

Les Vingt-septièmes Entretiens du Centre Jacques Cartier  
Colloque 21 – Musées, création, spectacle  
Musée de la civilisation, Québec

« **L'immanence, la rémanence et la permanence du geste dansé** »

présentation de **Theresa Rowat**

version écrite adaptée de la conférence

10 octobre 2014



J'aimerais tout d'abord remercier les organisateurs des Entretiens Jacques-Cartier de leur aimable invitation à participer à ce colloque où j'ai l'honneur de me retrouver parmi de si distingués collègues. Je tiens également à féliciter le Musée de la civilisation d'avoir eu l'idée audacieuse de monter la présente exposition, *Corps rebelles*, et d'avoir fait le pari de présenter le mouvement corporel dans un espace muséal. Je me propose d'explorer avec vous dans les prochaines minutes certains aspects de cette belle aventure et de vous la faire voir à travers les yeux d'une archiviste.

Je vous inviterai à porter un regard neuf sur la nature essentielle du document d'archives et sur les liens qu'il conserve avec le geste dansé qui lui a donné naissance. Nous verrons comment l'expérience vivante d'un spectacle de danse peut être transmise et préservée. Comment les institutions collectionneuses s'y prennent pour accomplir cette transmission et cette préservation. Et pourquoi il le faut.

En tâchant de répondre à ces questions, je me guiderai sur le mouvement décrit par les trois points du titre de ma présentation : l'immanence, la rémanence et la permanence du geste dansé. Ce cadre conceptuel me permettra de décrire la pratique archivistique traditionnelle, de voir quelle place elle occupe dans les collections des institutions d'archives, et de constater les problèmes et les lacunes de la conservation des œuvres dansées. J'évoquerai à plusieurs reprises l'œuvre Jean-Pierre Perreault en attachant une importance particulière à l'héritage de la danse professionnelle contemporaine du Québec dans le contexte de la culture occidentale.

- Immanence

Nous commencerons par un examen rapide des documents tangibles que nous ont laissés les professionnels de la danse, de ce qui est collecté et des pratiques archivistiques utilisées. Ici, je m'exprimerai en tant qu'archiviste.

- Rémanence

La deuxième étape sera plus subjective. Que retenons-nous des spectacles de danse que nous avons regardés ? Dans quelle mesure les traces de la danse peuvent-elles raviver le souvenir de l'expérience vécue ? Ici, je m'exprimerai en tant que spectatrice.

- Permanence

Il s'agira de la permanence rendue possible par la conservation des archives de la danse, bien entendu, mais nous élargirons ce concept pour l'appliquer à notre héritage culturel global – le besoin de garder vivantes les œuvres des créateurs des générations passées et de les présenter professionnellement sous un jour qui en favorisera à la fois la compréhension et la reprise par les générations futures. Ici, je m'exprimerai en tant que membre du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

Envisagées collectivement, les étapes de l'immanence, de la rémanence et la permanence du geste dansé permettent d'aborder le patrimoine de la danse comme une suite d'expériences indissociables les unes des autres qui, par le truchement de la conservation d'archives, peuvent traverser l'espace et le temps en faisant de la danse un joyau de la couronne des arts de la scène.

## L'immanence

Quelle est la manifestation archivistique du patrimoine dansé ?

- Programmes
- Photographies
- Vidéos
- Dessins et croquis
- Documents administratifs
- Enregistrements sonores
- Plans d'éclairage

Quelle est la manifestation archivistique du patrimoine dansé ?

Considérée comme une forme d'art éphémère, la danse présente des défis de taille. Les archivistes et les professionnels de la danse s'accordent pour dire que la pérennité de la danse est compromise par l'insuffisance des documents d'archives et de sources documentaires primaires, ce qui limite les possibilités d'analyse, de recherche historique et de reconstruction des œuvres.



En regardant ces images du matériel qui encombrait les bureaux, la salle de répétitions et les espaces de rangement de la Fondation Jean-Pierre Perreault en 2006, on pourrait difficilement croire que la danse ne laisse pas de traces. Après le décès de Perreault en 2002 et les problèmes financiers qui l'ont suivi, plus de deux cents boîtes d'archives ainsi que de nombreuses étagères de documents visuels se sont retrouvées prisonnières d'un édifice mis sous séquestre.

Dans le cas de Perreault, ce ne sont pas les traces importantes qui manquaient. La question qui se posait était plutôt celle de savoir quels documents à valeur historique ces boîtes renfermaient, et quelle institution allait s'en porter acquéreur. S'ajoutant à ce que représentait pour le monde de la danse l'apport artistique de ce grand chorégraphe, l'impressionnante quantité et l'importance des documents d'archives concernés ont attiré l'attention sur la nécessité de dégager des pistes de solutions. L'abandon ou la perte de cette richesse étaient inacceptables. Le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et le Conseil des arts du Canada sont intervenus afin d'en solutionner les problèmes les plus immédiats. Comme la plupart d'entre vous le savent, l'histoire du patrimoine de la Fondation Jean-Pierre Perreault a connu une fin heureuse : son fonds d'archives est maintenant conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

L'affaire a attiré l'attention de l'espace public non seulement sur les besoins d'archivage de la Fondation Perreault, mais également sur la nécessité de préserver le patrimoine de la danse contemporaine en général, compte tenu des risques auxquels s'exposent encore d'autres compagnies de danse. En plus du ministère et du Conseil des arts du Canada, on peut maintenant compter le Conseil des arts et des lettres du Québec parmi les organisations manifestant un intérêt grandissant pour les problèmes structurels du patrimoine dansé.

Comme archiviste, je cherche particulièrement à comprendre les raisons de l'absence relative d'un cadre institutionnel de préservation de l'héritage de la danse. Pourquoi a-t-on attendu aussi longtemps pour prendre des mesures pour la préservation des œuvres d'un chorégraphe aussi important et aussi visionnaire que Jean-Pierre Perreault ? Pourquoi n'y avait-il aucun plan

---

<sup>1</sup> À la Fondation Jean-Pierre Perreault, 2006. Photo Theresa Rowat.

de conservation de ce matériel ? On pourra citer les problèmes logistiques évidents liés à la conservation de spectacles vivants dans une tradition archivistique occidentale axée sur les objets matériels, mais d'autres disciplines créatrices et d'autres domaines de connaissance avaient déjà appris à relever de tels défis.



2

On peut se demander quels sont les facteurs qui contribuent à l'absence d'un cadre institutionnel pour le patrimoine de la danse au Québec. Contrairement aux autres disciplines de création, la danse n'a pas de liens historiques étroits avec les institutions patrimoniales. Les auteurs, par exemple, se rattachent aux bibliothèques et aux collections spéciales de manuscrits, et la tradition des exécuteurs littéraires remonte à il y a longtemps. Les artistes visuels se rattachent aux musées des beaux-arts, qui disposent d'un système viable d'acquisition, de conservation et d'interprétation des œuvres par le biais d'expositions. Des pratiques de conservation adaptées à la littérature et aux beaux-arts se sont établies au fil du temps. La danse, par contre, ne bénéficie d'aucun cadre institutionnel de préservation adapté à ses besoins.

Pour les musées traditionnels, la question de la matérialité peut entrer en ligne de compte dans la problématique, mais je crois que les problèmes ne sont pas les mêmes au niveau des archives. Jusqu'à tout récemment, la documentation et la tenue d'archives n'étaient que des préoccupations relativement mineures aux yeux des danseurs et des chorégraphes qui, comme artistes, avaient tendance à vivre l'instant présent. Les ressources mises à la disposition des professionnels de la danse ont été limitées et principalement centrées sur la création et la présentation.

Il existe une raison plus profonde encore pour expliquer pourquoi les archivistes n'ont pas établi de relation symbiotique avec le milieu de la danse. La pratique archivistique plonge ses racines dans la diplomatie – l'étude des documents officiels à des fins d'établissement de légitimité ou d'apport de preuves. La diplomatie remonte aux chartes du Moyen Âge et aux documents de chancellerie, et ses impacts sur l'activité archivistique sont évidents dans le rôle central joué

---

<sup>2</sup> À la Fondation Jean-Pierre Perreault, 2005. Photo Theresa Rowat.

par les archives de l'Église et de l'État. La pratique archivistique est donc traditionnellement liée à la gestion, la conservation, le cycle de vie, la découverte et la provenance des documents.

Les services d'archives participent à la préservation de la mémoire au même titre que les musées et les bibliothèques, mais ils le font dans un cadre différent. La pratique archivistique se déploie dans un contexte holistique qui favorise le fonds d'archives et le principe du respect de fonds. Cela diffère de la démarche des bibliothèques et des musées, où des pièces individuelles s'ajoutent les unes aux autres pour bâtir des collections. En danse, non seulement le geste dansé est-il éphémère en soi, mais la méthodologie créatrice des mouvements d'ensemble ne se prête ni à l'acquisition ni à l'évaluation ou au traitement archivistiques étant donné qu'il s'agit d'expressions de corps vivants. D'un point de vue archivistique, les documents d'un chorégraphe ou d'une compagnie de danse ont tendance à n'être que des reflets de l'activité créatrice centrale – s'agissant typiquement de notes, d'esquisses, de programmes, d'affiches, de photos publicitaires ou de captations de spectacles.

Depuis la crise archivistique de la Fondation Jean-Pierre Perrault, les professionnels de la danse (qu'il s'agisse de danseurs individuels, de compagnies ou du Regroupement québécois de la danse) sont davantage sensibles à l'importance du maintien d'un héritage archivistique et ce, notamment grâce aux efforts de la nouvelle Fondation Perrault et au leadership et à l'engagement de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

## La rémanence

« Ce n'est pas une image juste,  
c'est *juste* une image. »

Jean-Luc Godard

« Juste une image,  
mais une image juste. »

Roland Barthes

3

Ces citations illustrent bien le défi d'essayer de « capturer » ou de « documenter » les arts du spectacle. En attirant l'attention sur l'appareil cinématographique, Godard fait ressortir le caractère mensonger de l'image. Cette distanciation brechtienne nous amène à percevoir l'image comme un objet construit en nous rappelant l'interposition d'un appareil entre l'objet et sa représentation.

Roland Barthes, de son côté, met l'accent sur la perception de l'image elle-même. Il raconte comment, en deuil de sa mère, il regardait un jour un portrait d'elle où il put la voir exactement

---

<sup>3</sup> Intertitre dans *Le vent d'est*, film de Groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, 1970.

Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.109.

telle qu'il se la rappelait. C'est donc dire que l'image a le pouvoir de capturer plus que la simple ressemblance, mais l'essence même de l'objet représenté. Elle marque la disparition du temps et la nostalgie qu'elle inspire. Une « image juste » peut faire revivre un souvenir qu'on croyait enfoui à tout jamais.

Les arts de la scène s'inscrivent naturellement entre le rêve et la réalité. Ils sont à la fois spectacle, création, représentation, exécution – donc nécessairement porteurs d'une « autre » réalité. Mais, aux niveaux ontologique et phénoménologique, qui pourrait nier la réalité immédiate et intensifiée de ce qui se passe sur la scène en temps réel ?



Qu'est-ce que cela veut dire dans le contexte du patrimoine de la danse ? D'un point de vue archivistique, toute captation censée représenter une prestation de danse propose au spectateur non pas le spectacle lui-même, mais une prestation rematérialisée, donc une reproduction au sens des valeurs traditionnelles que notre métier a héritées de la diplomatie. Qu'il s'agisse d'un texte, d'une image fixe ou d'une captation vidéo, le document que nous avons devant les yeux, pourtant authentique, n'est pas une « prestation », mais la « reproduction d'une prestation », c'est-à-dire une chose « autre » que l'objet représenté et non pas le référent lui-même.

Comme toute structure de représentation, cet enregistrement répondra à des conventions et à des codes particuliers. Il constituera une construction culturelle au même titre que n'importe quel autre document. Pour pouvoir en comprendre le sens, nous devons en connaître le « langage », c'est-à-dire pouvoir « lire » le document lui-même et savoir le replacer dans la chaîne générationnelle des référents et des reproductions.

Le procès-verbal d'une réunion constitue un excellent exemple des conventions établies au niveau de la consignation de ce qui a effectivement eu lieu lors de l'assemblée. Un point de l'ordre du jour qui a fait l'objet d'une intense discussion lors de la réunion est représenté dans le compte rendu de celle-ci par un ou plusieurs paragraphes descriptifs, puis par la mention d'une motion et d'un vote. Ces indications suffiront pour qu'un lecteur ou une lectrice ayant participé

---

<sup>4</sup> À la Fondation Jean-Pierre Perreault, 2005. Photo Theresa Rowat.

à la réunion concernée puisse se la représenter et en revivre les émotions. Les lecteurs n'ayant pas assisté à la rencontre, par contre, ne trouveront dans le procès-verbal que des renseignements officiels utiles, mais dépourvus de pouvoir émotif. Bien des années plus tard, des chercheurs et des historiens se pencheront sur ce document et de nombreux autres en les comparant entre eux, et en les déconstruisant pour pouvoir lire entre les lignes et les rattacher aux conclusions qu'ils dégageront de leur examen de ces documents devenus anciens.

Le plus souvent, dans les collections d'archives de danse, le programme d'un spectacle est considéré comme un document clé bien qu'il ne constitue au fond qu'un rappel de l'événement vivant auquel il se rapporte. Aujourd'hui, nous avons la captation vidéo. Lorsque nous nous plaignons du manque d'intérêt d'une captation réalisée à l'aide d'une caméra fixe, nous faisons preuve d'attentes démesurées au niveau archivistique en prenant en quelque sorte la captation pour le spectacle. Les images captées peuvent manquer « d'originalité », mais, accompagnées de métadonnées suffisantes, elles peuvent présenter un portrait plus vrai de la représentation d'un point de vue diplomatique. Même fixe, la caméra vidéo a « vu » le spectacle, et le témoignage qu'elle en offre est authentique et utile au niveau archivistique.

L'utilisation de la caméra vidéo pour la captation des spectacles de danse étant un phénomène relativement récent, les documents d'archives qu'elle permet de produire n'ont pas encore vraiment été exploités par les historiens de la danse au même titre que les documents écrits ou photographiques. Les captations vidéo à partir de caméras vidéo fixes seront peut-être moins utiles aux professionnels de la danse dans le cadre de la reprise ou de la re-production des œuvres, mais, pour les chercheurs scientifiques, elles seront une excellente source d'analyse critique et historique dans la mesure où ils en comprendront le « langage ».

## La rémanence

« L'émotion retient de plus en plus l'attention des archivistes. Et pour cause car les archives n'ont pas uniquement la capacité de prouver, de témoigner ou d'informer, elles ont aussi le pouvoir de nous émouvoir, de susciter les émotions les plus variées. »

Yvon Lemay, Université de Montréal  
Anne Klein, Université Laval

5

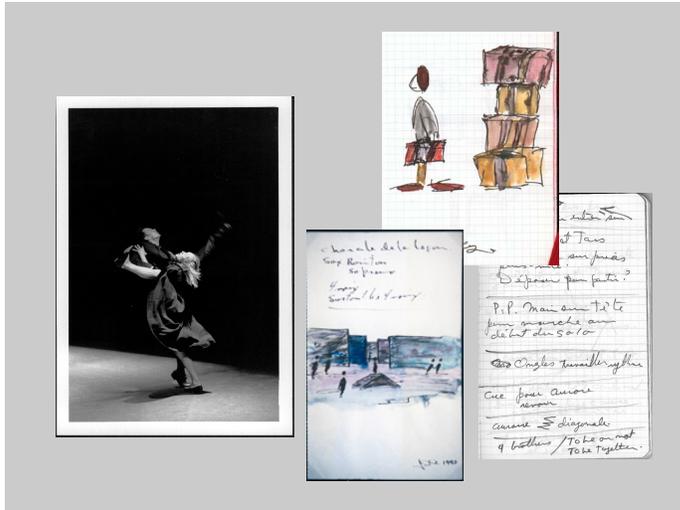
Examinons maintenant la question sous un autre angle : comment pouvons-nous être sûrs de la « justesse » de « l'image juste » ? Avec ses collègues de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal, Yvon Lemay se penche depuis quelque temps sur cette problématique. Voici ce qu'il en dit :

---

<sup>5</sup> Yvon Lemay, Anne Klein et collaborateurs, « Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges », dans *Archives*, vol. 44, no.2, 2012-2013, p.91.

« L'émotion retient de plus en plus l'attention des archivistes. Et pour cause car les archives n'ont pas uniquement la capacité de prouver, de témoigner ou d'informer, elles ont aussi le pouvoir de nous émouvoir, de susciter les émotions les plus variées. »<sup>5</sup>

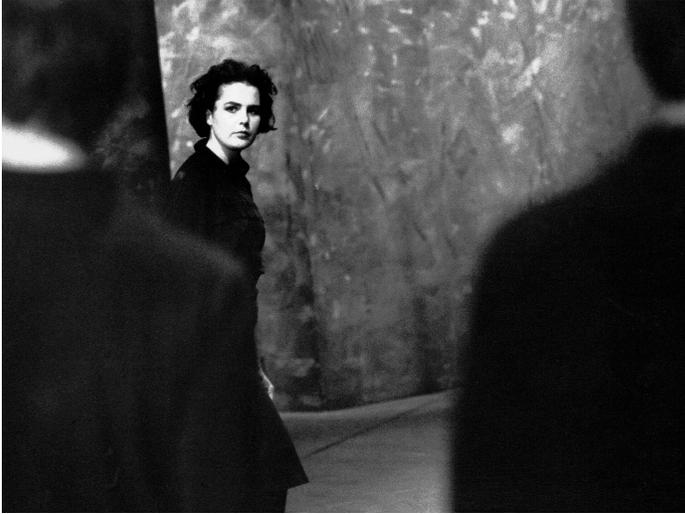
Cette conception élargie de l'impact du document d'archives inclut la réaction émotive de la personne vivante à laquelle il est proposé. Dans le cas des archives de la danse, cette personne sera plus ou moins interpellée selon qu'elle aura assisté au spectacle représenté où qu'il s'agira d'un spectacle qu'elle « voit » pour la première fois.



Très souvent, lorsque nous analysons une pièce d'archives, nous nous concentrons sur son auteur, son créateur, au moment où elle a été créée. Mais l'approche affective – et non plus uniquement cognitive – nous permet de considérer le document comme porteur d'émotion. Il livre un message. Sa dimension émotive existe, ou se réalise, dans l'acte même de la perception. À mesure que le document se transforme en reliquaire évocateur, ce sont ses lectures et ses re-lectures qui en font gonfler la dimension émotive. Ce sont les lectures et les re-lectures qui, d'une manière physique quasi palpable, métamorphosent le document en reliquaire.

---

<sup>6</sup> Fonds d'archives de Jean-Pierre Perreault conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec : dessins et manuscrits de Jean-Pierre Perreault. Photo : Marc Boivin et Lucie Boissinot dans *Les Ombres dans ta tête*, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, 1996 ; Michael Slobodian, photographe.



Dans un de ses premiers livres, Roland Barthes parle de l'historien et archiviste français Jules Michelet, qui a vécu de 1798 à 1874, et de sa conception de l'histoire. Barthes décrit l'intérêt que Michelet accordait à la relation des documents avec la narration de l'histoire<sup>8</sup>. Pour Michelet, ce qui confère leur vérité historique aux documents n'est pas leur qualité de témoins, mais leur qualité de voix humaines. Michelet accorde aux documents un pouvoir de survivance : il en fait des objets qui portent l'empreinte d'une mémoire vivante résiduelle. Pour moi, cela revient à la reconnaissance des aspects sensoriels et texturaux d'un document et de l'expérience physique que constituent sa réception et sa perception.

En regardant une simple photographie, Barthes se sentit subitement en présence de sa mère défunte en même temps qu'il en ressentait l'absence – la nostalgie de l'avoir perdue pour toujours<sup>9</sup>. Il en va de même pour la personne qui regarde la captation d'un spectacle auquel elle a assisté, et où s'est produite une parfaite complicité entre un public et des artistes dont certains ont peut-être aujourd'hui disparus comme elle le fera elle-même un jour.

---

<sup>7</sup> Annie Dréau dans *Nuit*, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, 1986. Photo Robert Etcheverry.

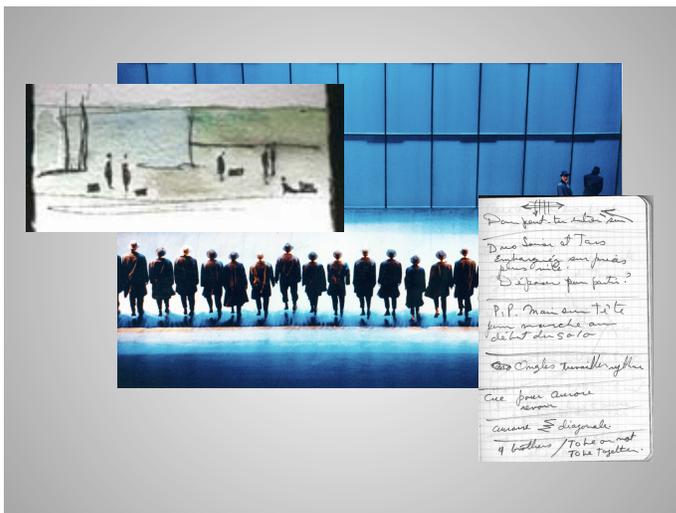
<sup>8</sup> Roland Barthes, *Michelet*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 99-101.



10

Je vous invite maintenant à regarder cette photo des bottes iconiques de *Joe* en provenance du studio de la Fondation Perreault. Si nous les avons devant les yeux aujourd’hui, nous les verrions comme des artefacts, et non comme des accessoires. Mais s’il y en a parmi vous qui ont assisté au spectacle, ces bottes leur rappelleront sans doute l’intensité de l’expérience de cette danse hypnotiquement martelée. Devenus silencieuses, ces bottes de scène sont des objets fétiches qui méritent d’être exposées dans un musée.



11

Dans le contexte muséal, le concept de la permanence évoque les idées de préservation, de garde et d’entretien pour les générations futures. Mais j’ajouterais un autre aspect à l’impératif de la permanence : le devoir de faire avancer le savoir. Nous devons nous demander comment nous pourrions fournir des témoignages capables d’informer les études historiques et critiques de la danse de manière à ce que cette forme d’art puisse occuper l’espace qui lui revient dans notre mémoire collective.

<sup>10</sup> À la Fondation Jean-Pierre Perreault, 2005. Photo Theresa Rowat.

<sup>11</sup> Fonds d’archives Jean-Pierre Perreault conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec ; dessins et manuscrits de Jean-Pierre Perreault ; *Joe*, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, 1984. Photo Robert Etcheverry.



Comment pourrions-nous aider les professionnels et les chercheurs à étudier les œuvres chorégraphiques du passé ? En littérature et en musique, les livres et les partitions des derniers siècles ont été conservés dans des bibliothèques où ils peuvent toujours être consultés. Ce que le papier et l'imprimerie a fait pour les arts de la littérature et de la musique, la photographie l'a fait pour les arts plastiques.

Le professeur et historien de l'art Donald Preziosi a écrit que « L'histoire de l'art telle que nous la connaissons aujourd'hui est née de la photographie. »<sup>13</sup> Dans le même ordre d'idée, une récente collection d'études académiques sur « la mémoire photographique de l'histoire de l'art » éditée par la docteure Costanza Caraffa fait ressortir le rôle de premier plan de la photographie dans l'évolution de l'histoire de l'art depuis les perfectionnements que la photographie a connus au 19<sup>e</sup> siècle.<sup>14</sup> Comme discipline, l'histoire de l'art s'alimente de « reproductions » photographiques d'œuvres d'art dispersées à travers le monde qui peuvent ainsi être soumises à des études comparatives circonstanciées.

Pareillement, l'impact de la technologie vidéo sur les études cinématographiques a souvent été reconnu, notamment au niveau de l'analyse image par image de la structure des scènes de films grâce aux possibilités d'arrêt sur image et de relecture au ralenti.

Possédons-nous présentement des substituts de spectacles de danse suffisamment fidèles à l'expérience vivante d'origine pour en permettre une analyse savante ? Se pourrait-il que la danse en soit aujourd'hui au stade où en étaient les arts visuels avant que la reproduction photographique vienne faire disparaître l'éloignement géographique ? Le spectacle de danse a besoin d'un moyen de reproduction qui soit capable non seulement de traverser l'espace, mais aussi le temps, et qui puisse servir autant aux étudiants qu'aux chercheurs.

---

<sup>12</sup> *Nuit*, tempera, esquisse préliminaire de Jean-Pierre Perreault vers 1986.

<sup>13</sup> Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven / London, 1989, p.72. Au texte original anglais : « Art history as we know it today is the child of photography. »

<sup>14</sup> Costanza Caraffa, éd. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin / München, 2011.



15

Au Québec comme au Canada, jusqu'à tout récemment, comme Marc Boivin l'observait hier, le milieu de la danse était seul à se préoccuper de l'avenir du patrimoine dansé. Cette préoccupation des professionnels, par ailleurs, portait principalement sur des questions pratiques de reprise des œuvres : la possession de traces archivistiques suffisantes pour permettre de les monter à nouveau dans les années futures. Naturellement, l'enregistrement du geste dans le corps du danseur ou de la danseuse a toujours été considéré comme le principal moyen de transmission. Toutefois, la médaille a son revers. En peinture ou en sculpture, la reprise correspondrait au besoin d'étudier les œuvres à partir de reproductions grandeur nature, ce qui n'est plus nécessaire depuis que la photographie, sans toutefois remplacer la peinture, permet de la reproduire et de l'étudier en tout temps et en tout lieu.

La permanence de la danse dans l'imaginaire culturel collectif passe nécessairement par la multiplication des analyses savantes à l'aide de cadres théoriques changeants, et elle passe aussi par la disponibilité de reprises dans l'espace public. Grâce à l'accélération du développement des outils technologiques virtuels, nous sommes peut-être sur le point de découvrir de nouveaux moyens de transmission facilement accessibles qui permettront la réalisation d'études infiniment plus inclusives du geste dansé – le tout venant s'ajouter aux sources archivistiques et muséales auxquelles nous sommes habitués.

La Fondation Jean-Pierre Perreault a confié ses documents d'archives à la garde de Bibliothèque et archives nationales du Québec, une institution qui dispose des infrastructures et de l'expertise professionnelle nécessaires à leur entretien. Comme vous avez pu le constater hier en regardant l'exposition en ligne des œuvres de Perreault, la Fondation collabore activement à la valorisation et à la diffusion de cet héritage. Comme membre du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault, je suis fier de la mission que nous avons entreprise de transformer notre organisme en un « institut de la danse » voué à la préservation de l'héritage de l'art chorégraphique québécois contemporain... un lieu d'apprentissage et de découverte de nouvelles façons de permettre à un plus grand nombre de scientifiques, de professionnels, d'étudiants et d'amateurs de participer intimement à l'expérience de la danse.

---

<sup>15</sup> Marc Boivin et Sandra Lapierre dans *Les Années de Pèlerinage*, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, 1996. Photo Michael Slobodian.

En terminant, permettez-moi de vous laisser sur ces quelques observations générales :

- Comme discipline artistique, la danse a une très longue histoire.
- Contrairement à ceux de l'Église et de l'État dans la culture occidentale, les documents de la danse doivent être non seulement créés, mais également authentifiés.
- Le milieu de la danse n'a pas encore établi de pratiques intégrées de tenue d'archives ni de relations symbiotiques avec les professions et institutions collectionneuses.
- La préservation du patrimoine de la danse passe par la convergence des pratiques d'excellence archivistiques, muséales et bibliothéconomiques. Le modèle idéal pourrait s'inspirer de structures comme celles des cinémathèques, ou d'institutions comme la Centre canadien d'architecture.
- La « lecture » ou identification des codes de représentation et l'utilisation des documents existants de l'art de la danse exigent une analyse archivistique formelle basée sur les principes de la diplomatique.
- La vidéo peut capturer un spectacle de danse, mais, à elles seules, les captations sont incapables de transmettre l'intégralité de l'expérience de la danse (laquelle inclut les perceptions et réactions du spectateur).
- La création d'un nouveau médium virtuel immersif capable de reproduire l'expérience réelle de la danse permettrait d'en réaliser des analyses critiques plus justes.
- Les descriptions et critiques fournies par des spectateurs continueront de jouer un rôle essentiel au niveau de la documentation sur les spectacles de danse – qu'il s'agisse de prestations réelles ou de substituts virtuels – en permettant des mises en contexte historique. Ces témoignages sont indépendants de la technologie et reposent uniquement sur la bonne vieille technique de l'écriture.

Merci de votre attention.

Theresa Rowat [trowat@jesuites.org](mailto:trowat@jesuites.org)

Numérisation des documents d'archives :  
Fonds Jean-Pierre Perreault  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Cote P787

Avec des remerciements particuliers à la Fondation Jean-Pierre Perreault pour l'autorisation de reproduire les images, et à Raynald Desmuelles pour sa précieuse contribution à la traduction française.