires », p. 297-314.

Lorena Ehrbar

9 Le film comme édition imprimée du ballet : Serge Lifar et le cinéma

Le 29 octobre 1986, la Cinémathèque suisse, en collaboration avec la Cinémathèque de la danse et la Cinémathèque française, organise au Casino de Montbenon, à Lausanne, une soirée dédiée au retraité maître de ballet, chorégraphe et danseur, Serge Lifar (1905-1986). Cet événement accompagne l'exposition qui lui est consacrée au Musée historique de l'Ancien-Évêché, après le don qu'il effectue de ses archives professionnelles à la Ville de Lausanne, dans laquelle il réside depuis le début des années 1980. Lifar décède quelques semaines après cet événement, en décembre 1986. Le 6 janvier 1987, cette soirée d'hommage est reconduite au Palais de Chaillot à Paris. Une quinzaine de films et d'extraits sont projetés, parmi lesquels : des captations destinées à l'origine aux actualités cinématographiques, donnant à voir les performances de Lifar et de ses partenaires lors de galas durant les années 1930 ; le film de fiction *La Mort du cygne*, chorégraphié par Lifar et réalisé par Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein en 1937 ; le documentaire sur l'histoire de la danse et du ballet de François Ardoin et René Chanas, *Symphonie en blanc*, réalisé sous l'Occupation, en 1942, avec un scénario de Serge Lifar et Léandre Vaillat ; ou encore l'émission télévisuelle de divertissement *La Joie de Vivre,* à laquelle participe Lifar en 1956 – année qui marque ses adieux de la scène de l'Opéra

de Paris[144]. L'organisation de ces manifestations et la variété typologique de ces archives audiovisuelles témoignent de l'intérêt que Lifar a porté au médium cinématographique durant sa carrière, et de la pluralité des formes de rencontres entre danse, cinéma et télévision qu'il a pu expérimenter.

Cette pratique du film fait écho au versant théorique qu'élabore Lifar sur les rapports entre la danse et le médium cinématographique, dès 1935. Alors danseur, chorégraphe et maître de ballet à l'Opéra de Paris – institution qu'il rejoint après avoir dansé aux Ballets russes entre 1923 et 1929 –, Lifar consacre un bref passage de son *Manifeste du chorégraphe* (1935) aux bénéfices que la danse tire du fait d'être filmée. Il écrit :

> Notre époque a donné au ballet un moyen de transcription resté inutilisé jusque là – le cinéma. [...] Le cinéma peut rendre le ballet accessible aux masses, qui nous portent un vif intérêt, il peut le fixer, le faire éternel, il peut enfin lui être ce qu'est l'imprimerie aux œuvres poétiques – une édition imprimée du ballet. (p. 26)

Lifar dégage succinctement la ligne directrice de la réflexion qu'il ne cessera ensuite de promouvoir et de développer : le film se présenterait simultanément comme un système d'écriture de la danse et un moyen de diffuser le ballet vers un public plus large que celui qui fréquente habituellement l'Opéra. La formule « édition imprimée du ballet » lui permet alors de réunir ces deux facettes, à la fois de notation et de démocratisation. Mobilisant l'idée de graphie, ces quelques lignes sont le point de départ de la pensée de Lifar sur l'affinité qui réunit chorégraphie et cinématographie autour de l'écriture du mouvement, tandis que le passage par l'impression lui permet d'instaurer l'idée de la diffusion, de la reproductibilité et de la sérialisation de la danse par le film. Dans le cadre de la conférence qu'il anime lors du Premier Congrès du film documentaire tenu à Paris en avril 1943, il insiste aussi sur la fonction patrimoniale que revêt le film pour la danse. Il propose en ce sens « la création d'une véritable "filmothèque nationale", dont un rayon serait réservé à la chorégraphie » (Lifar, 1943, p. 123). Cette requête est dans une certaine mesure pionnière, puisqu'il faudra attendre 1982 pour que la Cinémathèque de la danse voie le jour. Toutefois, Lifar n'est pas

[144] Voir la liste des extraits et des films montrés lors de la soirée d'hommage à Serge Lifar, salle du Palais de Chaillot, 6 janvier 1987 : Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Arts du spectacle, COL-120 Fonds Serge Lifar.

le seul à poursuivre de tels objectifs. Ses réflexions font écho aux projets de pérennisation de la danse par le film initiés à la même époque par d'autres protagonistes du milieu, à l'instar de l'ancien mécène des Ballets suédois, Rolf de Maré, à travers la fondation des Archives internationales de la danse en 1931, et s'inscrivent dans un contexte marqué par une attention particulière à la conservation du film, dont témoigne la création de la Cinémathèque française en 1936.

Alors que l'intérêt de Lifar pour le film est souvent relevé dans les recherches consacrées à cette figure centrale et controversée du XXe siècle (Courtaz, 1986, p. 13 ; Livio, 1990, p. 323-333 ; Poudru, 2007, p. 193-199 ; Ehrbar, 2024a, § 22-29), ses implications pratiques restent en grande partie à investiguer. Située dans une perspective d'histoire visuelle et culturelle de la danse, l'étude de ce corpus audiovisuel nous paraît essentielle pour saisir, d'une part, les initiatives et les obstacles liés à la pérennisation de la danse par le film qui ont marqué la période, et pour cerner, de l'autre, les imaginaires forgés et véhiculés par ces nombreux documents audiovisuels sur le ballet, au-delà de leur fonction de témoignage. En accordant une attention particulière au documentaire *Symphonie en blanc* (1942)[145], dont la production et la médiatisation seront analysées en regard des autres représentations filmiques de Lifar et réinscrites au sein des débats sur les rapports entre danse et cinéma, cette étude s'attachera à montrer la manière dont le danseur a su tirer profit du médium cinématographique, non seulement pour garder une trace de la technique et de la pratique du ballet, mais aussi pour construire une vision idéale et idéalisée de son art. Si ces films ont séduit le public au moment de leur réalisation, on verra toutefois que leur réception et leur circulation ont été marquées par des formes de résistance, et que Lifar a lui-même participé, paradoxalement, à instituer une forme de distance face aux archives audiovisuelles de la danse de ses prédécesseurs et prédécesseuses, comme de ses contemporaines et contemporains.

L'écriture de la danse : ambitions et obstacles

La réalisation de *Symphonie en blanc* bénéficie d'une importante couverture médiatique. De nombreuses occasions sont offertes à Lifar, actif à la fois devant et derrière la caméra, de présenter le projet dans la

[145] Le documentaire est accessible sur le site Internet GP Archives, cote CM 1405 – Symphonie en blanc : https://gparchives.com (consulté le 31.07.2025).

presse – qu'elle soit quotidienne ou spécialisée en cinéma ou en arts du spectacle. Au journaliste de *Paris-soir* en février 1942, il décrit l'objectif poursuivi à travers la réalisation du documentaire :

> Ce que nous voulons faire – nous précise Lifar –, c'est étudier dans tous ses détails l'évolution de la danse depuis les premières saltations jusqu'aux gestes les plus purement classiques. En outre, en montrant le rigoureux entraînement auquel nous sommes astreints, en insistant sur la description de telles figures, en nous attardant sur l'« adage » et en tournant *Gisèle*, nous « fixerons l'écriture de la danse ». (Lifar et Le Monastier, 1942, n. p.)

Lifar reconduit les propos qu'il formulait dans son manifeste, sept ans plus tôt. Ce témoignage est emblématique de la manière dont les enjeux d'écriture de la danse grâce au film se mêlent à ceux d'une transmission vers un large public. Lifar récuse la séparation entre, d'une part, la production d'un matériel audiovisuel à destination du milieu professionnel de la danse et, de l'autre, la création de films qui permettraient au plus grand nombre d'avoir accès à ses œuvres et aux rouages du fonctionnement du ballet de l'Opéra de Paris. Promouvant au contraire une perméabilité entre ces deux objectifs et leurs destinataires, Lifar va à contre-courant de la tendance de l'époque. Celle-ci privilégie une distinction nette entre ces types de productions, les considérant soit comme des outils de travail pour les chorégraphes et les interprètes, soit comme des productions commerciales. En témoigne par exemple la manière dont les films de l'ancien chorégraphe des Ballets russes, Léonide Massine – qui, comme Lifar, considérait le film comme une écriture chorégraphique –, sont présentés par *La Tribune de la danse* en 1938. Le journal souligne que Massine a réuni « la plus importante collection de films de ballet », mais précise aussi que « de tels films sont tout à fait impropres à la représentation publique » (Michaut, 1938, p. 11), car exempts de musique, réalisés lors de répétition sur une scène ou en studio sans éclairage spécifique, et montrant les interprètes non pas en costume, mais en tenue de travail, pour une meilleure visibilité des gestes. Lifar aspire à gommer cette incompatibilité. Les chorégraphes et les interprètes, autant que le public, pourraient dès lors tirer des enseignements, « étudier » le ballet grâce au cinéma.

La présentation de *Symphonie en blanc* permet en ce sens de préciser l'ambition que recouvre pour Lifar l'« écriture » de la danse par le film.

Par cette pérennisation, il entend fixer les œuvres chorégraphiques, mais aussi leur performance, ainsi que l'histoire et la technique de cet art. Le discours de Lifar, défendant la capacité du médium cinématographique à « fixer » la danse et sa mémoire, invisibilise toute la dimension de construction qui réside dans le processus de mise en récit et en image du ballet. En s'intéressant à sa prolifique production textuelle, plusieurs travaux ont mis en lumière la manière dont Lifar s'est emparé de l'écriture de l'histoire et de la théorie du ballet, l'arrangeant dans un récit devenu canonique et pendant longtemps hégémonique. Le chorégraphe s'y accorde une position centrale et défend l'idée selon laquelle la Russie aurait joué un rôle clef dans la préservation des traditions de la danse classique française à la fin du XIXe siècle (Veroli, 2014 ; Basselier, 2021, p. 77-79 et 188-194 ; Marquié, 2022, p. 215-221 ; Suquet, 2025, p. 175-192). Au vu du contexte géopolitique de l'Occupation, le documentaire *Symphonie en blanc* ne peut mettre en scène ce mythe de l'histoire du ballet français décadent et régénéré par les danseurs émigrés russes. Lifar saisit néanmoins l'opportunité de la réalisation du film pour promouvoir ses œuvres, sa vision de la technique de la danse et quelques-unes de ses innovations – telles que les sixième et septième positions des pieds –, en profitant du fait que le cinéma acquiert sous l'Occupation une popularité plus importante encore qu'auparavant (Sellier, 2015, p. 2).

Dans *Le Figaro*, en 1942, Lifar poursuit la présentation de *Symphonie en blanc* en ces termes :

> Je voudrais insister sur le côté documentaire, sur le côté technique qu'aura ce film. Nous ne l'avons pas romancé, nous n'avons pas cherché des effets d'éclairages, des effets cinématographiques, nous nous sommes efforcés le plus simplement possible à montrer ce que sont l'art et la technique de la danse. […] J'espère que ce sera bien comme nous le désirons. Je dis, je l'espère, car je n'ai encore rien vu de ce film. Nous en avons terminé les prises de vues, c'est tout. (Lifar et Warnod, 1942, n. p.)

Lifar présente donc son approche du film comme un enregistrement fidèle de la danse, idéalement exempt de toute intervention lors de la prise de vue. Pour s'assurer de cette démarche, le danseur souligne la distance prise avec toute construction de l'image par le dispositif, soit des « effets » qui pourraient compromettre la retranscription de la danse à laquelle il aspire. Il met également en évidence le travail collectif à la base de la production du film – un élément souvent éclipsé par

l'extrême médiatisation dont bénéficie Lifar. Cela attire l'attention sur les inévitables négociations entre les différentes figures productrices de ce film. Si Lifar possède une agentivité certaine dans la réalisation des prises de vue, son pouvoir semble plus limité dans les autres étapes de la production, comme en témoigne la fin de son propos. Il paraît presque redouter le montage, qui risquerait de modifier la représentation du ballet par le film tel qu'il l'imagine et l'idéalise.

Malgré sa réticence face aux « effets cinématographiques », Lifar se montre plus ouvert à l'usage du ralenti, dont il reconnaît le potentiel en termes pédagogiques : « Des passages tournés au ralenti permettront de montrer ce qu'est un pas, comment il se décompose, le travail que les pieds exécutent au cours d'une danse » (Lifar et Warnod, 1942, n. p.). L'inclination de Lifar pour ce procédé technique n'est pas surprenante. L'usage du ralenti est effectivement des plus courants dans les films de danse, dès les débuts du cinéma. Il est notamment apprécié pour sa capacité à servir la portée didactique des films et à exalter la grâce et la fluidité des mouvements dansés, comme l'a montré Kristina Köhler (2017, p. 205-232). Contrairement au montage qui fragmente le mouvement, le ralenti privilégie sa continuité en lui donnant l'espace et le temps de se déployer. Ce sont précisément ces avantages du ralenti que Lifar mettra en lumière. Dans la presse, avant la sortie du film, il souligne d'abord le potentiel de cette technique en termes pédagogique. Quelques mois après la sortie de *Symphonie en blanc*, lors du Premier Congrès du film documentaire en 1943, il insiste également sur la manière dont cet effet sert à magnifier la performance des interprètes : « Quel sera donc le triomphe du danseur académique avec ses bonds, son émotion, ses envolées mises en valeur par un ralenti majestueux ! » (Lifar, 1943, p. 122).

Le ralenti connaît un engouement qui dépasse le cas spécifique de la danse. Christian Faure a en effet noté l'emploi fréquent et encouragé de cette technique dans les documentaires produits sous le régime de Vichy, présentée comme un moyen idéal pour exalter et étudier les gestes et les savoir-faire de la nation (1988, p. 288). Le projet de Lifar trouve au cœur de cette politique un terrain en grande partie favorable à son développement. Tourné dans sa quasi-intégralité à l'Opéra Garnier, *Symphonie en blanc* met en effet en scène le travail et l'excellence des danseurs et des danseuses de l'institution, fait rayonner ses figures de proue, et construit un discours qui fait du ballet (de l'Opéra de Paris) la forme la plus aboutie de l'art chorégraphique.

Lors de sa sortie, le film connaît un accueil des plus enthousiastes, mais pas nécessairement en raison des aspects anticipés par Lifar. La critique de *La Semaine à Paris* salue certes « l'élégance suprême du geste et du mouvement, [ainsi que] la beauté des artistes » (P. M., 1942, p. 36), mais son succès sera en grande partie attribué à la façon dont le ballet et ses interprètes sont mis en valeur par l'intervention active du médium cinématographique. Contrairement à la manière dont Lifar positionnait le documentaire, le journaliste poursuit en effet en ces termes :

> Une splendide prise de vues, de très jolies indications de décor, des séquences au ralenti, en surimpressions, et des effets visuels divers font de ce film une des plus remarquables réalisations cinématographiques qu'on ait vues depuis plusieurs années, une des créations artistiques les plus marquantes. (p. 36)

Le film est en effet rythmé par un certain nombre de manipulations de l'image qui créent des effets kaléidoscopiques (fig. 9.1), de surimpression (fig. 9.2) ou encore de tableau vivant, à travers l'animation de danseuses à partir d'une œuvre d'Edgar Degas.



FIGURE 9.1 Effet kaléidoscopique. *Symphonie en blanc*, réalisé par René Chanas et François Ardoin, scénario de Léandre Vaillat et Serge Lifar, musique de Henri Sauguet, 1942, 00 : 37 : 04 : 05. GP Archives, CM 1405 – Symphonie en blanc.



FIGURE 9.2 Effet de surimpression. *Symphonie en blanc*, réalisé par René Chanas et François Ardoin, scénario de Léandre Vaillat et Serge Lifar, musique de Henri Sauguet, 1942, 00 : 18 : 51 : 05. GP Archives, CM 1405 – Symphonie en blanc.

Par ces procédés, le public admire le spectacle non seulement de la danse, mais aussi des techniques cinématographiques et du montage. Leur emploi altère alors la conception idéalisée que poursuit Lifar du cinéma comme une médiation particulièrement fidèle du ballet. L'idée du film comme notation de la danse que défend Lifar se concilie difficilement avec les enjeux qui entourent la production d'une œuvre cinématographique capable de captiver un large public.

Les débats sur la manière de filmer la danse, soit en privilégiant une captation continue, soit en exploitant les possibilités du médium cinématographique, sont récurrents dans le monde du ballet et du cinéma durant la période, et animent très tôt les réflexions qui accompagnent le développement de cette nouvelle technologie (Guido, 2005). Prenant l'exemple du film de danse pour confronter la manière dont le cinéma peut ou non affirmer sa dimension artistique, le cinéaste et théoricien Lev Koulechov ([1920] 1995) décrit par exemple la manière dont le film peut tantôt fournir une « reproduction de *l'art du ballet* » – en permettant à la danse d'être « restituée avec exactitude » –, tantôt, et c'est la vision que promeut Koulechov, se démarquer comme un art indépendant grâce au montage, qui permet une composition inédite des fragments filmés de la danse (p. 42-43).

Dans les présentations qu'il fait du documentaire avant sa sortie, Lifar préfère indéniablement véhiculer cette première vision du film comme devant être mis au service de la reproduction du ballet, plutôt que de promouvoir les possibilités offertes par cette rencontre intermédiale. Son discours se nuancera toutefois après le succès de *Symphonie en blanc*, Lifar développant davantage l'idée d'un échange esthétique et d'une collaboration active entre ces arts (Ehrbar, 2024a). Alors qu'il revendique, en théorie, une position non interventionniste au moment de la réalisation de *Symphonie en blanc*, en se montrant certes enthousiaste à l'usage du ralenti, mais réticent à toute autre manipulation de l'image et de la performance, Lifar exploite déjà, en pratique, les possibilités du médium pour construire une représentation particulièrement valorisante de son art.

Tirer profit du dispositif : construire l'image idéale et idéalisée du ballet et des interprètes

Plusieurs extraits de ballet exécutés par les interprètes de l'Opéra et Lifar jalonnent le documentaire, à l'instar de *David triomphant* (1936), des ballets romantiques *Giselle* et *Le Lac des cygnes*, ainsi que des œuvres récentes de Lifar, comme *Le Chevalier et la Demoiselle* et *Sylvia* (1941). Au moment de la sortie du film, le public est déjà habitué à voir Lifar danser à l'écran. Durant les années 1930, sa classe d'adage[146] est filmée pour le documentaire *L'Opéra de Paris*, réalisé par Claude Lambert, et le danseur apparaît régulièrement aux actualités cinématographiques où sont diffusées les prises de vue effectuées lors de galas. Peu étudiés en tant que forme spécifique de spectacle, les galas se distinguent comme des producteurs majeurs d'iconographie et par l'important écho dont ils bénéficient dans les médias. Regroupant des vedettes sur scène et dans le public, d'importants moyens sont mis en place pour documenter ces soirées, par la photographie et par le film. Les extraits diffusés aux actualités cinématographiques donnent à voir les performances de Lifar et de ses éventuelles partenaires par des plans fixes, majoritairement frontaux et suffisamment larges pour que le corps entier des interprètes soit visible. L'accent est alors mis sur des passages chorégraphiques particulièrement dynamiques et exigeants sur le plan

[146] Dès 1932, Serge Lifar met en place une leçon d'adage qui permet aux danseurs et aux danseuses de travailler en couple et d'entraîner la réalisation de portés et de figures complexes (Poudru, 2007, p. 136).

physique. Une qualité de mouvement souvent approximative, qui se perçoit notamment à travers le déséquilibre des corps, caractérise toutefois une part notable de ce corpus, comme en témoignent la performance de Lifar au *Bal des petits lits blancs* en 1934, celle qu'il donne avec Suzanne Lorcia lors de l'édition de 1936 ou encore celle de la *Nuit des étoiles* en décembre 1935[147].

Ces archives donnent à voir une image de la pratique et du spectacle de la danse classique très différente de celle proposée dans *Symphonie en blanc*. Dans ce documentaire, les extraits des chorégraphies mettent particulièrement en exergue des enchaînements lents qui permettent au public de mesurer la précision de l'exécution des mouvements dans des vues d'ensemble. Ils proposent également des plans rapprochés, ainsi que quelques gros plans, qui visent à saisir l'expressivité des interprètes. Au-delà d'une question de rythme et de cadrage, la différence entre les captations issues de galas et les fragments chorégraphiques de *Symphonie en blanc* réside bien dans la maîtrise technique des gestes exécutés. Cet écart résulte en partie de l'agentivité différente dont dispose Lifar au cours du processus de réalisation des prises de vue. Les films réalisés lors des galas échappent au contrôle de Lifar et des interprètes qui ne peuvent aucunement maîtriser la production des images. On comprend alors la réserve émise par certains à l'égard de l'enregistrement de la danse par la caméra, à l'instar de Werner Schuftan qui écrit dans son *Manuel de danse*, en 1938 : « Car si sur la scène, il y a une erreur, ce n'est pas un si grand malheur ; demain, on l'évitera. Dans le film, par contre, ce qui est une fois fixé sur la pellicule, y reste pour toujours » (p. 145). L'auteur met en garde les interprètes contre la nature irréversible du film et sur l'effet potentiellement négatif que cette pérennisation des performances pourrait avoir sur leur carrière.

Dans *Symphonie en blanc*, le dispositif entourant le tournage permet à Lifar d'avoir un contrôle significatif sur le déroulement des prises de vue. Suivant la production du documentaire, un article de *Ciné-mondial* paru en octobre 1942 retranscrit, non sans humour, le déroulement suivant : « Pour la troisième fois, ils vont danser un fragment du *Lac des cygnes* [...] Coupez ! – Tout est mauvais ! hurle Serge Lifar, en frappant du pied, c'est terrible !... encorrre une fois ! » (Jeander, 1942, n. p.). Contrairement aux captations réalisées lors de galas, ce dispositif permet en effet de

147 Ces archives audiovisuelles sont disponibles sur le site Internet GP Archives, cote : CM 175 – Bal des petits lits blancs 1934 ; PJ 1936 354 16 – Le bal des petits lits blancs ; 3551EJ 25186 – Nuit des étoiles aux ambassadeurs. En France.

multiplier les prises d'un même passage chorégraphique jusqu'à ce que la version satisfasse le danseur. Plutôt que de révéler leurs erreurs ou leurs faiblesses, comme le craint Werner Schuftan, ce type de tournage donnerait au contraire aux interprètes la possibilité de proposer une version exemplaire de leur pratique. C'est notamment avec cet argument que Léone Mail (1945) – danseuse, chorégraphe et assistante de Lifar – défendra, elle aussi, les avantages qu'offre le médium cinématographique : « La technique de la danseuse, grâce aux plans sans cesse recommencés, sous l'œil exigeant de la caméra, atteindrait une perfection inégalée à la scène » (n. p.). Grâce aux possibilités offertes par le dispositif, la qualité technique des performances à l'écran dépasserait celle que le public verrait au théâtre, où aucune interruption de la performance n'est possible. On voit ainsi la manière dont le film polarise le monde de la danse, l'inquiétant autant qu'il se profile comme un outil pour atteindre une représentation idéale de cet art. Proposer, en parallèle des captations diffusées aux actualités cinématographiques, un documentaire dont il maîtrise l'image permet à Lifar de présenter au public une version modèle de ses ballets et de sa performance, et ainsi, d'équilibrer les représentations de sa danse à l'écran.

Il faut préciser que les captations de galas, malgré les imprécisions que celles-ci fixent sur la pellicule, ne donnent pas nécessairement une image dévalorisante du danseur. Ces documents construisent plutôt des représentations différentes et complémentaires du ballet, mettant en lumière des aspects distincts de sa pratique et de son spectacle. À la place de faire la démonstration d'une virtuosité technique et d'insister sur la grâce et l'harmonie de la danse classique et néoclassique[148], comme le promeut le documentaire, les captations issues de ce dispositif spectaculaire et cinématographique renouent plutôt avec la dimension d'attraction qui entoure la performance des corps scéniques et sportifs depuis la fin du XIXe siècle (Guido, 2006). Précédée et suivie par d'autres numéros, la performance de Lifar et des autres danseurs et danseuses de l'Opéra de Paris est ainsi inscrite dans un dispositif qu'on pourrait rapprocher de celui des music-halls. Les fragments chorégraphiques diffusés aux actualités cinématographiques montrent le danseur emporté dans une succession de sauts et de pirouettes, qui met l'emphase sur la dimension acrobatique du ballet – caractéristique

[148] Pour une réflexion sur la notion de grâce dans la danse classique et néoclassique, voir Laetitia Basselier (2021).

des chorégraphies lifariennes (Poudru, 2007, p. 81). Le montage cinématographique exalte cette dimension en sélectionnant les moments les plus rythmés pour les diffuser à l'écran. Le public, captivé par cet enchaînement, accorde alors sans doute une moins grande attention aux faiblesses sur le plan de la technique classique. Par ailleurs, il est rare que le ballet soit contextualisé. En omettant par exemple de donner le nom du ballet auquel se rattache le fragment dansé, le film pousse le public des salles de cinéma – contrairement à celui des galas qui pourra se référer au programme – à ne focaliser son attention que sur la performance des corps.

Dans *Symphonie en blanc*, la spectacularisation du corps repose sur d'autres ressorts. Le scénario et les effets cinématographiques finalement employés s'appliquent à souligner le caractère canonique du corps des interprètes en les faisant dialoguer avec l'Antiquité. À l'exigence de précision dans l'exécution des mouvements effectués devant la caméra pour donner à voir une image exemplaire de la technique classique s'ajoute, par la mise en récit et par des procédés de manipulation de l'image, la mobilisation d'un imaginaire du ballet où le corps apparaît des plus idéalisés. Plusieurs comparaisons, effectuées notamment par des fondus enchaînés, permettent aux corps et aux visages des danseurs et danseuses d'être renvoyés aux sculptures (fig. 9.3 et 9.4). Cette association n'est pas uniquement visuelle, se traduisant aussi par le discours du narrateur qui compare, par exemple, l'équilibre de la composition de la statuaire antique à celui des lignes que forme le corps de la danseuse classique[149]. Loin des rythmes effrénés des performances des galas, le corps est au contraire mythifié à travers la stase, l'immobilité et la lenteur.

La présence de ces références à l'antique n'est pas surprenante : elles se multiplient aussi bien dans l'histoire des modèles corporels poursuivis par la modernité qu'elles représentent un attrait pour les chorégraphes et danseurs et danseuses déjà au début du XXe siècle. Dans *Symphonie en blanc*, cette mise en relation, outre le fait de nourrir l'idée d'un canon esthétique incarné par les danseurs et danseuses, construit une proximité et un rapport symbolique entre la danse classique et l'Antiquité – utilisée ici pour asseoir l'idée d'une prétendue supériorité du ballet, présentée comme l'aboutissement des autres formes

[149] *Symphonie en blanc*, réalisé par René Chanas et François Ardoin, scénario de Léandre Vaillat et Serge Lifar, musique de Henri Sauguet, 1942, minutage : 00:18:26 – 00:19:00. GP Archives, CM 1405 – Symphonie en blanc.





FIGURES 9.3 ET 9.4 Comparaison à la statuaire antique. Symphonie en blanc, réalisé par René Chanas et François Ardoin, scénario de Léandre Vaillat et Serge Lifar, musique de Henri Sauguet, 1942, 00:18:44:16 – 00:18:46:08. GP Archives, CM 1405 – Symphonie en blanc.

d'expressions chorégraphiques. Au vu du contexte dans lequel le documentaire est réalisé, ces références ne peuvent en outre être séparées de ce qu'incarnent l'Antiquité et ses modèles corporels pour l'idéologie nazie. En ce sens, il faut noter les références visuelles que le documentaire déploie manifestement à l'égard du film de propagande *Olympia. Les dieux du stade*, réalisé en 1936 par Leni Riefensthal (Ehrbar, 2024b, p. 183-184). Cette filiation par l'image permet de préciser les raisons qui ont poussé Lifar à présenter le film à Hitler et à Goering en Allemagne (Franko, 2020, p. 197). Ainsi, éloignée de la représentation acrobatique des corps que délivrent les captations de galas, caractéristique des chorégraphies de Lifar, *Symphonie en blanc* cherche-t-elle à exalter celle de corps idéalisés et volontiers statiques, qui perpétuent et incarnent, sur les traces d'*Olympia*, une esthétique classique en dialogue avec le modèle antique.

La dimension de complémentarité dans les représentations permet aussi de comprendre la manière dont s'est construit, plus pragmatiquement, le corpus d'archives audiovisuelles fragmentaires des performances et des œuvres de Lifar. Plutôt que de mettre au point un protocole de captation systématique de ses œuvres chorégraphiques, jugeant le dispositif « trop coûteux encore et trop encombrant en raison du matériel qu'il réclame[150] » (Lifar, 1951, n. p.), Lifar a su profiter de sa notoriété et du développement des médias cinématographiques de son temps pour multiplier les occasions de faire filmer des parties de ses performances et œuvres chorégraphiques. Des ballets clés de sa carrière, comme *Le Spectre de la rose*, chorégraphié par Michel Fokine aux Ballets russes en 1911 et repris par Lifar à l'Opéra en 1931, ou *Icare*, l'une de ses créations les plus iconiques, créée en 1935, ne se trouvent par exemple pas dans *Symphonie en blanc*, mais sont filmés à d'autres occasions : *Le Spectre de la rose* apparaît dans plusieurs actualités cinématographiques, notamment celle consacrée à la soirée du *Bal de la Comédie française* en 1932, tandis qu'*Icare* est filmé pour la télévision en janvier 1943, dans le cadre de la conférence « Le Sport et la Danse » que Lifar anime à la Sorbonne. En 1956, dans le cadre de l'émission télévisuelle de divertissement *La Joie de vivre*, Lifar interprète l'entrée du Prince Albrecht dans le deuxième acte de *Giselle*, qui lui valut en 1932 un succès considérable. Par ce choix, il entend immortaliser

[150] Pour une critique similaire des obstacles matériels lié à la production et à l'usage du film dans le monde de la danse, voir par exemple M.-L. Clédon (1936) et Pierre Michaut (1938).

cette performance emblématique l'année de ses adieux officiels en tant que danseur à l'Opéra de Paris. Cette occasion lui permet aussi d'enrichir les représentations de *Giselle* à l'écran, cet extrait venant compléter celui filmé pour *Symphonie en blanc* quinze ans plus tôt. Initialement liée à des obstacles matériels, la diversité de ces documents audiovisuels devient précisément le moyen par lequel se concrétise le souhait de Lifar de conserver une mémoire de la danse et de la diffuser auprès d'un large public.

S'il est décrit par *La Presse* comme « le prestigieux danseur qui a su communiquer à l'homme de la rue l'amour des spectacles chorégraphiques, jadis privilège d'une élite » (« L'archange de la danse Serge Lifar mettra des pointes dans ses mémoires », 1953, n. p.), on peut postuler que l'intérêt et la disponibilité dont il a fait preuve à l'égard du médium cinématographique, et plus généralement du développement des médias de masse, ont participé de manière décisive à forger cette image. Une limite évidente sous-tend toutefois ce projet de popularisation et de démocratisation du ballet de l'Opéra de Paris : en envisageant l'accessibilité du ballet de l'Opéra de Paris par la circulation filmique de ses œuvres et de ses interprètes plutôt que par la tentative d'amener un public diversifié à l'intérieur de l'institution, Lifar préserve habilement une forme de distinction et d'exclusivité à l'expérience des élites qui fréquentent effectivement ses murs.

Il faut également préciser que, grâce à son activité foisonnante sur les scènes de music-halls, le genre du ballet connaît déjà une culture et une popularisation importante à Paris dès la fin du XIXe siècle, comme l'a analysé Sarah Gutsche-Miller (2015). Les rencontres entre le ballet et le cinéma permettent ainsi de consolider cette tendance, tout en donnant au public une forme inédite d'accès aux œuvres et aux rouages du ballet de l'Opéra de Paris. Passé l'enthousiasme des débuts, une certaine résistance s'instaure cependant peu à peu face à l'usage de ces films. Celle-ci permet en filigrane de saisir les tensions qui animent le propre rapport de Lifar aux archives audiovisuelles de la danse et la limite de leur rayonnement.

Postérité : décalage et résistance face aux archives audiovisuelles

Ciné-mondial conclut un article consacré à *Symphonie en blanc* en soulignant avec emphase l'importance du documentaire pour la postérité :

> Serge Lifar, en pleine possession de ses moyens, veut transmettre sa foi, ses secrets, ses trouvailles et laisser à la pellicule le reflet le plus pur de son génie. Serge Lifar ne tourne pas seulement un film… il tourne son testament. (Jeander, 1942, n. p.)

Or, contrairement à cette prédiction, peu d'attention est accordée au documentaire dans les années qui suivent sa production. *Symphonie en blanc* disparaît du paysage médiatique. Possiblement en raison du contexte de sa réalisation et des accusations de collaborationnisme dont Lifar fera l'objet, le chorégraphe n'évoquera que rarement ce film après la guerre et celui-ci sera rarement montré durant les décennies suivantes – les soirées d'hommages organisées en 1986 et 1987 à Lausanne et à Paris faisant à cet égard office d'exception. À partir des archives de l'Inathèque, l'étude de la circulation des films représentant les performances de Lifar montre que les actualités cinématographiques, les performances filmées pour la télévision et la séquence montrant sa classe d'adage tirée du documentaire de Claude Lambert sont plus volontiers réemployées dans les émissions télévisuelles consacrées à Lifar dans les années 1970 et 1980 que les extraits de *Symphonie en blanc*[151]. Plus récemment encore, les extraits sélectionnés pour le documentaire *Serge Lifar. A Revolution in Dance* (2017) de Florent Durth et Ivan Kuzmin confirment cette orientation, qui pourrait s'expliquer soit en raison du caractère propagandiste du documentaire, soit pour une question d'accessibilité des archives. Un décalage net apparaît ainsi entre les aspirations de Lifar, la médiatisation de *Symphonie en blanc* à sa sortie, et l'attention accordée au document dans le temps.

Au-delà du cas spécifique de *Symphonie en blanc*, l'usage des archives audiovisuelles qui entourent l'activité de Lifar et du ballet de l'Opéra de Paris n'est pas sans poser problème à une part spécifique du public en prise directe avec ces documents, comme le remarque en 2009 Nicolas Villodre, alors chargé de la Cinémathèque de la danse :

> Les danseurs me semblent souvent très réticents face aux images du passé – les leurs et celles des danseurs qu'ils ont admirés. Lors d'un hommage à Lifar à Lausanne, la Cinémathèque de la Danse a présenté

[151] Voir par exemple les émissions suivantes : *L'Homme en question,* France 3, 16 octobre 1977, Institut national de l'audiovisuel (INA), notice : CPC77050696 ; *Expressions,* TF1, 30 octobre 1977, INA, notice : CPA7705829603.

> des films des années 1930 dans lesquels apparaissait, entre autres, Yvette Chauviré. Elle était présente : à l'issue de la projection, elle nous a le plus sérieusement du monde priés de ne plus montrer ces archives. À l'en croire, ces dernières ne présentaient pas les interprètes de cette époque à leur avantage… (Villodre, Glon et Van Dyk, 2009, p. 8)

Ces propos mettent en lumière le malaise qui entoure l'expérience de l'archive audiovisuelle de la danse par une partie de ses protagonistes. Le visionnement de ces films, lors de la soirée d'hommages à Serge Lifar citée en introduction, soit plusieurs décennies après leur réalisation, donnerait au public contemporain une image de leur pratique que l'ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris juge dévalorisante. Un décalage apparaît ainsi entre l'enthousiasme et la confiance qui animaient Lifar dans sa quête de pérennisation de la danse par le film – le chorégraphe se montrant des plus proactifs pour multiplier les apparitions du ballet de l'Opéra de Paris à l'écran et pour en donner une représentation idéale et idéalisée – et la réception embarrassée, près d'un demi-siècle plus tard, réservée aux résultats de cette entreprise[152]. Nicolas Villodre pointe ensuite le caractère « cruel », sous certains aspects, de la photographie et du cinéma, les « gestes "vieillots" » et les « faiblesses techniques » (p. 8) que certains danseurs et certaines danseuses retiennent aujourd'hui de ces documents visuels. Pour se prémunir de ce jugement, Yvette Chauviré opte donc pour une proposition radicale : éviter la projection publique de ces films, allant ainsi à rebours de la politique de valorisation du film de danse promue par Lifar, qui jugeait ces documents essentiels pour « sauvegarder les œuvres chorégraphiques et les transmettre aux générations futures » (Lifar, discours au Congrès des techniciens de théâtre, 1957, cité dans Christout, 1957, p. 49).

La position d'Yvette Chauviré et le constat de Nicolas Villodre permettent, en creux, de mettre en lumière la vision idéalisée, voire mythifiée des grandes vedettes du passé qu'entretient Lifar, ainsi que son absence de considération des sources filmiques de la danse déjà existantes :

> Un illustre danseur, une grande danseuse meurent, que reste-t-il d'eux : un nom fameux, quelques gravures, un buste au foyer de l'Opéra. Et que n'aurions-nous pas donné pour posséder un film où serait fixé leur génie ! (Lifar, 1943, p. 122)

[152] Voir aussi l'article particulièrement critique de Dominique Reaumont envers ces extraits dans « Le spectre de Lifar », *Pour la danse*, février 1987, cité par Florence Poudru (2007, p. 199).

Lifar véhicule l'idée selon laquelle aucune grande vedette de ballet n'a été filmée par le passé. Entièrement tourné vers les progrès technologiques du cinéma de son temps, Lifar oublie les rencontres privilégiées qui ont marqué le ballet de l'Opéra de Paris et le cinéma dès la mise au point du médium, permettant notamment à Nadar de filmer une démonstration de la ballerine Carlotta Zambelli en 1897 (Guido, 2013, p. 282-285). Dans une logique de distinction, Lifar évite aussi de mettre la lumière sur les projets initiés par des figures du monde de la danse ou du cinéma qui croient comme lui au potentiel patrimonial du film pour la danse ou qui souhaitent promouvoir la visibilité du ballet à l'écran. À la collection des captations de ballets confectionnée par Léonide Massine précédemment citées, il faut ajouter celle des Archives internationales de la danse qui annoncent dans la description de leur activité que leur bibliothèque sera « complétée par une section cinématographique où seront réunis les films se rapportant à la danse » (« Les archives internationales de la danse », 1933, p. 25). Ceux-ci sont tournés et rassemblés dans une visée ethnographique, pédagogique et patrimoniale (Baxmann, Rousier et Veroli, 2006, p. 121-123 ; Andus L'Hotellier, 2012, p. 226). Assisté par Léone Mail, qui travaille parallèlement avec Lifar, le réalisateur Jean Benoît-Lévy crée en 1951-1952 la série *Ballet de France* en élaborant des ballets spécialement pour la télévision, dans lesquels interviennent quelques-unes des vedettes du ballet de l'Opéra de Paris, comme Claude Bessy et Serge Peretti (Guido, 2011). Ainsi, alors même qu'il oriente une part considérable de sa carrière à la production d'une mémoire visuelle de la danse et qu'il défend la valorisation de ces documents, Lifar met en place une forme de distance face aux films de danse qui le précèdent et, dans une certaine mesure, invisibilise aussi ceux qui lui sont contemporains.

Finalement, malgré la position théorique inflexible que Lifar défend sur l'écriture de la danse par le film, la décision qu'il prend en 1977 d'appliquer la notation Laban à ses ballets (Poudru, 2007, p. 194) révèle les limites que le chorégraphe reconnaît à ce projet. Bien que Lifar réussisse au moins en partie à construire et fixer une mémoire, fragmentaire et sélective, de sa pratique par le film et à la rendre accessible à un large public, la visibilité de ces documents, sur un temps long, mais aussi en termes de circulation internationale, reste marginale. En 1945, la revue états-unienne *Dance Index* établit par exemple un catalogue rassemblant près d'un millier de films de danse à partir

de sources audiovisuelles conservées aux États-Unis, où la mention de Serge Lifar n'apparaît qu'à une seule reprise, à propos d'un film de 10 minutes indexé sous le nom de « Ballet of the Paris Opera – Behind the scenes as the Ballet prepares[153] » (*Dance Index*, 1945, p. 71). Si Lifar avait défini en 1935 le film comme une « édition imprimée du ballet » (p. 26), le médium n'est pas parvenu, en fin de compte, à rivaliser avec la circulation et le succès qu'ont connu d'autres formes de mémoires de la danse, notamment textuelles, graphiques, ou photographiques. Alors que les livres de Lifar sont traduits et que son iconographie circule dans la presse étrangère, ses représentations filmées sont restées, jusqu'à une période récente, manifestement moins mobiles.

Bibliographie

ANDUS L'HOTELLIER Sanja, 2012, *Les Archives internationales de la danse : un projet inachevé, 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances.

BASSELIER Laetitia, 2021, « Entre essence et historicité de la danse classique : le "néo-classique" du XXe siècle à nos jours », thèse de doctorat, Université de Lille.

BAXMANN Inge, ROUSIER Claire et VEROLI Patrizia (dir.), 2006, *Les Archives internationales de la danse 1931-1952,* Pantin, Centre national de la danse.

CHRISTOUT Marie-Françoise, 1957, *La Vie de l'Institut chorégraphique (1947-1957)*, introduction de Serge Lifar, Paris, Institut chorégraphique, n° 5.

CLÉDON M.-L., 1936, « La danse et le cinéma », *Arts et mouvements*, n° 15, 3e trimestre, p. 79-81 ; disponible en ligne : https://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/arts_et_mouvement/ART_36_15.pdf (consulté le 31.07.2025).

COURTAZ Gilbert, 1986, « Serge Lifar collectionneur. La mémoire chez Serge Lifar », dans *Serge Lifar : une vie pour la danse* [catalogue d'exposition], Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Évêché, p. 13-18.

Dance Index, 1945 (mai), vol. 4, n° 5, « A Catalogue of Dance Films » ; disponible en ligne : https://www.eakinspress.com/danceindex/issueDetail.cfm?issue=catalogueofdanceunse (consulté le 31.07.2025).

EHRBAR Lorena, 2024b, « Longévité d'un canon : carnation et musculature dans les images de Serge Lifar », *Perspective*, n° 2, p. 175-188 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/12u3wx (consulté le 31.07.2025).

EHRBAR Lorena, 2024a, « Position théorique et agentivité de Serge Lifar dans la représentation visuelle du ballet », *Motifs*, n° 8, en ligne : https://dx.doi.org/10.56078/motifs.1097 (consulté le 31.07.2025).

FAURE Christian, 1988, « Le film documentaire sous Vichy : une promotion du terroir », *Ethnologie française*, vol. 18, n° 3, Paris, PUF, p. 283290 ; disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/40989059 ?sid=primo (consulté le 31.07.2025).

FRANKO Mark, 2020, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar : Interwar French Ballet and the German Occupation*, New York, Oxford UP.

[153] Le caractère lacunaire des métadonnées ne permet pas d'identifier la source mentionnée. Au vu de sa longueur, il pourrait peut-être s'agir du documentaire de Claude Lambert, *L'Opéra de Paris* (1936).

GUIDO Laurent, 2013, « Le ballet au cinéma », dans Mathias Auclair et Christophe Ghristi (dir.), *Le Ballet de l'Opéra : trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, p. 283-285.

GUIDO Laurent, 2011, « "Du foyer de la danse à la danse au foyer". L'expérience télévisuelle des Ballets de France (Jean Benoit-Lévy, 1951-1952) », dans Gilles Delavaux et Denis Maréchal (dir.), *Télévision : le moment expérimental. De l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Apogée, p. 461-479.

GUIDO Laurent, 2006, « Rhythmic Bodies/Movies : Dance as Attraction in Early Film Culture », dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam UP, p. [139]-156 ; disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.12 (consulté le 31.07.2025).

GUIDO Laurent, 2005, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, n° 2, p. 20-27 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/ver.hs03.0020 (consulté le 31.07.2025).

GUTSCHE-MILLER Sarah, 2015, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*, Rochester, University of Rochester Press.

JEANDER, 1942 (10 octobre), « Lifar tourne *Symphonie en blanc* », *Ciné-mondial*, n. p. [Archives de la Ville de Lausanne, P 63 Fonds Serge Lifar, carton presse 1942.]

KÖHLER Kristina, 2017, *Der tänzerische Film : frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marbourg, Schüren.

KOULECHOV Lev, 1955, « La bannière du cinématographe – 1920 » (1920), *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 36-63.

LIFAR Serge, 1951 (20 septembre), Lettre de Serge Lifar à Giuseppe Luigi Mele, Paris. [BnF, département des Arts du spectacle, COL-120 Fonds Serge Lifar].

LIFAR Serge, 1943, « La danse et le cinéma », *Terpsichore dans le cortège des muses*, Paris, Pierre Lagrange, p. 119-123.

LIFAR Serge, 1935, *Le Manifeste du chorégraphe*, Paris, Hachette.

LIFAR Serge et LE MONASTIER Yves, 1942 (10 février), « Silence Terpsichore… on "tourne" ! » [entretien], *Paris-soir*, n. p. [Archives de la Ville de Lausanne, P63 Fonds Serge Lifar, carton presse 1942].

LIFAR Serge et WARNOD André, 1942 (13 mars), « Serge Lifar nous dit comment il a conçu la réalisation de son film documentaire sur la danse » [entretien], *Le Figaro*, n. p. [Archives de la Ville de Lausanne, P63 Fonds Serge Lifar, carton presse 1942].

LIVIO Antoine, 1990, « Entrechats. Avec Serge Lifar », dans Pascal Ory et Olivier Barrot (dir.), *Entre-deux-guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, p. 317-340.

MAIL Léone, 1945 (13 octobre), « Danse et cinéma », *Ce soir*, n. p. [Centre national de la danse, Fonds Léone Mail, MAI 765.]

MARQUIÉ Hélène, 2022, « Exoticism and the Threat of Contagion : Danger or Therapy for Decadent Dance », dans Julia Hartley, Wanrug Suwanwattana et Jennifer Yee (dir.), *French Decadence in Global Context : Colonialism and Exoticism*, Liverpool, Liverpool UP, p. 197-222.

MICHAUT Pierre, 1938 (mai), « La danse et le cinéma », *La Tribune de la danse,* n° 54, p. 11 ; disponible en ligne : https://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/la_tribune_de_la_danse/TRI_38_54.pdf (consulté le 31.07.2025).

P. M., 1942 (2 décembre), « *Symphonie en blanc* au cinéma des Champs-Élysées », *Semaine à Paris*, p. 36. [Archives de la Ville de Lausanne, P 63 Fonds Serge Lifar, carton presse 1942].

POUDRU Florence, 2007, *Serge Lifar : la danse pour patrie*, Paris, Hermann.

SCHUFTAN Werner, 1938, *Manuel de danse*, Paris, Edgar Malfère.

SELLIER Geneviève, 2015, « Le cinéma populaire et ses usages dans la France », *Studies in French Cinema,* vol. 15, n° 1, p. 1-10 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.1080/14715880.2014.996453 (consulté le 31.07.2025).

SUQUET Annie, 2025, *Modernités critiques : une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*, Pantin, Centre national de la danse.

VEROLI Patrizia, 2014, « Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in "Zarubezhnaia Rossiia" (Russia Abroad) 1930-1940 », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 32, n° 2, p. 105-143 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3366/drs.2014.010 (consulté le 31.07.2025).

VILLODRE Nicolas, GLON Marie et VAN DYK Katharina, 2009, « Les images de danse » [entretien], *Repères, cahier de danse*, n° 2, p. 8 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.3917/reper.024.0008 (consulté le 31.07.2025).

Tommaso Zaccheo

10 Étudier les captations du *Roi Lear* de Giorgio Strehler et du *Peer Gynt* de Patrice Chéreau

Cet article propose une réflexion à partir de deux captations conservées dans le fonds audiovisuel de la Théâtrothèque Gaston Baty de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, à savoir les enregistrements du *Re Lear* mis en scène par Giorgio Strehler en 1972 et du *Peer Gynt* mis en scène par Patrice Chéreau en 1981. Les historiens du théâtre s'intéressent généralement à ces documents afin d'étudier, et parfois croiser, les parcours de ces deux metteurs en scène qui ont profondément marqué le théâtre européen entre les années 1960 et les années 1980, et de comparer leurs pratiques artistiques. Il convient pourtant de s'attarder sur le statut documentaire de ces sources, de développer une réflexion d'ordre épistémologique et de mesurer en quoi leurs contextes de production respectifs pourraient, ou devraient, modifier leur usage, en particulier dans un cadre pédagogique.

Saisir un « document » au-delà de sa nature d'« œuvre »

Réfléchir à la spécificité des produits télévisuels issus des œuvres scéniques de Patrice Chéreau et de Giorgio Strehler impose de rappeler le contexte dans lequel ces captations ont été produites pour en saisir, autant que faire se peut, la nature d'œuvres filmiques réalisées à partir d'autres œuvres scéniques, à savoir des spectacles de Chéreau et de Strehler.

Le *Roi Lear*, produit par le Piccolo Teatro de Milan en 1972, est filmé par Carlo Battistoni à la fin d'un cycle de reprises de sept années. Le film est diffusé par la deuxième chaîne de la radiotélévision italienne (RAI 2), les 5 et 6 octobre 1979[154]. Battistoni, assistant et ami de Strehler depuis les années 1950, réalise depuis 1964 de nombreuses « dramatiques télévisées » (Goetschel, 2007) que l'on appelle en Italie des *sceneggiati*.

En ce qui concerne le *Peer Gynt* de Chéreau, c'est le metteur en scène Bernard Sobel qui le « met en image » – comme l'indique le générique –, en créant un produit télévisuel *sui generis* à partir de la mise en scène[155]. Sobel et Chéreau se connaissent, le premier ayant accueilli le second à Gennevilliers en 1966 déjà[156]. Sobel effectue quatre séances de tournage les 9, 10, 11 et 12 juin 1981 au Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne, où le spectacle a été créé quelques jours plus tôt, le 5 juin. La chaîne Antenne 2 diffuse le film le soir du 28 décembre de la même année (Bataillon, 2005, p. 257).

Au premier abord, nous pouvons relever plusieurs analogies entre deux captations de spectacles qui sont des œuvres filmiques à part entière, réalisées par des personnalités proches des metteurs en scène. Battistoni et Sobel ne se limitent pas en effet à filmer des représentations : ils produisent des œuvres nouvelles, forgées à partir d'une matière scénique préexistante et avec le même objectif de partager avec un vaste public des œuvres qu'ils admirent et de les pérenniser. Au regard de ces analogies, il faut également évoquer le contexte de production ayant permis, en France et en Italie, de telles opérations de valorisation. Outre que les techniques professionnelles d'enregistrement et de montage de la vidéo et du son n'ont cessé de se développer depuis 1952, l'année 1974 pour la France et l'année 1975 pour l'Italie coïncident avec une réforme des institutions qui gèrent le monopole

154 Pour consulter ce film, voir le document conservé à la Théâtrothèque Gaston Baty, consultable sous demande de réservation, qui est une version numérisée d'un enregistrement privé du film télévisuel de Battistoni.

155 Le film peut être visionné (en accès payant) sur Madelen, la plateforme de *streaming* de l'Institut national de l'audiovisuel : https://madelen.ina.fr/content/peer-gynt-69295 (consulté le 31.07.2025).

156 Bernard Sobel est en effet le premier directeur d'une institution subventionnée à donner un cadre public à même de permettre à la jeune troupe du lycée Louis-le-Grand, dirigée par Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent, de poursuivre leur travail théâtral et de devenir, progressivement, une troupe professionnelle. C'est d'ailleurs en tant que troupe de Gennevilliers que cet ensemble commence à se faire connaître, *via* des tournées au sein des festivals européens de théâtre universitaire ou consacrés à la jeune création les plus importants des années 1960.

des médias audiovisuels du service public. L'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) et la radio-télévision italienne engendrent la naissance de nouvelles chaînes et instaurent entre elles un régime de compétition accru, sans abolir le monopole de l'État (Sauvage et Veyrat-Masson, 2014 ; Grasso, 1992).

Évoquer ce contexte permet de formuler une première hypothèse opératoire, à savoir que les versions télévisées du *Lear* et du *Peer Gynt* seraient emblématiques de stratégies nouvelles dans le champ de la télévision publique. En Italie, on renouvelle la pratique – datant de la fin des années 1940 – de la production de *sceneggiati*. En France, on développe en le diversifiant le genre de la dramatique télévisée qui, à l'origine, englobait « aussi bien une pièce de théâtre filmée qu'une adaptation d'une pièce de théâtre filmée » (Touchard, 1963, p. 5).

Malgré les ressemblances contextuelles entre les deux projets de captation de leur spectacle, Strehler et Chéreau ne se trouvent pas au même moment de leur carrière. La création de *Lear* coïncide pour le premier avec l'année de son retour au Piccolo Teatro de Milan : en 1968, il avait quitté ce théâtre qu'il avait fondé, en raison de la virulence de la contestation politique et d'un conflit grandissant avec son cofondateur, Paolo Grassi. Strehler reprend la direction de l'institution après que son projet de direction du Teatro Stabile de Rome – l'équivalent d'un théâtre national – a échoué[157]. Comme l'a très bien synthétisé l'angliciste italien Agostino Lombardo[158], avec *Lear*, « [c]e retour à Shakespeare [...] célèbre de la manière la plus haute trente ans de mise en scène » (1989, p. 241). Une partie considérable de la critique de l'époque, d'ailleurs, établit un parallèle entre le vieux roi fou qui retrouve la raison après un véritable chemin de croix et le vieux metteur en scène qui retourne à « son » théâtre à la suite d'une pérégrination non moins douloureuse.

Chéreau – qui a failli devenir directeur artistique du Piccolo en 1972, ce qu'aurait voulu Grassi – a attendu longtemps avant de s'attaquer à la mise en scène de l'immense saga de *Peer Gynt*, le personnage d'Ibsen qui quitte les brumes de la Norvège pour partir à la quête de son Soi, atteint le désert d'Arabie pour s'oublier, retrouve la paix

[157] Pour étudier la genèse et le contexte dans lequel cette réalisation a eu lieu, les documents du fonds Giorgio Strehler conservés à Trieste sont très précieux. Voir le fonds Giorgio Strehler, Civico Museo Carlo Schmidl, dossier 96, sous-dossier « Allestimento *Re Lear* di William Shakespeare, stagione 1972-1973, Piccolo Teatro di Milano ».

[158] Agostino Lombardo est le traducteur de *La Tempête* que Strehler met en scène en 1977.

dans les bras de son amour et, momentanément, se sauve de la mort[159]. Michel Bataillon, qui a été conseiller littéraire auprès du TNP entre 1972 et 2002, affirme que sans la réalisation de films comme *La Chair de l'orchidée* (1975) ou *Judith Therpauve* (1978), et sans la mise en scène de la tétralogie de Wagner au Festival de Bayreuth (1976-1980), Chéreau n'aurait pas affronté *Peer Gynt*, ce « *Faust* scéniquement réalisable » (2005, p. 257). À la fin des années 1970, Chéreau a atteint une telle maturité artistique et professionnelle qu'il a besoin d'indépendance. Il codirige alors le TNP-Villeurbanne avec Roger Planchon et, à la différence de Strehler qui revient dans « son » théâtre, il est sur le point de quitter une maison sans en avoir trouvé une autre.

À partir des éléments qui viennent d'être mentionnés, il paraît possible d'émettre une deuxième hypothèse opératoire d'ordre méthodologique. Les deux œuvres télévisuelles semblent avoir été réalisées comme des monuments destinés à consacrer le parcours artistique des metteurs en scène et celui de leurs collaborateurs. Le terme *monument*, en l'occurrence, n'est ni neutre ni métaphorique. Il réfère à un couple de notions proposé par Jacques Le Goff dans un texte paru initialement en italien[160]. L'historien français, après avoir analysé le glissement sémantique des mots latins *monumentum* et *documentum*, conclut que tout « document » est susceptible de devenir un « monument » :

> Il résulte d'un montage conscient ou inconscient de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'a produit, mais aussi des époques successives pendant lesquelles il a continué à être manipulé, ne fût-ce que par le silence. ([1978] 2019, p. 59)

En d'autres termes, et pour ce qui concerne les réalisations qui nous occupent, il convient de traiter les films de Battistoni et de Sobel comme des *monuments*, dans la mesure où ils résultent d'« un choix opéré soit par les forces à l'œuvre dans le déroulement temporel du monde et de l'humanité, soit par les délégués à la science du passé et du temps qui passe, les historiens » (*ibid.*). En effet, le choix d'imprimer

[159] Une réflexion sur les choix de ces textes de la part de ces metteurs en scène, effectués à des moments clés de leurs parcours respectifs pourrait être développée, mais la place manque ici.

[160] La version italienne été amplement commentée par les historiens du théâtre italien entre les années 1980 et 1990.

sur une pellicule, de capter le son des œuvres scéniques de Chéreau et de Strehler, de la façon la plus sophistiquée possible à l'époque, puis d'en diffuser le résultat à la télévision, équivaut consciemment à les hisser au rang de chefs-d'œuvre. Battistoni et Sobel semblent donc avoir bel et bien érigé des *monuments* que, par la suite, les spécialistes, les étudiantes et les étudiants ont utilisés illusoirement comme des *documents*. À la suite de nombreux historiens, et de Marco De Marinis ([1988] 1999) en particulier, il faut alors se souvenir que les implications idéologiques et étymologiques dégagées par Le Goff ont conduit celui-ci à déclarer que, par précaution méthodologique, il convient de considérer que « tout document est un monument » ([1978] 2019, p. 59).

Analyser des sources historiques en respectant leur spécificité médiatique

La deuxième partie de la présente réflexion peut, alors, se concentrer sur les stratégies et sur les négociations entre le médium théâtre[161] et le médium télévisuel, telles qu'elles furent entreprises par Battistoni et Sobel afin de valoriser les réussites artistiques de Strehler et de Chéreau. Préalablement, il faut remarquer que les approches exégétiques des textes par les deux metteurs en scène diffèrent sensiblement. Pour Agostino Lombardo, Strehler « n'accentue pas des thèmes particuliers [mais propose] une exploration, une recherche, un voyage dans le grand mystère marin d'un drame qui inclut tous les thèmes » (1989, p. 241) de la tragédie du *Roi Lear*. François Regnault, traducteur du *Peer Gynt* et dramaturge de Chéreau, met au contraire l'accent sur un thème central de la pièce d'Ibsen, à savoir sur l'émouvante parabole d'un homme qui se perd dans « les pelures du Soi » (1981, p. 53). Ce thème unique et quasi obsessionnel est néanmoins développé par la troupe de Chéreau de la façon la plus ample et la plus profonde possible, les moyens financiers du TNP permettant d'en effectuer une restitution intégrale en deux journées.

[161] Affirmer que le théâtre est un médium ne va pas de soi, comme le souligne l'historienne Daniela Sacco (2017), laquelle analyse la spécificité du théâtre – un *medium* qui peut être défini comme « archaïque » – en se penchant sur les œuvres des philosophes Walter Benjamin et Samuel Weber (p. 87-109). Évoquons aussi les travaux de Jean-Marc Larrue, lequel a affirmé : « L'histoire du théâtre, de la modernité à la période actuelle, est une histoire médiatique » (2008, p. 111).

À cet égard, la scénographie de Richard Peduzzi pour Chéreau restera dans les annales, proposant un jeu subtil entre des éléments de décor simples et fixes – l'estrade côté cour, le tas de débris côté jardin – et un fond de scène en perspective qui dévoile tour à tour des pyramides, un asile de fou, un royaume de trolls[162]… Le dispositif conçu par Ezio Frigerio pour Strehler ne propose en revanche qu'une piste circulaire, recouverte de terre et bordée au lointain par un cyclorama[163]. La scène est surélevée d'une cinquantaine de centimètres. On peut dire avec Walter Benjamin, qui commente le « comblement de la fosse d'orchestre » chez Erwin Piscator et surtout Bertolt Brecht, qu'elle « ne surgit plus des profondeurs incommensurables ; elle s'est muée en podium » ([1931] 2003, p. 18) – cela d'autant plus qu'à l'avant-scène, accessible par un plan incliné, une zone de jeu étroite est aménagée. Au centre de la piste, quelques planches – tantôt assemblées en praticable, tantôt disjointes – suffisent à déployer les épisodes de la tragédie du pouvoir et de la sénilité, et à développer le spectre métaphysique et politique de son actualité. Qu'advient-il de ces différents espaces, proprement théâtraux, dans les versions filmées ?

En guise d'exemple, nous pouvons prendre la dernière scène de l'acte III du *Re Lear* à partir de la version filmée, présente dans le fonds audiovisuel de la Théâtrothèque Gaston Baty. À un plan large succède une série de plans plus rapprochés et il semble que quatre caméras suivent les mouvements des personnages. Le montage met en valeur, notamment, l'adresse du Bouffon[164] aux spectateurs présents dans la salle de théâtre, ainsi qu'aux téléspectateurs derrière leur écran. La technique brechtienne, à laquelle Strehler reste fidèle, l'amène à traiter ce monologue comme une interruption du *continuum* de la tragédie qui lui permet de ramener le public à une réalité *par-delà* le monde de la fiction, favorisant une réflexion sur l'histoire et la condition humaines. Le montage de Battistoni semble rendre compte du parti pris de Strehler.

[162] Des photographies du spectacle, prises par Jean-Marc Martin du Theil en 1981, sont librement accessibles sur le site de la Bibliothèque nationale de France : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106125364.r=Peer%20Gynt?rk=42918;4 (consulté le 31.07.2025).

[163] Des photographies du spectacles sont librement accessibles sur le site consacré au parcours de Strehler, ouvert pour célébrer le centième anniversaire de sa naissance (1921) : https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/re-lear/#riprese (consulté le 31.07.2025).

[164] Dans le texte de Shakespeare, le *Fool*, le Bouffon, n'est jamais présent sur scène aux côtés de Cordelia et les deux personnages peuvent être interprétés par un même comédien ou une même comédienne. Strehler a confié ces rôles à Ottavia Piccolo.

Mais cette première impression risque de faire oublier un élément fondamental de la mise en scène et du style de Strehler : l'espace. On sait, en effet, que l'une des qualités des réalisations de ce metteur en scène était de savoir dilater, jusqu'à la démesure, l'espace limité du théâtre. Le plateau du Piccolo, en effet, était littéralement *petit* (la nouvelle salle, plus grande, ne sera inaugurée qu'en 1998). Le travail chirurgical de la caméra de Battistoni coupe, cisaille, agrandit, mais aussi cache et escamote en tentant de transposer fidèlement l'œuvre scénique dans un autre code médiatique. Cette opération réduit et fausse l'effet d'une séquence que les spectateurs présents dans la salle pouvaient situer au centre de l'immensité, évidemment artificielle, d'un plateau-monde trempé de sang et rempli de terre.

Pour le bénéfice de la comparaison, prenons la scène de la confrontation entre le Grand Courbe et Peer, telle que celle-ci est restituée par Chéreau et sa troupe. Marie-Madeleine Mervant-Roux a synthétisé comme suit ce passage :

> [Une toile peinte] représentant un ciel nocturne, nuageux, avec une lune ronde et blanche et des silhouettes d'oiseaux de nuit [...] descend à la face, entre le praticable et la trappe, et cache presque totalement le fond de la scène laissé dans l'obscurité. Pendant la confrontation entre Peer et le Courbe, cette toile se gonfle, s'élève, retombe [...]. Tous ces mouvements la transforment aux yeux du public en une présence gigantesque et *vivante* : ils correspondent en effet au rythme du dialogue entre Gérard Desarthe [dans les rôles de Peer et du Courbe] et sa propre voix, enregistrée et retransmise par des haut-parleurs. Ainsi le Courbe vit-il et parle-t-il. (1986, p. 161)

La caméra de Sobel valorise au maximum le jeu de Desarthe, le suit de très près et elle restitue tout l'acharnement de la lutte entre Peer et le Courbe. Mais encore une fois, l'espace est occulté par la caméra, au point que la toile gigantesque décrite par Marie-Madeleine Mervant-Roux ne devient qu'un fond de scène quasiment neutre, oubliable.

Odette Aslan a, pour sa part, déclaré :

> De Chéreau à Sobel s'établit un discours dialectique qui transforme le matériau théâtral. Deux personnalités se conjuguent, deux points de vue différents. On n'assiste pas au transfert d'un spectacle sur un support d'enregistrement mais à une écriture qui tantôt avalise et même valorise la mise en scène, tantôt en conteste l'aspect « poli », « lisse » et s'attache à en révéler les coutures. (1986, p. 291)

Rappelons que Chéreau avait, entre autres, mis en scène *Peer Gynt* pour rivaliser avec la version réalisée par Peter Stein, en 1971, à la Schaubühne de Berlin. La présence dans le fonds de la Théâtrothèque Gaston Baty d'une version du film de Sobel doublé en allemand pourrait être interprétée comme une preuve de la volonté de proposer au public germanophone une comparaison entre le jeu de Desarthe, interprète unique de Peer chez Chéreau, et celui des cinq interprètes qui se succèdent au plateau dans la version de Peter Stein. Voilà qu'une autre hypothèse peut être avancée, au détour d'une analyse de séquence, à savoir que le film de Sobel dresse un *monument* à la gloire d'un comédien d'exception tout autant qu'au metteur en scène qui le dirige.

Pour en revenir au traitement de l'espace, un *document* rend peut-être possible de récupérer la dimension scénique non entièrement reproduite par le montage analytique de Sobel. Il s'agit d'une source sonore, à savoir une série d'enregistrements de la voix de Desarthe – dans les deux rôles de Peer et du Grand Courbe –, actuellement conservée à la Bibliothèque nationale de France[165]. Ces indices sonores peuvent être comparés, pour l'analyse, aux images de Sobel. La dimension acoustique de la performance de l'acteur, récupérée *via* l'enregistrement audio, permet de mesurer à quel point l'espace limité du théâtre peut devenir soudainement immense et évocateur. Gérard Desarthe agit dans un paysage sonore complexe – créé par André Serré – qui dilate l'espace et le temps et fait pénétrer dans un univers, plutôt que de se limiter à montrer un personnage ou un acteur. Une analyse approfondie de cette séquence permet ainsi d'interroger l'apparente uniformité des images construites par Sobel, puisqu'un enregistrement sonore de la scène suffit à ouvrir un accès différent à la réalité disparue du spectacle, à dessiner un horizon évidemment inatteignable en sa totalité.

Partager une expérience de recherche

Nous avons à peine commencé à traiter en *monuments* des films qui sont souvent interprétés comme de « simples » *documents*, à les considérer comme de véritables *productions* interprétatives, et non comme de « simples » *reproductions*. Il convient d'interroger à nouveaux frais la valeur historique et critique de ces œuvres filmiques, et cela au regard

[165] Fonds Planchon, 4-COL-112, cote : ASPBAN 3924 – « Courbe. Bande spectacle 1/10/1981 ». Cote NUMAV : 156916.

de l'évolution de l'histoire du théâtre dans laquelle celles-ci doivent être pensées. Or, si le présent article insiste sur le caractère fondamentalement subjectif des sources ici interrogées, celles-ci n'en restent pas moins précieuses pour saisir d'un côté la singularité des créations scéniques de Strehler et de Chéreau – ces monuments recèlent bien une dimension documentaire –, et de l'autre la construction d'une partie de leur réception.

Avant de conclure, nous aimerions réfléchir, comme nous y invitent les responsables du présent ouvrage collectif, à l'effet que peuvent produire ces productions filmiques sur des étudiantes et étudiants. Comment les rendre sensibles à la complexité des *monuments* réalisés par Battistoni ou Sobel, sans qu'ils en rejettent pour autant le caractère *documentaire* ? Une première réponse, simple mais non simpliste, serait de confronter immédiatement ces films à d'autres documents pour en faire saisir la partie « documentaire », de les inscrire d'emblée dans une série de sources relatives aux créations scéniques de Strehler et de Chéreau susceptibles de donner accès aux intentions et aux réalisations des deux metteurs en scène. C'est dans cet esprit que nous avons enrichi l'étude des images de Sobel avec l'écoute des enregistrements sonores du *Peer Gynt* de Chéreau. La démarche pourrait être poursuivie, par exemple avec l'analyse des croquis de Peduzzi et celle des revues de presse. Il s'agirait d'initier les étudiantes et étudiants au travail d'enquête qui caractérise toute recherche en études théâtrales.

Une autre façon de procéder, influencée par la lecture de « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire » – essai avec lequel Carlo Ginzburg ouvre son recueil *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (2001) –, consisterait à embrasser pleinement l'illusion documentaire produite par le *monument*. Avec et pour les étudiants – immergés par ailleurs dans une culture dominée par des dispositifs de reproduction et des simulations virtuelles de la réalité –, il s'agirait d'envisager, dans un premier temps, ces sources audiovisuelles d'une façon faussement naïve et de s'efforcer de croire que ces images *reproduisent* fidèlement une œuvre scénique. Ensuite, par étapes successives, il conviendrait de faire apparaître les apories d'une telle approche, de montrer que la nature des œuvres filmiques issues des créations scéniques ne va pas de soi, n'est pas « naturelle », et cela en produisant méthodiquement une forme de défamiliarisation des images qui passe par une analyse critique et philologique des textes et des spectacles. Par cette voie détournée, mais heuristique, il serait peut-être possible

de faire mieux saisir la complexité des enjeux liés à la dualité *document/monument* ainsi que la nécessité de l'investigation contextuelle et celle de l'analyse intermédiale.

Bibliographie

ASLAN Odette, 1986, « *Peer Gynt* au petit écran », dans Odette Aslan (dir.), *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre :* La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, Le Théâtre lyrique, Paris, CNRS, coll. « Les Voix de la création théâtrale », p. 287-291.

BATAILLON Michel, 2005, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau, Planchon, et leurs invités : TNP, Théâtre national populaire, 1972-1986*, 3 vol., Paris, Marval.

BENJAMIN Walter, 2003, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1re version) Une étude sur Brecht » (1931), *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel., Paris, La Fabrique, p. 18-34 ; disponible en ligne : https://shs.cairn.info/essais-sur-brecht--2913372295-page-18?lang=fr. DOI de l'ouvrage : https://doi.org/10.3917/lafab.benja.2003.01 (consulté le 31.07.2025).

DE MARINIS Marco, 1999, « Note sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo » (1988), dans Marco De Marinis (dir.), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Rome, Bulzoni, p. 198-215.

GINZBURG Carlo, 2001, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, p. 16-36.

GOETSCHEL Pascale, 2007, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », dans Évelyne Cohen et Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS, p. 113-143 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2941 (consulté le 31.07.2025).

GRASSO Aldo, 1992, *Storia della televisione italiana*, Milan, Garzanti.

LE GOFF Jacques, 2019, « Document/Monument » (1978), trad. Erica Magris, dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième Époque, p. 49-59. Paru initialement sous le titre « Documento/monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, t. V, *Divino-Fame*, Turin, Einaudi, p. 38-48.

LARRUE Jean-Marc, 2008, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, « Mettre en scène/Directing », dir. George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue, p. 101-117 ; disponible en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/039229ar (consulté le 31.07.2025).

LOMBARDO Agostino, 1989, « Strehler et Shakespeare », dans Odette Aslan (dir.), *Strehler. Goldoni, Brecht, Shakespeare, Tchekhov, Bertolazzi, Corneille*, Paris, CNRS, coll. « Les Voix de la création théâtrale », p. 208-253.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, 1986, « Fonctionnement du dispositif », dans Odette Aslan (dir.), *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre :* La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, Le Théâtre lyrique, Paris, CNRS, coll. « Les Voix de la création théâtrale », p. 159-180.

REGNAULT François, 1981, « Les pelures du Soi », dans Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Matériaux, documents et commentaires. Texte intégral de la pièce*, trad. François Regnault, éd. François Regnault et Sylvie de Nussac, Paris, BEBA, p. 49-53.

SACCO Daniela, 2017, « Teatro come *medium*. Sulla riproducibilità a partire da Walter Benjamin e Samuel Weber », *Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories*, vol. 3, n° 1-2, « *Remediation* : art, technology and humanity », dir. Ester Fuoco, p. 87-109 ; disponible en ligne : https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek/article/view/88 (consulté le 31.07.2025).

SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, 2014, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde.

TOUCHARD Pierre-Aimé, 1963, « L'écrivain de théâtre et la télévision », *Les Cahiers de la télévision*, n° 7, « Théâtre et télévision », p. 3-12.

VICENTINI Claudio, 2016, « Introduction », dans Oscar G. Brockett, *Storia del Teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila* (1987), éd. Claudio Vicentini, Venice, Marsilio, coll. « Biblioteca », p. 19-21.

Julia Wehren

11 Relier les vidéos et les souvenirs en danse : recherches sur l'œuvre de Marie-Jane Otth

Étudier l'histoire de la danse en Suisse, même la plus récente, revient presque toujours à s'aventurer en terre inconnue. La Fondation SAPA[166] conserve et archive des fonds dans le domaine des arts de la scène et assemble des données sur les productions artistiques et les personnes qui y participent, afin de garder la mémoire et de rendre accessibles les traces de cette partie du patrimoine culturel suisse. Pour la recherche historienne, les matériaux ainsi mis à disposition constituent un fonds riche (bien que lacunaire). Celui-ci s'avère toutefois largement inexploité. De nombreux aspects de l'histoire de la danse suisse doivent en effet être traités, évalués et éclairés de manière critique. C'est notamment le cas de la formation de la scène indépendante à partir des années 1960 et 1970, dont les acteurs ont fortement marqué la danse actuelle. La chorégraphe lausannoise Marie-Jane Otth en est un exemple marquant : son travail en matière de politique culturelle a largement contribué à l'établissement de la scène de danse lausannoise, mais on ne sait plus guère expliquer dans quelle mesure ses impulsions artistiques ont importé pour ses contemporains et la génération suivante. Alors qu'elle a apporté une certaine esthétique performative et expérimentale à la scène de la danse contemporaine en

[166] SAPA abrège Swiss Archive of the Performing Arts (Archives suisses des arts de la scène). Pour une présentation, voir le site de la Fondation SAPA : https://www.sapa.swiss/fr/uber-uns (consulté le 31.07.2025).

Suisse, au moment où celle-ci n'en était qu'à ses débuts, les œuvres de Marie-Jane Otth sont aujourd'hui presque tombées dans l'oubli.

Le présent article s'appuie sur un travail de recherche qui examine le potentiel de l'histoire orale pour l'écriture d'une histoire de la danse à plusieurs voix (Wehren, 2023)[167]. Il s'appuie sur différentes études de cas, pour lesquelles de nombreux entretiens d'histoire orale ont été réalisés. L'un de ceux-ci a été mené avec Marie-Jane Otth qui a raconté pendant près de quatre heures l'histoire de sa vie, expliqué sa conception de la danse aux points de vue artistique et professionnel, sa méthode de travail et ses préoccupations en matière de politique culturelle et sociale[168]. Durant cet entretien, l'accent a été mis sur le récit autobiographique de l'artiste, sur ses expériences, sur les processus de création et de répétition, en laissant de la place pour ses réflexions générales et pour son évaluation des courants artistiques et de leur influence sur son propre travail. Marie-Jane Otth parle également de sa formation en danse, des professions de danseur et danseuse et de chorégraphe, ainsi que des interactions entre sa vie quotidienne et sa pratique artistique et professionnelle.

Pour l'analyse de l'entretien, j'ai adopté une approche comparative. Il est particulièrement intéressant de voir quels points de vue et positions s'expriment dans l'échange oral, qui n'ont pas été relayés ailleurs ou qui ont été exprimés différemment. C'est cela que je vais mettre brièvement en évidence à l'aide de l'exemple de Marie-Jane Otth. Il s'agit d'obtenir non seulement plus d'informations sur l'œuvre de la chorégraphe, mais encore d'autres points de vue et éclairages sur sa démarche artistique.

À la recherche des sources

J'ai eu connaissance de Marie-Jane Otth en raison de son activité politico-culturelle, qui est mentionnée dans différentes publications (Davier et Suquet, 2016, p. 51-53 et 181-184 ; *Effervescences*, 2006, p. 109). Son œuvre chorégraphique n'est toutefois pas analysée. De fait, l'historiographie n'a guère retenu ses activités artistiques. Par exemple, l'artiste n'apparaît pas dans le *Dictionnaire du théâtre en Suisse* (Kotte, 2005) ou dans *La Danse en Suisse* (Bonvin, Geissler, Pastori, Weber et Zaech, 2000). On

[167] Pour une présentation du contexte du projet, voir le site de l'UNIBE : https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/research/projects/completed_projects/auto_bio_graphy_as_performance/index_eng.html (consulté le 31.07.2025).

[168] L'entretien a été enregistré sur support audiovisuel et est aujourd'hui archivé à la Fondation SAPA (voir Otth, 2022).

peut même dire qu'en dehors de la Suisse romande, Marie-Jane Otth est désormais totalement inconnue en tant que chorégraphe. Cette lacune, associée à la vaste expérience, notamment interdisciplinaire, de l'artiste, en faisait une candidate particulièrement prometteuse à un entretien d'histoire orale sur la formation de la scène indépendante en Suisse. Cet entretien a eu lieu le 22 août 2022 dans son appartement à Lausanne. Il a été le point de départ d'une recherche approfondie.

Son enregistrement audiovisuel, sa transcription, mes notes et mes souvenirs de l'échange approfondi ont suscité la collecte et la recherche d'une constellation de matériaux variés : enregistrements vidéo de pièces évoquées durant l'entretien, documents issus des archives privées de l'artiste ou de la SAPA, ainsi que d'autres preuves écrites de diverses sortes. Dans un premier temps, la recherche de matériel a représenté un défi. Elle a montré que peu de sources existent et sont accessibles en matière d'histoire de la danse en Suisse[169].



FIGURE 11.1 Marie-Jane Otth lors de l'entretien d'histoire orale, le 22 août 2022 à Lausanne. Photographie : Susanne Hofer, © Université de Berne/Fondation SAPA.

[169] C'est probablement pour cette raison qu'Anne Davier et Annie Suquet s'appuient principalement sur les déclarations de l'artiste (2016, p. 51-53 et 181-184).

Ce sont les vidéos d'enregistrements de pièces, mises à disposition sur la plateforme Memobase entre 2013 et 2016, qui ont constitué la première piste importante. Elles font partie de la collection « Les pionniers vaudois » de l'Association vaudoise de la danse contemporaine (AVDC), numérisée et archivée par la SAPA. Elles faisaient initialement partie de l'exposition *Move-Movie* (2008), organisée dans le canton de Vaud. Les métadonnées des vidéos sur Memobase étaient toutefois tirées d'un catalogue d'une autre exposition intitulée *Effervescences. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud*, dont le catalogue a été édité en 2006 à Lausanne, sous la responsabilité de l'AVDC qui contribue manifestement de manière importante à la préservation des sources de la danse régionale.

Les archives de la SAPA ont ensuite permis de trouver quelques textes parus dans les journaux, qui donnent un aperçu des conditions difficiles auxquelles la chorégraphe contemporaine a été confrontée en Suisse, dans les années 1970 et 1980. La question du statut professionnel des artistes, généralement problématique sur les plans économique, politique et socioculturel, est thématisée dans des articles de fond. Au-delà de ces aspects, on découvre plusieurs critiques plutôt sceptiques et négatives – pour ne pas dire méchantes – des œuvres de Marie-Jane Otth. Les journalistes recherchent surtout la pirouette, le mouvement, la « vraie » chorégraphie, et disent ne pas trouver ces éléments dans le travail de la chorégraphe[170]. C'est un discours qui, évidemment, est très lié à l'esprit du temps, comme le signalent aussi Anne Davier et Annie Suquet (2016, p. 193), dont l'étude a constitué une base importante de sources pour mes recherches. J'ai pu tirer de ces sources écrites des informations sur les débuts de la danse contemporaine en Suisse et sur la situation à Lausanne dans les années 1980, sur le parcours de Marie-Jane Otth et sur les formes de collaboration dans lesquelles elle s'est engagée dans les années 1980 à 1990.

Activisme politico-culturel à Lausanne

Marie-Jane Otth naît en 1943 à Palézieux. Diplômée des Beaux-Arts de Lausanne en 1963, elle est une artiste polyvalente. Vers 1970, elle reçoit plusieurs bourses prestigieuses, à l'époque décernées principalement

[170] Le journaliste Jean-Pierre Pastori écrit par exemple : « Heureusement que les instigateurs de ce happening ont le sens de l'humour, et qu'ils réussissent à s'en tirer par une pirouette. La seule de la soirée d'ailleurs » (1979, n. p.).

aux artistes masculins – et son palmarès paraît d'autant plus exceptionnel qu'elle reçoit ces soutiens en tant qu'artiste visuelle[171]. Ces distinctions lui permettent de voyager à Londres, Paris et New York et lui ouvrent une voie prometteuse dans le monde de l'art. Marie-Jane Otth profite de l'occasion pour fabriquer et présenter ses sculptures géantes en caoutchouc, et surtout pour se plonger dans le monde de la danse et de la performance, alors en plein essor (Otth, 2022). Durant ces voyages, elle suit des ateliers et des cours de danse et revient à chaque fois pleine d'idées à Lausanne.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Lausanne était une ville considérée comme un haut lieu du ballet en Suisse (Davier et Suquet, 2016, p. 21-23). Il existait surtout des écoles de danse classique. Dans l'improvisation, dans la performance, dans ce que l'on a appelé plus tard la « danse contemporaine », en revanche, on ne comptait que peu de personnes qui cherchaient leur propre langage d'expression artistique (p. 97-122). De son côté, Marie-Jane Otth commence à créer ses propres pièces courtes en 1973. D'abord, elle chorégraphie pour la télévision, où elle a des contacts. Elle regroupe des élèves issus de ses classes d'art au collège de Vevey et de ses cours privés dans son Atelier de danse de Vevey, avec lequel elle monte ses spectacles. Alors qu'elle appelle encore ses premières pièces « ballets » et « comédies musicales » (Otth, 1978, n. p.), elle se met rapidement à annoncer ses œuvres scéniques comme des chorégraphies ou des « tableaux » (Otth, 2022). De 1973 à 1978, elle est responsable de la programmation danse du Festival de la cité, en se battant pour que la danse y ait finalement sa place[172]. Dès 1979, elle présente des productions longues, notamment au Théâtre de Vidy à Lausanne, à la salle Patiño à Genève[173], au Théâtre municipal de Lausanne[174] ou encore au Festival Tanznovember à Zurich[175].

171 Marie-Jane Otth a reçu entre autres les bourses Kiefer-Hablitzel, en 1969, et la Bourse fédérale de sculpture, en 1969 également. Dans son *curriculum vitae* de 1978, elle mentionne en outre des bourses dans les domaines des arts appliqués en 1966 et 1967, ainsi qu'en 1970 et 1971.

172 Elle y présente en outre chaque année une de ses propres pièces, avec des élèves de ses classes d'art et de danse, tout comme elle était responsable chaque année, depuis 1967, d'un spectacle scolaire au collège de Vevey, son lieu de travail de longue date en tant que professeur d'art (Otth, 2022).

173 Lieu pluridisciplinaire marquant pour le développement de la danse contemporaine à Genève (voir De Rycke et Marin 2005).

174 Renommé Opéra de Lausanne en 1995 (voir Marin et Aguet, 2005).

175 Un des premiers festivals pour la danse contemporaine à Zurich (voir Pellaton, 2005).

En 1982, elle initie le Collectif Danse, l'une des premières structures de la scène indépendante en Suisse. Elle convainc ses collègues Dominique Genton, Joselle Noverraz, Viveca Nielsen et Diane Decker qu'il faut rassembler leurs forces pour être visibles et être pris en compte par les autorités lausannoises. Ensemble, ces artistes réclament que des théâtres officiels de Lausanne soient mis à disposition des danseurs pour répéter les jours où leurs portes sont fermées. Elles demandent des aides pour produire des spectacles. En 1983, le Collectif Danse est le premier groupe de danse indépendant à recevoir des subventions de la Ville de Lausanne : 40 000 francs pour un programme de quatre spectacles, soit 10 000 pour chaque membre du collectif (Davier et Suquet, 2016, p. 182). Rapporté aux coûts réels, ce montant n'est pas élevé. Les pièces du collectif ainsi subventionnées sont montrées au Théâtre municipal de Lausanne lors d'une série d'événements intitulés « Les Mardis de la danse » et fondés sur initiative de Marie-Jane Otth, pendant les mardis fermés au théâtre[176]. En 1984, le collectif obtient un studio de danse temporaire à la place du Tunnel à Lausanne, nommé le Studio du Tunnel 19, ce qui permet aux artistes de disposer finalement d'un local de répétition[177]. Or, pour bénéficier de meilleures conditions de création, l'obtention de subventions cantonales se révèle nécessaire. Ces besoins doivent être entendus aussi hors de la commune de Lausanne, au niveau de la commission cantonale d'attribution des subventions pour la culture – et c'est une fois encore Marie-Jane Otth qui est la première chorégraphe à y siéger en tant qu'experte élue, à partir de 1992.

Ce sont surtout ces réalisations en matière de politique culturelle, que l'on ne saurait trop honorer, qui sont évoquées dans les sources écrites concernant Marie-Jane Otth. Elle est considérée comme la force motrice de la mise en place des mesures et structures élaborées durant ces années (Davier et Suquet, 2016, p. 181). En parallèle, elle garde néanmoins un pied dans les deux champs artistiques qui sont les siens : la chorégraphie et les arts visuels. Elle crée aussi les

176 Après les quatre productions du collectif, les « Mardis de la danse » ne seront pas poursuivis, puisque le théâtre n'offre plus son studio ni la scène (Otth, 2022).

177 Le Collectif Danse existe de 1982 à 2002 dans des structures et des lieux différents et avec des membres changeants. Entre 1985 et 1987, les cofondatrices Viveca Nielsen et Joselle Noverraz quittent le collectif. Les chorégraphes Fabienne Berger et Philippe Saire leur succèdent. Ils seront remplacés par Anne Grin et Myriam Jaccard. Marie-Jane Otth reste quant à elle jusqu'à 1992. Pour l'histoire du collectif, voir Davier et Suquet (2016, p. 181-184).

scénographies, toujours fortement inspirées par ses échanges avec son mari d'alors, le vidéaste Jean Otth (1940-2013), un pionnier de l'art vidéo en Suisse (Schweizer, 2020). Puis, à 50 ans, elle arrête la danse et se consacre entièrement et avec passion à l'enseignement artistique (Otth, 2022).

Dans les sources écrites, je n'ai pu découvrir que peu de choses sur l'art de Marie-Jane Otth, qu'il s'agisse de son travail de chorégraphe, de sa démarche artistique ou de son approche de la création, ou même de son travail de plasticienne et de sculptrice au niveau national. Le nom Otth est fortement lié à son époux d'alors. L'œuvre de Marie-Jane a plutôt disparu des mémoires, malgré les bourses fédérales reçues et la place qu'elle occupe à cet égard dans l'histoire des femmes artistes en Suisse.

Comparaison et évaluation des vidéos : découvertes chorégraphiques

Pour avoir un aperçu de la démarche artistique de Marie-Jane Otth, de ses processus de travail et de ses œuvres chorégraphiques, les enregistrements vidéo de ses pièces et l'entretien d'histoire orale avec elle ont été particulièrement instructifs. Pour les étudier, j'ai combiné une analyse de l'oralité et de l'échange collaboratif, en évaluant les stratégies performatives, les mouvements corporels et l'espace de l'échange dialogique, ainsi que ce que l'on pourrait appeler la dramaturgie de la narration et les chorégraphies de la représentation (Wehren, 2023). J'ai également procédé à une analyse des enregistrements vidéo de ses pièces et, finalement, j'ai comparé mes observations et mes conclusions avec les sources écrites retrouvées dans les archives.

Dans l'entretien d'histoire orale, la narration fragmentée et associative de Marie-Jane Otth est frappante. Elle introduit un thème, propose de nouvelles observations et réflexions et part dans toutes les directions possibles quant au contenu, sans fil linéaire. Son récit apparaît plutôt comme un réseau de souvenirs et de réflexions. Cette impression de simultanéité se retrouve dans ses œuvres. *Faut-il brûler les plantes vertes ?*, la pièce qu'elle créée le 29 septembre 1983 à l'occasion du deuxième « Mardi de la danse », en est un exemple. Marie-Jane Otth y signe la chorégraphie, les costumes et la scénographie, y compris les sculptures en fil de fer et en plastique présents sur scène.

Au début, une paroi – en fait un rideau coupe-feu en fer – sépare l'avant-scène et le fond de la scène[178]. Une porte ménagée dans ce rideau de fer s'ouvre et laisse entrevoir le fond de la scène. Des bandes de tissu rouge sont suspendues dans l'encadrement de la porte. Elles bougent dans le vent créé par le bruissement des patineurs à roulettes et des skateboarders qui bougent derrière le rideau coupe-feu. Ces skaters ne sont visibles que pendant une fraction de seconde. Les haut-parleurs diffusent le thème du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Au premier plan de la scène, des palmiers et autres plantes en pot de différentes tailles sont alignés. Le rideau se lève lentement jusqu'en haut. Les jambes, puis l'entièreté des corps des patineurs à roulettes apparaissent. Ils roulent en cercles, traversent la scène à grande vitesse au rythme de la musique et finissent par slalomer autour de boîtes de conserve alignées en diagonale sur la scène. Dans une course finale, ils les renversent et libèrent bruyamment la scène pour huit danseurs et danseuses.



FIGURE 11.2 *Faut-il brûler les plantes vertes ?* (1983). Photographie : Jean-Luc Brunet, © Marie-Jane Otth, avec son aimable autorisation.

[178] Pour l'analyse de la vidéo, j'ai consulté la version publiée sur Memobase (Otth, 1983) : www.memobase.ch/fr/object/sap-021-36565 (consulté le 31.07.2025).

Des groupes se forment successivement, citant des pas de danse issus du ballet, de la danse jazz, de la danse moderne américaine, du tango ou encore du cabaret. Une toile translucide en arrière-plan sert de réflecteur de lumière. De courts duos, des solos et des groupes plus nombreux se succèdent, dont la composition généralement rigoureuse est entrecoupée d'éléments parodiques, oscillant entre gestes abstraits et théâtraux. Sur le plan spatial, la chorégraphie est dessinée de manière ingénieuse dans tout l'espace scénique, avec de nombreuses entrées et sorties, en partie visibles en fond de scène ou derrière des panneaux transparents. La plupart du temps, plusieurs actions se passent en même temps. Même la lumière semble fonctionner de manière autonome : les lampes s'éteignent et les faisceaux lumineux se déplacent sur la scène.

Dans la deuxième partie de la pièce, des sculptures en métal et des objets en plastique *ready-made* sont placés sur scène. Les danseurs commencent à interagir avec les objets, les placent autour d'eux-mêmes comme des costumes et forment ainsi, par exemple, un manteau fait de bouteilles en PET. Ou bien ils entrent dans les constructions, parfois de grande taille, et deviennent ainsi eux-mêmes des sculptures.



FIGURE 11.3 *Faut-il brûler les plantes vertes ?* (1983). Photographie : Jean-Luc Brunet, © Marie-Jane Otth, avec son aimable autorisation.

Pendant ces transformations, un danseur éclaire les personnages et les objets avec un projecteur à main. Des ombres géantes apparaissent sur le mur du fond de scène. Enfin, de larges tubes en grillage fin – on dirait des cages rondes – sont amenés sur scène. Des danseuses sont assises à l'intérieur, prisonnières, exposées et pourtant libres en raison de l'ouverture sur le dessus et d'une autre à l'arrière.

La musique est abstraite : il s'agit d'un tapis sonore, répétitif, avec des mélodies de saxophone, composé d'extraits de John Surman, plus tard aussi de Chick Chorea et Carla Bley. Une barre à laquelle sont suspendues de larges bandes en plastique descend ensuite lentement du plafond et remonte rapidement, selon un rythme composé avec précision.

De l'ensemble de la chorégraphie, il résulte une composition d'images rythmées et visuelles que Marie-Jane Otth conçoit sur la grande scène classique du Théâtre municipal à Lausanne. Un article de presse paru avant la première cite Marie-Jane Otth : « La danse, c'est la sculpture qui bouge ! » (Grandjean, 1983, n. p.). Et, en effet, *Faut-il brûler les plantes vertes ?* n'est pas seulement un tableau vivant transposé en trois dimensions. Il s'agit également d'une sculpture en mouvement, dynamique et astucieusement structurée dans le temps. Dans l'entretien d'histoire orale, Marie-Jane Otth explique son intérêt pour les liens entre la danse et les arts visuels :

> Alors, en toute sincérité, je ne suis pas une fanatique des pas. Donc, […] je ne me mets pas à la place des danseurs. Et je ne tricote pas des pas […] pour arriver à une nouvelle esthétique. Je passe par le visuel […]. Je suis toujours dans la salle quand je construis un spectacle. Je suis rarement sur le plateau. Dans le studio, je suis sur le plateau. Mais autrement je suis dans la salle et je compose mon tableau […]. Je bâtissais mes spectacles comme j'aurais bâti une toile, un tableau. Tout en donnant aux protagonistes une liberté d'être eux-mêmes et non de composer des personnages. (Otth, 2022)

L'analogie que l'artiste établit ici entre sa façon de travailler dans les arts plastiques et dans la chorégraphie se reflète clairement dans l'œuvre décrite. La « toile » de la peinture est transposée sur scène, où elle fonctionne en quelque sorte comme un rappel du travail de plasticienne de Marie-Jane Otth. Sur scène, la sculpture est mise en mouvement, chorégraphiée dans l'espace, et devient un événement performatif.

Les moyens artistiques sont traités sur un même plan. Ils sont à la fois protagonistes et objets de la performance. Les rencontres et les brèves interactions entre les différents éléments et corps sont finement ajustées, mais sans générer de sens particulier ni offrir de lecture symbolique. Elles se dissolvent avant même que l'œil puisse commencer à établir des liens et à construire du sens. Il en va de même pour les touches d'humour, par exemple lorsqu'un danseur est amené en charrette ou qu'une corde suspendue au plafond invite certes à se balancer, mais brièvement et sans faire sens. Finalement, tous les objets utilisés retrouvent leur place sur la scène et sont alignés en diagonale sur la scène, y compris les danseurs. C'est la fin soudaine, un arrêt sur image.

L'écriture visuelle et corporelle

En termes de corporalité, de formes des mouvements et de vocabulaire de la danse, l'approche de Marie-Jane Otth n'apparaît pas comme particulièrement originale ou innovante pour l'époque. On y retrouve clairement l'esprit des années 1980, avec les références mentionnées aux techniques de la danse, aux mouvements clairement formés, tenus et contrôlés. En revanche, les rythmes qui apparaissent dans la conception et le déroulement des mouvements sont inattendus et inhabituels. Ils résultent de nombreux changements de direction, d'interruptions et de nouveaux départs de mouvements, de répétitions et d'accents surprenants. Ils manifestent ainsi une musicalité qui se produit indépendamment du reste de l'action sur scène (y compris de la musique elle-même) et qui se déroule de manière presque autonome. Cette observation peut d'ailleurs s'appliquer à toute la disposition des éléments scéniques : on y retrouve ce principe de création dans les arrangements des plantes et, plus tard, des objets en fil de fer et en plastique, dans les bandes de plastique suspendues au plafond et, enfin, dans les changements et les mouvements de couleurs et de lumière, toujours imprévisibles.

On peut y déceler l'expérience de la chorégraphe à New York et dans les centres de danse de l'ère postmoderne. Les dramaturgies répétitives, la musique et la danse minimales, l'équivalence des moyens scéniques, l'interdisciplinarité, les *ready-made* et le geste abstrait, parfois absurde, en font partie. Même si l'esthétique peut être clairement située dans cette période de l'histoire de la danse, l'approche artistique de Marie-Jane Otth est inhabituelle dans le contexte de la danse suisse

de l'époque. Il y avait certes d'autres approches performatives et interdisciplinaires. Mais une telle conception visuelle et abstraite, et aussi sophistiquée, peut être qualifiée d'unique. Alors que ses contemporains se concentraient généralement sur les mouvements des corps et leurs interactions, chez Marie-Jane Otth, les corps semblent se fondre dans une composition globale, à tel point que ce qu'ils font ne paraît plus si crucial : il importe peu, pourrait-on dire, que ce soit la danse jazz ou plutôt le tango qui ait servi de modèle, ou comment les phrases de mouvement sont conçues exactement.

Cette observation coïncide à nouveau avec les explications de Marie-Jane Otth dans l'entretien d'histoire orale. Il est frappant que la manière dont on entraîne son corps et dont l'artiste l'utilise dans ses travaux, et que la question des techniques corporelles et du mouvement ne soient que très marginalement évoquées. Pour faire ressortir encore plus la particularité de l'approche artistique de Marie-Jane Otth, j'ai fait des comparaisons avec d'autres entretiens avec des chorégraphes suisses. En général, ceux-ci mentionnent certaines écoles ou styles de danse. Mais Marie-Jane Otth met l'accent sur son intérêt pour les processus de création, sur l'échange interdisciplinaire et sur la composition chorégraphique. Elle se définit comme une artiste visuelle qui pense en termes de scènes imagées et des éléments scéniques qu'elle assemble intuitivement en un tout :

> Et puis la mise en scène, c'est la même chose qu'un tableau [...]. On met en scène des gens, on met en scène des..., voilà. Donc petit à petit, et la chorégraphie est venue par là-dessus, plutôt spectacle visuel. Et ensuite, j'ai toujours utilisé des danseurs. Voilà mon parcours, si vous voulez de départ. Et puis, au bout d'un moment, j'ai vraiment développé la danse contemporaine, qui n'en était vraiment qu'à ses balbutiements ici, en Suisse romande. Et en faisant des stages à l'étranger et tout, je me suis rendu compte que ça correspondait exactement à mes idées que j'avais au niveau des arts visuels. C'est-à-dire que ça rejoignait une modernité, autrement que l'académisme qu'on connaît dans les écoles d'art et dans la danse. (Otth, 2022)

Faire revivre la démarche artistique

Ce principe de mise en scène et de chorégraphie comme un « tableau » trouve des analogies dans la manière dont Marie-Jane Otth parle durant l'interview d'histoire orale. En tant qu'auditeur ou auditrice, on

essaie de suivre un fil, mais celui-ci ne mène souvent qu'à une scène secondaire, un commentaire, une petite observation ou une réflexion philosophique. Certains fragments réapparaissent plus tard dans un nouveau contexte, d'autres restent ouverts. Son récit autobiographique suit une structure pour ainsi dire cyclique. Le chercheur américain Jeff Friedman a pu montrer que les interviews de danseurs et danseuses suivent souvent un mode de narration en spirale :

> Au lieu de construire une téléologie linéaire en mettant en œuvre de manière factuelle le récit agent-crise-solution, Terry [l'interviewée] spirale de manière récursive, en arrière et en avant dans le temps et l'espace, afin de créer un champ de souvenirs géographique et temporel tridimensionnel, émotionnellement cohérent[179]. (Friedman, 2012, p. 87 ; ma trad.)

Dans le récit de Marie-Jane Otth, la cohérence émotionnelle n'est toutefois pas au premier plan. L'abstrait, le fragmentaire, mais aussi les fréquentes références à l'intuition, à l'envie de jouer et à l'humour sont révélateurs. Il se manifeste plutôt une certaine conception de l'art qui ne se forme justement pas dans la cohérence, mais au gré de liens lâches, dans les contradictions et les frottements. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Marie-Jane Otth n'a pas été comprise par les critiques et pourquoi son travail n'a pas reçu, à l'époque et jusqu'à aujourd'hui, l'attention qu'il mérite.

L'analyse des enregistrements vidéo des pièces, combinée à d'autres sources et à la prise en compte de l'auto-récit de l'artiste sous forme d'histoire orale, permet de dégager de nouvelles perspectives sur son œuvre. Elle montre, de manière exemplaire, comment l'assemblage de différents matériaux peut faire revivre une démarche artistique du passé récent. Cela permet d'avoir une meilleure idée de la manière dont l'événement scénique a été conçu et dont il a pu prendre forme en *live*. Il en résulte une réévaluation, voire une revalorisation de son esthétique et de son parcours artistique. Ce n'est pas seulement en tant que force motrice de la politique culturelle que Marie-Jane Otth devrait avoir une place dans les annales de la danse contemporaine en Suisse, mais aussi en tant que chorégraphe et artiste.

[179] « *Rather than building a linear teleology enacting the agent-crisis-resolution narrative model, Terry spirals recursively back and forth in time and space to create an emotionally coherent three-dimenional geographical and temporal field of memory.* »

Bibliographie

Pages et sites web

« Auto_bio_graphy as performance. A Field of Dance Historiographic Innovation », projet de recherche FNS en ligne sur le site de l'Institut für Theaterwissenschaft de l'Université de Berne : https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/research/projects/ongoing_projects/auto_bio_graphy_as_performance/index_eng.html (consulté le 31.07.2025).

Fondation SAPA, Archives suisse des arts de la scène, en ligne : https://sapa.swiss/fr/apropos/ (consulté le 31.07.2025).

« Liste des lauréates et des lauréats des Prix suisses d'art depuis 1899 », Office fédéral de la culture, en ligne : https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/fr/home/art/art-archive/liste-alumni.html (consulté le 31.07.2025).

« PreisträgerInnen bildende Kunst », en ligne sur le site de la Fondation Kiefer Hablitzel : https://www.kieferhablitzel.ch/fileadmin/user_upload/Liste_KHS_PreistraegerInnen_bis_2021.pdf (consulté le 31.07.2025).

« Telling Memories. Oral History Methods in dance », projet de recherche FNS en ligne sur le site de l'Institut für Theaterwissenschaft de l'Université de Berne : www.theaterwissenschaft.unibe.ch/ueber_uns/team/projektmitarbeiterinnen/dr_wehren_julia/index_ger.html#pane1080752 (consulté le 31.07.2025).

Sources et travaux

BONVIN Stéphane, GEISSLER John, WEBER Lilo et ZAECH Sylvie, 2000, *La Danse en Suisse*, Zürich, Pro Helvetia.

DAVIER Anne et SUQUET Annie, 2016, *La Danse contemporaine en Suisse 1960-2010 : les débuts d'une histoire*, Genève, Zoe.

DE RYCKE Lisa et MARIN François, 2005, « Salle Patiño, Genève GE », dans Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer*, vol. 3, Zürich, Chronos, p. 1556.

Effervescences. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud, 2006, Lausanne, Association vaudoise de danse contemporaine (AVDC).

FRIEDMAN Fred, 2012, « Spiraling Desire. Recovering the Lesbian Embodied Self in Oral History Narrative », dans Nan Alamilla Boyd et Horacio Nelson Roque Ramírez (dir.), *Bodies of Evidence. The Practice of Queer Oral History*, Oxford et New York, Oxford UP, coll. « Oxford Oral History Series », p. 73-91.

GRANDJEAN Francine, 1983 (26 septembre), « Faut-il brûler les plantes vertes ? », *24heures*, n. p.

KOTTE Andreas (dir.), 2005, Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer, Zürich, Chronos.

MARIN François et AGUET Joël, 2005, « Opéra de Lausanne, Lausanne VD », dans Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer*, vol. 2, Zürich, Chronos, p. 1346-1347.

OTTH Marie-Jane, 2022 (16 août), « Oral History Interview avec Marie-Jane Otth », entretien d'histoire orale dirigé par Julia Wehren, Lausanne.

OTTH Marie-Jane, 1983 (27 septembre), *Faut-il brûler les plantes vertes ?* [enregistrement vidéo] ; disponible à la Fondation SAPA, Archives suisses des arts de la scène, fonds Marie-Jane Otth, 177-1-1 ; disponible en ligne : www.memobase.ch/fr/object/sap-021-36565 (consulté le 31.07.2025).

OTTH Marie-Jane, 1978, *Curriculum vitae* ; disponible en ligne : http://data.performing-arts.ch/a/c0e8679f-5942-41b2-96e6-204192dbf387 (consulté le 31.07.2025).

PASTORI Jean-Pierre, 1979 (6 mars), « De tout et de rien », *24heures*, n. p.

PELLATON Ursula, 2005, « Tanznovember », dans Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer*, vol. 3, Zürich, Chronos, p. 1795.

SCHWEIZER Nicole (dir.), 2020, *Jean Otth. Works 1964-2013*, Zürich, Scheidegger & Spiess.

WEHREN Julia, 2023, « Écouter les mouvements de la mémoire de l'autre », *Recherches en danse*, n° 12, en ligne : https://doi.org/10.4000/danse.6718 (consulté le 31.07.2025).

Marisa Godoy

12 Researching Dance with Video Annotation: An Artist-Researcher's Gaze

This chapter sets out to give an insight into my engagement in and with video annotation for the analysis, synthesis and sharing of research outcomes in dance. The approaches and contexts described here were part of my inquiry into the implications and epistemologies of practice, process and performance in what I have termed *improvisation choreography*. In this investigation I observed and documented the making of *Flot* (2018), a piece by choreographer and dancer Thomas Hauert, which he created in collaboration with the Centre chorégraphique national – Ballet de Lorraine in Nancy, France. My contribution to this volume recounts how I grappled with archival material, audio-visual documentation and live-annotated videos of the creation process, as well as my post-annotation practices using a video annotation prototype.[180] As I also reflected on the viewer-reader's viewpoint and strived to make the viewing and reading a meaningful experience, I discuss here how the analytical process of post-annotation shaped the way I synthesised and shared the research materials. In addition to that, conversations with the artists involved and autoethnographic writings formed the fabric of my project.

[180] There were two types of annotations in my data: annotations made while I recorded video in the studio during rehearsals (live-annotation) and those created posteriorly on the video footage (post-annotation).

Aligned with the proposal of revitalising the archive explored in this volume, my contribution draws on Karen Locke's notion that "theorizing takes place within the confines and reach of an embodied researcher" (2008, p. 566), and on Norman Denzin's view that "we have moved from writing thick descriptions of the world, to performances which put the world into motion" (2014, p. 570). Denzin proposes that the "performance model", as he terms it, "privileges experiential knowing, participatory epistemologies, intimacy and involvement as forms of understanding" (p. 570). Expanding on that, I propose that video annotation practices in the performing arts offer a shift in the way we see the world we study, and they liken the performative by means of the embodied interplay that ensues between researcher, time-based data (both archival and original footage), artists' ways of knowing and textual articulations.[181]

An artist-researcher's gaze

Using video annotation to investigate dance through an artist-researcher's gaze is quite distinct from using video annotation to look into dance practice from the perspective of, for instance, a software designer. This is arguably self-evident, yet the issue of the gaze is worth mentioning at the outset, as it contextualises what follows and offers an opening to what I will share about my research on collaborative making processes and video annotation in dance. Since my engaging in scholarly research came about after three decades of first-hand experience in artistic inquiry and production, a sort of recalibration was needed, which involved defining my gaze in this undertaking. In turn, reflecting upon and unpacking the specificities of this gaze shaped what my contribution to what is referred to as new knowledge came to be.

Certain elements of my research methodology were defined beforehand, since my PhD was embedded in a larger project titled "Research Video : Annotated videos as a new standard of publishing practice-based and artistic research"[182]. Gunter Lösel, its principal investigator, set out to involve a performing arts practitioner in the project,

[181] On further studies on video annotation of dance archives, see Elisabeth Waterhouse (2022).

[182] Under the supervision of Prof. Scott deLahunta and co-supervision of Dr Karen Wood (Coventry University/UK), my PhD was part of the Research Video project, led by Dr Gunter Lösel. The Research Video project was carried out at the Institute for the Performing Arts and Film between 2017 and 2021 and funded by the Swiss National Science Foundation.

who would bring a practice-specific approach—an artist's gaze—to the development of the prototype being designed. In continual exchanges with the software developers, my task involved the use of the Research Video (RV) prototype with a focus on its applicability to the performing arts and its potential "specific form of knowledge generation" (Lösel, 2021, p. 17). My study had thus two strands : one concerned the method of documentation and analysis, including modes of presentation of the research materials ; the other concerned the topic I explored, hinted at in my thesis title, *Generating co-presence : dancers' ways of knowing and discoveries in improvisation choreography* (Godoy, 2022).

Through an investigation into collaborative making processes, and the myriad expert artistic skills this requires, my study amplified the dance artists' voices to help grasp arguably indispensable competences in the creation of improvisation choreography. In this cosmology, specific modes of being, thinking and moving, as well as enhanced perception processes—which foster creative modes of working—are crucial components of creation and performance. I investigated the progression of enskillment and the maintenance of skills over time, and examined the factors that shape an appropriate environment for performers to be able to tap at will into hyperalert modes of working—arguably a *sine qua non* of improvisation.

I assumed a perspective that regards ways of knowing as a dialogical and co-constructive engagement of people, and of people, things and environment (Marchand, 2010, p. xii). I have referred to this as an interplay of self, other and environment, which is henceforth presented as the triptych *self/other/environment*. Research and artistic practices—those of other artists and my own—provided the terrain for explorations of hybrid modes of analysing and writing.

Approaches

Making processes and dancers' engagement with hyperalert states, which are often tacit, are challenging to articulate and document. As observed by Scott deLahunta and colleagues, in response to and addressing this challenge, various renowned choreographers have invested in creating digital prototypes to capture, archive, study and disseminate dance, including, for example, William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker and Siobhan Davies (deLahunta et al., 2018). Referring to the CD-ROM *William Forsythe : Improvisation Technologies.*

A Tool for the Analytical Dance Eye (1999), the "first publically [*sic*] available digital dance knowledge CD-ROM" (Ziegler, 2007, p. 45) and a landmark in dance annotation, deLahunta argues that it "reveals dance to be a site of knowledge", making explicit a "new layer of information about thinking, about moving, about space and time" (deLahunta, 2007, p. 99).

Having joined the Research Video project, I opted to look into the work of other artists. My interest in investigating and making available artists' intuitions, practices and discoveries informed the choice of an ethnographic lens, and I entered the field as part of the cultural community I studied. Rooted in and informed and shaped by practice—artistic, ethnographic and autoethnographic[183]—the inquiry was conducted in a discovery-oriented manner.

My concern with the nature of what I refer to in my practice as *intentional presence* guided my search for artists who could contribute to the project and help find answers to my questions. Out of a selection of choreographers whose work I know as being collaborative and based on generative practices, one of the artists I contacted was dancer and choreographer Thomas Hauert and his company ZOO, who agreed to contribute to the study.[184] Adopting a constructivist paradigm and an artist-researcher stance, I conducted fieldwork on the choreographic practices of Thomas Hauert and ZOO during the creation of *Flot*.

Concerning video documentation and interaction with existing annotated dance archives, I firstly looked into online scores published as annotated video. Some of these publications make archival material available online through video annotation, others analyse creative processes or present existing dance works from different perspectives using annotation. Previous efforts to revitalise dance archives aimed to create open-access digital archives, improve the quality, scope and accessibility of materials available for researchers in dance and other

[183] Autoethnography provided the framework to share outcomes of my ongoing movement practices, whose insights inspired reflective inquiries; it supported the use of artistic and rather intuitive methods stemming from my longstanding professional experience, and poetic ways to express sensitivities and embodied ways of knowing.

[184] Among the artists I considered, Thomas Hauert was the only one who was both interested in taking part and also about to start a new creation, which fitted my research plan. With ZOO, he had just created *How to Proceed* (2018), in the company's 20th anniversary year. No new ZOO creation was planned for the subsequent months but Thomas Hauert had been invited by CCN – Ballet de Lorraine's artistic director, Petter Jacobsson, to create a new work and was about to start this project with the company.

areas, and share dance knowledge.[185] The RV project, driven by similar aims, sought to draw on existing digital tools and platforms, and speculate on new directions and new ways to present performing arts resources, whether archival or original. While researching interactive online archives, one well-known issue soon emerged. Rapid technological advances may render online sources obsolete or inaccessible, which problematises the sustainability of digital modes of knowledge sharing, an issue I will return to later.

The next step in my inquiry involved engaging in annotation practices myself, examining the affordances of the RV prototype and probing its utility and specificity in dance for the publication of research materials. I also had the task of envisioning and suggesting additional features for potential development and implementation. As I fed the outcomes of my using the tool back to the software developers, the process required switching from questions related to my topic—What are the data telling me? How is this dancer interacting with Thomas?—to questions related to the development of the tool—Why can't I delete the tags I don't need anymore? Why is the tool not saving my changes automatically as it should? What features are likely to provide a meaningful viewing experience? This required changing swiftly from one perspective to the other and added unexpected complexity to the practice of post-annotation.

Annotation

I entered the fieldwork phase equipped with a laptop, a high-definition video camera and tripod, a webcam and the Motion Bank[186] annotation software Piecemaker.[187] Piecemaker is a digital tool for the generation of text-based annotation that allows for live- and post-annotation

[185] Examples of online digital archives include Siobhan Davies RePlay (Davies and Whatley, 2009; at time of writing not available online), Synchronous Objects for *One Flat Thing, reproduced* (Forsythe, Palazzi and Zuniga Shaw, 2009: https://synchronousobjects.osu.edu/), Motion Bank (2013: https://motionbank.org/) and Material for the Spine (Paxton, 2008: https://www.materialforthespine.com/).

[186] Led by Florian Jenett and Scott deLahunta, Motion Bank is a research project at the Mainz University of Applied Sciences. See https://motionbank.org.

[187] According to Chris Ziegler (2007), The Forsythe Company had been searching for innovative ways to archive and later retrieve their rehearsal and performance videos. Piecemaker developed out of the need to "support new dancers in learning the works of the company before going into rehearsals" and the wish to "properly document the rehearsals and performances of choreographies that were evolving over time" (p. 34).

of time-based media. The first version of the software was created by The Forsythe Company for internal use. Developed by then company member David Kern (DeLahunta et al., 2018, p. 1), it was later used in the Motion Bank research project (Ziegler, 2017, p. 43). A notable example of annotation in dance, Piecemaker arguably inaugurated a way to enliven, as it were, the archive. At the time of its inception, it enabled making artistic embodied knowledge available—firstly internally within The Forsythe Company, and later to a wider readership through the Motion Bank project—revealing to the viewer-reader aspects of the annotated source that would otherwise remain hidden.

The movement involved in live-annotation is swift and facilitates registering thoughts as soon as they appear. Annotations can be edited, allowing for mistakes to be dealt with later, thus the flow of thoughts can be typed without much preoccupation. Soon after fieldwork started, I had established a workflow that involved embodied, multi-layered modes of operation, merging outward and inward observation, video documentation and annotation. Live-annotation with Piecemaker required being online. On one occasion, however, a few days into the creation process, there was no internet connection in the studio. Being offline, I had to make my fieldnotes in a word processor, and at the same time write down the time entry of the video recorder for each note I made, in an attempt to emulate the time-based annotation of Piecemaker. I realised then how in just a few days the live-annotation practice had become self-evident. I had embodied the logic of that digital environment, so to speak—my being and my body in the very intersection of the studio space and the software. In hindsight, there was something rather choreographic about this experience.

As the second phase of fieldwork began, I started the coding process on my interview transcripts. Following that, I moved to post-annotation on RV, and then back and forth between these two types of data, developing a workflow that combined text transcription with the exploratory and interpretive character of video analysis. One particularity was the parallel use of two online annotation platforms. Live-annotations had been stored in Piecemaker and post-annotation was done in the RV platform, which meant importing the live-annotations manually from Piecemaker to RV as I watched the video documentation. With numerous software open on my laptop at the same time, I had to move in and through the spaces in which my data were located, as I read and analysed materials, and copy-pasted the annotations. I am



FIGURE 12.1 Fieldwork at the CCN – Ballet de Lorraine, live-annotating with Piecemaker. Photography : © Marisa Godoy.

an experienced mover and, to my satisfaction, I was able to organise and memorise the movements that these multifaceted tasks required with ease, choreographing my emergent workflow, so to speak.

I explored post-annotation in three distinct, albeit connected, ways. First as practice, from an annotator's perspective, through interdependent actions that were key to an in-depth comprehension of the research materials. Secondly, through a self-reflective lens as a viewer-reader of other tools created for the annotation and publication of archival time-based media.[188] Thirdly, I contemplated the viewer-reader's viewpoint, striving to make the viewing of my data a meaningful experience, wherefore synthesis processes of post-annotation shaped the way I shared the data.

Viewing the live-annotations as they appeared in Piecemaker had a curious effect on the post-annotation : the very design of this annotation space, which I had used during fieldwork, triggered memories of the moment of observation in the studio, and at times caused me to relive what precisely had prompted a certain annotation during the

[188] One realisation that has been pointed out by various researchers, but that was difficult to come to terms with, is that video analysis is laborious, and analysing one hour of footage may require tens if not hundreds of hours (Xiao and Mackenzie, 2004, p. 128).

rehearsal. Moving between two annotators was complex and laborious yet beneficial, because by doing so I revisited essential aspects of the fieldwork experience. In hindsight, this experience aligns with the notion that "annotation offers not only a memory of observations but a way of navigating the video content by way of these memories"—an observation put forward by Rebecca Stancliffe (2021, p. 77), who, as a dance artist-scholar herself, has likewise a practitioner's gaze on investigating video annotation.

Once the video documentation had been analysed, I composed my thesis combining the written thesis with the online annotated videos. After the first three chapters—all of them textual—I propose an *interlude* to the reader, who is invited to pause reading and explore the annotated videos for what they themselves offer : a landscape of information that has been crucial to the research. These videos, also called Research Video projects, can be regarded as forming a *virtual chapter*, as it were. Available for viewing on the RV online platform at the time of the thesis submission, they comprise a selection of the overall documentation containing the creation process and the generative practices that form *Flot*, as well as an annotated video of one of the performances.

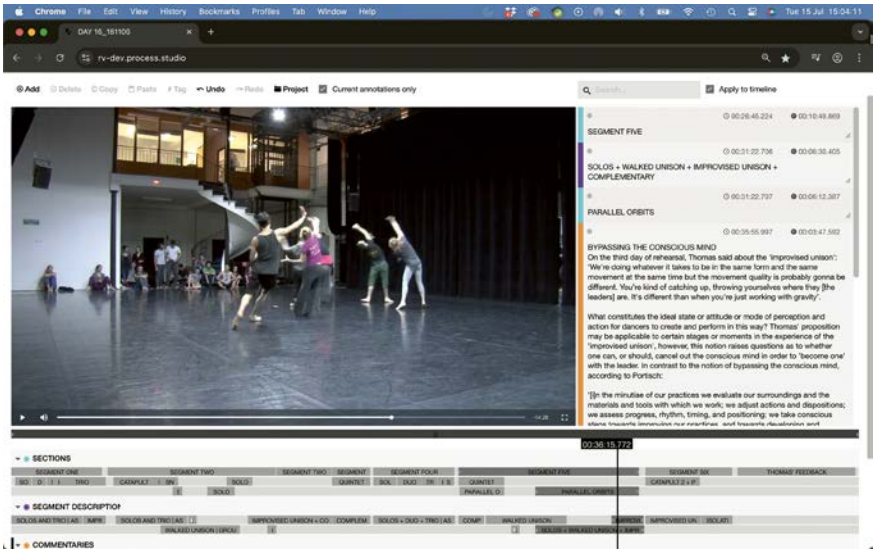


FIGURE 12.2 Screenshot of the first version of the Research Video tool, which I worked with from 2017 to 2021. Photography : © Marisa Godoy.

As I explored the affordances of the RV platform, I realised that it served the purposes of my research not only as a tool, as we often referred to it, but also as a space for new insights and as a mode of writing. This exploration also inspired me to envision features not offered by the prototype at that stage, such as a reference generator, graphic annotations, more elaborate text editing functions and straightforward saving and sharing of files, among others. These features would have granted the annotated video a further layer of explanation or clarification, added to the utility and the applicability of the RV tool within the arts and research community alike; it would have granted it academic pertinence and potentially enabled this publication format to reach a wider audience (Godoy, 2021).[189]

Engaging in annotation practice expanded and amplified my perceptions of the original video material and, since I had recorded the videos during fieldwork and later annotated them, this also influenced processes of recalling field observations, impacting how I perceived both the video recording and my memories of the live event. This process also deepened my understanding of the overall data—as it allowed for iterative actions of data comparison, categorisation, analysis and synthesis, both on the page and on the online platform, it contributed to my arriving at new insights on my topic and on annotation itself. Feeding back my findings to the RV team helped develop the prototype, implement and refine its features from a performing arts-specific viewpoint and identify its shortcomings, so that technical issues could be tackled—though the latter was not always effective.

Working with a prototype and creating a hybrid dissertation—formed of textual and audio-visual components with multiple layers—was meant to offer the viewer-reader of the thesis different spaces for understanding. Yet, this project's main result was short-lived, which takes us back to the question of sustainability in digital knowledge sharing. In a subsequent research project, the RV prototype was further developed and its interface fully redesigned. Since the new interface allows only for very limited data size, the RV projects I had created previously are incompatible with the current version. Moreover, a new website was built, which meant that the annotated videos in

[189] These reflections on the next steps in the development of the RV tool feature in my chapter in the project's final publication. It addresses the "dream features" and suggestions of the Research Video team regarding further investigation of video annotation as the basis for audio-visual publication of research outcomes.

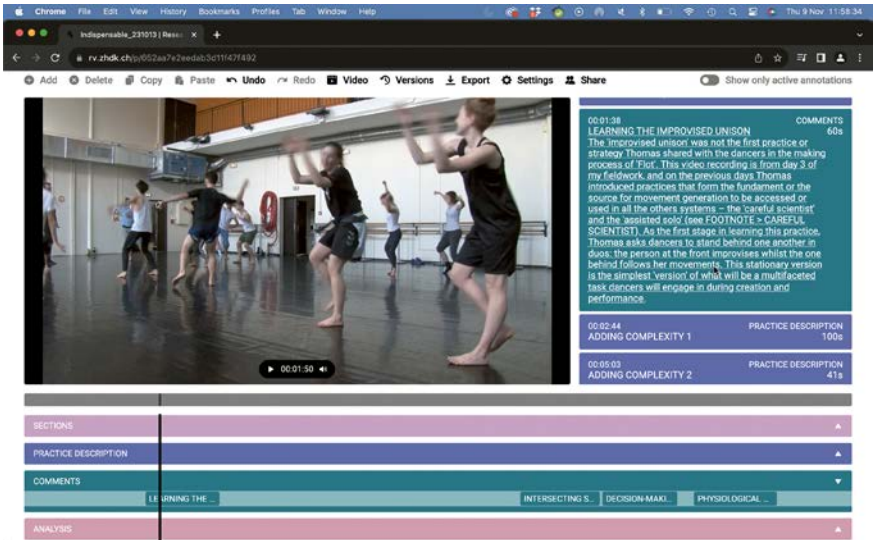


FIGURE 12.3 Screenshot of the Research Video platform at time of writing. Photography : © Marisa Godoy.

my thesis—created on the previous online platform and integral to my dissertation—are no longer accessible. Presently, there are only workaround ways to view these videos. Since the length and consequently the size of my video data is not supported by the new version,[190] the annotated videos I created would have to be edited to match the requirements of the new RV platform. This highlights the issue of sustainability regarding the use of prototypes for the publication of research results, as well as the impact that the rapid growth of digital technology might have on data gathering and presentation.

Modes of being, thinking, moving

In this section, I turn to the topic of my inquiry—modes of being, thinking and moving, and enhanced perception processes specific to improvisation choreography—to better contextualise the explorations articulated above. At the time of my research, and even now, presence is in my view a multifarious instance, process, experience. An attempt

[190] The current video annotation platform Research Video is open access. It runs on the internet browser Google Chrome only, and is available on https://rv.zhdk.ch.

to put it into words would read, in a rather long sentence: presence is intentional access to internal and external cues available to us as the moments we experience unfold, allowing thoughts, perceptions and courses of actions to feed one another, which calls for an integration of previously acquired knowledge, yet a reduction of rumination (attachment to the past and to presumptions) and the neutralisation of preconceptions (forecasts of the future) that are irrelevant to or unsuitable for an experienced situation. It is an intentional state or mode that potentially increases the level and quality of interchange and communication with oneself, others and the environment, and—in the context of performance—with the performance space and the audience. It is like the experience of full absorption; it has the possibility to be rediscovered, redeveloped. Using Philip Zarrilli's words, it is like the actor who "negotiates 'interior' and 'exterior' via perception-in-action in response to an environment" (2007, p. 647).

Why is this mode of being necessary in dance practice and performance? What are its components? In the knowledge that it does not involve the repetition of learned movements or thought patterns, but rather intricate conversations between numerous factors that form each experience, and that each moment has an infinite number of origins and possible unfoldings, how can one learn to be skilled in this mode? Further—and most importantly or intriguingly—can we develop the ability to tap into it at will and sustain it? One context that lends itself to such scrutiny is improvisation practice, as indicated in Vida Midgelow's view that "improvisations are enabled through being open and responsive to interior and exterior worlds" that can operate through an internal awareness, and the "ways your presence, your movement choices, are shaped by, and in turn, shape those around you" (2019, p. 9). In this light, there are dimensions to be considered in studies of dance-makers' lives at work that are spheres of our innermost human lives, in continuous relation with *the bigger picture*.

For dancers, heightened perception of oneself alone does not fulfil all the requirements of dance-making and performing; it is essential, but it is preparative work, from which myriad complexities must unfold. This knowing of *self* must be sustained in action while in co-presence with *other* and *environment*. Tim Ingold (2000) writes that the success of hunter-gatherers' way of life, for instance, depends "upon their possession of acutely sensitive skills of perception *and*

action" (p. 289, added emphasis). Although Ingold's reflection does not relate directly to dance, dancers' performance similarly depends on the acquisition and maintenance of enhanced perception in action. It does not suffice to develop exceptional perceptions of self/other/environment if that faculty is not directly integrated into movement and *on the wing* composition. So, Ingold's words "and action" are highly significant to this cosmology.

Fieldwork on the making of *Flot* spanned from the beginning of the creation process in May 2018, to the premiere in November of the same year. In this period, I interviewed Thomas and three dancers of Ballet de Lorraine—Vivienne Ingrams, Pauline Collemard and Tristan Ihne—who volunteered to contribute. After *Flot*'s premiere, I also interviewed Sarah Ludi, Samantha van Wissen and Matt Voorter, members of ZOO who have been in the company since its inception. My motivation to conduct the interviews came from a strong sense that I could not undertake research on collaborative dance-making without bringing in the dancers' voices. Since the project involved the use of video from the outset, artists would be easily identified in the material, and I therefore proposed a non-anonymous participation.

I entered a conversation with the artists and with the writings of a selection of practitioners and researchers from the field of Dance Studies and Anthropology, who have themselves examined the space of practice, interrogating whether there are indispensable aptitudes in improvisational modes of working. This question, however, concealed my assumption that what are deemed indispensable modes, which manifest in the form of expert skilled performance, reside in the practitioner. Also, as evidenced in the data, there seems to be a correlation between dancers' capacity to perform in hyperalert states and the integrity of the work, suggesting that the latter relies largely on the performers' abilities.

In improvisation choreography performers are required to be, think and move in accordance with specific parameters. However, the development of abilities in single individuals is closely connected to their interactions with the other and the environment, in synch with spatiotemporal features. Improvisation is open-ended and skill transformation is part of performing the skills involved therein. I propose that instances of this are typified in required modes of being such as "constant presence", the term Thomas uses to refer to one of the essential modes within his work. In *Flot*, I would argue, this is inevitably

a constant co-presence, coupled with intuitive and counterintuitive modes of operating, distributed thinking and co-action. Moreover, there is a dimension here that goes beyond the capacities of the dancer, in line, for example, with Ingold's notion that "skill is not an attribute of the individual body in isolation but of the whole system of relations constituted by the presence of the artisan in his or her environment" (2000, p. 291). The latter is, however, only occasionally scrutinised as a constituent of skilled improvisation. This has led me to consider the *ability* of the time and space of practice that is created for dancers to be able to *operate* as the artistic project requires—musings I expressed in the following journal entry :

> **skilled place skilled time**
> are places or spaces
> or is time, or a duration of time, capable of something ?
> skilled at something ?
> persons are
> but are ten minutes capable of giving me the peace of mind i need ?
> or are sixty minutes more able to do that ?
> are this room and this keyboard on this desk
> able to help me write the thoughts i seek to articulate ?
> or is my balcony, where the sun is shining
> where the ceiling is today's super blue sky
> more skilled at that ?
> (writing practice, home office, 23.04.21, 16 :10) (Godoy, 2022, p. 181).

Evidently, there are components of the intricate cosmology of improvisation choreography that go beyond the individual, and which are accountable for a given work becoming what it was conceived to be. Dancers' inner abilities (modes of being) and skilled performance (modes of thinking and moving) can be considered accountable for *Flot* becoming *Flot* or, in other words, for the actualisation of its potentiality—to a certain extent. I argue that the exceptional skills required here are a collective occurrence, distributed across a group that, at the same time, creates this microcosm's cohesiveness. Conditions and circumstances facilitate, or complicate, the operation of certain types of skill. Hence, spatiotemporal factors need to be able, as it were, to perform their role as appropriate environment, so that an optimal relationality between them and the human factor can ensue. This relationality may well be *the* indispensable element.

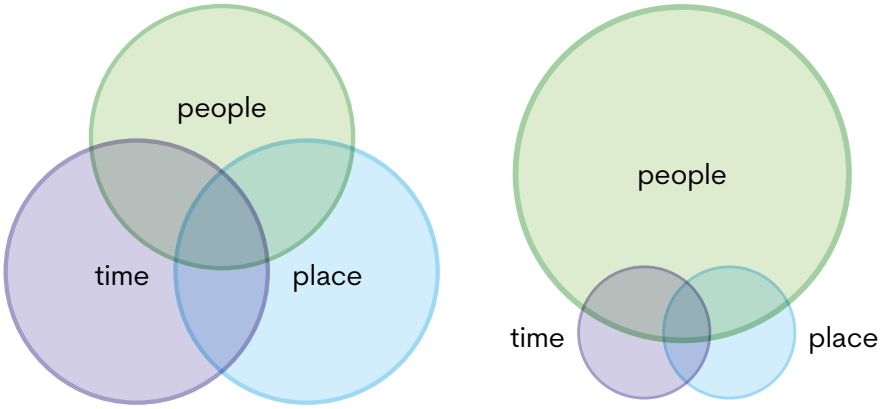


FIGURE 12.4 Variations in relationality between people, time and place.

Closing reflections

Annotations may be of different natures—descriptive, illustrative, analytical, discussion-like. Annotated videos offer the viewer autonomous explorations of the audio-visual and the textual material, and, potentially, alternative comprehensions. They also involve annotation-specific analysis and discussion, making available to the viewer-reader a synthesis process that differs in nature from text-only presentations. As a process, video annotation "not only translates what is seen but articulates what is *not* seen, and the labour of this goes hand in hand with the investment in deepening comprehension" (Stancliffe, 2021, p. 79, original emphasis).

The past twenty years have seen a remarkable development in the methods used to document and analyse dance, particularly in the field of video annotation, be it archival or time-based media created for the purposes of research. This has enriched how video materials are made available to practitioners, educators and researchers in various fields. Moreover, "the necessity to work differently with video documents and to engage in close reading is a factor in the emergence of annotation practice" (Stancliffe, 2021, p. 77).

Like a number of other video annotators, the RV platform is a space where viewing, thinking and writing coalesce, in one environment, in an embodied manner. For the annotator, annotation involves

interdependent actions that are key to an in-depth comprehension of one's research materials, and I argue that this takes place in a particular way, since these actions have a perceptive, reflective, as well as a creative nature. Alongside embodied processes, the various components of the platform allow for organisation, comparison and categorisation within one space. Beyond the analytical character, I noticed that annotation practice affords shifts in perception processes and instigates creative ways of seeing, thinking and writing—a rich environment for synthesis and understanding. Viewing and re-viewing the video documentation of *Flot*, and going back and forth from annotated video to transcriptions and written analysis, sharpened my gaze, fed reflection and consequently textual articulation.

When applied to the annotation of archival material, these dimensions of sharpening the gaze, refection and articulation notably open up new ways of interacting with the archive. This has been a viable approach toward revitalising this type of source, broadening the scope of engagement with the archive, leading to new comprehensions and ways of articulating artists' ways of knowing. Current contemporary dance works cry out for specific ways of scrutiny, and hence new tools. This specificity is key when we look closer at current dance materials and at what dancers are asked to perform. The following words by Bebe Miller typify what I mean :

> We are generating movement strategies that unfold in ways that are not as feasible in step-by-step choreography, for us. We specify the intentional body-mindset and allow the movement articulation—the dancing—to respond to the frame or strategy (Bebe Miller, in Motion Bank, 2013).

Reflecting further on the artist-researcher gaze I adopt here, and on the autoethnographic perspective of my inquiry, I suggest that the refined awareness of embodied perception processes I describe undoubtedly epitomise the dance practitioner's gaze. This arguably aligns with Stancliffe's view that "one's relationship to the video document, and audio-visual content shapes annotational activity" (2021, p. 70). In the same vein, the artist-researcher's embodied knowledge of the matters of dance-making shapes both the act of documenting and the annotation practice of these materials in a manner that is field-specific and enables in-depth analyses.

In interrogating whether the RV project could "come up with a form of research that is more sensitive to embodied knowledge" (Lösel, 2021, p. 21), my thesis offered video annotation-specific analysis and discussion—through an embodied and field-specific gaze—and made available a synthesis process that differs in nature from text-only presentations. As a suggestion for future research, rapid technological advancements need to be carefully considered, since developments in this field help progress but they may also hinder the sharing of research materials on digital online platforms, in the case of updated versions of software not supporting existing files.

In writing this chapter, I intended to contribute to progressing what is known about the utility and suitability of video annotation in articulating dance knowledges and sharing research. The various components of the Research Video online tool facilitate organisation, comparison, categorisation, and synthesis-like embodied processes within one space. If applied to the annotation of archival material, such processes might open up new ways of interacting with the archive, which could be a possible approach toward revitalising this type of source, as it enables the examination of various layers and dimensions in one environment. In this way, annotation potentially reveals intricacies not articulated in the documented artistic work and aspects beyond what has been captured by the recording, leading to new comprehensions of time-based archives. By joining other researchers' efforts to provide detailed accounts of annotation practices in dance and help fuel an emerging yet still under-explored field in the performing arts, my writing invites further reflection on the utility and sustainability of annotation practice in revitalising archival sources.

References

deLahunta Scott, 2007, "Working without an Overview", in Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion*, Bielefeld, Transcript, p. 97-100.

deLahunta Scott, Alaoui Sarah, Bevilacqua Frédéric, Cisneros Rosemary, Fernandes Carla, Koch Anton, Raheb Katerina, Rosa Thembi and Whatley Sarah, 2018, "MOCO18 Annotation Workshop: Conference paper", online: https://www.researchgate.net/profile/Katerina_El_Raheb/publication/344407080_MOCO18_Annotation_Workshop/links/5f721b93299bf1b53efc7eb0/MOCO18-Annotation-Workshop.pdf.

Denzin Norman, 2014, "Writing and/as Analysis or Performing the World", in Uwe Flick (ed.), *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, London, Sage, p. 569-584.

Godoy Marisa, 2022, *Generating Co-presence : Dancers' Ways of Knowing and Discoveries in Improvisation Choreography* (unpublished thesis), Coventry, Coventry University.

Godoy Marisa, 2021, "Potentialities : What's Next for the Research Video Tool", in Gunter Lösel and Martin Zimper (eds.), *Filming, Researching, Annotating : Research Video Handbook*, Basel, Birkhäuser, p. 140-150. DOI : https://doi.org/10.1515/9783035623079-011.

Ingold Tim, 2000, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge.

Locke Karen, 2008, "Rational Control and Irrational Free-play : Dual Thinking Modes as Necessary Tension in Grounded Theorizing", in Anthony Bryant and Kathy Charmaz (eds.), *The Sage Handbook of Grounded Theory*, London, Sage, p. 565-579.

Lösel Gunter, 2021, "Introduction", in Gunter Lösel and Martin Zimper (eds.), *Filming, Researching, Annotating : Research Video Handbook*, Basel, Birkhäuser, p. 14-25, DOI : https://doi.org/10.1515/9783035623079-002.

Marchand Trevor H.J., 2010, "Preface", in Trevor H.J. Marchand (ed.), *Making Knowledge : Explorations of the Indissoluble Relation between Mind, Body and Environment*, Chichester, Royal Anthropological Institute, p. xi-xiii. DOI : https://doi.org/10.1002/9781444391473.fmatter.

Midgelow Vida L., 2019, "Introduction : A Way of Going About Things", in Vida L. Midgelow (ed.), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, New York, Oxford UP, p. 1-22.

Motion Bank, 2013, *Two,* online : http://scores.motionbank.org/two/#/set/sets.

Stancliffe Rebecca, 2021, "Differentiating (an)notation Practices : An Artist-scholar's Observation", *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 17, no. 1, p. 69-85, DOI : https://doi.org/10.1080/14794713.2021.1885190.

Waterhouse Elisabeth, 2022, *Processing Choreography. Thinking with William Forsythe's* Duo, Bielefeld, Transcript, "Critical dance studies" ; online : https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5588-9/processing-choreography/?number=978-3-8394-5588-3.

Xiao Yan and Mackenzie Colin, 2004, "Introduction to the Special Issue on Video-based Research in High Risk Settings : Methodology and Experience", *Cognition, Technology & Work*, no. 6, p. 127-130, DOI : https://doi.org/10.1007/s10111-004-0153-3.

Zarrilli Phillip B., 2007, "An Enactive Approach to Understanding Acting", *Performance and Cognition*, vol. 59 no. 4, p. 635-647, http://www.jstor.org/stable/25070115.

Ziegler Chris, 2017, "William Forsythe's Improvisation Technologies and Beyond : A Short Design History of Digital Dance Transmission Projects on CD-ROM and DVD-ROM, 1994–2011", in Maaike Bleeker (ed.), *Transmission in Motion : The Technologizing of Dance*, Oxon, Routledge, p. 41-51.

Ziegler Chris, 2007, "Electronic Memory Design: From Archiving to Rehearsal Software", in Scott deLahunta (ed.), *Capturing Intention: Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emio Greco / PC, Amsterdam*, Emio Greco | PC and the Amsterdam School of the Arts, p. 34-41.

Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar,
Aurélien Maignant et Julia Wehren

13 Quelle mémoire pour les performances ? Table ronde

En raison de sa qualité, nous avons décidé de retranscrire l'échange ci-dessous, de le synthétiser et de le publier[191]*. Il s'agit d'une discussion entre trois intervenantes et intervenant au colloque du Centre d'études théâtrales lausannois de 2023 (Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar et Julia Wehren), introduite et modérée par Aurélien Maignant, et à laquelle les personnes de l'assistance étaient invitées à prendre part.*

Aurélien Maignant. – En préparant cette table ronde, je me suis d'abord interrogé sur la notion de « présence ». J'ai donc questionné Julia Wehren, docteure en histoire de la danse à l'Université de Berne, Lorena Ehrbar, doctorante en histoire de l'art à l'Université de Lausanne, et Giacomo Alliata, doctorant au laboratoire de muséologie expérimentale de l'École polytechnique fédérale de Lausanne, au sujet de cette notion, afin de mesurer avec elles et lui à quel point cette dimension – qui a longtemps passé pour définitoire des œuvres d'art vivant – disparaissait ou persistait dans les archives.

Julia Wehren. – Je pense que l'une des motivations centrales de la constitution d'archives est en effet de préserver quelque chose de la « présence » des performeurs et des performeuses. Même si la performance

[191] Les directeur et directrice de l'ouvrage remercient vivement Joas Maggetti pour son aide décisive dans la première retranscription de cet échange.

est passée, celle-ci a laissé des traces, non seulement dans la mémoire des personnes qui l'ont créée, mais dans celle des spectateurs et spectatrices. Ce sont ces traces qui m'intéressent précisément, dans la mesure où elles peuvent redoubler l'effet « indiciel » des documents sur lesquels je travaille. L'idée selon laquelle l'effet de présence d'une œuvre d'art vivant est complètement passé une fois la performance terminée doit en effet être relativisée. C'est du reste le but même de la notion d'« effet de présence », telle que celle-ci a été définie par Josette Féral (2012)[192]. Mon objectif est plus précisément de renforcer cet effet en recueillant des souvenirs auprès des personnes concernées[193].

Lorena Ehrbar. – Je m'intéresse pour ma part à la manière dont les documents audiovisuels ou photographiques témoignent de cette présence, autant qu'ils la construisent. Le corpus d'archives sur lequel je travaille est constitué par différents types de films : des captations fragmentaires de performances données lors de galas, diffusées aux actualités cinématographiques ; des ballets conçus expressément pour la télévision ; ou encore des documentaires sur la danse, minutieusement mis en scènes. Leur étude permet de voir comment les contextes qui entourent la prise de vue informent la trace de la performance. Ma démarche vise à reconstituer les choix qui entourent le tournage et le montage, afin de pouvoir analyser l'objet qui en résulte. Ces films pérennisent une performance, mais sont aussi destinés à être diffusés auprès d'un public, dans les salles de cinéma ou à la télévision. Leur réalisation est donc entourée par une dimension patrimoniale autant que motivée par des enjeux documentaires, promotionnels ou commerciaux. Ces documents ne sauraient être réduits à la seule archive d'un mouvement, à la seule trace d'une présence, car ils témoignent aussi des spécificités du médium qui l'a enregistré[194].

Julia Wehren. – Heureusement, les documents qui assurent le souvenir d'une performance sont très variés. Les créateurs et créatrices laissent par exemple au cours de leur travail de nombreuses traces qui concernent tout le processus de création : on peut penser aux notes des danseurs et danseuses. Je trouve important que ce type de matériel – et il y en a beaucoup – entre dans les archives institutionnelles, pour

192 Voir aussi Josette Féral et Edwige Perrot (2012).
193 Sur cet aspect, voir dans cet ouvrage l'article de Julia Wehren.
194 Sur cet aspect, voir dans ce volume l'article de Lorena Ehrbar.

favoriser une vision multiple de l'art. Il me semble cependant qu'il ne faudrait pas estomper la distinction entre l'archive institutionnelle et l'archive d'artiste ni la différence, pour cette dernière, entre un fonds et une collection. Certaines archives d'artistes s'apparentent en effet à ce que j'appellerais une collection, parce qu'elles contribuent activement à la représentation d'un parcours. Dans une collection de ce type, il y a une volonté, voire un fantasme, de créer, pour l'explorer soi-même mais aussi pour la transmettre, une identité artistique.

Lorena Ehrbar. – C'est le cas par exemple chez Serge Lifar, qui a soigneusement constitué ses archives, léguées à la Ville de Lausanne. Derrière son geste d'archivage se trouvent des choix liés à l'organisation d'un certain récit et d'une postérité.

Il faut aussi souligner que ces archives sont vivantes, circulent. Dans certains cas, les dessins ou photographies qui accompagnent le processus de création chorégraphique, tout comme les films qui rendent compte des performances, se voient diffusés dans les médias, réutilisés pendant plusieurs décennies. Les performances de Lifar filmées dans les années 1930 pour les actualités cinématographiques sont par exemple régulièrement mobilisées dans des émissions télévisuelles des années 1970 et 1980.

Christophe Jaquet[195]**. –** Je me demande même si on ne peut pas parler, dans certains cas, de commercialisation. La compagnie anglaise Forced Entertainment, fondée en 1984, a par exemple toujours très bien filmé et archivé ses spectacles, depuis les premiers. À l'inverse, de nombreux autres artistes ne l'ont pas fait. Je pense par exemple au plasticien Gary Stevens, qui a effectué des performances dans les mêmes années. Une conséquence est que Tim Etchells, le fondateur de la compagnie Forced Entertainment, a été invité à la Biennale de Venise et pas Gary Stevens, bien que les deux travaux soient également intéressants. Le fait d'avoir pensé à archiver son travail, dans un but de promotion ou de patrimonialisation, peut avoir des conséquences énormes pour une carrière.

Tommaso Zaccheo. – Ce débat me rappelle la différence entre « document » et « monument », telle que l'a développée Jacques Le Goff ([1978] 2019). On peut se demander dans quelle mesure on parvient,

[195] Christophe Jaquet est artiste performeur, musicien et dramaturge. Il est aussi responsable de la bibliothèque de La Manufacture – Haute école des arts de la scène.

en analysant une archive à vocation promotionnelle ou patrimoniale, à identifier le type d'altération occasionnée par le dispositif d'enregistrement, par exemple, et aussi dans quelle mesure on parvient, si on le désire, à récupérer l'œuvre – bref, à dénicher l'involontaire au creux du volontaire, à retrouver le « document » derrière le « monument »[196].

Lorena Ehrbar. – Cette distinction est particulièrement utile. La confrontation des sources qui documentent la production d'un film permet en effet de tendre vers l'identification des gestes volontaires et involontaires. Une partie de la production d'images échappe d'ailleurs totalement à la maîtrise du danseur. Les photographies issues des galas s'éloignent par exemple de la représentation des moments de stase du ballet, souvent mis en scène dans les photographies posées. Ces clichés saisissent au contraire des instants quelconques de la danse, des postures parfois peu valorisantes pour les danseurs et les danseuses, où le corps semble déformé ou alourdi. Ce corpus rompt avec les représentations idéalisées et génériques du ballet et des interprètes, alors dominantes. Si l'on conjugue l'analyse de ces photographies avec celle de films ou de dessins réalisés dans des contextes qui offrent une marge d'intervention variable à leurs protagonistes, et qui montrent ainsi des mouvements et des postures d'une façon qui échappe en partie au contrôle des interprètes ou des chorégraphes, on parvient à obtenir une vue plus diversifiée et nuancée de ces performances.

Céline Hersant. – Techniquement, l'archive – ce que vous appelez le « document » – n'a pas de destination commerciale ni même patrimoniale. Comme elle n'a pas vocation à être reproductible en tant que telle, elle détient ce que Walter Benjamin (1936) appelle une « aura ». Ainsi définie, l'archive a un caractère unique – c'est d'ailleurs l'un des problèmes posés à la numérisation en contexte archivistique – et c'est pour cette raison qu'elle a un attrait particulier, qu'elle rayonne d'une façon spécifique. Je fais souvent de la médiation autour des archives avec des étudiantes et étudiants, en insistant sur ce caractère unique et sur la dégradation des supports matériels en lien avec l'évolution des technologies. Par la mise en présence d'un usager avec une VHS, une Betamax, une photographie, on touche à quelque chose qui relève de l'intime et, en effet, d'une génération non volontaire de l'archive. Dès qu'il y a l'idée de

[196] Sur cet aspect, voir dans cet ouvrage l'article de Tommaso Zaccheo.

laisser une trace volontaire, on s'approche du monument et on s'éloigne du document – pour reprendre les termes proposés –, et on s'éloigne, d'après moi, de l'archive véritable qui a comme un côté spontané.

Dans cette perspective, l'archive qui me paraît la plus intéressante est l'archive muette, celle qui ne dit rien et qu'il faut essayer de faire parler. C'est, par exemple, la photographie derrière laquelle aucun nom n'a été noté. En la regardant, je ne sais pas de quel spectacle il s'agit et je ne reconnais pas l'acteur. Ce qui fait la beauté de nos métiers au niveau de la recherche, c'est l'enquête que ces lacunes peuvent provoquer. Les brouillons manuscrits que l'on retrouve non signés, non datés, sont à cet égard plus stimulants pour moi que les captations vidéo soigneusement décrites dans un générique.

Tommaso Zaccheo. – Je comprends : j'ai travaillé pendant quelques années au fonds Roger Planchon, qui est une collection constituée consciemment en tant que telle. Je peux témoigner du fait que, dans cette collection, tout ce qui concerne la création scénique a été organisé et catalogué, d'abord par la conservatrice en charge et ensuite par moi-même, en qualité de chercheur invité. La partie qui n'est pas du tout répertoriée, c'est celle qui renvoie à la notion d'archive non volontaire et lacunaire que vous évoquez, Céline. Il s'agit de la correspondance administrative, typiquement, qui témoigne de multiples soucis mi-artistiques, mi-économiques. Ceci pour confirmer qu'il y a parfois de l'archive dans la collection, du document dans le monument et, si l'on veut, de l'involontaire dans le volontaire.

Aurélien Maignant. – Giacomo Alliata, vous vous intéressez à des dispositifs d'exposition qui permettent au public un accès pluriel à une collection d'archives. Vous avez notamment travaillé avec le Prix de Lausanne[197] et avec le Montreux Jazz Festival. À propos de celui-ci, cherchez-vous le document – et son aura – derrière le monument que le Montreux Jazz Festival a dernièrement consacré à ses plus de cinquante années d'existence ?

Giacomo Alliata. – L'exemple du Montreux Jazz Archive est en effet très parlant. Rappelons que l'unité d'archivage pour le festival, c'est le concert, et le concert, c'est le *live*. Pour valoriser ses archives, le Montreux

[197] À ce propos, voir dans cet ouvrage l'article de Giacomo Alliata et Juliette Loesch.

Jazz collabore avec l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), qui a mené plusieurs projets de recherche visant très précisément à recréer une ambiance *live* à partir des vidéos. Un projet de l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et de l'EPFL a ainsi permis, il y a une douzaine d'années, la création d'un espace où l'acoustique des salles de concert est reconstituée[198]. Il faut rappeler que les captations sonores en stéréo classiques n'enregistrent rien qui relève de la spatialisation : on ne perçoit pas, par exemple, la portée sonore des déplacements sur scène du chanteur. En revanche, elles peuvent enregistrer de façon isolée chaque élément : la voix, la guitare, la batterie, etc. À partir de ces enregistrements, un *mix* peut donc être produit sur la base de la reconstitution des propriétés acoustiques du lieu où s'est déroulé le concert (la salle Stravinsky, par exemple). Le but est d'immerger les visiteurs et visiteuses dans un espace qui produit ce que vous appelleriez peut-être une gamme d'« effets de présence ». Bien entendu, ce dispositif ne permettra jamais une expérience identique au concert-source, ne serait-ce que parce qu'il manque la coprésence physique du public, mais à mon estime, on se rapproche bien plus du concert *live* qu'en regardant une vidéo sur YouTube.

À cet égard, je peux mentionner un autre exemple, plus récent. En 2018, le Montreux Jazz a réalisé une captation vidéo à 360 degrés : pendant la performance déjà, les gens pouvaient ainsi, grâce à un casque virtuel, être transportés sur la scène, se placer à côté du chanteur… Ce genre d'expérience crée une autre relation au concert et explore de nouveaux secteurs du spectre de la présence ou de la coprésence. De même, l'enregistrement ne donne pas exactement accès à une reconstitution classique du concert, mais à une expérience originale : celle de regarder virtuellement un concert depuis la scène et de pouvoir aussi observer le public. Le festival a par ailleurs montré la captation aux chanteurs concernés, qui ont pu se voir eux-mêmes sur scène, ou revivre leur propre expérience, de la place qui était la leur.

Julia Wehren. – Dans quelques années, ces documents informeront nos recherches. La matérialité compte : Lorena, vous travaillez avec des vidéos des années 1940 ; j'ai montré tout à l'heure une vidéo des années 1980 ; vous nous montrez maintenant, Giacomo, des vidéos

198 Il s'agit du Montreux Jazz Heritage Lab (2012). Voir le site du projet : https://epfl-ecal-lab.ch/research-projects/montreux-jazz-heritage-lab/ (consulté le 31.07.2025).

très récentes. Que fera-t-on de ces nouvelles captations ? Quelles sources deviendront-elles pour la recherche ? Quelles recherches pourrons-nous faire ? Ces vidéos auront un effet sur notre perception et sur notre imagination du passé – qui est, en l'occurrence, notre présent.

Christophe Jaquet. – C'est amusant de regarder ce type d'images, parce qu'on se rend compte que c'est infiniment plus intéressant de regarder le public que les musiciens…

Giacomo Alliata. – On peut le trouver, oui. Une telle captation de concert inclut le public dans l'archive. Il permettra dans cinquante ans d'étudier ce public, alors que la captation classique, cadrant la scène, occulte souvent les spectateurs et les spectatrices, dont on entend les réactions, mais dont on voit au mieux quelques têtes.

Lorena Ehrbar. – Dans les captations de galas présentées aux actualités cinématographiques, le public est souvent filmé et montré par intermittence. C'est le cas, aussi, des comptes rendus photographiques présentés dans la presse. Les galas réunissent en effet des vedettes non seulement sur scène, mais aussi dans la salle. Les médias cherchent alors à documenter les différentes composantes de l'événement.

Aurélie Mouton-Rezzouk. – Les manières de garder trace du public sont aussi vieilles que les traces des arts du spectacle. Ce qui me frappe à vrai dire, c'est qu'une bonne photographie, une série ou une planche contact, avec lesquelles on travaille sur des années plus anciennes, donne l'essentiel des informations. Je me rends compte qu'il faut peut-être revenir, pour l'interroger, sur notre besoin, notre désir ou notre fantasme de restitution totale du spectacle. Nous partageons les questions que nous nous posons avec les historiens, y compris sur des sujets très contemporains : s'interroger sur les conditions de production des traces, relativiser ce que l'on va pouvoir en apprendre en questionnant leurs conditions de production, etc. Certes, les historiens ne cherchent de manière générale pas à faire réadvenir un coup d'État. En études théâtrales, nous souhaitons souvent le faire, en raison du statut d'œuvre de notre objet. Cela nous mène parfois à faire confiance au médium qui nous donne accès à l'événement, mais, dans le fond, nous n'avons ni plus ni moins que des questionnements d'historiens. On a récemment parlé de « frénésie » ou de « boulimie patrimoniale » – et

c'est vrai que nous en souffrons, car la production massive de données nous met parfois dans un état de sidération. Lorsqu'il s'agit de penser, cet état n'est pas forcément très fécond.

Cette prolifération, je la trouve cependant très riche du point de vue du chercheur. Par exemple, il me semble que les modélisations nous permettent de faire des rapprochements incongrus, auxquels notre culture ou notre savoir ne nous donne pas spontanément accès : c'est un effet de sérendipité. Une autre manière de faire de la sérendipité, c'est de tomber sur deux archives et de les comparer. Mais le public non spécialisé a besoin d'être accompagné. Or, du point de vue de la médiation, il me semble que plus la quantité de données est massive, plus le concepteur ou le curateur est mis dans l'impossibilité de produire un discours, une parole, une pensée. Au fond, cela concerne aussi la recherche. Imaginons que l'on trouve deux gestes similaires dans une masse de données : oui, et alors ? Pour comprendre le contexte de ces gestes, il faut accéder au niveau des métadonnées, et ces métadonnées, il faut les produire. Plus on massifie, moins on est capable d'indexer. Ce sera peut-être le travail de l'intelligence artificielle – derrière laquelle se dissimulera une armée de travailleurs du clic. Reste que la question fondamentale qui se pose par rapport à ce type d'expérience, c'est le risque d'aporie, proportionnel à la masse d'images et d'informations.

Giacomo Alliata. – Il est difficile de prévoir en quoi l'utilisation de nouvelles technologies évite ce type d'aporie, si elle apporte quelque chose et à propos de quoi. Je pense par exemple aux expériences immersives dans l'univers pictural d'un Vincent Van Gogh ou d'un Claude Monet. Cela va-t-il durer ? Il est possible que l'on se rende compte que ce type d'immersion n'apporte pas grand-chose en termes d'expérience. On peut dès lors légitimement se demander quel est le but des installations concernant des archives. Imaginons un ensemble de 10 000 vidéos : il est impossible de les mettre à disposition d'une façon traditionnelle. Est-ce qu'un dispositif donnant potentiellement accès à l'ensemble de ces vidéos serait préférable à l'expérience spatialisée et « augmentée » d'un seul concert ? Ce sont là en réalité deux projets très différents : donner accès à la dimension interprétative d'une collection d'archives, c'est tout autre chose que de proposer une expérience.

On peut cependant utiliser le premier type d'installation comme un outil de médiation. De même qu'un commissaire d'exposition assemble des œuvres et met en forme un propos, un curateur ou une curatrice

peut proposer des parcours interprétatifs. De tels parcours pourraient être ensuite rassemblés dans un dispositif interactif, permettant au public de décider de quelle manière il entend arpenter la collection. Tout dépend donc du but de l'installation. Est-ce que l'objectif est de donner des accès organisés à l'archive ou de produire une expérience spectaculaire ? Si l'on pense à la tradition du *media art*, le but peut même être purement artistique. On se soucie alors moins de la mission interprétative, parce que l'objectif principal est de créer une nouvelle œuvre d'art : l'installation devient donc une œuvre en soi, une œuvre sur des œuvres. Comme le théâtre de mise en scène, en somme…

Bibliographie

BENJAMIN Walter, 2013, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».

FÉRAL Josette et PERROT Edwige, 2012, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body-Remix*, Rennes, PUR et Presses de l'Université du Québec, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », p. 11-40.

FÉRAL Josette (dir.), 2012, *Pratiques performatives. Body-Remix*, Rennes, PUR et Presses de l'Université du Québec, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène ».

LE GOFF Jacques, 2019, « Document/Monument » (1978), trad. Erica Magris, dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, p. 49-59. Paru initialement sous le titre « Documento/monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, t. V, *Divino-Fame*, Turin, Einaudi, p. 38-48.

Quatrième partie

(Re)jouer la création

Anne Pellois et Tomas Gonzalez

14 L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé ?

La recherche que nous menons sur le jeu s'inscrit depuis 2018 dans le cadre d'un cours-atelier que nous donnons essentiellement aux étudiantes et étudiants comédiens de La Manufacture – Haute École des arts de la scène à Lausanne[199]. Intitulé « Histoire sensible du jeu de l'acteur·rice », il consiste en une traversée non exhaustive et sensible – par la pratique et la mise à l'épreuve des archives – de l'histoire du jeu du XVIIIe au XXIe siècle, du jeu baroque aux pratiques contemporaines, en passant par des figures d'acteurs, d'actrices et de pédagogues des XIXe et XXe siècles. La mise à l'épreuve des archives, que celles-ci soient textuelles, sonores ou iconographiques, s'effectue *via* des opérations mimétiques, déclinées en trois processus différents et complémentaires : copier, imiter et réactiver. Ainsi, nous travaillons à copier des photographies, des archives vidéo ou sonores, ou encore à réactiver

[199] Outre les sessions données à La Manufacture dans le cadre du bachelor théâtre depuis 2018 (enrichies ces dernières années selon les sessions par la participation de Julia Gros de Gasquet pour le jeu baroque, et de Valérie Dréville pour son travail avec Vitez et Vassiliev), l'atelier a aussi été donné en version plus réduite à l'ENS de Lyon en 2018-2019 (promotion 30 des étudiantes et étudiants de la Comédie de Saint-Étienne et master 2 des étudiantes et étudiants du parcours de dramaturgies) et dans le cadre d'un stage à la Fabrique autonome des acteurs à Bataville (Moussey), en octobre 2021, à l'invitation de Daria Lippi. Nous avons également proposé trois workshops d'initiation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) à Paris, en janvier 2022, à l'Université d'Amiens en avril 2022, et lors de la journée d'étude « L'acteur et le document » à la Commune à Aubervilliers, en décembre 2022.

des exercices, *via* leurs énoncés, de Vsevolod Meyerhold, Antoine Vitez, Constantin Stanislavski ou Jerzy Grotowski. Cette démarche se nourrit d'un spectre de documents le plus large possible (coupures de presse, témoignages, caricatures, textes théoriques situant la pratique dans une époque), la réactivation d'une archive ne pouvant se faire sans le secours d'autres documents permettant d'en nourrir l'interprétation. Les étudiantes et étudiants sont ainsi invités à s'emparer de ces sources pour toucher du doigt de manière pratique les enjeux de ces modes de jeu passés. L'objectif de cet atelier est double : d'une part, établir une histoire du jeu de l'acteur et de l'actrice permettant de le penser comme une pratique située dans un contexte artistique, scientifique, anthropologique ; d'autre part, aborder *via* les opérations mimétiques la spécificité de la pratique du jeu et la pertinence de ces opérations dans la compréhension de ce que c'est que de jouer[200].

Le choix de ce matériau soulève plusieurs difficultés. La première, d'ordre historique, consiste à se demander ce que peut nous apprendre cet enregistrement du jeu de Sarah Bernhardt, attendu qu'elle a joué ce rôle pendant près de soixante ans. Quelles sont les spécificités de la déclamation et de la voix de l'actrice ? Comment distinguer ces spécificités des manières de jouer de l'époque, et donc de son historicité ?

La deuxième difficulté est d'ordre méthodologique et consiste à prendre acte des limites d'un tel document dans le travail de réactivation. En effet, l'enregistrement, réalisé en studio, ne peut se suffire à lui-même pour appréhender le jeu vocal de Sarah Bernhardt. Les conditions d'enregistrement de l'époque, les contraintes techniques inhérentes à la captation sonore, l'absence de projection de la voix, remettent l'enregistrement au rang, non plus de preuve ultime, mais d'indice parmi d'autres, de trace parmi d'autres de cette fameuse « voix d'or » tant louée à l'époque, mais qui nous semble à nous, auditeurs et auditrices du XXIe siècle, particulièrement inaudible : comment en effet concilier les effets de cette voix sur le public – transcrits dans la presse – et le débit nasillard, extrêmement rapide et métallique de l'enregistrement ? Ces deux premières pistes ont été largement explorées dans notre conférence-démonstration intitulée « Réactiver Sarah Bernhardt » (Gonzalez et Pellois, 2022), qui butait sur une troisième difficulté à laquelle nous avons décidé de nous atteler plus

[200] Pour une analyse approfondie des objectifs de cet atelier, voir Anne Pellois et Tomas Gonzalez (2021).

spécifiquement dans la présente contribution, qui constituerait l'étape finale permettant, par la réactivation, *d'interpréter* pleinement le jeu de Sarah Bernhardt : comment accéder au jeu plastique de la comédienne à partir de sa voix ? Désincarné par l'enregistrement et la distance historique, le jeu de Sarah Bernhardt ne se limitait pourtant pas, loin de là, à sa voix d'or. Il était pleinement incarné dans un corps plastiquement très travaillé, comme en témoignent les photographies de l'époque. Comment donner corps à cette voix ?

Notre objectif est ainsi de poursuivre le travail engagé lors de notre première tentative de réactivation à l'aune de nouvelles archives et en utilisant de nouveaux procédés de mise en jeu, en nous concentrant sur le corps en jeu de l'actrice. Cette tentative permet de montrer comment une archive sonore, si elle ne peut se suffire à elle-même[201], constitue pourtant le socle d'une enquête permettant d'accéder petit à petit au corps qui pourrait l'avoir produite. L'archive sonore comme l'archive vidéo sont piégées par leur nature d'enregistrement d'une performance vivante « en prise directe », mais ni l'une ni l'autre ne peuvent suffire à la réactivation de celle-ci. L'archive sonore seule ne semble produire que de la « copie ». Pour parvenir à une forme de réactivation permettant de mettre le corps en jeu, dont le but n'est pas la reconstitution mais bien la perception sensible d'un jeu passé par son interprétation, il est nécessaire de considérer l'archive sonore comme le point de départ d'une enquête dont le résultat pourrait aller jusqu'à contredire ce qu'elle contient.

Une première étape consiste alors à relever tout ce que peut nous apprendre l'archive sonore en elle-même et par quels documents celle-ci peut être complétée. Un deuxième moment du travail s'attelle à retrouver les traces de l'interprétation gestuelle et en mouvement du rôle de Phèdre par Sarah Bernhardt et à identifier les points de contradictions entre celles-ci et l'enregistrement sonore. Le troisième moment de notre contribution est consacré à la retranscription d'une proposition de réactivation telle qu'elle pourrait s'effectuer par tentatives et corrections successives, afin de proposer une interprétation possible de la scène de l'aveu, « à la manière de Sarah Bernhardt ».

[201] À la vérité, pour avoir travaillé également sur des archives vidéo, par exemple de Dominique Blanc ou Valérie Dréville interprétant Phèdre, celles-ci ne peuvent non plus se suffire à elles-mêmes et doivent être enrichies de la même manière que les archives sonores en vue d'une réactivation.

Entendre une voix de scène dans un enregistrement studio

Lors de notre travail pédagogique sur un jeu du passé, la première étape consiste à faire écouter plusieurs fois l'archive sonore pour tenter d'y entendre le plus d'éléments possible. Nous utilisons l'enregistrement de 1910 disponible en ligne[202].

Lors de la première écoute, le sentiment qui domine est un sentiment d'étrangeté absolue. Difficile d'imaginer que cette voix ait pu faire chavirer des salles entières. Il faut en accepter l'historicité et l'absolue étrangeté par rapport à nos codes de jeux habituels.

Une fois la surprise passée, plusieurs éléments commencent à devenir perceptibles à la deuxième écoute. Sarah Bernhardt a, dans cet enregistrement, une voix nasale et plutôt aiguë. Le rythme de son élocution est rapide, voire très rapide, et la langue est accentuée sur certaines syllabes ou mots d'importance qui sont ainsi mis en valeur. Sa voix est plutôt monocorde dans sa tonalité, mais la prosodie est chantante et très rythmée. La métrique des alexandrins n'est pas respectée, certaines élisions de *-e* muets ne sont pas du tout académiques. Enfin, les *-r* sont légèrement roulés par endroits, augmentant le sentiment d'emphase que l'écoute produit. D'un point de vue affectif, l'on peut percevoir, dans cette scène « d'aveu involontaire », tous les signes de la passion éprouvée par Phèdre pour Hippolyte : sa voix se fait tour à tour tendre, caressante, séductrice, la passion enfle la diction de certains vers jusqu'à des crescendos aisément repérables. Les sentiments sont exprimés par des sanglots, des râles et une forme de vibrato dans la voix.

Toutes ces indications sont regroupées dans une partition dont la notation est spécifique à chacune des personnes qui écoutent. Voici par exemple celle de Tomas, utilisée pour la conférence-démonstration que nous avons effectuée sur la réactivation vocale de l'interprétation de Phèdre :

[202] Voir https://www.youtube.com/watch?v=lYMC1iz9V_w&feature=youtu.be (consulté le 31.07.2025). Il existe un autre enregistrement, qui date de 1903, disponible sur ce site : https://archive.org/details/78_phedre_sarah-bernhardt-racine_gbia0077790a (consulté le 31.07.2025).

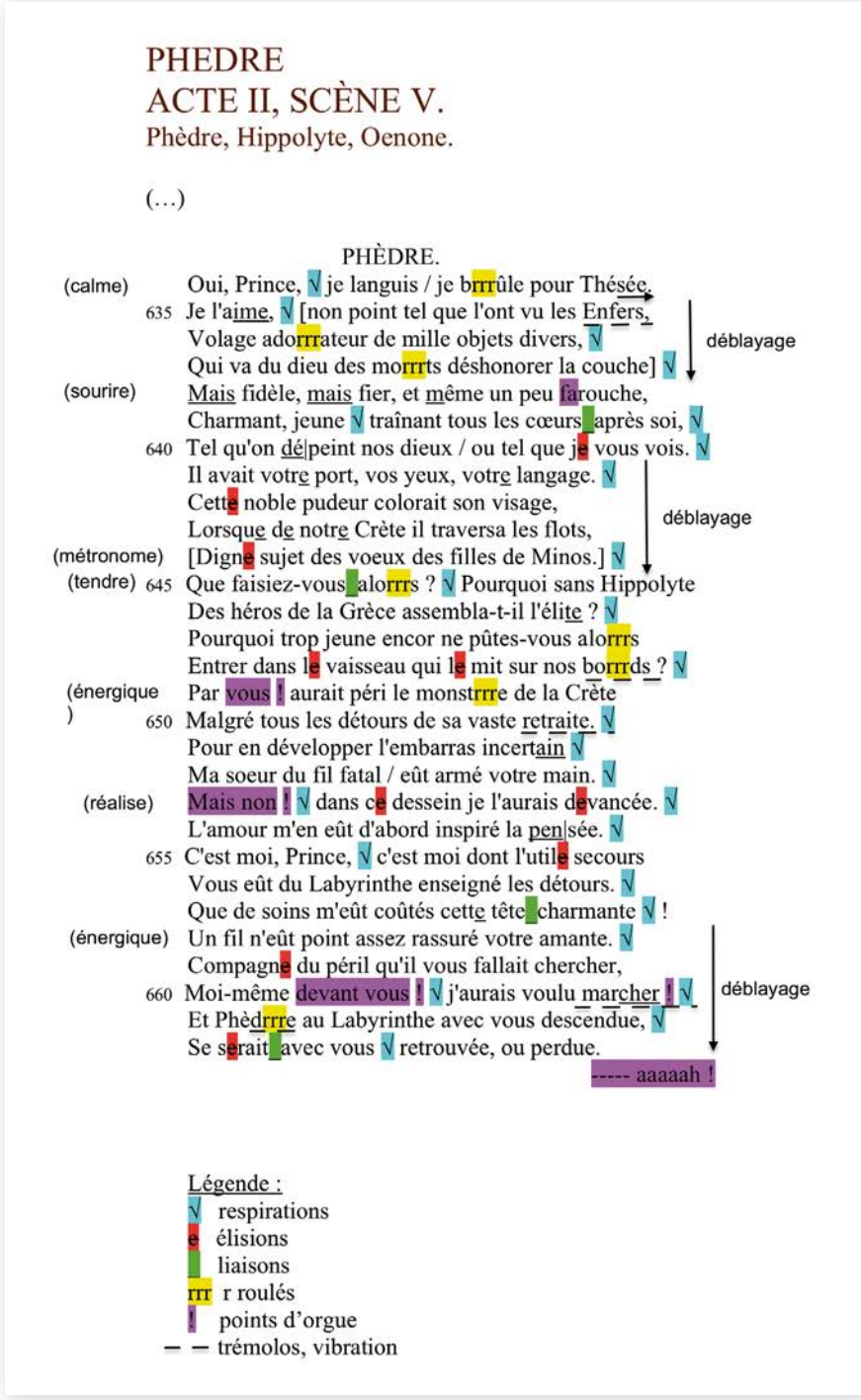


FIGURE 14.1 Partition personnelle de Tomas Gonzalez après écoute de l'extrait.

Dans cette partition, Tomas a noté tout ce qu'il entend dans l'enregistrement, et qui lui sert de repère pour réactiver lui-même cette partition, à commencer par les respirations. Puis les liaisons, les syllabes accentuées, les élisions, les *-r* particulièrement roulés, les passages où la comédienne enchaîne les vers rapidement avant de ralentir et de marquer des points d'orgue, ou le type d'émotion qu'elle semble exprimer.

Pourtant, l'écoute seule ne permet pas de comprendre véritablement ce qui se joue derrière cette voix enregistrée. D'abord parce que cette archive n'est pas l'enregistrement d'une performance scénique en tant que telle, mais un enregistrement en studio. Les conditions d'enregistrement de l'époque font peser une grande contrainte sur le corps de l'interprète, qui doit rester immobile devant le cornet, sans faire varier la distance avec le pavillon, afin d'éviter tout bruit parasite. Elles contraignent également le temps disponible pour la performance. Les cylindres, puis les disques, avaient une durée limitée. La rapidité avec laquelle Sarah Bernhardt débite son texte ne peut pas être imputée à une forme de méthode de « déblayage », puisqu'il s'agit bien d'enregistrer un moment mémorable de son interprétation et non de déblayer, comme il était d'usage sur scène à l'époque des morceaux que l'on jugeait moins intéressants. Elle est en revanche liée à cette contrainte de durée. Enfin, nous l'avons déjà suggéré au début de ce développement, l'effet d'étrangeté produit par cette archive la rend difficilement compatible avec la renommée colossale de Sarah Bernhardt dans ce rôle, tant les codes de jeu sont éloignés de nos codes contemporains. D'autres éléments sont alors nécessaires à la saisie de cette « voix d'or ».

Le travail consiste ainsi à identifier ce qui, dans les manières de dire de Sarah Bernhardt, à une époque où le jeu tragique était encore fortement associé à la déclamation, relève de l'idiosyncrasie de son jeu ou bien des manières de jouer de son époque. À cette distinction doit également s'ajouter la possibilité de discriminer ce qui, dans les spécificités de l'enregistrement, découle des contraintes techniques, de ce qui constitue des choix de déclamation de l'actrice. Nous ne donnerons qu'un exemple pour rendre compte de l'apport de ce type d'archives, qui décrit un procédé spécifique de diction commun à Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, autre tragédien adulé de son époque :

> [Ils] récitent, sans modulation aucune ou avec des modulations insensibles, des groupes de 5 ou 6 vers et enlèvent le dernier avec une force et une intensité mélodiques extraordinaires. C'est sur le dernier vers qui,

> en général, est le plus important, que porte toute la vigueur, toute l'expression des accents mélodiques. (Delbost et Berr, 1903, p. 160)

Ainsi, le double effet de monotonie et de montée en puissance de la parole est caractéristique de la manière de jouer *sur scène* de Sarah Bernhardt, et non uniquement le fait d'une contrainte due à la brièveté de l'enregistrement. Cet « emballement » que l'on perçoit dans l'enregistrement est perçu par le public contemporain des performances scéniques de l'actrice. Ce procédé est en outre partagé par une autre star de la scène de l'époque, et identifié comme un procédé propre à « empoigner » les spectateurs.

L'effet produit sur le public d'une part, et les spécificités du jeu de l'actrice d'autre part, sont également traçables dans les textes des critiques de l'époque. Ces critiques nous informent sur la réception du jeu de l'actrice et situent cette réception dans un contexte théâtral et dramaturgique dont les attentes sont différentes des attentes contemporaines. Voici par exemple ce que dit Jules Lemaître de l'interprétation de l'actrice, en 1886 :

> Il me paraît difficile que jamais la fameuse tirade :
>
> *Oui prince, je languis, je brûle pour Thésée ;*
>
> *Je l'aime, non pas tel…*
>
> ait pu jamais être modulée d'une voix plus caressante et plus tendre ; on y sentait monter vers à vers la passion, qui arrive à son paroxysme et qui se trahit tout entière à la fin du couplet.[…]
>
> Mlle Sarah Bernhardt a suivi avec un art merveilleux le mouvement de cette longue période ; elle l'a nuancée d'une variété infinie d'inflexions ; elle en a fait une longue phrase musicale, qui s'enfle par une progression soutenue, jusqu'au dernier éclat, qu'elle a rendu avec une vivacité incomparable. (Lemaître, 1886, p. 205)

Ou encore Francisque Sarcey, dans *Le Temps* du 28 décembre 1874 :

> […] elle a sa voix, dont elle sait tirer parti avec la plus heureuse audace, – une voix qui est une caresse et qui vous frôle comme des doigts, – si pure, si tendre, si harmonieuse, que Mme Sarah Bernhardt, dédaignant de parler, s'est mise un beau jour à chanter, et qu'elle a osé se faire la diction la plus artificielle peut-être qu'on ait jamais hasardé au théâtre. Elle a d'abord chanté les vers ; maintenant elle chante la prose.

La voix de Sarah Bernhardt est ici qualifiée de « caressante et tendre », semblable à « une caresse qui vous frôle comme des doigts », procurant aux spectateurs[203] un plaisir d'ordre quasi érotique. La qualité de sa voix est exceptionnelle, elle est « pure », « tendre » et « harmonieuse ». Le morceau est composé en crescendo, corroborant ainsi et l'écoute et les précisions du traité de diction évoquées plus haut. Il « s'enfle par une progression continue » et « on y sentait monter vers à vers la passion, qui arrive à son paroxysme et qui se trahit tout entière à la fin du couplet ». Cette mention de « couplet » complète le paradigme de la voix chantée propre à Sarah Bernhardt : sa performance est « une longue phrase musicale » ; « elle s'est mise un beau jour à chanter », « elle a chanté les vers », puis la prose, allant pour le coup à l'encontre des manières de dire de l'époque, qui cherchent à se détacher de la diction chantante pour une manière plus naturelle de dire le vers. Le critique souligne enfin des qualités de composition indéniables : elle fait preuve d'« une vivacité incomparable », elle suit « avec un art merveilleux le mouvement de cette longue période », et propose « une variété infinie d'inflexions ». Ce dernier type de remarques convoque ainsi une partition soigneusement élaborée par l'actrice, sur le mode de la variation, du contraste, avec, semble-t-il, un sens aigu de la dramaturgie du texte.

Car, et c'est là le dernier genre d'archives avec lequel il est possible d'enrichir la partition vocale, la performance de Sarah Bernhardt est le fruit d'un minutieux travail technique dont ses écrits peuvent témoigner. Ainsi, dans son *Art du théâtre*, elle fait de la voix « l'instrument le plus nécessaire à l'artiste dramatique », préférant une voix « très légèrement nasale » à une « voix sèche » qui « ne pourrait jamais attendrir le public » ([1923] 1993, p. 45). La précision de sa diction est également soutenue par une série d'exercices d'articulation très précis détaillés dans son ouvrage, tel :

> [...] prononcer la voyelle I, en faisant durer le son assez longtemps [...] ; puis peu à peu, sur le même souffle et en conservant la même pose du son [...], on change l'I en E, puis en U, en O et enfin en A. (p. 222)

[203] On est en effet en droit de se demander, à une époque où peu de critiques femmes avaient voix au chapitre, si cette perception de la voix de Sarah Bernhardt était exclusivement masculine ou bien si elle « empoignait » par les mêmes procédés, et pour les mêmes effets, les spectatrices. Cette remarque que l'on pourrait considérer comme secondaire, ouvre en fait tout un champ de réflexions lié à l'étude de la réception des performances d'acteurs et d'actrices au prisme de leur genre, répondant ou non à des attendus et des stéréotypes de leur époque.

Si toutes ces archives permettent d'enrichir la perception de la voix, de considérer l'enregistrement comme le fruit d'un travail commun à celui de la scène, il ne suffit pourtant pas à imaginer le corps capable de proférer ce morceau. Nous nous sommes donc intéressés dans un deuxième temps à tous les indices nous permettant d'avoir accès à une manière d'incarner cette voix dans un corps. Pour ce faire, nous avons suivi deux types de pistes : l'élaboration d'une relation spécifique au personnage sous le signe d'un fort investissement physique et psychologique ; les traces d'une composition gestuelle, plastique et dynamique.

Une dramaturgie spécifique : investir le rôle et exprimer une lecture du personnage

L'actrice, dans son travail de composition, déploie une dramaturgie spécifique. Dans la perception de sa manière de jouer Phèdre, la prise en compte des caractéristiques de la composition de rôle est essentielle, tant du point de vue du rapport qu'elle construit avec son personnage que de la manière dont elle le comprend. Une première étape de notre travail ici a été de nous concentrer non plus sur les critiques et les spécificités de sa voix, mais sur les indices nous permettant de comprendre quelque chose du corps en scène qui proférait cette tirade.

Le premier faisceau d'indices a trait aux modalités d'investissement de l'actrice dans le rôle. Sarah Bernhardt était connue pour vivre entièrement ses rôles, et particulièrement celui-ci. Anti-paradoxe du comédien de Diderot[204], elle s'investit dans la composition de ses personnages jusqu'à s'identifier à eux :

> Je souffrais, je pleurais, j'implorais, je criais ; et tout cela était vrai ; ma souffrance était horrible, mes larmes coulaient brûlantes et âcres. J'implorais Hippolyte pour l'amour qui me tuait, et mes bras tendus vers Mounet-Sully étaient les bras de Phèdre tordus par le cruel désir de l'étreinte. Le dieu était venu. Et quand le rideau tomba, Mounet-Sully me releva inanimée et me transporta dans ma loge. (Bernhardt, [1907] 2002, p. 301)

[204] « Oui, je suis contre cette méthode, je prétends qu'il faut éprouver tous les sentiments qui agitent l'âme du personnage qu'on veut représenter, il faut laisser sa personnalité dans sa loge, dépouiller l'âme de ses propres sensations et la revêtir des grandeurs ou des tares qu'on est appelé à extérioriser » (Bernhardt, [1923] 1993, p. 74).

L'actrice témoigne dans cet extrait d'une dépense physique hors norme. Elle investit sans retenue son corps dans le rôle, jusqu'à l'épuisement. Dans une interview, elle confesse par ailleurs ressentir une immense fatigue à l'interprétation du rôle de Phèdre, car, contrairement à ses autres rôles, elle joue celui-ci non avec sa mémoire, mais avec « son âme » :

> J'éprouve plus de fatigue à jouer le rôle de Phèdre [...] qu'à interpréter dix rôles du théâtre contemporain. Car je joue ceux-ci avec ma mémoire, je joue celui-là avec mon âme. Je puis, à la rigueur, isoler ma pensée de Fédora, de Théodora, d'Iseyl. Dès que j'ai revêtu les voiles de Phèdre, je ne pense qu'à Phèdre, je suis Phèdre, et je sors brisée de la représentation. (Bernhardt, citée dans Brisson, s. d., n. p.)

À croire que le rejet du paradoxe de Diderot ne vaut que pour ce rôle, qu'elle est incapable de représenter avec distance. Voici enfin comment Louis Ganderax décrit le jeu de l'actrice quelques années après sa mort, ajoutant aux transports contagieux de la tragédienne ceux du public :

> La salle entière était bouleversée, transportée ; quand le rideau, tombé sur la fin de ce second acte, se relevait, et que Sarah Bernhardt rentrait en scène pour saluer, le corps brisé par un épuisement qui n'était pas feint, les yeux démesurément agrandis, les lèvres et les narines palpitantes de douleur amoureuse, ce n'était pas une femme que l'on acclamait, c'était une apparition qui semblait descendue de l'Olympe. (Ganderax, 1930, p. 643-644)

Ce témoignage est important pour rendre compte des effets physiques que le jeu de Sarah avait sur elle-même, à la fois pour souligner la très forte identification entre le personnage et l'actrice allant jusqu'à un phénomène de transfiguration, mais aussi pour percevoir les altérations précises du visage. Ce premier groupe d'indices indique ainsi une manière de s'emparer du rôle, selon un principe d'identification totale entre l'actrice et son personnage, et sur le registre d'une dépense physique extrême, au bord de la consomption.

Mais ils constituent des indications peu concrètes pour engager une réactivation. Demander à un comédien de s'identifier, de laisser inconsciemment le rôle le traverser, de « jouer d'âme », ne suffira pas à nourrir une interprétation historiquement informée en lien avec la spécificité du jeu de Sarah Bernhardt. Ces indices nous mettent sur

la voie d'une modalité d'investissement dans le rôle, qu'il convient de nourrir par des indications plus précises liées à la composition, fruits de choix dramaturgiques que la comédienne effectue, et qui distingue son interprétation de celle des autres comédiennes.

Les critiques de l'époque soulignent ainsi que Sarah Bernhardt se détachait à plusieurs reprises des « traditions » du rôle, c'est-à-dire des manières de faire de ses prédécesseuses, et notamment Rachel, dans le rôle. Francisque Sarcey s'extasie ainsi devant « les trouvailles inattendues, d'une vérité, d'une adresse étonnante », qu'elle a faites lors de la reprise du rôle de Phèdre en 1893. Pour pallier la « voix sombrée » de Rachel qu'elle n'a pas et à laquelle elle reste encore comparée, alors même qu'elle a déjà joué l'héroïne en 1874, elle trouve le moyen de lancer un « misérable ! » (IV, 6) « de l'air et du ton dont un homme enragé contre lui-même et contre les dieux s'écrierait : "Ah ! bien ! Cette fois, c'est complet ! il n'y a pas moyen d'aller au-delà !" » (Sarcey, 1893). Même analyse concernant le fameux « Tu le savais » (IV, 6) à Œnone, que « toutes les élèves du Conservatoire vont adopter » (*ibid.*).

Si le jeu des sept erreurs que peut parfois constituer la critique de l'époque ne nous sert pas à grand-chose en tant que tel pour la réactivation, il est cependant source de développements sur les jeux de scène proposés par l'actrice. Ces critiques nous donnent alors des indications sur sa gestion de la gestuelle et du mouvement scéniques. Dans l'ensemble, nous l'avons vu un peu plus haut, ces critiques soulignent une certaine retenue, une forme de mise sous pression du corps par les sentiments, ainsi qu'une dimension que l'on pourrait qualifier d'*inconsciente* du corps. Elle semble mue par quelque chose qui l'épuise (la passion peut-être ou le texte lui-même). Le public assiste à une forme de possession, dans laquelle la composition corporelle du rôle semble se faire au détriment de l'actrice. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont cette possession est traduite dans la scène de l'aveu à Hippolyte. Voici comment Jules Lemaître décrit cette scène :

> Je la vois, après 55 années, d'abord appuyée à Œnone comme à un rempart, et maintenant entre elle et Hippolyte toute la largeur du théâtre, puis, arrachée de sa nourrice comme par un aimant, traversant peu à peu comme une somnambule tout ce vaste théâtre et adressant au héros redouté, d'une voix qui était alors une musique enchanteresse, les vers inconscients de la première tirade. (Lemaître, 1894)

Cette dimension magnétique nous permet ainsi d'identifier une écriture du mouvement scénique et un rapport entre les personnages : Phèdre doit parcourir une grande distance, et se sentir attirée comme un aimant par Hippolyte. Même perception de la part de Sarcey (1893) : « Phèdre doit être attirée peu à peu vers Hippolyte, comme par une sorte de magnétisme ou, si vous voulez, d'auto-suggestion irrésistible ».

En plus de ces indications de mouvements, des indications gestuelles sont aussi présentes dans les critiques, montrant ainsi une science très travaillée, malgré le sentiment d'abandon qui ressort du jeu, de la composition :

> Vous n'imaginez pas l'infinie variété de ses intonations, l'élégance morbide de ses attitudes et de ses gestes, l'intensité de désespoir qui se dégage de toute sa personne et cette divine poésie dont elle est enveloppée toujours comme un brouillard lumineux. C'est d'une beauté achevée. C'est l'idéal dans la perfection. (Sarcey, 1893)

L'investissement dans le rôle, la dimension spontanée et passionnée sont ici contrebalancés par une science de la composition et une maîtrise de la performance soulignées par Sarah Bernhardt elle-même. Dans *L'Art du théâtre*, elle précise que malgré cet état d'abandon, les gestes doivent rester maîtrisés : « Le geste ne doit pas être désordonné [...]. La mesure doit régner en toutes choses » ([1923] 1993, p. 77). Cette maîtrise du geste et de l'attitude, on en retrouve la trace dans les photographies représentant Sarah Bernhardt en Phèdre.

La dramaturgie se traduit aussi dans une série de photographies qui représentent Sarah Bernhardt dans le rôle de Phèdre à différentes époques de sa carrière. Nous nous concentrerons dans cette partie sur une première série de photographies, conservant d'autres exemples pour compléter, dans la troisième partie, la tentative de réactivation. Cette série est constituée de quatre photographies qui rendent compte de la spécificité des choix dramaturgiques de Sarah Bernhardt, choix qui divergent entre 1874, date de la création du rôle à la Comédie-Française, et 1893, date de sa reprise triomphale au Théâtre de la Renaissance.

La première série de deux photographies date de 1874. Ce sont les premières photographies des ateliers Nadar.



FIGURES 14.2 ET 14.3 Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, 1874. BNF. Photographie : Napoléon Sarony/atelier Nadar.

On y remarque une certaine sobriété dans les gestes : la pose est languide et éthérée, l'expression du visage est égarée, les lèvres entrouvertes et les yeux mi-clos. On y remarque également tout ce qui fait signe vers le rôle de Phèdre : le fauteuil et les voiles faisant référence à l'entrée en scène de Phèdre et à la réplique « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent » (I,3). Le rôle de Phèdre, dans sa représentation photographique, établit ici une filiation évidente avec l'interprète précédente, Rachel (fig. 14.4).

Elle situe l'interprétation de Sarah Bernhardt dans une tradition somme toute assez classique.

Le deuxième ensemble de photographies est plus tardif, et date soit de la reprise de Phèdre en 1893 au Théâtre de la Renaissance, soit des tournées qui suivent cette reprise.



FIGURE 14.4 *Rachel dans Phèdre,* 1859. BNF. Photographie : Henri de La Blanchère.



FIGURES 14.5 ET 14.6 Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, entre 1898 et 1912. BNF. Atelier Nadar/Downey, W&D Photographs (New York).

Le costume a changé, réduit à une tunique blanche sans aucun ornement. Les voiles ont disparu, les bras sont nus. Les poses sont plus travaillées, plus tendues et plus dynamiques. Le regard est hors-champ et non face à l'objectif, donnant la sensation d'une forme d'égarement. L'expression des yeux, mi-clos et renversés, est beaucoup plus accentuée que dans la première série. Ces photographies renvoient à un autre imaginaire qui a inspiré Sarah Bernhardt : les grands spectacles hystériques de la Salpêtrière lors des leçons de Charcot, dans les années 1880. L'observation des patientes dites « hystériques » permet à Bernhardt de construire cette interprétation de Phèdre que certains critiques ont qualifié de *moderne* : une névrosée tourmentée par ses désirs. Cette seconde série de clichés témoigne d'une forme d'émancipation de l'actrice par rapport aux canons du rôle. L'interprétation y apparaît plus personnelle d'une part, et plus en phase avec des représentations contemporaines de l'égarement d'autre part.

Dans notre tentative de réactivation touchant le jeu physique de l'actrice, ces photographies pourront nous servir à mettre en place une forme de manifestation d'un certain état intérieur du rôle, allant de l'égarement d'inspiration romantique ou préraphaélite, à la tension hystérique de la Salpêtrière. Pour mettre en œuvre cette réactivation, une compilation d'opérations mimétiques et de montage nous permet d'entrer de manière technique dans le jeu de Sarah Bernhardt. La dernière partie de notre travail propose ainsi de rendre compte d'un cheminement possible (parmi d'autres) à travers les archives, pour percevoir et faire percevoir de manière sensible le jeu de l'actrice.

Interpréter une performance du passé

En préambule de toute tentative de réactivation, gardons en tête qu'il n'y a pas de correspondance entre le corps qui émettait la voix de l'enregistrement (notre source de base) et celui de Sarah Bernhardt en scène. Comme nous l'avons vu, le corps qui parlait face au cornet était contraint par les conditions d'enregistrement. Il nous sera donc difficile de superposer la voix et les indications de corps qu'on trouve par ailleurs. N'oublions pas non plus que nos sources sont d'époques différentes et correspondent à des reprises parfois éloignées dans le temps d'un même rôle, entre 1874 et 1893, voire 1899, quand les témoignages ne sont pas postérieurs à la mort de l'actrice. Cette longévité du rôle et de ses effets induit des variations sinon de compréhension

du personnage, du moins de restitution de son état psychologique, comme l'analyse des photographies a pu nous l'indiquer.

En travaillant par couches cumulatives, voici ce que cet exercice peut donner. L'interprète peut par exemple se concentrer en premier sur le jeu de scène principal : une lente traversée de la scène vers Hippolyte. Il apparaît en effet souvent plus aisé d'aller de l'ensemble vers le détail. Le jeu de scène en question implique ici une distance initiale entre les protagonistes. Ce sont encore une fois les critiques qui nous donnent cette indication :

> Phèdre doit être attirée peu à peu vers Hippolyte, comme par une sorte de magnétisme ou, si vous voulez, d'auto-suggestion irrésistible ; si, dès le premier couplet, elle est presque sur Hippolyte, elle ne peut plus figurer aux yeux le mouvement de l'action par le mouvement du corps. (Sarcey, 1893)

Il peut être utile à ce stade de s'entourer d'un ou une complice pour représenter le personnage d'Hippolyte, à l'autre bout du plateau. Il est en effet difficile de jouer une quelconque attirance magnétique sans une adresse concrète : le regard ne sait où se placer.

Il est tentant au début du travail d'associer le rythme des déplacements à la cadence rapide de la voix, telle qu'on la perçoit dans l'enregistrement, mais aussi dans les indications de scène, le débit de l'aveu renforçant sa dimension involontaire : celui-ci échappe littéralement à Phèdre. En faisant cela, on arriverait trop rapidement vers Hippolyte. N'oublions pas non plus le regard, qui constitue un appui de jeu concret. Voici ce qu'en dit Sarcey :

> Phèdre, obéissant à une force irrésistible, laisse échapper un aveu qu'elle voudrait retenir, plus brûlant et plus clair à chaque mot. Elle peut le dire, en se rapprochant d'Hippolyte jusqu'à le frôler de son corps et l'œil attaché sur lui (Sarcey, 1893)

Il faut donc combiner un aveu qui échapperait à la volonté de Phèdre à un regard fixé sur Hippolyte. Ce dernier doit être l'unique focale.

En recoupant les archives, il va par ailleurs falloir trancher entre les contradictions qu'elles présentent. D'un côté, nous avons par exemple la gouaille dynamique qu'on entendait très bien dans l'enregistrement sur certains mots (« charmant » au vers 639 de *Phèdre*, II,5), et dont rend compte Sarcey cité dans la première partie sur les trouvailles de l'actrice, et de l'autre des sources qui, au contraire, relatent plutôt la dimension morbide de la composition du personnage. Il nous semble plus

pertinent, au regard des jeux de scène, de s'appuyer davantage sur cette deuxième indication. Même si l'acte II est encore loin des scènes finales où Phèdre s'apprête véritablement à rendre l'âme, on pourrait dire que, dès son entrée en scène, elle n'en finit pas de mourir. De plus, on le sait, Sarah Bernhardt adorait mourir sur scène et était très douée pour cela[205]. Sarcey loue justement « l'élégance morbide de ses attitudes et de ses gestes » (1893). Reynaldo Hahn, son premier biographe, évoque quant à lui *« une morte qui marche », avec « la peau du visage [qui] colle aux pommettes, livide, fanée »* (1930, n. p.). C'est le recoupement de ces informations, provenant de deux observateurs distincts, qui nous ferait plutôt privilégier cette dimension morbide. Cela n'empêcherait pas bien sûr dans un deuxième temps de venir y ajouter des contrepoints plus gouailleurs, qui pourraient faire ressortir des nuances ironiques, voire cruelles.

Pour reproduire cet effet de « morte qui marche », nous pouvons nous inspirer d'autres sources qui n'appartiennent pas au corpus Phèdre, tant les scènes d'agonie constituaient une marque de fabrique de l'actrice. Nous n'avons, bien sûr, aucune captation vidéo de Sarah Bernhardt en scène, mais nous avons accès à des films d'art dans lesquels elle a joué, comme *La Reine Elizabeth* (1912), dans lequel la scène de la mort ou d'autres scènes de défaillance corporelle, comme celle proposée ci-dessous, peuvent être utiles à l'interprète[206].



FIGURE 14.7 Photogramme de *La Reine Elisabeth*, réal. Henri Desfontaines, Louis Mercanton et Gaston Roudès, France, 1912, à partir de 46 min 57 s. Cinémathèque française.

[205] Certains auteurs, comme Victorien Sardou, lui écrivaient des morts fabuleuses pour lui permettre de déployer toute la palette de son talent.

[206] *La Reine Elisabeth*, réal. Henri Desfontaines, Louis Mercanton et Gaston Roudès, France, 1912. L'ensemble du film est visible ici : https://www.youtube.com/watch?v=r8873_Zkizw (consulté le 31.07.2025).

Celui ou celle-ci peut s'inspirer de cet affaissement, de cet appui sur les personnes qui l'entourent, ce qui nous permet de faire le rapprochement avec une série de photographies de groupe posées. Dans la *Revue illustrée* en 1905, une série de photos ne représente plus seulement l'actrice seule, mais au sein d'une composition d'ensemble. Voici l'une d'elles, qui concerne notre extrait sonore :



FIGURE 14.8 Adolphe Brisson, « "Phèdre" et Mme Sarah-Bernhardt », *Revue illustrée*, n° 230, 1er juillet 1895[207].

[207] En ligne sur le site de Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52518557h/f78.item.r=4%20ICO%20PER%202369%20(11).zoom (consulté le 31.07.2025).

Encore une fois, nous devons faire la part des choses et tenter de démêler les contradictions que posent les archives, parce qu'à la vue de ces images, nul ne peut avoir l'impression de faire face à de la « retenue » dans les gestes, soulignée par les critiques. De plus, ce sont des photographies posées qui donnent à penser que le jeu serait constitué d'une série de poses et passerait d'un moment mémorable de la pièce à l'autre. Mais elles nous fournissent certains indices. Œnone, par exemple, semble ne pas quitter physiquement Phèdre de toute la scène. Ainsi, la main gauche de Phèdre est souvent prise entre celles d'Œnone. Ici aussi, un ou une complice au plateau pour représenter cette dernière peut s'avérer utile.

Après avoir superposé ces différentes couches visant à établir un mouvement général et une composition d'ensemble, on peut tenter de nourrir la composition de micro-détails gestuels. En reprenant les mêmes photographies, nous pourrions maintenant nous concentrer sur ce que Sarah Bernhardt fait de ses bras. En reprenant les clichés de la *Revue illustrée*, nous pouvons voir qu'ils sont associés dans le magazine à des groupes de vers. Regardons de plus près celui des vers 635-640 (II,5) avec ce grand geste d'ouverture des bras. Où le placer dans la tirade ? S'agit-il d'un emportement sur « Je l'aime », sur « tous les cœurs après soi » ou sur « tel qu'on dépeint nos dieux » ? Ce sont les trois points d'orgue qui semblent se distinguer naturellement à l'écoute de l'enregistrement, mais nous pourrions en rajouter d'autres bien sûr. Le plus vraisemblable nous semble cependant de placer ce geste sur « dieux ». Cela corrobore, dramaturgiquement, la manière dont l'actrice incline la tête et regarde vers le ciel. Mais pour arriver à ce grand geste, l'interprète a besoin de trouver un chemin organique. Pour ce faire, nous pourrions rajouter cette manière de placer les mains, tirée d'une autre photographie du rôle. Elle peut constituer une étape intermédiaire, un trajet moins long jusqu'à la position bras levés.



FIGURE 14.9 Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, 1893. BNF. Atelier Nadar.

Nous pourrions enfin inclure des gestes plus petits, des focus sur d'autres parties du corps. Sur les yeux notamment. Le travail d'expressivité de la face reste très important au XIXe siècle[208]. En 1895, voici par exemple ce que nous dit le journaliste Mario Bertaux à propos de la composition de visage de Sarah :

> Ce qu'elle a le plus travaillé, ce sont ses yeux qu'elle ouvre démesurément, ou qu'elle clôt à demi, qu'elle assombrit, qu'elle coule, qu'elle noie, qu'elle charge à volonté de douceur, d'ingénuité, de passion, et d'une sorte d'expression vague, intense et pâmée qui résume à elle seule toutes les intentions, toutes les nuances et tous les reflets, et qui est comme un tour de force d'expressivité sans objet et sans but. (Bertaux, 1895)

Une indication que nous pouvons recouper avec ce que nous montre la photo suivante, parmi tant d'autres[209].

[208] Voir l'entrée « Expression » dans le dictionnaire d'Aristippe (1826), et particulièrement la partie « expression particulière des parties du visage et de la face » (p. 179-192).

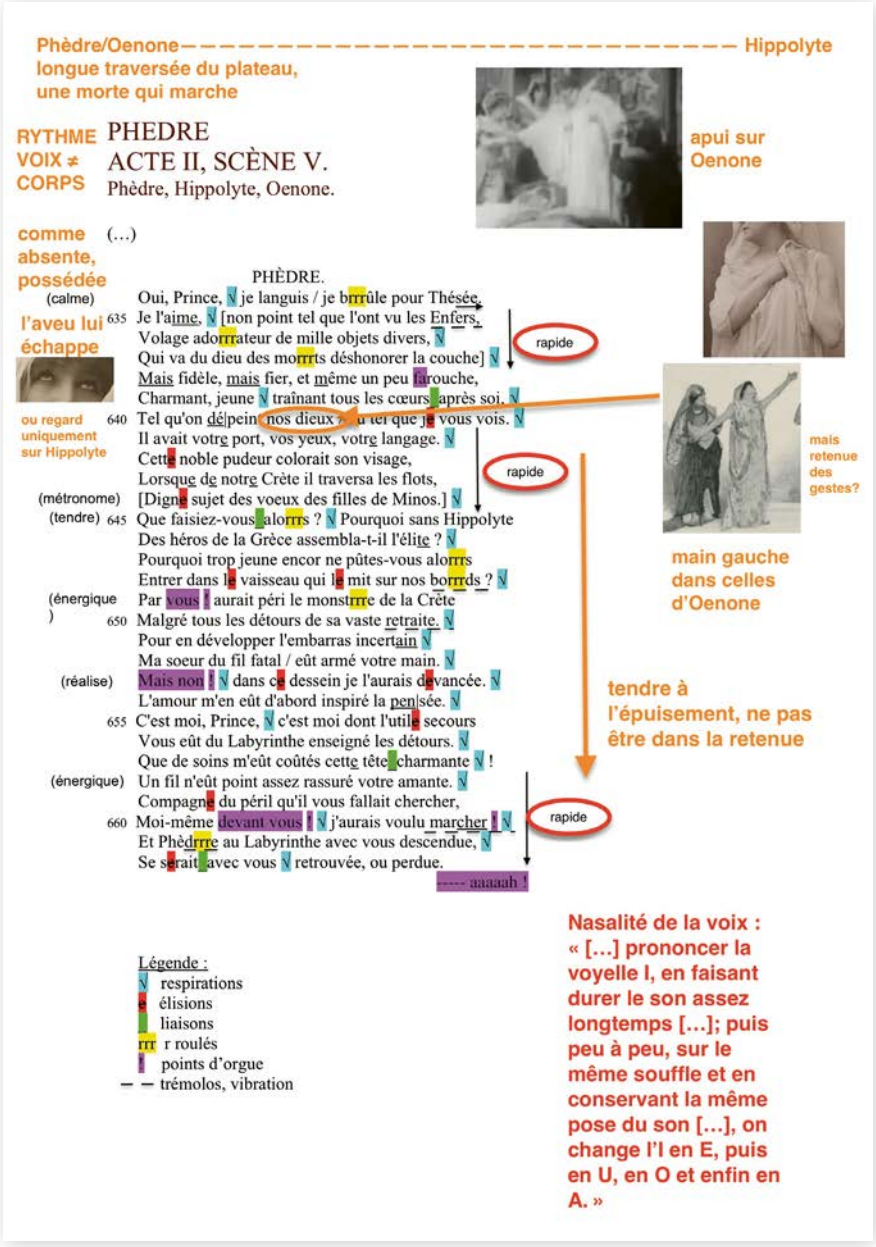
[209] Cependant, pour parvenir à ce degré de détail, il faudrait intégrer des considérations propres au maquillage et aux conditions scéniques de l'époque (le type d'éclairage, par exemple). La réactivation d'une performance passée nécessite en effet tout un travail lié à la prise en compte des conditions de représentation de l'époque. Voir à ce titre tout le travail de Rémy Campos et Aurélien Poidevin (2011).



FIGURE 14.10 Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, 1893. BNF. Atelier Nadar.

Ainsi, si l'on récapitule l'ensemble des informations glanées jusqu'à présent, nous pouvons envisager le déroulement de la scène comme suit : Phèdre et Œnone sont à Cour, Hippolyte à Jardin, Sarah Bernhardt-Phèdre est une morte qui marche. Affaissée, elle s'appuie sur Œnone, sa main gauche dans celle de sa nourrice. Elle traverse le plateau dans toute sa largeur, lentement, aimantée par Hippolyte. Le regard est fixé sur lui. L'aveu se fait malgré Phèdre. Il faut placer le grand geste des bras sur « dieux » en s'aidant d'une position intermédiaire des mains. Les yeux, quant à eux, passent par mille expressions qu'il faudrait détailler dans une composition précise et souligner par un maquillage approprié. L'on pourrait alors imaginer s'approcher d'une manière de jouer propre à Sarah Bernhardt, en réunissant dans une seule interprétation une voix venue d'outre-tombe, légèrement nasillarde, et la possibilité d'un corps qui la soutiendrait. En réunissant l'ensemble de ces informations, et en les ajoutant à sa première partition vocale, Tomas a ainsi établi la partition synthétique de la page suivante.

C'est cela qui lui a servi d'appui au moment de se lancer dans une tentative d'interprétation du rôle de Phèdre « à la manière » de Sarah Bernhardt. Voici où nous en sommes dans cette « partition incomplète pour œuvre inatteignable ».


Phèdre/Oenone — — —

Bibliographie

ARISTIPPE, 1826, *Théorie de l'art du comédien, ou Manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur.

BERNHARDT Sarah, 2002, *Ma Double Vie* (1907), Paris, Libretto.

BERNHARDT Sarah, 1993, *L'Art du théâtre* (1923), Paris, L'Harmattan, Coll. « les introuvables ».

BERTAUX Mario, 1895 (janvier), « Sarah Bernhardt », *Le Monde moderne*.

BRISSON Adolphe, s. d., *Phèdre et Mme Sarah Bernhardt*, Paris, L. Baschet.

CAMPOS Rémy et POIDEVIN Aurélien, 2011, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'ŒIL d'or.

DELBOST René et BERR Georges, 1903, *Les Trois Dictions*, Paris, Revue bleue.

GANDERAX Étienne, 1930 (mai-juin), « Souvenirs de théâtre. Sarah Bernhardt et la Comédie-Française il y a cinquante ans (avril 1880-avril 1930) », *La Revue de Paris*, p. 643-644.

HAHN Reynaldo, 1930, « Chapitre 2 », *La Grande Sarah. Souvenirs*, Paris, Hachette ; disponible en ligne : https://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRH_GS.htm (consulté le 31.07.2025).

LEMAÎTRE, Jules, 1886, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, 2e série, Paris, H. Lécène et H. Houdin.

LEMAÎTRE, Jules, 1894 (30 décembre), « Causerie théâtrale », *Annales politiques et littéraires*.

PELLOIS Anne et GONZALEZ Tomas, 2021, « Apprendre en copiant : l'acteur/actrice et ses modèles dans les pratiques de copie, d'imitation et de réactivation », *Methodos. Savoirs et textes*, n° 21, « L'exercice en art », dir. Bernard Sève et Sarah Troche, en ligne : https://doi.org/10.4000/methodos.7787 (consulté le 31.07.2025).

PELLOIS Anne et GONZALEZ Tomas, 2022, « Réactiver Sarah Bernhardt. Conférence démonstration », *Théâtre*, chantier #7, « Document-matériau », dir. Marion Boudier et Chloé Déchery, en ligne : https://www.thaetre.com/2022/11/08/reactiver-sarah-bernhardt/ (consulté le 31.07.2025).

SARCEY Francisque, 1893 (21 novembre), « Madame Sarah Bernhardt dans Phèdre », *Le Temps*.

SARCEY Francisque, 1874 (28 décembre), « Chronique théâtrale », *Le Temps*.

Stéphane Bouquet, Robert Cantarella,
Tomas Gonzalez et Anne Pellois

15 Les archives dans la formation des comédiennes et comédiens et la création contemporaine

En raison de sa qualité, nous avons décidé de retranscrire l'échange ci-dessous, de le retravailler et de le publier[210]*. Le metteur en scène Robert Cantarella et l'écrivain Stéphane Bouquet ont d'abord présenté une réflexion conjointe sur leurs usages créatifs des archives sonores. Ils ont accepté de rédiger une synthèse de cette réflexion, placée en ouverture ci-dessous. La chercheuse Anne Pellois et le comédien Tomas Gonzalez sont ensuite revenus sur leurs usages pédagogiques des archives photographiques et sonores dans le cadre de la formation de comédiennes et comédiens. Un article issu de cette communication est inclus dans le présent ouvrage*[211]*. Ces quatre intervenante et intervenants enseignent à La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Suisse romande. La discussion qui a suivi réunissait les participantes et participants du colloque, ainsi que plusieurs spectatrices et spectateurs, pour partie membres du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne.*

Archives sonores : geste de la voix, corps de la voix

Stéphane Bouquet et **Robert Cantarella. –** Vsevolod Meyerhold ou Giorgio Agamben (1991), chacun à leur époque et à leur façon, proposaient

[210] Les directeur et directrice de l'ouvrage remercient vivement Joas Maggetti pour son aide décisive dans la première retranscription de cet échange.

[211] Corédigé par Anne Pellois et Tomas Gonzalez, l'article s'intitule « L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé ? ».

de penser la psychologie de l'acteur comme le résultat, non d'une série de pensées, mais d'une série de gestes. Nous nous demandons si la voix et le jeu sur les voix peuvent permettre d'inventer de nouvelles modalités du jeu et de l'incarnation. En confrontant des approches techniques, artistiques, médicales, sociologiques ou anthropologiques de la voix et de ses phénomènes, et en nous appuyant en particulier sur le travail que les acteurs peuvent opérer à partir de copies vocales, nous cherchons à comprendre les mécanismes psychologiques et physiologiques en jeu, aussi bien dans l'émission de la voix que dans sa réception, pour ouvrir de nouveaux territoires esthétiques.

Faire le Gilles : cette performance de Robert Cantarella consiste à copier en direct et à voix haute la voix de Gilles Deleuze, enregistrée pendant les cours que ce dernier a donnés à l'Université de Vincennes[212]. Parce qu'il n'y a pas d'images de ces cours et parce que Gilles Deleuze a toujours refusé que ceux-ci soient imprimés, cette performance est en quelque sorte devenue une manière d'édition à haute voix du corps manquant. Cette expérience de copie a ensuite été déplacée dans un champ plus classiquement théâtral. Ce protocole a servi de base d'expériences avec des acteurs professionnels et amateurs, qui se sont essayés à copier un corpus de voix de poètes, d'écrivains, d'acteurs ou de simples témoins anonymes, pour tenter de faire se multiplier les corps en eux. Cette mise à l'épreuve de la voix nous a fait découvrir des modes d'expression, des techniques de jeu, des catégories vocales insoupçonnées et inédites chez tous les participants.

L'effet de dédoublement « fantomatique » qu'ont produit ces expériences a été le déclencheur de notre recherche. À travers une recherche théorique, pratique et historique, il s'agit d'identifier la relation liant la voix et le corps qui la porte, afin d'ouvrir le champ des possibles esthétiques, de découvrir d'autres modalités de jeu, d'expérimenter des correspondances inédites. On a aujourd'hui accès à une banque vocale inouïe depuis le début de l'humanité. Il s'agit de pouvoir circuler intelligemment dans cette banque sonore pour l'exploiter comme une ressource inépuisable et élargir le spectre du jeu d'acteur. Il s'agit aussi de mesurer les effets de la réception des voix sur les spectateurs, et d'être conscient de tous les imaginaires que les voix produisent. Cet imaginaire du spectateur échappe-t-il entièrement à celui qui parle ?

[212] Dans la série de performances intitulée *Faire le Gilles*, dont la première occurrence a eu lieu en 2001, Robert Cantarella adresse au public les cours du philosophe Gilles Deleuze, en même temps qu'il en écoute des enregistrements par le biais d'oreillettes.

Qu'arrive-t-il au spectateur s'il n'y a plus correspondance entre une voix, un corps et les mouvements de ce corps ? Est-il dans une autre réalité, une réalité mal placée ou placée différemment ?

Discussion

Marc Escola[213]**. –** J'ai une question pour Robert Cantarella concernant *Faire le Gilles* : est-ce que vous répétez vos performances à l'avance ? Quand on vous voit, on a l'impression que vous avez appris chaque cours par cœur.

Robert Cantarella. – Non, j'écoute les cours de Gilles Deleuze une seule fois. Je les écoute en lisant leurs retranscriptions, qu'on trouve sur Internet, pour vérifier les noms propres et certaines formules. Je tenais dès les premières éditions vocales des cours à préserver le vif de la parole, mais aussi à repérer les inflexions, pour pouvoir suivre et accompagner la fréquence d'une voix en train de partager de la pensée. Je ressens souvent une ligne de crête, entre le « par cœur » et la lecture à voix haute. En proposant pour une des premières fois en 2001, à Dijon, une copie vocale avec oreillette de Gilles Deleuze, je devinais que cette façon d'emprunter et *empreinter* une voix était une sorte de troisième voie à la question du jeu vocal. Une sorte de marionnette sonore, comme me le faisait remarquer Florence Dupont[214] en ayant assisté à un *Faire le Gilles*.

Votre remarque est troublante, parce qu'il m'est arrivé que des spectateurs et spectatrices viennent vers moi à la sortie d'une performance pour me dire qu'ils étaient en désaccord avec mes propos, que je ne pouvais pas affirmer ceci ou cela sur tel film ou tel autre. Aux personnes à qui je pense à l'instant, j'ai répondu que ce n'était pas moi, mais ils ne comprenaient pas que cela puisse être le discours de quelqu'un d'autre… Certains autres spectateurs ont cru, en voyant mes oreillettes, que j'écoutais de la musique en donnant un cours. Ces mécompréhensions se sont produites dans le cadre de la Cinémathèque française : les gens ont dû penser qu'il s'agissait d'une conférence, sans forcément connaître Deleuze.

[213] Marc Escola est professeur à l'Université de Lausanne et membre du Centre d'études théâtrales.

[214] Florence Dupont est professeure émérite à l'Université Paris-Cité, autrice de plusieurs ouvrages sur le théâtre latin et la dramaturgie antique.

Rita Freda[215]**. –** Ce que vous avez dit tout à l'heure de Deleuze et de son rapport très incarné à ses cours m'a fait penser à certaines grandes figures de pédagogues qui passent essentiellement par l'oralité. Ce sont des figures qui ont marqué leur époque. De leur vivant, leurs écrits sont passés dans une certaine mesure au second plan par rapport à ce qu'elles ont su transmettre par leurs prises de parole publiques. Pour le cinéma, je pense par exemple à Jean Douchet.

Stéphane Bouquet. – En commençant par Socrate – mais on en a peu d'enregistrements.

Rita Freda. – Vous montrez justement, avec vos deux interventions, que le fait de disposer d'un enregistrement ne suffit pas pour parvenir à saisir et à se représenter clairement la manière dont se déployait sur scène la présence du locuteur ou de la locutrice. Pour tenter de comprendre le jeu de Sarah Bernhardt, vous avez d'ailleurs mené, Anne Pellois et Tomas Gonzalez, un gros travail de recherche en archives. Et à ce propos, j'ai été surprise de l'attention portée sur le jeu des acteurs et actrices dans les extraits de presse que vous avez présentés[216] – attention que l'on trouve peu, me semble-t-il, dans la critique contemporaine.

Anne Pellois. – Il faut dire que nous avons choisi ces extraits pour cette raison et qu'ils ne sont pas forcément représentatifs de ce que l'on retrouve dans la presse du XIXe siècle. À cette période, la manière de rédiger les critiques de théâtre est assez codifiée. Les noms des artistes et les remarques concernant le jeu des comédiennes et comédiens figurent à la fin du texte. De plus, ces commentaires sont souvent brefs. De temps en temps sont publiés des articles qui se focalisent sur une figure d'acteur ou d'actrice. Ce sont toutefois des articles spécifiques, réservés aux comédiennes et comédiens les plus connus de l'époque. La presse théâtrale n'est donc pas toujours aussi attentive aux acteurs et actrices que dans les exemples que nous avons utilisés. Il est néanmoins évident qu'on leur accordait plus d'importance qu'aujourd'hui.

[215] Rita Freda est dramaturge et doctorante, membre du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne.

[216] Pour des exemples, voir l'article d'Anne Pellois et Tomas Gonzalez dans le présent ouvrage.

Tomas Gonzalez. – Et l'analyse de leur jeu était plus détaillée, avec notamment le suivi d'un rôle à un autre. On comparait par exemple l'évolution du jeu de Sarah Bernhardt sur des dizaines d'années.

Anne Pellois. – De plus, le metteur en scène n'était pas au centre du spectacle : au XIXe siècle, son travail était pris en charge par les directeurs de théâtre, les auteurs, les régisseurs ou les interprètes. Le public ne se rendait pas au théâtre pour voir le travail d'un metteur en scène, mais plutôt pour voir une œuvre comme *Phèdre* ou pour apprécier l'interprétation d'une comédienne comme Sarah Bernhardt.

Lise Michel[217]. – Quand vous jouez Sarah Bernhardt, Tomas Gonzalez, ou quand vous performez Gilles Deleuze, Robert Cantarella, quelle place accordez-vous à la possibilité d'une réception comique de vos prestations ? Est-ce que la « copie » n'est pas parfois reçue comme une forme de parodie ? Recherchez-vous aussi cet effet d'une certaine façon ?

Tomas Gonzalez. – Il me semble que, dans les deux cas, la durée de la performance permet une palette de réceptions dépassant l'effet comique qui peut s'en dégager au début. Lorsqu'on s'exerce à l'oreillette, cela provoque un effet d'étrangeté très amusant pour le spectateur : même si tout semble extrêmement cohérent de l'extérieur – d'ailleurs, les comédiens suivent un modèle qui a sa propre cohérence –, on peut sentir une perturbation. Le fait de copier vocalement et de prendre certaines poses de Sarah Bernhardt suscite aujourd'hui un décalage, parce que cela revient à exécuter un mode de jeu auquel nous ne sommes plus habitués et que nous avons même oublié. Ce décalage entre le comédien actuel et le mode de jeu inactuel peut engendrer un effet comique. Mais une fois que l'on a dépassé la première appréhension de ces codes par le public, on peut atteindre quelque chose de bien plus touchant.

Anne Pellois. – Dans le travail pédagogique avec les comédiens et comédiennes en formation, nous insistons avec Tomas pour que l'archive soit prise au sérieux, sans passer par la parodie. Au début, les acteurs et actrices accentuent parfois certains traits, dans une idée de caricature, pour montrer qu'ils ont compris l'archive. Au fur et à

[217] Lise Michel est professeure à l'Université de Lausanne, dont elle dirige le Centre d'études théâtrales depuis janvier 2025.

mesure, l'exagération s'estompe, ce qui permet d'accéder à quelque chose de différent. Ceux et celles qui observent s'interrogent sur ce qu'ils voient et entendent, tandis que ceux et celles qui interprètent atteignent une forme de possession.

Robert Cantarella. – Il y a aussi un effet qui est presque d'ordre physiologique. Normalement, quand on parle, on devrait plus ou moins penser ce qu'on dit : on est agent de sa pensée. Or, dans ce cas, la source de la parole – la pensée – est absente. On se demande quel est ce corps qui parle, qui a l'air de penser ce qu'il dit, alors que la parole ne vient pas véritablement de lui. Ce n'est pas de l'ironie, c'est une sorte de burlesque par l'absence de gravité, un peu comme chez le comédien Buster Keaton. Le sol ou la gravité, c'est ce que l'on appelle – à mon avis de manière trop rapide – la psychologie. On pense qu'il y a un sol qui est solidement installé, mais dès le début de la performance, on comprend que l'on ne pourra pas compter dessus. Le public observe une marionnette, comme Buster Keaton, de nouveau, qui a toujours la même tête, mais un corps qui ne tient pas en place ; il est comme une chose. Une fois passés le rire et l'inquiétude, il y a quelque chose qui se produit, on se demande vraiment ce que l'on a sous les yeux. On se dit que cela ne va pas durer, et puis cela dure. Alors, on comprend, on entend *Phèdre* différemment. Vous avez raison, Anne, de rappeler qu'il est important de ne pas parodier, de ne pas ironiser, c'est-à-dire de ne pas vouloir être plus malin que le document. On travaille souvent sur « Le Pont Mirabeau » (1912) dit par Apollinaire – il s'agit du seul enregistrement de sa voix[218]. En l'entendant pour la première fois, peut-être que l'on s'en moque, parce que l'on trouve son timbre nasillard amusant. Mais si on le répète, on a soudainement des frissons dans la nuque : on réalise qu'il est en train de parler comme la Seine ; il s'exprime en imitant le flux mélancolique de l'eau qui passe sous les ponts.

Anne Pellois. – L'idée que l'on n'est pas l'auteur de la parole qui nous traverse contrevient un peu aux consignes que l'on donne généralement aux acteurs et actrices pour jouer, à savoir qu'ils doivent s'approprier ce qu'ils disent. En leur demandant de travailler à partir d'un document d'archives, on leur propose un autre geste, par lequel il peut

[218] Enregistré entre 1911 et 1914, ce document sonore est disponible en ligne, sur la page YouTube de la radio France Culture : https://www.youtube.com/watch?v=5UGA_T4G3Ns (consulté le 31.07.2025).

aussi se produire quelque chose. Vous disiez, Robert et Stéphane, que, par la copie, on peut accéder à un savoir, et c'est exactement ce que nous faisons : le fait de copier ou d'imiter l'archive augmente le savoir que l'on tire d'elle et, d'une certaine manière, l'enrichit par incorporation. Chaque année, en regardant les étudiants et étudiantes faire, on remarque des choses que l'on n'avait pas encore vues ou imaginées.

Stéphane Bouquet. – Pour revenir à la question du comique, l'opération que nous entreprenons provoque inévitablement le rire au début : on est confronté à l'application en acte de la définition du rire par Henri Bergson, dans *Le Rire* (1900), à savoir l'idée du mécanique plaqué sur du vivant. Une fois passé ce stade, autre chose entre en jeu – parce qu'il faut alimenter le rire, sans quoi il ne dure jamais très longtemps.

Rita Freda. – Je rebondis là-dessus, parce que *Faire le Gilles*, qui est le titre que vous avez choisi pour vos performances, renvoie à la figure du Gille dans le carnaval belge[219]. Ce n'est pas « Faire Deleuze », c'est *Faire le Gilles*.

Robert Cantarella. – Quand on a commencé ce travail, *L'Idiotie* (2003) de Jean-Yves Jouannais était à la mode. Philippe Quesne, qui était scénographe avec moi, était obsédé par cette figure. Derrière ma performance, il y a cette idée de l'idiot, du simple, du solitaire, de celui que décrit Clément Rosset dans *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977). Il y a également l'idée de l'idiot du village, de celui qui n'a pas d'idée, qui ne fait que copier, qui fait le singe. Pour moi, cette figure émergeait immédiatement.

Par ailleurs, en lisant et en entendant Deleuze, j'ai été intéressé par son idée du corps sans organes, qu'il va chercher chez Antonin Artaud. Ce corps qui n'a pas d'organicité, qui devient un pur événement de fuite, de trappe – il le dit beaucoup mieux que moi –, j'ai constaté en le faisant que cela fonctionnait. Le corps sans organes, ce n'est pas simplement un concept abstrait, c'est quelque chose de sensible. On peut travailler avec une actrice ou un acteur à chercher un corps sans organes. Ce que l'on entend ici par « organes », ce seraient la psychologie, les préjugés, la pensée sur le texte, la fabrication, le narcissisme,

[219] Le Gille est à l'origine un type de personnage de la comédie burlesque qui se caractérise par son idiotie. On retrouve cette figure dans les défilés du carnaval de Binche en Belgique.

enfin tout ce qui compose l'intentionnalité, peut-être. Comment arriver à obtenir un corps qui ne soit pas traversé par une organicité de ce type et que l'acteur soit, comme le dit Valère Novarina dans la *Lettre aux acteurs*, un « tube » (1986, p. 9) ? Ce que je fais, c'est en quelque sorte l'application d'un concept deleuzien. Ce n'est pas seulement « faire le Gilles ». Je me suis aussi servi de cette expression pour signifier l'idiotie évidemment et l'artisanat du travail en cours.

Inez Cierny[220]**. –** Je voulais rebondir sur ce corps sans organes : la photo de Sarah Bernhardt réalisée par Nadar[221] m'a fait penser à sainte Thérèse d'Avila du Bernin qui, dans son extase mystique, se dépossède complètement et est possédée. Cette extase, c'est d'une certaine manière le symbole de cet état d'abandon total que vous évoquez, d'un vide qui se creuse pour recevoir quelque chose qui ne lui appartient pas. Qu'en pensez-vous ?

J'ai une autre question pour Tomas Gonzalez : est-ce qu'il vous est déjà arrivé de faire l'expérience des oreillettes avec la voix de Sarah Bernhardt ? Si oui, quel a été le résultat ?

Tomas Gonzalez. – Je vais répondre à partir de la question pratique : j'ai déjà travaillé la voix de Sarah Bernhardt avec des oreillettes. L'expérience fonctionne mieux avec la voix de Maria Casarès, parce qu'elle a été enregistrée sur scène : il y a dans ce cas une plus grande similarité entre le modèle et la personne qui est en train de le copier sur scène. Ce n'est pas le cas de l'enregistrement de la voix de Sarah Bernhardt, que le comédien ou la comédienne doit alors adapter à l'espace scénique. Quand on reproduit Sarah Bernhardt, on a un sentiment de grande virtuosité ou de grande maîtrise ; avec Maria Casarès, c'est autre chose. Sarah Bernhardt disait à propos de son propre jeu qu'elle était dans un abandon complet et dans un grand investissement physique qui l'épuisait… et on va encore plus loin dans cette direction avec Maria Casarès, ce qui fait qu'à un certain moment – qui survient très vite –, on perd le contrôle. On s'épuise très rapidement, parce qu'il faut effectuer d'énormes respirations et projeter la voix extrêmement fort. On oublie ce que l'on est en train de faire et parfois les étudiants et

[220] Inez Cierny est metteuse en scène et doctorante, membre du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne.

[221] Voir, dans cet ouvrage, la dernière photographie incluse dans l'article d'Anne Pellois et Tomas Gonzalez.

étudiantes se mettent à pleurer ou à ressentir un investissement émotionnel similaire à celui que l'on entend dans l'enregistrement.

Anne Pellois. – Lorsqu'on fait l'exercice avec la voix de Sarah Bernhardt, on utilise généralement le texte écrit de la pièce, ce que l'on n'est pas obligé de faire avec Maria Casarès : c'est un rapport complètement différent au document.

Tomas Gonzalez. – Le fait de travailler seul à l'oreillette m'aide toutefois à me remémorer certains passages enregistrés d'une performance à l'autre. Quand on travaille par la copie sonore, la conscience et la mémoire se portent instinctivement sur des moments précis de l'enregistrement qui s'ancrent très facilement dans l'esprit et qui deviennent des sortes de points de repère. Entre ceux-ci, il y a généralement des moments où l'on s'approche plus d'une forme d'imitation, quelque chose d'un peu vague, où l'on ne se souvient plus très bien de ce que l'on est censé faire – jusqu'à atteindre le repère suivant. Et puis, il est parfois compliqué de combler tous les inévitables déficits d'attention. Sans compter qu'à force de travailler avec plusieurs voix différentes, par exemple Sarah Bernhardt et Valérie Dréville, il se produit parfois un effet de surimpression.

Stéphane Bouquet. – Pour répondre plus directement à la question sur la mystique, je trouve tout à fait juste ce que vous avez dit, Inez. La prière est au fond un texte déjà écrit. Même s'il ne s'agit pas d'une voix identifiable, c'est souvent la voix de la collectivité qui a décidé des prières, surtout des plus répandues. C'est une façon de se brancher sur une voix qui nous est extérieure et qui permet d'accéder à un autre espace.

Robert Cantarella. – Ça pourrait presque être un manifeste pour l'actrice ou l'acteur, de parvenir à se déposséder pour se laisser envahir par un autre : ce qui s'est appelé la construction du personnage à la fin du XIXe ou « le monologue intérieur » chez Krystian Lupa[222]. Quelque

[222] Le « monologue intérieur », ou « fil monologique », est une technique inspirée par l'analyse-action de Constantin Stanislavski et développée par Maria Knebel et Anatoli Vassiliev. De ce dernier, voir *Sept ou huit leçons de théâtre* ([1999] 2007). Il s'agit, pour le comédien et la comédienne, d'improviser sur les répliques, comme si celles-ci relevaient d'un monologue intérieur.

chose, en tout cas, arrive qui n'est pas moi-même, qui est une altérité. Je dis souvent que l'intérêt et le bonheur de l'interprète, c'est d'être altéré. On dit souvent que ce n'est pas un métier facile : il faut s'arracher de notre moi pour faire venir provisoirement quelque chose d'extérieur, en jubilant de cette altérité, mais sans devenir fou ou folle ; comme un sculpteur, la rendre plastique, la ranger, la retenir. Les bons interprètes savent parfaitement le faire : par exemple, Florence Giorgetti, Judith Magre, Edith Scob, Nicolas Maury travaillent à se déposséder lentement, doucement, comme en enlevant des morceaux pour laisser la place à quelque chose d'autre. Judith Magre, qui a 96 ans et joue encore au théâtre, met un masque de *make-up* le matin, se fabrique un visage, un corps et une attitude totalement artificiels, presque comme une comédienne de *kabuki*. C'est grâce à cette figure qu'elle se branche sur le jeu. Ce travail de sortir de soi et faire entrer quelqu'un peut paraître banal, mais il s'agit d'un véritable travail de maçonnerie, d'artisan…

Tommaso Zaccheo. – L'idée de la copie m'a fait penser à ce que disait Bertolt Brecht, et qu'on peut reformuler ainsi : « ne craignez pas la copie, il faut absolument copier : c'est un art[223] ! » Y a-t-il dans vos expériences en tant que comédiens, Robert Cantarella et Tomas Gonzalez, certains moments où la copie d'une voix vous a donné la clef pour rentrer dans un personnage, vous a aidé à le nourrir ?

Tomas Gonzalez. – Pour la création d'un personnage, on va puiser, par un effet de montage ou de collage, dans les choses qu'on a copiées – ou, plutôt, on copie et juxtapose des éléments qu'on a repérés ailleurs : un geste, une manière de se tenir, une intonation.

Robert Cantarella. – Je ne suis pas vraiment acteur. Je suis metteur en scène et je fais de la performance, donc je ne suis pas certain d'être en mesure de répondre. La réalisatrice française Alice Diop m'a demandé de jouer dans son film *Saint-Omer* (2022), qui contient de longs monologues. Je lui ai dit que je n'étais pas acteur et lui ai demandé si je pouvais

[223] Voici l'extrait en question : « Il faut se libérer du mépris fort répandu de la copie. Copier n'est pas ce qu'il y a de plus facile. Ce n'est pas un déshonneur, c'est un art. Disons qu'il faut en faire un art, en s'y prenant d'une façon telle que ne se produise ni uniformisation ni sclérose. Pour vous faire part de ma propre expérience de la copie : j'ai, en tant qu'auteur de pièces de théâtre, copié l'art dramatique japonais, grec, élisabéthain » (Brecht, [1949] 1979, p. 60).

avoir une oreillette. Je pensais que j'allais avoir le trac : il y avait Valérie Dréville qui jouait, en plus… Mais Alice Diop a insisté, en disant qu'elle m'avait vu dans *Faire le Gilles*. Finalement j'ai copié chez moi la voix de Charles Denner, parce que j'adore cet acteur : il a cette voix un peu en l'air, qui ouvre et ne ferme jamais les choses. J'apprenais le texte avec sa voix pour me dire qu'en cas de problème, j'aurais toujours la possibilité de me calquer sur celle-ci. Je craignais qu'on cherche un naturel que je ne pouvais pas trafiquer, n'étant pas acteur. Ça m'a servi de béquille, en me disant que je pourrais toujours m'en sortir avec cette voix un peu nasillarde qui n'était pas la mienne. Cependant, avec les acteurs en compagnie desquels je travaille, nous n'utilisons pas tellement cette technique de copie – mais nous allons nous y mettre.

Tomas Gonzalez. – J'ai l'impression que la copie est surtout un outil pour rebondir, pour débloquer certaines choses. Lorsqu'on a travaillé longtemps le même texte, qu'on a été dans la construction du sens ou d'une conduite de la pensée, on se retrouve parfois bloqué. Essayer de le réciter de la même manière qu'une autre personne ayant déjà joué ce rôle, en la copiant, peut permettre d'évacuer en partie la volonté d'être derrière chaque mot. C'est une façon de renoncer à une partie du contrôle, ce qui permet de changer d'avis sur certaines choses. Cela peut même conduire à considérer des points de vue qui semblent *a priori* absurdes. Entendre Sarah Bernhardt jouer dans *Phèdre* invite à voir autrement cette pièce que l'on tient pour tragique du début à la fin. Est-ce que la scène de l'aveu à Hippolyte doit nécessairement être interprétée dans la douleur, dans la culpabilité ? N'y a-t-il pas certains moments où elle s'oublie et cela devient drôle ? C'est peut-être même cela qui rend la suite encore plus tragique.

Anne Pellois. – Quand les étudiants font l'exercice avec la scène de jalousie interprétée par Maria Casarès, ils nous disent qu'ils n'auraient pas osé aller jusque-là. Mais comme ils copient, ils sont complètement dédouanés : ils n'ont aucune responsabilité dans le fait d'en faire trop. Cet exercice leur ouvre des possibilités qu'ils n'auraient peut-être pas pu explorer, parce que, même si un metteur en scène le leur avait demandé, cela les aurait mis dans un état de censure ou de fragilité. Quand on travaille à l'oreillette avec l'enregistrement de Maria Casarès, on donne une seule consigne, c'est de tenir : quel que soit ce qui sort de votre bouche, et même si vous n'entendez pas tout, il faut

tenir, c'est-à-dire prendre au sérieux. Parfois, il est impossible de retenir un fou rire, mais il faut coûte que coûte continuer à produire du son ou de la mélodie et rattraper les wagons à un moment ou à un autre, pour que quelque chose advienne, ce qui est souvent le cas avec cette archive unique. On parlait de fantômes : à chaque fois que l'on effectue cet exercice avec les étudiantes et étudiants, à un moment, il y a cinq Maria Casarès entre les murs de La Manufacture.

Danielle Chaperon. – Je vous remercie d'avoir réintroduit la question de la pédagogie, parce que la première intuition à l'origine de cette réflexion collective était liée à la réaction que pouvaient avoir certains étudiants ou étudiantes par rapport au visionnement ou à l'écoute d'une archive. Nous avions même imaginé commencer nos échanges à partir de témoignages. J'imagine que, dans votre expérience avec les enregistrements de Sarah Bernhardt, vous anticipez les réactions et même que vous travaillez avec elles.

Anne Pellois. – Cela dit, nous nous sommes trompés sur des protocoles.

Danielle Chaperon. – Cela nous intéresserait que vous partagiez une sorte d'épisode traumatique – mais vous pouvez partager à l'inverse une surprise heureuse.

Aurélie Mouton-Rezzouk. – À la Sorbonne Nouvelle, il existe un parcours de master qui vise à former des étudiants qui manipuleront ensuite des archives dans les théâtres. Une partie de leur formation est assurée par les institutions patrimoniales et la Théâtrothèque Gaston Baty, mais il y a également une partie de séminaire-atelier dont je m'occupe avec deux collègues, Catherine Treilhou-Balaudé et Julia Gros de Gasquet. Nous avons mené pendant deux ans un séminaire d'archives performées, dont l'enjeu n'était pas de produire un spectacle – étant donné que nous formons des chercheurs et non pas des comédiens –, mais de parvenir à mieux comprendre, à saisir quelque chose de neuf dans l'archive grâce à une fréquentation sensible et intime de celle-ci. Mon entrée spécifique dans ce domaine, c'est la question des usages et des usagers, des gens à qui l'on s'adresse, des destinataires. Il faut se demander pourquoi on souhaite transmettre et construire un discours autour d'une archive.

La première année, en 2021, nous avons travaillé sur la correspondance de jeunesse de Jean Vilar. C'était une commande de Marianne Clevy, directrice de la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon, qui nous avait dit qu'elle avait du matériel et l'envie de travailler avec la maison Jean Vilar. Nous avons confié la correspondance aux étudiants, en leur demandant de faire des choix et de les expliquer. Le fait de travailler par la voix, de lire en épistolier ou en destinataire et de passer par une approche sensible de cette correspondance a permis d'accéder aux conditions de vie matérielles concrètes dans lesquelles le jeune Vilar se forme. Cet exercice a donné lieu à une performance dans laquelle les étudiants lisaient et faisaient lire ces textes par des comédiens, tout en les commentant ensemble, en rentrant peu à peu dans la fabrique du geste artistique. Cette expérience était particulièrement réussie et a révélé des points de rencontre épatants. Nous avons par exemple travaillé sur une lettre dans laquelle Jean Vilar propose à une comédienne le mariage, pour des raisons professionnelles, à la fois pratiques et économiques (il ne l'a pas épousée par la suite) : il lui explique qu'il travaillera le matin et qu'il la fera travailler l'après-midi. Il écrit que ce mode de vie leur permettrait de se débarrasser de leurs parents et d'occuper l'appartement que ceux-ci leur offriraient. Nous avons relié cela aux questions des solidarités contemporaines pour une vie de jeune comédien. On s'est demandé comment on rentre dans le métier et quels sont les sacrifices à faire, y compris au niveau du mariage. L'expérience était assez amusante et particulièrement réussie.

L'année suivante, Marianne Clevy nous a suggéré de travailler sur Tadeusz Kantor. Cette fois, l'expérience n'a pas du tout fonctionné, parce que nous avions à disposition uniquement de la captation vidéo. Nous avons transmis ce matériel aux étudiants en leur disant de réfléchir de la même façon. Nous leur avons demandé de faire avec cette matérialité de l'archive, en sachant que les captations de Kantor sont particulièrement difficiles à appréhender aujourd'hui : l'image filmique, un peu rebutante, écrase le spectacle. Nous nous attendions à un travail sur cette épaisseur, quelque chose autour de la difficulté à voir ou à saisir, mais les étudiants se sont lancés dans le jeu en imitant l'image et en singeant Kantor. Nous nous sommes rendu compte qu'avec le temps que nous avions à disposition, à savoir vingt-quatre heures de théorie et douze heures de pratique, le temps de la déconstruction de l'image serait beaucoup trop coûteux. J'ai donc appelé Marianne Clevy en lui proposant d'abandonner le projet.

Cet échec m'a fait réfléchir à la question de la saturation de l'imaginaire par l'image – phénomène qui est tout à fait différent avec la voix. J'ai remarqué que, dans l'espace d'exposition, il est très satisfaisant intellectuellement de projeter une image d'archive, surtout si l'on déconstruit celle-ci en intégrant des discours sur elle. En revanche, lorsqu'on veut provoquer de l'émotion, il est plus efficace de passer exclusivement par la voix. Quand on se laisse attraper par une voix, je trouve que l'effet de distance ou de comique passe très vite. Le grain de la voix fabrique quelque chose de troublant, qui relève de l'intimité d'une présence. Cela fonctionne beaucoup moins bien avec l'image, parce que le médium sature un espace, parce qu'il ne laisse pas de place à l'émotion intime – ou du moins pas de la même façon. Je ne m'attendais pas à ce que cela produise cet effet-là. Je pensais qu'avec tout notre appareillage intellectuel universitaire, nous allions pouvoir résister à la force de l'image, mais ce n'a pas été le cas…

Anne Pellois. – Je suis entièrement d'accord avec vous : dans le cadre de l'atelier que l'on réalise avec Tomas Gonzalez, l'archive sonore permet pour nous une intimité plus forte avec ce que l'on essaie d'atteindre. Elle est d'une certaine manière plus « théâtrale » que l'archive audiovisuelle et constitue donc un meilleur support. Nous avons un petit bout du *Phèdre* (1998) de Luc Bondy avec Valérie Dréville[224]. Outre le fou-rire absolu que déclenche l'Hippolyte de cette captation, nous avons essayé de copier le jeu de Valérie à partir de ce que l'on voit sur la vidéo. Sans avoir accès au mouvement d'ensemble, sur la totalité de la scène, il était très difficile de rendre compte de la composition dans l'espace. Les mouvements corporels de Valérie Dréville devenaient comiques sans leur inscription dans un espace scénique. Nous avons essayé, avec Tomas, de refaire cet exercice à l'invitation de Daria Lippi qui nous demandait un atelier sur la copie à la Fabrique autonome des acteurs à Bataville[225]. Nous nous sommes retrouvés avec des actrices professionnelles, pas du tout en formation initiale. Les actrices ont refusé de faire la copie vidéo en aussi peu de temps. Elles nous ont dit qu'on ne pouvait pas les mettre dans cette difficulté, les confronter à

[224] Voir par exemple sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=furE89lV3l4 (consulté le 31.07.2025).

[225] L'atelier a eu lieu du 4 au 7 octobre 2021. Voir le descriptif sur le site de la Fabrique : https://www.fabriqueautonome.org/copier-imiter-reactiver-atelier-de-recherche-_r_46_a_41.html (consulté le 31.07.2025).

cet échec inévitable. Elles disaient qu'il y avait tout un tas de choses liées au montage et à la captation vidéo qui les empêchaient de savoir ce qu'elles faisaient quand la caméra n'était pas sur elles. Cela nous a beaucoup questionnés.

Tomas Gonzalez. – On dit souvent aux étudiants et étudiantes qu'il s'agit d'un exercice d'échec. En copiant, nous sommes constamment ramenés au fait qu'on ne joue pas assez justement le passage copié. Il est plutôt satisfaisant de se dire que, de toute façon, on va se planter, mais que cela va être beau aussi de regarder cela. Forcément, ce type de satisfaction est plus à sa place dans un contexte de formation.

Anne Pellois. – Certains protocoles que nous avons voulu mettre en place n'ont pas fonctionné non plus : nous avons par exemple tenté de faire un dialogue à partir d'enregistrements sonores entre Alain Cuny, qui a lu tout *Phèdre* dans une version radiophonique, et Maria Casarès. Nous avons également essayé de mélanger les époques, c'est-à-dire de prendre Sarah Bernhardt à différentes époques et d'essayer de créer quelque chose à partir de ces multiples versions, mais sans grand succès. Enfin, sauf une fois, mais cela a été le fruit d'un long travail par les étudiants et étudiantes.

Une expérience intéressante, c'est lorsque les étudiantes et étudiants ont mélangé les voix de Maria Casarès, Marie Bell et Sarah Bernhardt avec le dispositif suivant : la scène était plongée dans le noir et les voix étaient amplifiées, si bien que l'on ne pouvait pas déterminer les sources des voix – et à tel point qu'on ne les reconnaissait plus. Les étudiants avaient en quelque sorte reconstitué la manière dont l'archive nous parvient, c'est-à-dire en voix enregistrées. Une espèce de personnage complètement hybride, résultat du mélange de toutes les interprétations, se fabriquait là : c'était impressionnant.

Tomas Gonzalez. – Souvent cela ne fonctionne pas parce que les étudiants font une sorte de compromis entre les différentes époques et archives pour que les voix se répondent vraiment, ce qui fait qu'on s'éloigne de la copie : ça devient une sorte d'impression générale des deux voix.

Anne Pellois. – Pour rebondir sur ce que vous disiez sur Tadeusz Kantor, Aurélie, nous avons abordé, avec deux classes différentes, les Molière

de Vitez[226] : on leur a montré des extraits, mais ils ont détesté l'esthétique générale, les acteurs en costume.

Danielle Chaperon. – Vous avez l'air de dire toutes et tous que la voix serait plus facilement accessible à une réappropriation que la corporalité, qui serait plus répulsive. Est-ce que l'on pourrait dire que la copie de la corporalité serait un travail qui mériterait du temps, parce qu'il nécessiterait d'intérioriser quelque chose d'extérieur, tandis que la voix aurait l'avantage d'être en quelque sorte déjà intérieure ?

Anne Pellois. – La voix est bizarrement plus immédiate.

Danielle Chaperon. – Même si le phrasé d'Alain Cuny est très singulier, on pourrait l'incorporer, alors que la gestualité chez Antoine Vitez ou Patrick Chéreau nous resterait étrangère ?

Romain Bionda. – Je trouve que ce n'est pas si compliqué de copier des gens qui sont devant soi dans le monde réel, mais je ne dirais pas la même chose de personnes que l'on voit à l'écran. Est-ce parce qu'un écran travaille un peu contre la profondeur du mouvement dans l'espace ? Ou à cause de la réduction des corps filmés par rapport à leur taille réelle ? Cela dépend aussi de la prise de vue… Quoi qu'il en soit, ces questions ne se posent pas pour la voix enregistrée, qui ne connaît pas le même redimensionnement – enfin, c'est à définir – et qui reste assez identique à elle-même.

Tomas Gonzalez. – Le fait de travailler avec la voix peut un peu m'inhiber, mais pas plus que ça. Quand je commence à travailler la corporalité, en revanche, je me sens bloqué et constamment ramené au fait que je ne suis pas en train de placer correctement les gestes. Je vois l'image ou la captation de la personne qui exécute le geste et me demande comment parvenir à trouver le moteur pour le reproduire. D'où part-il ? Comment trouver l'impulsion pour réussir à le faire juste ? Conscientiser le geste prend du temps. Si l'on répète avec des comédiens et comédiennes et qu'on leur demande de faire un geste, par exemple poser une tasse à un moment précis, il va falloir qu'ils comprennent ce

[226] On appelle aujourd'hui « Les Molière de Vitez » quatre spectacles présentés en 1978 au Festival d'Avignon, puis au Festival d'Automne (*L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*).

qui va être le moteur de la pose de la tasse à tel moment précis du texte et pas sur le mot suivant. Je pense que c'est important pour véritablement s'approprier le mouvement.

Anne Pellois. – Marion Sage nous a transmis un exercice qui se réalise à trois[227]. La première personne regarde une image que les deux autres ne voient pas. La deuxième essaie de reproduire l'image avec les indications de la première, mais sans être vue par celle-ci. Enfin, la troisième personne ferme les yeux tout au long du processus et, à la toute fin, essaie de prendre la pose avec ce qu'elle a retenu. Nous avons remarqué que les étudiants ayant une formation initiale en danse décrivent extrêmement bien les mouvements : ils étaient capables de parler du centre de gravité, de l'inclinaison de la tête, du plan des bras, etc. À l'inverse, ceux qui n'avaient pas cette formation étaient complètement démunis face à l'image et ne savent pas même comment la décrire.

Aurélie Mouton-Rezzouk. – Nous avons parlé du son sans image, mais l'image sans son peut également être un support d'investigation. Lorsqu'on se réfère à l'image animée, et qu'on travaille dans l'optique du *re-enactment*, l'analyse met en évidence le manque de certaines informations – sur le plan kinésique, par exemple : l'image ne permet pas de saisir le mouvement de l'intérieur ; la prise de vue et le cadrage ne permettent pas de saisir l'ensemble de l'espace, en trois dimensions, etc. Mais on pourrait aussi l'analyser sous l'angle d'un excès d'informations (dans l'espace, dans le mouvement), qui en quelque sorte, rend caduque la possibilité de l'expérimentation et de la recherche. Cela me fait penser à un exercice qui part du principe de la lacune, en travaillant à partir de séries d'images fixes et de poses. Je me réfère par exemple au spectacle *Flip book* (2010) de Boris Charmatz, qui a investigué à partir d'une série de photographies se trouvant dans un ouvrage de David Vaughan sur Merce Cunningham : *Merce Cunningham, Fifty Years* (1997). Le fait de travailler à partir de cette série d'images lacunaires – en se demandant comment aller de l'une à l'autre et imaginant la temporalité s'écoulant entre les deux – est très intéressant du point de vue du jeu, de la dramaturgie : le mouvement va-t-il d'un point à un autre ? Doit-on chercher l'économie du mouvement ou au contraire prolonger le temps entre deux images ? Travailler la lacune ouvre la possibilité de

[227] Pour une description de cet exercice, voir Marion Sage (2025).

l'investigation. J'ai l'impression que ce sont ces conditions, où il y a de la place pour la pensée et pour la recherche, que l'on doit fabriquer en tant que transmetteur ou enseignant, ce qui n'est pas toujours possible avec l'image filmique, qui est hyper saturée par certains aspects.

Robert Cantarella. – « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières », comme disait Pascal Quignard (1996, p. 115). On peut interrompre l'image – par des images mentales, par le rêve. En revanche, il est très difficile de ne pas écouter. On peut y arriver par la pensée, mais c'est très compliqué. Je veux dire par là que ce sont deux canaux d'entrée d'informations très différents : il y a quelque chose de purement physiologique.

L'autre chose que je voulais dire, c'est que nous avons fait une expérience ratée sur *Catherine* (1975), un spectacle d'Antoine Vitez tiré du roman *Les Cloches de Bâle* (1934) de Louis Aragon. Nous avions l'enregistrement intégral à disposition, mais ça n'avait absolument pas fonctionné, car les acteurs et actrices ne parvenaient pas à copier. Ils voulaient jouer, en entendant le sens, en rajoutant des choses. On a refait l'exercice avec des amateurs et des amatrices : cette fois, on voyait réapparaître ce qu'avait dû être l'événement de ce spectacle.

Danielle Chaperon. – Nous aurions également pu débattre sur la question de la saturation idéologique des images et des corps. Nous en avons eu un exemple lorsque François Vallotton a projeté une photographie où figuraient Yvette Théraulaz et son metteur en ondes dans le studio où ils réalisaient une pièce radiophonique. Ce qui émane de cette image, c'est le rapport de force, d'autorité, qu'un mâle de cinquante ans exerce sur une très jeune comédienne. Je pense que certaines images de Chéreau et de Vitez peuvent produire aujourd'hui le même effet. Outre les mots choisis, peut-être que la voix ne produit pas seule ce genre d'effet, un effet qui résulte d'un type de rapport entre les corps et du partage de l'espace. Nous étions partis de l'hypothèse d'un « effet zombie »[228], sur la base de quelques expériences malheureuses : il y aurait quelque chose de répulsif dans les images en mouvement, quelle que soit leur qualité, parce qu'elles nous montrent des corps souvent « trépassés », mais aussi des corps « dépassés ». Finalement, la

[228] Cet « effet Z » était mentionné dans le texte de cadrage du colloque. À son propos, voir l'introduction de cet ouvrage.

solution que vous nous proposez, Anne, Tomas, Stéphane, Robert, c'est de tenter d'accueillir ces fantômes, de nous laisser hanter et questionner par eux plutôt que de vouloir les croire vivants.

Je trouve que ce serait une belle manière de clore nos débats que de le faire sur une telle disponibilité à la hantise – une ouverture qui exige du courage tout autant que de la modestie. Je vous remercie infiniment pour vos contributions et votre participation : tous les épisodes de nos débats se sont emboîtés comme les pièces d'un puzzle, prouvant ainsi la grande qualité d'écoute que vous avez eue les uns, les unes, envers les autres.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, 1991, « Notes sur le geste », *Trafic, revue de cinéma*, n° 1, p. 33-34.

BRECHT Bertolt et WINDS Eric-Alexander, 1979, « L'utilisation du modèle, est-elle une entrave à la liberté de l'artiste ? » (1949), dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, trad. Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, p. 58-63.

NOVARINA Valère, 1989, *Lettre aux acteurs* (1986), dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 7-26.

QUIGNARD Pascal, 1996, « IIe traité. Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupière », *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, p. 115-149.

SAGE Marion, 2025, « Copier des photos », dans Anne Pellois (dir.), *Le Travail de l'acteur·rice. Opérations, protocoles et exercices,* Dijon, Les Presses du réel, p. 267.

VASSILIEV Anatoli, 2007, *Sept ou huit leçons de théâtre* (1999), éd. et trad. Martine Néron, Paris, P.O.L.

Remerciements

Un grand merci à Joas Maggetti pour son aide dans la retranscription des deux tables rondes et de l'entretien, dont des versions retravaillées sont publiées dans ce volume.

Nous remercions le Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne, à l'origine du colloque qui a servi de point de départ à la rédaction du présent ouvrage, Lise Michel, sa directrice, et Valentine Robert, sa directrice adjointe.

La publication de ce livre a bénéficié du soutien du fonds alimenté par les bénéfices du CAS en dramaturgie et performance du texte géré par la Fondation pour la formation continue universitaire lausannoise (UNIL-EPFL).

Résumés des contributions

Introduction. Effets d'archives

par Romain Bionda et Danielle Chaperon

Résumé : Loin de constituer de simples traces, les archives filmiques et sonores des arts du spectacle interrogent de manière féconde notre rapport au théâtre, à son histoire et à sa mémoire. Longtemps tenus pour suspects – en raison de leur prétendue incompatibilité avec la nature fondamentalement vivante, immédiate et coprésente de l'expérience théâtrale –, les enregistrements audiovisuels ont été abordés avec une réserve parfois dissimulée sous les atours de la prudence méthodologique. Toutefois, le début du XXIe siècle, marqué par l'essor du numérique et le développement des études intermédiales, a vu s'opérer un changement de paradigme, invitant à reconsidérer les « effets de présence » et d'absence que ces objets peuvent induire, pour peu que ceux-ci prennent place dans des dispositifs adéquats de recherche, d'enseignement, de médiation culturelle ou de création. Les contributions réunies dans *Retour vers le vivant : valoriser les archives filmiques et sonores*, que le présent texte introduit, s'inscrivent dans cette perspective critique, théorique et pratique renouvelée.

Mots clés : Archives audiovisuelles, Arts du spectacle, Valorisation des archives, Médiation.

Title translation in English : Archive Effects

Abstract : Far from being mere traces, film and sound archives of the performing arts offer a fruitful means of interrogating our relationship with theatre, its history, and its memory. Long regarded with suspicion—due to their supposed incompatibility with the fundamentally live, immediate, and co-present nature of the theatrical experience—audio-visual recordings have often been approached with a certain reserve, at times veiled under the guise of methodological caution. However, the early twenty-first century, marked by the rise of digital technology and the development of intermedial studies, has witnessed a paradigm shift. This has prompted a reconsideration of the effects

of presence and absence that such documents may generate, provided they are situated within appropriate frameworks—whether in research, teaching, cultural education, outreach, or creative practice. The contributions gathered in *Back to the living : Highlighting film and sound archives in the performing arts*, which the present text introduces, are part of this renewed critical, theoretical, and practical approach.

Keywords : Audiovisual archives, Performing arts, Showcasing archives, Cultural education.

1 Conserver la captation de spectacle : stratégies et impasses

par Céline Hersant

Résumé : La captation de spectacle, du fonds d'archives institutionnel à la collection personnelle, est prise au cœur de nombreux paradoxes : trace fabriquée, trace matérielle fragile ou média numérique reproductible à loisir, elle interroge notre rapport complexe à la représentation, au différé, à la mémoire du vivant. Entre besoin de préservation et goût pour la consommation audiovisuelle, ce moyen d'accès au spectacle après-coup est aussi devenu, au-delà de son statut documentaire, un objet de fantasme, de désir et de transactions. Le texte qui suit propose un point de vue à partir de l'exemple singulier de la Théâtrothèque Gaston Baty, bibliothèque spécialisée en arts du spectacle au sein de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris, France).

Mots clés : Captation de spectacle, Collections, Théâtrothèque Gaston Baty, Supports de conservation, Accessibilité, Piratage, Exception pédagogique.

Title translation in English : Collecting, preserving and distributing performing arts footages : strategies and impasses

Abstract : From institutional archives to personal collections, the recording of live performances is caught up in a number of paradoxes : as a fabricated trace, a fragile material trace or a digital medium that can be reproduced at will, it raises questions about our complex relationship with representation, deferral and the memory of the living event. Between the need for preservation and a taste for audiovisual consumption, this means of accessing the performance after the fact has also become, beyond its documentary status, an object of phantasm,

desire and transaction. The following text proposes a point of view based on the singular example of the Théâtrothèque Gaston Baty, a library specializing in the performing arts at the Université Sorbonne Nouvelle (Paris, France).

Keywords: Performing art archives, Collections, Théâtrothèque Gaston Baty, Media preservation, Accessibility, Hacking, Educational exception.

2 Le Chantier Jean-Marie serreau et l'INA: enjeu scientifique, défi épistémologique

par Sylvie Chalaye, Romain Fohr, Isabelle Galez et Elsa Marty

Résumé : Les ressources de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui permettent d'apporter divers témoignages et traces des mises en scène d'une époque donnée et de leur réception, sont précieuses pour la recherche en arts du spectacle et l'histoire du théâtre contemporain. Aussi l'Institut de recherche en études théâtrales (IRET) n'a-t-il pas manqué de solliciter cette institution dans le cadre du chantier de recherche dédié à Jean-Marie Serreau, figure majeure du théâtre de l'après-guerre. Mais au-delà de la redécouverte de l'œuvre de Serreau à travers les sources consultables à l'INA, ce chantier a favorisé la découverte de sources inédites, et mis en lumière des liens étroits avec les équipes de recherche de la RTF-ORTF. Ce travail en partenariat suscite une (re)mise en circulation des archives audiovisuelles, créant un nouveau réseau de correspondances qui pourrait être envisagé comme un autre degré du vivant.

Mots clés : INA, Sources, Archives audiovisuelles, Télévision, Radio, Serreau (Jean-Marie), Histoire du théâtre.

Title in English : A research project on Jean-Marie Serreau, in partnership with the Institut national de l'audiovisuel : scientific and epistemological challenges

Abstract : The resources of the Institut national de l'audiovisuel (INA) are invaluable for research into the performing arts and the history of contemporary theater, providing a wealth of evidence and traces of the stagings of a given era and their reception. For this reason, the Institut de recherche en études théâtrales (IRET) was quick to call on this institution as part of a research project dedicated to Jean-Marie Serreau, a major figure in post-war theater. In addition to rediscovering Serreau's

work through sources that can be consulted at INA, this project has led to the discovery of previously unpublished sources, and highlighted close links with RTF-ORTF research teams. This work in partnership has led to the (re)circulation of audiovisual archives, creating a new network of correspondences that could be seen as another level of the living.

Keywords: INA, Sources, Audiovisual archives, Television, Radio, Serreau (Jean-Marie), History of theater.

3 La Maison Saint-Gervais et ses archives

par Sandrine Kuster, Sarah Neu et François Vallotton

Résumé : En 2017, le Théâtre Saint-Gervais adresse une demande de soutien financier pour faire numériser son fonds d'archives audiovisuelles. Ce travail, qui associe l'association Memoriav et la Fondation SAPA – les Archives suisses des arts de la scène –, engage un long travail d'archivage et une réflexion sur la valorisation des documents numérisés. François Vallotton, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Lausanne, mène dans ces pages un entretien avec Sandrine Kuster, l'actuelle directrice de la Maison Saint-Gervais, et Sarah Neu, historienne et autrice d'un mémoire de maîtrise universitaire ès lettres consacré à ces archives, en présence notamment de Philippe Macasdar, ancien directeur du théâtre à l'origine de la constitution du fonds audiovisuel.

Mots clés : Théâtre, Archives audiovisuelles, Saint-Gervais (théâtre), Saint-Gervais (maison), Genève.

Title translation in English : The Maison Saint-Gervais and its archives

Abstract : In 2017, the Théâtre Saint-Gervais applied for financial support to digitize its audiovisual archives. This project, which brings together the Memoriav association and the SAPA Foundation—the Swiss Performing Arts Archives—, involves a long archiving process and a reflection on how to make the most of the digitized documents. In these pages, François Vallotton, Professor of Contemporary History at the University of Lausanne, interviews Sandrine Kuster, current Director of the Maison Saint-Gervais, and Sarah Neu, historian and author of a Master of Arts thesis dedicated to these archives, in the presence of Philippe Macasdar, former director of the theater behind the creation of the audiovisual collection.

Keywords : Theater, Audiovisual archives, Saint-Gervais (theater), Saint-Gervais (house), Geneva.

4 La valorisation des archives audiovisuelles par le biais de l'histoire orale

par Beate Schlichenmaier

Résumé : La Fondation SAPA, Archives suisses des arts de la scène, héberge un grand nombre de documents audiovisuels : captations de spectacle, mais également entretiens d'histoire orale. À des fins de valorisation, les témoignages audiovisuels sont mis en relation avec l'histoire orale. Les deux formats « portrait d'artiste » et « *archive meets artist* » (archive rencontre artiste) intègrent des extraits de captations de spectacles dans un contexte narratif. Cette méthode est adaptée à la médiation culturelle à l'ère du numérique, où les sources audiovisuelles sont facilement disponibles, même si certaines qualités du document original sont perdues par la numérisation. Bien que seuls des extraits du matériel historique original soient rendus visibles, l'avantage d'un accès immédiat et sensoriel au patrimoine culturel prévaut.

Mots clés : Valorisation, Archives audiovisuelles, Histoire orale.

Title translation in English : The valorization of audiovisual archives through oral history

Abstract : The SAPA Foundation, Swiss Archive of the Performing Arts, is home to a large number of audiovisual documents, from live performances to oral history interviews. The audiovisual testimonies are linked to the oral history for the purposes of mediation. The two formats "portrait d'artiste" and "archive meets artist" integrate extracts from live performances into a narrative context. This method is suitable for cultural mediation in the digital age, where audiovisual sources are readily available, even if certain qualities of the original document are lost through digitalisation. Although only extracts of the original historical material are made visible, the benefits of direct and sensory access to the cultural heritage outweigh the disadvantages.

Keywords : Valorization, Audiovisual archives, Oral history.

5 Le *teaser* de spectacle dans l'exposition: enjeux muséographiques

par Aurélie Mouton-Rezzouk

Résumé: Cet article rend compte de l'expérience d'utilisation de *teasers* de spectacles dans le cadre d'une exposition consacrée aux arts de la marionnette: *La marionnette, instrument pour la scène* (Centre national du costume et de la scène, 2023). Replaçant l'exposition dans son contexte politique et muséologique, l'analyse rend plus largement compte des enjeux et des pratiques muséographiques de la captation, comme de la spécificité du *teaser* au regard de ses conditions de production et de ses usages.

Mots clés: *Teaser*, Muséographie, Exposition, Spectacle vivant, Marionnette.

Title translation in English: The theatre teaser in the exhibition: museographic issues

Abstract: This article discusses the use of theatre teasers as part of an exhibition devoted to the puppetry arts, *La marionnette, instrument pour la scène* (Centre national du costume et de la scène, 2023). Repositioning the exhibition in its political and museological context, the analysis gives a broader account of the museographic issues and practices of captation, as well as the specific features of teasers in terms of their production conditions and uses.

Keywords: Teaser, Museography, Exhibition, Performing arts, Puppetry arts.

6 Des regards multiples sur les archives du Prix de Lausanne

par Giacomo Alliata et Juliette Loesch

Résumé: À l'approche de son cinquantième anniversaire en 2023, le Prix de Lausanne a réfléchi à la conservation et à la valorisation de ses archives. Plusieurs projets ont vu le jour sous des formes variées et plus ou moins interactives. Outre la production d'un livre retraçant l'histoire du Prix, d'une exposition et d'un film documentaire, le Prix de Lausanne a sollicité le Laboratoire de muséologie expérimentale (eM+) de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL) pour concevoir

un dispositif permettant au grand public d'aborder cinquante ans d'archives vidéo grâce à des modèles computationnels et interactifs.

Mots clés : Archives, Danse, Prix de Lausanne, Muséologie, Intelligence artificielle.

Title translation in English : Revisiting the Prix de Lausanne : Fifty Years of Dance Archives through Multiple Lenses

Abstract : With its fiftieth anniversary edition (in 2023) in mind, the Prix de Lausanne has developed a strategy to preserve and promote its archives. Various interactive projects have taken shape : besides a book about the Prix's history, an exhibition and a documentary film, a collaboration with the Laboratory for Experimental Museology (eM+) at EPFL has given the general public access to fifty years of video archives through computational and interactive models.

Keywords : Archives, Dance, Prix de Lausanne, Museology, Artificial intelligence.

7 Questions de réception en danse : retours d'expériences sur des pratiques de médiation

par Marie Quiblier

Résumé : Comment favoriser la réception d'un spectacle de danse dans sa version enregistrée sur un support vidéo ? La présente contribution s'intéresse à trois dispositifs de médiation qui ont pour point commun d'avoir été conçus à partir de supports audiovisuels. La description des expériences et des pratiques proposées à partir de vidéos de danse met en exergue différentes dimensions de l'expérience des spectateurs et spectatrices, et interroge les conditions de possibilité d'une relation esthétique à l'œuvre chorégraphique.

Mots clés : Médiation, Support audiovisuel, Danse, Réception, Spectateur.

Title translation in English : Reception issues in dance : Feedback on the use of audiovisual media in art mediation contexts

Abstract : How can the reception of a video-recorded dance performance be improved ? This article focuses on three mediation protocols that share the common feature of being designed based on audiovisual materials. The description of the experiments and practicals built upon dance video footage highlights a number of aspects of the

spectator's experience and questions the conditions that make an aesthetic relationship with the choreographic work possible.

Keywords: Mediation, Audiovisual materials, Dance, Reception, Spectator.

8 Créer du sens avec le son: une histoire des relations entre scène et studio dans l'espace romand

par François Vallotton et Nelly Valsangiacomo

Résumé: L'histoire du théâtre, comme d'autres pans de l'activité culturelle, ne s'est ouverte que récemment, si l'on met de côté quelques démarches pionnières, à l'étude des archives audiovisuelles. Pourtant, le matériel documentaire est bien présent mais éclaté entre de multiples institutions, soumis au caractère aléatoire de la conservation. Pour le présent ouvrage, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur diverses modalités de la relation entre scène et studio en Suisse francophone. Notre premier terrain sera constitué par les archives de la Radio télévision suisse (RTS), en remettant en perspective les déclinaisons du théâtre radiophonique et son intérêt tant pour l'histoire du média que de la scène romande. Dans un deuxième temps, on interrogera la place du sonore, et de l'audiovisuel plus globalement, dans certaines archives théâtrales lausannoises. Pièce souvent fragmentaire, non destinée *a priori* à un public donné, l'enregistrement ouvre ici sur d'autres pratiques et usages qui lient capture de l'instant d'une part, et reproductibilité de l'archive de l'autre.

Title translation in English: Creating meaning with sound: a history of the relationship between stage and studio in French-speaking Switzerland

Mots clés: Archives audiovisuelles, Radio, Théâtre radiophonique, Scène théâtrale, Sonorités.

Abstract: Theatre history, like other areas of cultural activity, has only recently opened up to the study of audiovisual archives, apart from a few pioneering initiatives. And yet the documentary material is there, but it is scattered among many institutions and subject to the uncertainties of conservation. For the purposes of this book, we will be focusing more specifically on various aspects of the relationship between the stage and the studio in French-speaking Switzerland. Our first field of study will be the Radio Télévision Suisse (RTS) archives, where

we will look at the various forms of radio theatre and its relevance to the history of both the medium and the stage in French-speaking Switzerland. Secondly, we will examine the place of sound and audiovisual media in certain Lausanne theatre archives. Recordings are often fragmentary pieces, not intended *a priori* for a given audience, and here they open the door to other practices and uses that link the capture of the moment on the one hand and the reproducibility of the archive on the other.

Keywords: Audiovisual archives, Radio, Radio theatre, Theatrical stage, Sounds.

9 Le film comme édition imprimée du ballet: Serge Lifar et le cinéma

par Lorena Ehrbar

Résumé : En s'intéressant particulièrement aux actualités cinématographiques des années 1930, à la production et à la médiatisation du documentaire réalisé sous l'Occupation *Symphonie en blanc* (1942), cet article examine les modalités de rencontres entre le cinéma, Serge Lifar et le ballet de l'Opéra de Paris. Il s'agit d'examiner les projets, obstacles et stratégies mises en œuvre par Lifar pour mettre en pratique les ambitions théoriques qu'il formulait, notamment dans son *Manifeste du chorégraphe* en 1935, quant au cinéma comme écriture chorégraphique, moyen de démocratisation du ballet et forme de patrimonialisation de la danse. Le propos montre comment le danseur, chorégraphe et maître de ballet sut tirer profit du médium cinématographique non seulement pour garder une trace de la technique et de la pratique de la danse classique et néoclassique, mais aussi pour construire une vision idéale et idéalisée de son art. Le rayonnement de cette entreprise resta toutefois marginal et sa réception, dans un temps long, conflictuelle.

Mots clés : Cinéma, Danse, Lifar (Serge), Opéra de Paris, Écriture chorégraphique, Occupation.

Title in English : Film as a Printed Edition of Ballet. Serge Lifar and Cinema, from Newsreels to the Documentary *Symphonie en blanc* (1942)

Abstract: Focusing on film newsreels from the 1930s and the production and dissemination of the documentary *Symphonie en blanc*

(1942), made during the Occupation, this article investigates the forms and modalities of encounter between cinema, Serge Lifar and the Paris Opera Ballet. It seeks to examine the projects, obstacles, and strategies Lifar developed to implement the theoretical ambitions he formulated, notably in his *Manifesto of the Choreographer* in 1935, regarding cinema as a form of choreographic writing, a means of democratising ballet and inscribing dance into cultural heritage. The article demonstrates how the dancer, choreographer and ballet master took advantage of the cinematographic medium not only to document the technique and practice of classical and neoclassical dance, but also to build an idealized vision of his art. Hoewever, the influence of these films remained marginal and its reception, over a long time, conflicting.

Keywords : Cinema, Dance, Lifar (Serge), Paris Opéra, Dance notation, Occupation

10 Étudier les captations du *Roi Lear* de Giorgio Strehler et du *Peer Gynt* de Patrice Chéreau »

par Tommaso Zaccheo

Résumé : Le fonds audiovisuel de la Théâtrothèque Gaston Baty recèle plusieurs centaines de captations de spectacles produits depuis le tout début des années 1970 jusqu'à nos jours. Cet article propose une réflexion à partir des enregistrements relatifs aux mises en scène du *Roi Lear*, créé par Giorgio Strehler en 1972, et du *Peer Gynt*, mis en scène par Patrice Chéreau en 1981. Il s'agira d'interroger ces traces d'événements scéniques du passé en tant que documents, sans pour autant oublier leur nature filmique : bien que directement liés aux projets de spectacles qu'ils enregistrent et diffusent, ces documents ne coïncident pas avec les événements théâtraux originaires. Cette réflexion d'ordre méthodologique fondée sur un début d'enquête historique permettra d'évoquer, enfin, la spécificité de l'usage de ces sources à des fins pédagogiques.

Mots clés : Analyse du spectacle vivant, Historiographie du théâtre, Intermédialité, Histoire du théâtre, Esthétique.

Title translation in English : Studying the recordings of Giorgio Strehler's *King Lear* and Patrice Chéreau's *Peer Gynt*

Abstract: The Théâtrothèque Gaston Baty's audiovisual archives contain several hundred recordings of theatre productions from the early 1970s to the present day. This article looks at the recordings of the theatrical realizations of *King Lear*, created by Giorgio Strehler in 1972, and *Peer Gynt*, directed by Patrice Chéreau in 1981. The purpose is to examine these traces of past theatrical events as documents, without forgetting their nature as filmic works, which, although directly linked to the performance projects they record and broadcast, do not coincide with the original theatrical events. This methodological reflection, based on the beginnings of a historical investigation, will finally make it possible to discuss the specific nature of the use of these sources for educational aims.

Keywords: Performing arts analysis, Theatre historiography, Intermediality, Theatre history, Aesthetics.

11 Relier les vidéos et les souvenirs en danse: recherches sur l'œuvre de Marie-Jane Otth

par Julia Wehren

Résumé: Marie-Jane Otth était une pionnière de la danse contemporaine en Suisse. Son œuvre est pourtant peu connue. En tant qu'artiste et chorégraphe, elle a posé des jalons importants à Lausanne et a initié dans les années 1980 des développements politico-culturels dans le milieu de la danse, sans lesquels la scène serait aujourd'hui différente. Ses engagements et ses travaux scéniques sont documentés par un fonds vidéo, par des archives analogiques et, très marginalement, dans la recherche sur l'histoire de la danse. La plupart de ces documents n'ont pas encore été traités. Un projet de recherche FNS de l'Université de Berne, en coopération avec la Fondation SAPA, a comparé ces différents matériaux avec des souvenirs racontés lors d'un entretien d'histoire orale avec la chorégraphe. L'article donne un aperçu du contexte de la recherche et discute du rôle des enregistrements vidéo dans ce processus. Il en résulte une réévaluation du travail de Marie-Jane Otth pour la scène de la danse suisse dans les années 1980.

Mots clés: Danse, Histoire orale, Sources, Otth (Marie-Jane), Scène indépendante, Chorégraphie.

Title translation in English: Linking videos and memories in dance: research on the work of Marie-Jane Otth

Abstract: Marie-Jane Otth was a pioneer of contemporary dance in Switzerland. Yet her work is little known. As an artist and choreographer, she set important milestones in Lausanne, and in the 1980s initiated political and cultural developments in the dance world without which the scene would be different today. Her commitments and her stage work are documented in a video collection, archive documents and, very marginally, in the literature on the history of dance. However, the documents have not yet been dealt with to any great extent. An SNSF research project at the University of Bern, in cooperation with the SAPA Foundation, has brought together these various historical materials with recollections recounted in an oral history interview with the choreographer. The article provides an overview of the research context and discusses the role of video recordings in this process. In comparison with the critical discussion of the artist's own self-declarations, the result is a reappraisal of the choreographer's work for the Swiss dance scene in the 1980s.

Keywords: Dance, Oral history, Sources, Otth (Marie-Jane), Independent scene, Choreography.

12 Researching Dance with Video Annotation: An Artist-Researcher's Gaze

par Marisa Godoy

Abstract: In contemporary dance, and in improvisational work in particular, specific modes of being, thinking and moving, as well as an enhanced perception of self, other and environment—which foster creative modes of working—are crucial components of process and performance. Documenting and articulating these processes and dancers' embodied ways of knowing and states, which are often tacit, is a challenging task. Addressing this challenge, various renowned choreographers and researchers have developed digital prototypes and platforms to study dance archives and disseminate dance knowledges. These efforts both create new data and value archival material, increasing dance research's visibility to a wider readership. Through an investigation into collaborative dance-making, and the myriad expert skills this requires, I explored video annotation as practice, as method of analysis of time-based data, and as dissemination format. I offer an account of my ethnographic and autoethnographic journey in creating

a hybrid mode of presentation of research materials using video annotation. In so doing, I join other artist-researchers' efforts to provide detailed accounts of annotation practices in dance, valuing archival material and helping to fuel annotation as an emerging, yet under-explored field in the performing arts.

Keywords : Contemporary dance, Improvisation, Video annotation, Practice research, Archive.

Title in French : Faire de la recherche sur la danse en recourant à l'annotation vidéo : regard d'une artiste-chercheuse

Résumé : Dans la danse contemporaine, et dans l'improvisation dansée en particulier, des modes spécifiques d'être, de penser et de bouger, ainsi qu'une perception améliorée de soi, de l'autre et de l'environnement – qui favorisent des modes de travail créatifs – sont des composantes cruciales du processus et de la performance. Il est difficile de documenter et d'articuler ces processus et les modalités incarnées de la connaissance des danseurs et danseuses, ainsi que leurs états, qui sont souvent tacites. Pour relever ce défi, plusieurs chorégraphes et chercheurs et chercheuses de renom ont développé des prototypes et des plateformes numériques utiles à l'étude des archives de la danse et à la diffusion des connaissances en la matière. Ces efforts permettent à la fois de créer de nouvelles données et de valoriser le matériel d'archives, augmentant ainsi la visibilité de la recherche sur la danse auprès d'un lectorat plus large. À travers une enquête sur la production collective de la danse et sur la myriade de compétences spécialisées que celle-ci requiert, j'ai exploré l'annotation vidéo en tant que pratique, en tant que méthode d'analyse des données temporelles et en tant que format de diffusion. Je propose un compte rendu de mon parcours ethnographique et auto-ethnographique dans la création d'un mode hybride de présentation des matériaux de recherche utilisant l'annotation vidéo. Ce faisant, je me joins aux efforts d'autres artistes-chercheurs et chercheuses qui consistent à fournir des comptes rendus détaillés des pratiques d'annotation en danse, en valorisant le matériel d'archives et en aidant à alimenter l'annotation en tant que domaine émergent, mais encore sous-exploré, dans les arts du spectacle.

Mots clés : Danse contemporaine, Improvisation, Annotation vidéo, Recherche pratique, Archives.

13 Quelle mémoire pour les performances? Table ronde

par Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar, Aurélien Maignant et Julia Wehren

Résumé : Lors du colloque 2023 du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne, consacré à la valorisation des archives filmiques et sonores dans le domaine des arts du spectacle, une table ronde a réuni les chercheurs et chercheuses Giacomo Alliata (EPFL), Lorena Ehrbar (UNIL), Aurélien Maignant (UNIL) et Julia Wehren (UNIBE), autour de la fonction des archives dans la mémoire des performances. Un intérêt particulier a été porté à la notion d'« effet de présence », ainsi qu'à la question de la génération de documents par les artistes. Il est également question de nouveaux dispositifs de captation et des questionnements qu'ils suscitent. Ce texte est la transcription retravaillée de cet échange.

Mots clés : Archives, Performance, Mémoire, Document, Monument.

Title translation in English : What memory for performances? Panel discussion

Abstract : At the 2023 conference of the Centre d'études théâtrales of the University of Lausanne, devoted to the valorisation of film and sound archives in the performing arts, a round table brought together researchers Giacomo Alliata (EPFL), Lorena Ehrbar (UNIL), Aurélien Maignant (UNIL) and Julia Wehren (UNIBE), to discuss the role of archives in the memory of performances. Particular attention was paid to the notion of the "presence", as well as to the question of how artists generate documents. New recording devices and the questions they raise are also discussed. This text is a reworked transcription of that exchange.

Key words : Archives, Performance, Memory, Document, Monument.

14 L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé?

par Anne Pellois et Tomas Gonzalez

Résumé : L'article examine les potentialités et les limites de l'archive sonore dans les tentatives de réactivation scénique d'un jeu d'acteur ou d'actrice passé, à travers un travail pédagogique mené à La Manufacture (Lausanne). S'appuyant sur l'enregistrement vocal de Sarah Bernhardt

dans *Phèdre* (1910), l'auteur et l'autrice explorent la manière dont une archive sonore, malgré son caractère partiel et désincarné, peut servir de point de départ à une enquête artistique et historique visant à reconstituer une gestuelle scénique. Leur méthode repose sur une analyse multi-sources (archives sonores, écrites, iconographiques), dont l'objectif n'est pas la restitution fidèle, mais une interprétation sensible, située et critique, du jeu de Sarah Bernhardt. L'auteur et l'autrice démontrent que l'écoute attentive permet d'identifier des éléments rythmiques, prosodiques et affectifs, tandis que la consultation d'écrits critiques, théoriques et de photographies permet de reconstituer les dynamiques corporelles, les attitudes et les gestes de l'actrice. Trois axes structurent l'étude : l'analyse précise de l'enregistrement vocal, l'enrichissement de celui-ci par des sources contextuelles (critiques, manuels, textes de Bernhardt), et la tentative de mise en scène à partir d'une partition vocale et gestuelle reconstituée. Ce processus révèle les tensions entre les archives, leurs contradictions, mais aussi les lignes de force d'un style d'interprétation singulier. Il illustre la possibilité de donner corps, par le jeu et la recherche, à une voix historique, dans une démarche artistique ancrée dans la pratique.

Mots clés : Archive sonore, Réactivation, Jeu d'acteur·ice, Bernhardt (Sarah), Histoire du jeu, Partition physique

Title translation in English : The sound archive, a gateway to the embodied reactivation of a past performance ?

Abstract : This paper examines the potential and limitations of sound archives in attempts to reactivate past acting on stage, through a teaching project conducted at La Manufacture (Lausanne). Based on Sarah Bernhardt's voice recording of *Phedra* (1910), the authors explore how a sound archive, despite its partial and disembodied nature, can serve as a starting point for an artistic and historical investigation aimed at reconstituting a stage gesture.

Their method is based on a multi-source analysis (sound, written and iconographic archives), the aim of which is not a faithful restitution, but a sensitive, situated and critical interpretation of Sarah Bernhardt's acting. The authors demonstrate that attentive listening allows us to identify rhythmic, prosodic and affective elements, while consultation of critical and theoretical writings and photographs allows us to reconstruct the actress's body dynamics, attitudes and gestures.

The study is structured around three axes: a precise analysis of the vocal recording, its enrichment by contextual sources (reviews, manuals, Bernhardt's texts), and an attempt at staging based on a reconstructed vocal and gestural score. This process reveals the tensions and contradictions between the archives, as well as the main lines of a singular performing style. It illustrates the possibility of giving substance, through acting and research, to a historical voice, in an artistic approach rooted in practice.

Keywords: Sound archive, Reactivation, Actor's performance, Bernhardt (Sarah), History of acting, Physical score.

15 Les archives dans la formation des comédiennes et comédiens et la création contemporaine

par Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Tomas Gonzalez et Anne Pellois

Résumé : Lors du colloque 2023 du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne, consacré à la valorisation des archives filmiques et sonores dans le domaine des arts du spectacle, une table ronde a réuni l'écrivain Stéphane Bouquet, le metteur en scène Robert Cantarella, le comédien Tomas Gonzalez et la chercheuse Anne Pellois, tous les quatre intervenants à La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Suisse romande à Lausanne, autour de la question du rôle des archives dans la formation des artistes et dans la création contemporaine. Cette table ronde a rapidement pris la forme d'une discussion avec les participantes et participants au colloque. Ce texte est la transcription retravaillée de cet échange.

Mots clés : Théâtre, Archives, Formation des comédiennes et comédiens, Création contemporaine.

Title in English : The role of archives in training actors and in contemporary creation : discussion.

Abstract : At the 2023 conference of the Centre d'études théâtrales (Center for Theatre Studies) of the University of Lausanne, devoted to the valorization of film and sound archives in the performing arts, a round table brought together writer Stéphane Bouquet, director Robert Cantarella, actor Tomas Gonzalez and researcher Anne Pellois, all four of whom work at La Manufacture - Haute école des arts de

la scène of Western Switzerland in Lausanne, to discuss the role of archives in the training of artists and in contemporary creation. The round-table discussion quickly evolved into a panel discussion with the colloquium participants. This text is a reworked transcription of that exchange.

Keywords: Theater, Archives, Actors' training, Contemporary creation.

Présentation des auteurs et autrices

Giacomo Alliata est docteur en humanités digitales, associé au Laboratoire de muséologie expérimentale (eM+) de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), où il explore la manière dont les technologies immersives peuvent transformer notre façon d'interagir avec les collections audiovisuelles numérisées. À la croisée de la philosophie, de l'art médiatique, de l'architecture, des sciences cognitives et de l'interaction humain-machine, sa recherche adopte une approche interdisciplinaire pour repenser notre rapport aux archives et à la mémoire culturelle. À travers la conception d'installations interactives à grande échelle, il étudie la manière dont l'engagement corporel et sensoriel permet de renouveler l'expérience des contenus patrimoniaux. Son travail propose ainsi de nouveaux modèles de médiation pour les institutions culturelles, en mettant l'accent sur des formes d'exploration plus sensibles, accessibles et incarnées.

Romain Bionda est docteur ès lettres et maître assistant en littérature comparée à l'Université de Lausanne (UNIL), où il est également membre du Centre d'études théâtrales (CET). Ses travaux portent notamment sur le théâtre des XXe et XXIe siècles et sur la théorie littéraire et théâtrale. Il collabore régulièrement avec des artistes de la scène, notamment dans le cadre de La Grange – Centre arts et sciences de l'UNIL. Il dirige la revue *Fabula-LhT : littérature, histoire, théorie*.

Stéphane Bouquet (1967-2025) était poète, écrivain et traducteur. Il a été longtemps critique aux *Cahiers du cinéma* et a consacré plusieurs ouvrages à des réalisateurs ou à des films. Il a animé avec Laurent Goumarre l'émission « Studio danse » sur France Culture, a été critique littéraire à *Libération* et collaborateur auprès du *Monde*. Il est l'auteur de scénarii, notamment pour les réalisateurs Sébastien Lifshitz, Patric Chiha, Yann Dedet et Valérie Mréjen. Dès 2002, il a collaboré en tant que danseur ou dramaturge, aux créations chorégraphiques de Mathilde Monnier. Il a aussi travaillé régulièrement avec Robert

Cantarella, par exemple pour l'adaptation et l'écriture d'*Un prince de Hombourg* (2023). Il a occupé les fonctions de directeur du programme pédagogique « Danse et Cinéma » à l'École de danse contemporaine du Centre chorégraphique national de Montpellier. Il était intervenant à La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Suisse romande.

Robert Cantarella est metteur en scène. Il se forme aux Beaux-Arts de Marseille et suit les cours d'Antoine Vitez à l'École du Théâtre national de Chaillot. Il fonde en 1983 le Théâtre du Quai de la Gare, puis en 1985 la Compagnie des Ours. Il écrit avec Jean-Pierre Han *Pour une formation à la mise en scène, manifeste* (1998, Entre/Vues) et crée en 1999 l'association Théâtres Écritures afin d'éditer la revue *Frictions*. Nommé directeur du Centre Dramatique national de Dijon en 2000, il y monte le festival Frictions. De 2005 à 2010, il est codirecteur du Centquatre à Paris. Depuis 1993, Robert Cantarella exerce également une activité régulière de formation. Depuis 2014, il est responsable de la filière master « Théâtre » de La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Suisse romande. Il vient de publier un livre à partir d'un cours d'Antoine Vitez : *Les Carrossiers* (2024, Les Presses du réel).

Sylvie Chalaye est professeure des universités, historienne du théâtre et anthropologue des représentations de l'Afrique et du monde noir dans les arts du spectacle. Elle codirige l'Institut de recherche en études théâtrales (IRET) de l'Université Sorbonne Nouvelle, au sein duquel elle a fondé le laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité (SeFeA). Elle est membre associé de l'Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle du CNRS (ARIAS).

Danielle Chaperon est professeure ordinaire à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (UNIL). Ses recherches portent sur les relations entre sciences et littérature (auxquelles elle a consacré sa thèse de doctorat), entre les arts et entre les médias. Depuis plusieurs années, elle concentre ses efforts sur les arts de la scène. Elle a participé à la mise en place, en 2013, d'un programme romand de niveau master en dramaturgie et histoire du théâtre et, cinq ans plus tard, à la création du Centre d'études théâtrales de l'UNIL, dont elle fut la première directrice. Depuis 2004, elle coordonne un certificat de formation continue en dramaturgie et performance du texte (CAS), un diplôme décerné conjointement par l'Université de Lausanne et La Manufacture – Haute École des arts de la scène.

Lorena Ehrbar est doctorante et assistante diplômée en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lausanne. Elle est également affiliée à son Centre d'études théâtrales (CET) et membre du comité de rédaction de la revue *A contrario : revue interdisciplinaire de sciences sociales*. Ses recherches portent sur la culture visuelle de la danse, et plus particulièrement du ballet, au XXe siècle. Dans le cadre de sa thèse, elle examine la production et la circulation des représentations graphiques, photographiques et cinématographiques de Serge Lifar dans une perspective intermédiale et en investissant l'histoire culturelle, sociale et politique du corps du danseur.

Romain Fohr est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il y est membre de l'Institut de recherche en études théâtres (IRET), au sein duquel il a créé le Laboratoire de recherche sur les images et la scénographie (LIRIS). Il est spécialisé dans l'histoire et l'analyse de la scénographie contemporaine. Il découvre Jean-Marie Serreau avec Pierre Debauche, dont il a été l'assistant à l'Académie supérieure d'art dramatique à Agen entre 1997 et 1999.

Isabelle Galez est documentaliste multimédia au sein du département Valorisation scientifique de l'Institut national de l'audiovisuel (INA).

Marisa Godoy, PhD, is a dance practitioner and researcher experimenting, creating and lecturing across the performing arts. She also works as a mentor in artistic and educational environments. Her creative practice involves stage productions, video installations and performances in alternative spaces, under the label OONA project. She collaborates with the main dance and theatre venues in Zurich, having shown her work in national and international festivals. She is currently a lecturer in dance at the Theatre Faculty at Zurich University of the Arts / Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

Tomas Gonzalez est metteur en scène et comédien. Il s'est formé en lettres à l'Université de Lausanne et en théâtre à La Manufacture, où il enseigne depuis 2017 et propose avec Anne Pellois une histoire sensible du jeu d'acteur et d'actrice. En parallèle, il fonde avec le metteur en scène et plasticien Igor Cardellini un duo dont la recherche dramatique s'articule autour des forces symboliques, sociales et politiques qui façonnent les sociétés et les identités. Leur approche transdisciplinaire singulière a

été accueillie dans plus de dix pays en Europe. Leur travail a également été présenté à Buenos Aires et à Salvador, où ils ont joué des performances avec le Colectivo utópico, qu'ils forment avec des artistes de l'Argentine et du Brésil. Tomas Gonzalez travaille par ailleurs avec Jérôme Bel, Milo Rau, Fanny de Chaillé, Stefan Kaegi et Mohammad Al Attar.

Céline Hersant est docteure en études théâtrales. Elle a d'abord été enseignante-chercheuse au sein de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle (USN), dans des programmes universitaires américains (Sweet Briar College, Hamilton College), ainsi qu'à la section scénographie de l'École supérieure des arts et techniques (ESAT). Elle dirige depuis 2013 la Théâtrothèque Gaston Baty, bibliothèque spécialisée en arts du spectacle à l'USN. Elle a écrit une centaine d'articles sur les dramaturgies modernes et contemporaines (Beckett, Lagarce, Renaude, Lemahieu, Minyana, Doutey, …), a publié *L'Atelier de Valère Novarina : recyclage et fabrique continue du texte* (Garnier, 2016) et a coordonné avec Fabrice Thumerel un *Dictionnaire Valère Novarina* (HDiffusion, 2025).

Sandrine Kuster est née à Bâle en 1966 et a grandi à Genève. Elle suit une formation de comédienne à l'école professionnelle de théâtre Serge Martin (Genève), dont elle est diplômée en 1987. Elle ouvre et cogère le Théâtre de l'Usine à Genève de 1989 à 1994. Entre 1989 et 1999, elle collabore à la compagnie de théâtre Les Basors, dirigée par Éveline Murenbeeld (Genève). De 1999 à 2003, elle assure la programmation théâtrale de la Bâtie Festival de Genève. De 2003 à 2017, elle dirige l'Arsenic, le centre d'art scénique contemporain à Lausanne. En 2017, elle est nommée à la direction de la Maison Saint-Gervais à Genève pour succéder en juin 2018 à Philippe Macasdar. Elle a été présidente de Reso Danse Suisse de 2015 à 2023 et est coprésidente des Journées du Théâtre Suisse depuis 2013.

Juliette Loesch est docteure en anglais et en littérature comparée de l'Université de Lausanne. Rédigée sous la direction de Martine Hennard Dutheil de la Rochère, sa thèse porte sur les dynamiques de transcréation dans la *Salomé* (1893) d'Oscar Wilde et ses adaptations chorégraphiques par Maurice Béjart dans la deuxième partie du XXe siècle. En parallèle de sa recherche, elle est responsable logistique et administration au Prix de Lausanne, un concours international de danse classique.

Aurélien Maignant est docteur ès lettres et chargé de projets à La Grange – Centre arts et sciences de l'Université de Lausanne. Ses travaux portent sur les enjeux politiques de la réception et l'expérience des objets culturels par les publics. Il a fait paraître *Cohabiter la fiction* aux éditions Archipel (2020) et *L'Expérience spectatrice* aux Presses universitaires de Rennes (2024). Il est également ingénieur de recherche à l'Institut universitaire de France où il travaille à l'intersection de la recherche en théorie narrative et en humanités numériques.

Elsa Marty est chargée de mission pour la Valorisation scientifique des collections de l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Le département de la Valorisation scientifique de l'INA a pour mission principale d'assurer la promotion et la médiation de l'ensemble des collections de l'INA auprès de la communauté scientifique, des chercheurs et des étudiants et de jouer un rôle actif dans l'animation de la recherche sur l'audiovisuel, les médias et le numérique.

Aurélie Mouton-Rezzouk est maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle, où elle est membre de l'Institut de recherche en études théâtrales (IRET). À la confluence de la muséologie et de la théâtrologie, ses travaux de recherche portent sur le spectacle vivant, ses lieux, ses pratiques, sa mémoire et son patrimoine, ainsi que sur le monde des musées et des expositions. Spécialiste du théâtre *in situ* et des arts de la scène dans l'espace public, cofondatrice du groupe de recherche Topo*Logiques*, elle s'est intéressée aux arts de la marionnette, auxquels elle a consacré une exposition au Centre national du costume et de la scène (CNSC), en collaboration avec Joël Huthwohl : *La Marionnette, instrument pour la scène* (2023). Elle a notamment codirigé *Des lieux pour penser, musées, théâtres, bibliothèques* (2018, dir. avec François Mairesse et Flore Garcin-Marrou), *Le Musée par la scène* (2018, dir. avec Pauline Chevalier et Daniel Urrutiaguer) et « Les émotions littéraires à l'œuvre : lieux, formes et expériences partagées d'aujourd'hui » (2022, dir. avec Bérangère Voisin).

Sarah Neu est diplômée d'une maîtrise universitaire ès lettres et histoire, avec une spécialisation en études théâtrales. Son mémoire de recherche adopte une approche interdisciplinaire et interroge la fonction de l'archivage des arts vivants dans le paysage théâtral romand. Aujourd'hui médiatrice culturelle et enseignante, elle s'attache à valoriser

les sources dans une démarche de transmission et de sensibilisation aux enjeux patrimoniaux.

Anne Pellois est maîtresse de conférences et habilitée à diriger des recherches en études théâtrales à l'École normale supérieure de Lyon, membre de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM) et intervenante à La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Lausanne (cursus acteurs et recherche). Elle travaille sur l'histoire, les théories et les pratiques du jeu d'acteur et d'actrice du XIXe siècle à l'époque contemporaine, ainsi que sur ses modalités de formation et de transmission. Auteure d'une thèse sur le théâtre symboliste, elle a coordonné *Les Héroïsmes de l'acteur* (2015) avec Olivier Bara et Mireille Losco-Lena, et *Le Rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau* (2015) avec Claire Kuschnig. Elle vient de sortir un ouvrage intitulé *Le Travail de l'acteur·rice. Opérations, protocoles et exercices* (2025), issu d'une recherche collective menée dans le cadre de la HES-SO – La Manufacture. Elle mène également un projet d'édition numérique des dictionnaires de théâtres des XVIIIe et XIXe siècles au sein de l'IHRIM (Dicthéâ). Elle est membre du comité éditorial de la revue *Agôn*.

Marie Quiblier est maîtresse de conférences en études chorégraphiques à l'Université Lumière Lyon 2. Sa thèse, soutenue en 2011, examine les pratiques et les formes de la reprise en danse contemporaine, en France, au tournant des années 2000. De 2007 à 2018, elle travaille avec Boris Charmatz à l'élaboration du Musée de la danse au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. En 2018, elle rejoint le Magasin des horizons, Centre national d'art contemporain à Grenoble, pour y coordonner le laboratoire de formation des Ateliers des horizons. De 2022 à 2024, elle est attachée temporaire d'enseignement et de recherche en esthétique et histoire de la danse à l'Université Lyon 2. En 2024-2025, elle assure la coordination du programme de formation de l'Observatoire des politiques culturelles. Ses domaines d'expertise sont les politiques culturelles de la danse et les dynamiques de transversalité entre les arts visuels et le spectacle vivant.

Beate Schlichenmaier a fait des études en musicologie, histoire de l'art et philosophie à l'Université de Fribourg, en Suisse, puis un MAS en sciences d'information à la Haute École de technique et de commerce (HTW) de Coire. Elle a mené une activité professionnelle au

Centre Paul Klee de Berne et au Centre Dürrenmatt Neuchâtel, notamment comme directrice adjointe. Elle a rejoint la collection suisse de la danse en 2015. Elle a été responsable du processus de fusion avec la Fondation SAPA qu'elle dirige depuis 2018. Ses champs d'intérêt et d'investigation sont l'archivage des arts de la scène et la valorisation des fonds d'archives.

François Vallotton est professeur ordinaire d'histoire contemporaine à l'Université de Lausanne, où il enseigne plus spécialement l'histoire des médias. Auteur de nombreuses contributions dans le domaine de l'histoire culturelle et intellectuelle, il a aussi développé plusieurs projets d'enseignement et de recherche portant sur l'histoire de la radio et de la télévision dans une perspective suisse ou transnationale. Cofondateur du Centre interdisciplinaire des sciences historiques de la culture à l'Université de Lausanne, il est président de la Commission infoclio.ch et président de l'*editorial board* de la Société suisse d'histoire.

Nelly Valsangiacomo est professeure ordinaire d'histoire contemporaine à l'Université de Lausanne. Ses recherches récentes portent surtout sur l'histoire des sonorités et de la radiophonie. Parmi ses publications les plus récentes, elle a codirigé « Radio et migrations. Radio en migration (1960-aujourd'hui) » (2024, *RadioMorphoses*, n° 12, dir. avec Etienne Damome), *Résonances. La dimension sonore des Alpes* (2023, Antipodes, dir. avec Laine Chanteloup) et *Paysages sensibles. Toucher, goûter, entendre, sentir, voir les Alpes* (2024, Antipodes, dir. avec Jon Mathieu).

Julia Wehren est docteure en histoire de la danse, collaboratrice à l'Université de Berne et chargée de mission aux Archives suisse des arts de la scène (SAPA). Elle enseigne également à La Manufacture – Haute École des arts de la scène de Lausanne. Ses recherches portent sur l'histoire orale en danse, sur les pratiques de la documentation et sur les aspects esthétiques et sociaux de l'art chorégraphique contemporaine. Elle dirige actuellement, dans le cadre du projet FNS « Chorégraphies sociales », le sous-projet « Chorégraphies paysagères. Écologie du social » (2024-2028). Elle a écrit *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als Historiografie* (2016), a codirigé, entre autres, *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Forschung* (2023) et a traduit en allemand un ouvrage (2016) d'Anne Davier et Annie Suquet, sous le titre *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz (1960-2010). Zu den Anfängen einer*

Geschichte (2021). En 2026 paraîtra sa monographie *Oral Dance History. Translokale Geschichten zum Tanz in der Schweiz*.

Tommaso Zaccheo est l'auteur de l'ouvrage *Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre,* issu d'une thèse soutenue sous la direction de Marco Consolini. Ancien chercheur associé auprès de la Bibliothèque nationale de France, il a contribué à plusieurs publications scientifiques et il a été chargé de cours et attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle et à l'Université de Caen-Normandie. Membre associé de l'Institut de recherches en études théâtrales (IRET), il a été chercheur postdoctoral à l'Università degli Studi di Parma. Actuellement, il est chercheur postdoctoral auprès de l'Université Sorbonne Nouvelle.

Table des matières

Sommaire 5

Introduction. Effets d'archives 11
Romain Bionda et Danielle Chaperon

Repenser le vivant 12
Retrouver le vivant 15
Structure de l'ouvrage 19
Au cœur d'un système de tensions 20
Le vivant au centre du réseau 23
Retour sur l'effet-zombie 25
Bibliographie 27

Première partie
(Re)considérer la conservation 31

1 Conserver la captation de spectacle: stratégies et impasses 33
Céline Hersant

La fabrique de l'archive 35
Matérialités et dématérialisations 37
Exigence mémorielle, exigence d'accessibilité 38
La règle et l'exception 40
Bibliographie 42

2 Le Chantier Jean-Marie Serreau et l'INA: enjeu scientifique, défi épistémologique 43
Sylvie Chalaye, Romain Fohr, Isabelle Galez et Elsa Marty

Un programme de recherche en action : le Chantier Serreau-Nouvelles humanités 44
Un éventail de collections et de ressources à disposition 46
Un défi méthodologique : reconstituer la « galaxie » Jean-Marie Serreau 53

Un apport mutuel 61
Bibliographie 62
Sources 62
Travaux 65

3 La Maison Saint-Gervais et ses archives 67
Sandrine Kuster, Sarah Neu et François Vallotton
Bibliographie 78

Deuxième partie
(Ré)imaginer la médiation 79

4 La valorisation des archives audiovisuelles par le biais de l'histoire orale 81
Beate Schlichenmaier
Les enjeux de la valorisation 82
Le transfert d'un média à l'autre 82
La disponibilité du numérique 83
Changement des habitudes culturelles 84
Valoriser par le biais de l'histoire orale 85
« Oral History », par la SAPA 86
Portrait d'artiste 86
Archive meets artist 89
La narration garantit la transmission 90
Bibliographie 91

5 Le *teaser* de spectacle dans l'exposition: enjeux muséographiques 93
Aurélie Mouton-Rezzouk
Défense et illustration des arts de la marionnette 95
Du film de spectacle dans l'exposition 97
Du *teaser* 99
Du *teaser* dans l'exposition 101
L'exposition comme *teaser* 105
Bibliographie 106

6 Des regards multiples sur les archives du Prix de Lausanne 107
Giacomo Alliata et Juliette Loesch

Les archives du Prix de Lausanne 111
Célébrer un demi-siècle d'archives 113
Reparcourir les finales du Prix : *Dancing through Time* 116
Une vision computationnelle des archives du Prix 120
Des *regards directeurs* multiples pour valoriser les archives du Prix de Lausanne 124
Remerciements 126
Bibliographie 126

7 Questions de réception en danse: retours d'expériences sur des pratiques de médiation 129
Marie Quiblier

Quand les œuvres chorégraphiques font débat : désidentifier les supports pour libérer la parole 131
Quand les œuvres chorégraphiques nous déplacent : multiplier les points de vue et cheminer dans un répertoire 134
Quand les œuvres chorégraphiques se livrent : de la décomposition à la restitution, de la transmission à l'appropriation 140
Mises en perspective : à propos des spectateurs de danse 144
Bibliographie 148

Troisième partie
(Re)penser la recherche 151

8 Créer du sens avec le son: une histoire des relations entre scène et studio dans l'espace romand 153
François Vallotton et Nelly Valsangiacomo

Le théâtre radiophonique en Suisse romande. Balises chronologiques (1930-1980) 154
Nouvelles professions et diversité des enregistrements 159
Le son au sein des archives théâtrales 163
Pour une étude du théâtre à travers le microphone 167

Bibliographie 168
Sources 168
Travaux 168

9 Le film comme édition imprimée du ballet: Serge Lifar et le cinéma 171
Lorena Ehrbar

L'écriture de la danse : ambitions et obstacles 173
Tirer profit du dispositif : construire l'image idéale et idéalisée du ballet et des interprètes 179
Postérité : décalage et résistance face aux archives audiovisuelles 185
Bibliographie 189

10 Étudier les captations du *Roi Lear* de Giorgio Strehler et du *Peer Gynt* de Patrice Chéreau 193
Tommaso Zaccheo

Saisir un « document » au-delà de sa nature d'« œuvre » 193
Analyser des sources historiques en respectant leur spécificité médiatique 197
Partager une expérience de recherche 200
Bibliographie 202

11 Relier les vidéos et les souvenirs en danse: recherches sur l'œuvre de Marie-Jane Otth 205
Julia Wehren

À la recherche des sources 206
Activisme politico-culturel à Lausanne 208
Comparaison et évaluation des vidéos : découvertes chorégraphiques 211
L'écriture visuelle et corporelle 215
Faire revivre la démarche artistique 217
Bibliographie 218
Pages et sites web 218
Sources et travaux 218

12 Researching Dance with Video Annotation: An Artist-Researcher's Gaze 221
Marisa Godoy

An artist-researcher's gaze 222
Approaches 226
Annotation 225
Modes of being, thinking, moving 229
Closing reflections 234
References 236

13 Quelle mémoire pour les performances? Table ronde 239
Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar, Aurélien Maignant et Julia Wehren

Bibliographie 247

Quatrième partie
(Re)jouer la création 249

14 L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé? 251
Anne Pellois et Tomas Gonzalez

Entendre une voix de scène dans un enregistrement studio 254
Une dramaturgie spécifique : investir le rôle et exprimer une lecture du personnage 259
Interpréter une performance du passé 265
Bibliographie 273

15 Les archives dans la formation des comédiennes et comédiens et la création contemporaine 275
Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Tomas Gonzalez et Anne Pellois

Archives sonores : geste de la voix, corps de la voix 275
Discussion 277
Bibliographie 293

Remerciements _____ 295

Résumés des contributions _____ 297

Introduction. Effets d'archives, par Romain Bionda et Danielle Chaperon 297

1 **Conserver la captation de spectacle: stratégies et impasses**, par Céline Hersant 298

2 **Le Chantier Jean-Marie serreau et l'INA: enjeu scientifique, défi épistémologique**, par Sylvie Chalaye, Romain Fohr, Isabelle Galez et Elsa Marty 299

3 **La Maison Saint-Gervais et ses archives**, par Sandrine Kuster, Sarah Neu et François Vallotton 300

4 **La valorisation des archives audiovisuelles par le biais de l'histoire orale**, par Beate Schlichenmaier 301

5 **Le *teaser* de spectacle dans l'exposition: enjeux muséographiques**, par Aurélie Mouton-Rezzouk 302

6 **Des regards multiples sur les archives du Prix de Lausanne**, par Giacomo Alliata et Juliette Loesch 302

7 **Questions de réception en danse: retours d'expériences sur des pratiques de médiation**, par Marie Quiblier 303

8 **Créer du sens avec le son: une histoire des relations entre scène et studio dans l'espace romand**, par François Vallotton et Nelly Valsangiacomo 303

9 **Le film comme édition imprimée du ballet: Serge Lifar et le cinéma**, par Lorena Ehrbar 305

10 **Étudier les captations du *Roi Lear* de Giorgio Strehler et du *Peer Gynt* de Patrice Chéreau**, par Tommaso Zaccheo 306

11 **Relier les vidéos et les souvenirs en danse: recherches sur l'œuvre de Marie-Jane Otth**, par Julia Wehren 307

12 **Researching Dance with Video Annotation: An Artist-Researcher's Gaze**, par Marisa Godoy 308

13 **Quelle mémoire pour les performances? Table ronde**, par Giacomo Alliata, Lorena Ehrbar, Aurélien Maignant et Julia Wehren 309

14 **L'archive sonore, porte d'entrée pour une réactivation plastique d'un jeu passé?**, par Anne Pellois et Tomas Gonzalez 310

15 **Les archives dans la formation des comédiennes et comédiens et la création contemporaine**, par Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Tomas Gonzalez et Anne Pellois 312

Présentation des auteurs et autrices _____ 315

Au-delà de l'immédiateté du spectacle vivant, les documents filmiques et sonores qui en rendent compte (captations, trailers, interviews, etc.) ouvrent de nouvelles possibilités de conservation, de diffusion ou de documentation des œuvres scéniques. Au gré de l'évolution des techniques d'enregistrement, les fonds d'archives ne cessent de s'enrichir, mais dans quel but exactement ? Édifier une mémoire des arts de la scène ? Susciter des investigations scientifiques ? Favoriser la diffusion des savoirs et la médiation culturelle ? Nourrir l'imagination créatrice ?

Cet ouvrage interroge les usages de ces ressources, qui se caractérisent non seulement par la fragilité et la péremption de leurs supports matériels, mais encore par le rapide vieillissement des langages artistiques et corporels dont elles témoignent (avec plus ou moins de « fidélité ») : rien de plus fugace, en effet, qu'une manière de bouger, d'occuper l'espace ou de parler sur une scène. Afin de réfléchir aux obstacles rencontrés et aux pistes de solutions élaborées par de récents projets de valorisation de ce type d'archives dans le domaine des arts du spectacle – qui concernent la recherche académique, l'enseignement universitaire et artistique, la médiation culturelle ou la création scénique –, cet ouvrage assemble les contributions de plus d'une vingtaine de spécialistes actifs et actives dans l'un ou l'autre de ces champs.

Romain Bionda est maître assistant en littérature comparée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne et membre du Centre d'études théâtrales.

Danielle Chaperon est professeure ordinaire à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne et membre du Centre d'études théâtrales, dont elle fut la première directrice.

épistémé

ISBN 978-2-88915-734-1