

**« ... Qui se pavane et s'agite son heure sur scène et qu'ensuite on n'entend plus... » :
les éléments à prendre en compte dans un futur modèle conceptuel
du spectacle vivant et de l'information relative à ses archives**

Intervention donnée lors de la journée d'étude « De la conception à la survie : comment documenter et conserver les productions du spectacle multimédia ? » le vendredi 13 janvier 2006 à Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, dans le cadre des Rencontres itinérantes « Quelles noces de la musique et de l'image ? »

Patrick Le Bœuf
Bibliothèque nationale de France,
Bureau de normalisation documentaire

Je voudrais tout d'abord m'excuser pour la longueur et la sécheresse de ce titre. J'avais envisagé un moment de donner à cette intervention un titre un peu plus « pseudo-poétique », tel que : « Modéliser l'impossible archive de l'éphémère », ou « Quelles noces de la mémoire et du fugace ? », mais il m'a paru préférable finalement d'énoncer d'entrée de jeu toutes les composantes du sujet, dans son austérité même.

Il s'agit en effet de définir quelques-uns des éléments essentiels qui devraient absolument figurer dans un « modèle conceptuel » qui constituerait une représentation de la conceptualisation sous-jacente de l'information contenue dans une base de données consacrée à un fonds relatif au spectacle vivant, si un tel modèle conceptuel devait voir le jour. (Cette phrase est longue et lourde et se perd dans une cascade de compléments ; reprenons-la par la fin. Le spectacle vivant existe. Il existe des bibliothèques qui se sont spécialisées dans l'étude du spectacle vivant. Ces bibliothèques détiennent des collections, et produisent des bases de données sur ces collections. Ces bases de données contiennent de l'information, laquelle est structurée selon une image mentale que l'on se fait de la notion même de « spectacle vivant ». Cette image mentale n'est pas forcément explicitée ; l'effort fourni pour l'explicitier aussi exactement et exhaustivement que possible peut déboucher sur l'élaboration d'un « modèle conceptuel », c'est-à-dire la représentation sous forme graphique et définitionnelle d'un ensemble de notions et des relations que ces notions entretiennent entre elles.)

1. Qu'est-ce qu'un modèle conceptuel ? Pourquoi en faire un ?

Bibliothèques, archives et musées ont commencé par édicter des règles pragmatiques pour décrire leurs fonds et les rendre exploitables par les chercheurs, et ont créé des formats informatiques pour stocker et indexer ces descriptions sur machine. Ces formats informatiques reposaient sur des « modèles de données », qui représentaient déjà un certain effort d'explicitation des concepts et des relations, mais qui s'arrêtaient uniquement à la structure des données expressément présentes dans les descriptions ; de tels modèles ne visaient pas à représenter des relations sémantiques inhérentes au domaine couvert, mais qui pouvaient n'être que sous-entendues, implicites, dans les données traitées (par exemple : un modèle de données peut mettre en relation « objet » et « date », sans préciser que la « date » en question est en fait la date à laquelle cet « objet » a été fabriqué, parce qu'une telle précision paraît « évidente », alors que, comme le rappellent Martin Doerr et al., « toute datation se rapporte à des événements » ([Doerr 2004], diapositive 8)). Dans les années 1990, les bibliothèques et les musées ont commencé à se doter en outre, au niveau international, de modèles « conceptuels » ou « sémantiques », qui n'étaient plus destinés à être appliqués tels quels dans des systèmes

d'information, mais à donner une vision plus large du domaine réel couvert par les bases de données bibliographiques et muséographiques. De tels modèles ont plusieurs finalités :

- ce sont des outils précieux pour évaluer la pertinence des règles de description existantes, des formats informatiques existants, des modèles de données existants, et pour en permettre l'amélioration ;
- ils visent à véhiculer une conceptualisation commune à travers laquelle il est possible de concevoir des outils de médiation entre bases de données hétérogènes (c'est-à-dire, qui n'ont pas le même format informatique, ou pas le même modèle de données, ou ne reposent pas sur les mêmes règles de description) ;
- sous le nom d'« ontologies », ils ont pour but de contribuer à la mise en place du « Web sémantique », c'est-à-dire d'un ensemble de technologies qui permettront notamment à des agents informatiques de tirer des inférences logiques d'informations complémentaires les unes des autres et présentes à plusieurs endroits du Web, dans des bases de données autonomes et hétérogènes.

Dans le domaine des collections consacrées aux arts du spectacle, il existe des réalisations concrètes de bases de données, mais pas encore de norme reconnue au niveau international. Les normes catalographiques internationales existantes, tels les ISBD, ne sont pas adaptées à la problématique spécifique de ce type de collections. En août 2005, lors de la Conférence annuelle de l'IFLA – la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et de bibliothèques, d'où émanent les ISBD – Kristy Davis, du Trinity College of Music de Londres, a déclaré : « Il existe un fort besoin de recherche dans le domaine des documents éphémères associés aux arts du spectacle » ([Davis 2005]). Peut-être le travail de conceptualisation à partir des pratiques existantes pourrait-il permettre, justement, de jeter les bases d'un futur consensus international quant à des pratiques descriptives. Ce n'est toutefois pas le but visé ici.

2. Quelle est la différence entre la problématique spécifique des collections dédiées aux arts du spectacle et celle de fonds de bibliothèques « habituels » ?

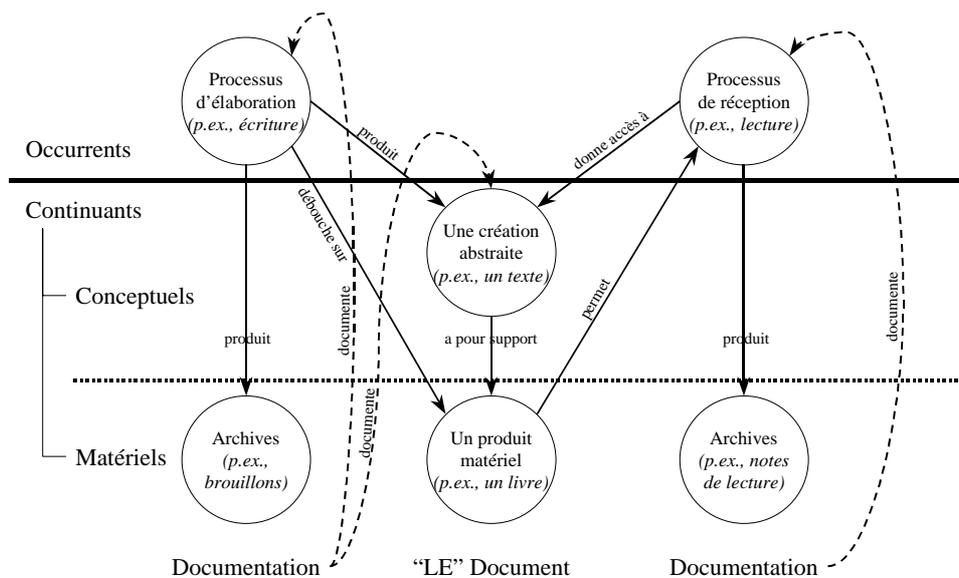
Par définition, le spectacle vivant n'est pas fixé – tout au moins, dans l'état actuel des techniques, il n'existe pas (encore ?) de moyen d'*enregistrer* réellement un spectacle vivant sans le dénaturer. Peut-être dans l'avenir existera-t-il un procédé permettant de capter ce qui fait l'essence même des arts du spectacle : un tel enregistrement ne saurait être restitué que par le biais d'un casque de réalité virtuelle, qui permettrait d'expérimenter toutes les places d'un théâtre, du parterre au poulailler en passant par les loges, de regarder la gauche de la scène même s'il ne s'y passe rien et que l'action se déroule à droite, d'observer un acteur qui ne parle pas, de ressentir le volume sonore, la profondeur de la scène, la sensation d'aveuglement, etc. – bref, toute ce qu'une captation vidéo ne permet pas. (D'ailleurs, même si un tel procédé existait, on pourrait enregistrer *une* représentation, mais enregistrerait-on « le » spectacle, « la » production (au sens anglo-saxon du terme) ?)

Les ISBD parlent de « non-livres » pour désigner tout ce que les bibliothécaires se sont résignés au cours du temps à inclure dans leur collection et qui ne relevait pas du matériau bibliothéconomique par excellence, le livre. Adoptons le point de vue inverse, et divisons l'univers bibliothéconomique en « spectacle » et « non-spectacle ».

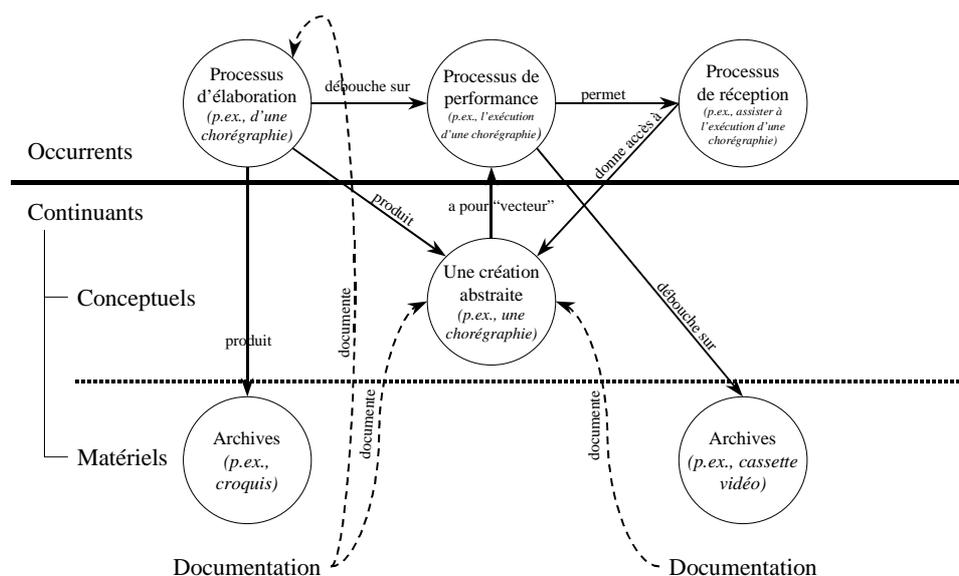
Les produits du « non-spectacle » sont des objets matériels supports d'objets conceptuels ; ces objets matériels constituent les « documents » de base, ce que l'on conserve dans une collection et que l'on décrit dans un catalogue ; c'est à travers ces documents que l'on conserve et décrit aussi les objets conceptuels dont ils sont les supports ; on peut éventuellement amasser autour d'eux, de leur création, de leur réception, une « documentation ».

Les produits du spectacle sont des événements qui véhiculent des objets conceptuels ; on n'a donc plus de « document » de base, mais seulement de la « documentation », qui, de ce fait, devient primordiale, puisque c'est seulement en la conservant et en la décrivant que l'on peut conserver et décrire quelque chose de l'objet conceptuel véhiculé par le spectacle.

Cette situation peut se schématiser comme suit :



Cas des "non-spectacles"



Cas des spectacles

La problématique des collections relatives aux arts du spectacle est donc, d'une certaine manière, plus proche de celle des archives que de celle des bibliothèques : l'« objet » central des collections n'est pas tant un objet matériel (le « document ») que l'événement dont il constitue une « documentation ». Toutefois, il y a également une différence importante entre collections des arts du spectacle et archives, qu'il faut garder présente à l'esprit : dans les archives, l'événement en question n'est, normalement, pas le vecteur d'un objet conceptuel constitué, d'une création artistique, alors que dans les collections relatives aux arts du spectacle on s'intéresse à la fois à l'événement et à la création artistique qu'il véhicule (de même que, dans les autres bibliothèques, on s'intéresse à la fois au livre en tant qu'objet matériel et au texte dont il est le support).

3. Existe-t-il un modèle conceptuel qui pourrait s'appliquer à cette problématique particulière ?

Comme il a été dit plus haut, les bibliothèques et les musées se sont dotés, dans les années 1990, de modèles conceptuels pour l'information qu'ils produisent, stockent et exploitent. D'autres modèles conceptuels ont été élaborés dans des domaines voisins. Mais sont-ils adaptés à cette absence caractéristique « du » Document central et à la nature spécifique de l'objet conceptuel qui constitue le centre d'intérêt des collections relatives aux arts du spectacle ?

3.1. *Modèle FRBR*

Entre 1992 et 1997, un groupe d'étude de la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et de bibliothèques (IFLA) a élaboré un modèle conceptuel de l'information bibliographique, le modèle FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records*). Ce modèle conceptuel a été publié en 1998 [IFLA 1998]. Il distingue 4 niveaux dans l'objet que décrivent les catalogues : l'objet matériel, appelé « Item », et 3 niveaux d'objets conceptuels : la « Manifestation » (c'est-à-dire, l'ensemble des caractéristiques qui définissent une publication, à laquelle se rattachent les « items » ou exemplaires), l'« Œuvre » (c'est-à-dire, un ensemble de concepts, indépendamment des signes qui permettent de les communiquer), et l'« Expression » (c'est-à-dire, un ensemble de signes exprimant les concepts d'une Œuvre, et qui sont fixés dans une publication). Le modèle définit en outre une notion d'« Événement », mais dans un sens très restrictif puisque cette notion ne recouvre, en principe, que les événements constituant un sujet d'étude, les événements avec lesquels des œuvres entretiennent une « relation de sujet » (c'est-à-dire, dont il est possible de dire : telle œuvre est au sujet de tel événement).

En outre, il n'est pas possible, dans le modèle FRBR, d'exprimer le fait qu'une création abstraite (telle qu'une production théâtrale ou chorégraphique) n'est véhiculée *que* par des événements, et non par des objets matériels (« items »). Il y a également un problème avec l'entité Expression : en effet, telle qu'elle est définie dans le modèle FRBR, il faudrait en toute rigueur considérer que chaque représentation d'une production donnée véhicule une expression différente, ce qui ne permet pas de définir différentes « versions » d'une même production. Enfin, la notion de Manifestation telle qu'elle est définie dans le modèle FRBR (« la matérialisation de l'expression d'une œuvre ») s'applique mal au spectacle vivant, dont la seule matérialisation est un événement (donc une matérialisation spatio-temporelle, et non pas seulement spatiale ou « physique »).

Il me faut donc reconnaître ici que les vues que j'ai développées dans deux articles antérieurs consacrés au même sujet ([Le Bœuf 2002] et [Miller 2005]) sont erronées, et que le modèle FRBR n'est pas applicable à ce domaine particulier que représentent les collections consacrées aux arts du spectacle.

3.2. *Modèle CIDOC CRM*

Le Comité international pour la documentation (CIDOC) de l'ICOM (Conseil international des musées) a entrepris en 1994 d'élaborer un Modèle conceptuel de référence (*Conceptual Reference Model, CRM*) pour l'information muséographique (que celle-ci soit produite par des musées des beaux-arts, des musées archéologiques, ou des muséums d'histoire naturelle) [ICOM CIDOC 2005]. Ce Modèle conceptuel de référence a été soumis à l'ISO, qui va le publier très prochainement sous la référence ISO 21127.

Ce modèle est entièrement construit autour de la notion d'Événement et de la distinction philosophique entre « occurrents » et « continuants ». C'est la notion d'Événement qui, dans les structures du CIDOC CRM, permet de mettre en relation l'objet conceptuel et son support matériel, l'agent qui a conçu l'un et fabriqué le second, et le contexte (date et lieu) de sa création.

Cette présence centrale de la notion d'Événement dans le CIDOC CRM pourrait laisser penser que le CIDOC CRM est *a priori* plus approprié pour rendre compte du spectacle vivant que ne l'est le modèle FRBR. Mais à l'instar de ce dernier, le CIDOC CRM n'envisage pas vraiment l'existence d'une création abstraite (« Objet conceptuel ») qui n'aurait pas de support matériel au delà de l'Événement de son interprétation. Le CIDOC CRM permet d'exprimer l'idée qu'une activité *crée* un objet conceptuel ou produit, modifie ou transforme un objet matériel, mais non l'idée qu'une activité *communique* un objet conceptuel tout en en constituant le seul « support » (bien que ce terme soit, bien sûr, inapproprié ici). En outre, comme il est naturel, ce modèle met l'accent sur les objets de musée plutôt que sur tout autre type d'objet.

Le CIDOC CRM nous met donc plus sur la voie que ne le fait le modèle FRBR, sans être pour autant totalement adapté lui non plus. (Mais, pour être honnête, je dois dire qu'il ne manque en fait sans doute pas grand-chose pour rendre le CIDOC CRM apte à rendre compte avec précision de tous les besoins spécifiques du traitement documentaire des arts du spectacle, et ce sont les structures du CIDOC CRM qui, dans la suite de la présente intervention, vont guider ma réflexion.)

3.3. Autres candidats potentiels

D'autres modèles, élaborés par d'autres communautés, pourraient faire figure de candidats intéressants.

Citons le modèle <indec> (Interoperability of Data in E-Commerce Systems), élaboré entre 1998 et 2000 [Rust 2000] et qui, comme son nom l'indique, aborde les objets culturels sous l'angle de leur commercialisation en ligne. Ce modèle accorde une place importante à la notion de « performance », mais seulement lorsque celle-ci est fixée sur un support (tel qu'un DVD). Il ne convient donc pas non plus pour le spectacle vivant en tant que tel.

En 1999-2001, trois organismes (britannique, américain et australien) ont lancé le projet baptisé « Harmony » qui devait aboutir à l'élaboration d'un modèle visant à l'intégration des métadonnées relatives à des bibliothèques numériques hétérogènes, modèle appelé ABC [Hunter 2001]. Ce modèle donne lui aussi une place importante aux notions d'« Événement » et d'« État », mais le fait qu'il ait été conçu à l'origine pour rendre compte essentiellement de collections numérisées l'empêche d'être complètement pertinent pour la problématique du spectacle vivant en tant que tel.

Enfin, il y a actuellement un travail en cours visant à l'alignement des deux modèles conceptuels correspondant à l'information bibliographique (FRBR) et à l'information muséographique (CIDOC CRM). Cet alignement permettra d'établir des passerelles entre les deux « univers de discours » et introduira la notion d'Événement dans le modèle FRBR de manière plus complète que ce n'est actuellement le cas, mais dans un premier temps du moins il n'est pas prévu d'y traiter la problématique spécifique du spectacle vivant. En outre, ce travail est encore loin d'être terminé.

Il résulte donc de ce très rapide panorama qu'un modèle conceptuel rendant compte avec précision des productions du spectacle vivant et des objets matériels qu'il est possible à une institution de conserver, de décrire et d'indexer en tant que documentation de ces productions, par nature non conservables, est encore à élaborer.

4. Quelles sont les réalités qui devront figurer dans ce modèle ?

Je n'ai bien sûr nullement la prétention d'élaborer dans ces quelques pages le modèle qui rendrait compte du spectacle vivant. L'élaboration d'un modèle conceptuel est un processus complexe qui repose sur des techniques bien précises (*cf.* [Psyché 2003]), demande du temps, et n'est validé que par le consensus d'un groupe de participants qui ont un besoin effectif de ce modèle. En attendant que soit monté, peut-être dans l'avenir, un groupe de travail international qui se penchera sur ces questions, je voudrais simplement rassembler ici quelques-unes des notions que ce futur modèle conceptuel devra absolument exprimer, sans préjuger du formalisme par lequel il les exprimera.

J'examinerai d'abord les « occurrents », c'est-à-dire les processus, des entités qui « s'étendent sur un certain temps et il n'y a aucune partie (aucun moment) de ce temps dans laquelle [elles] existent complètement », puis les « continuants », c'est-à-dire des entités qui ont la faculté de « persister comme tout pour un certain temps » et « ne possèdent pas de parties temporelles, mais uniquement des parties spatiales » ([Esfeld 2005], p. 27). Ces « continuants » peuvent être de nature abstraite (des concepts) ou matérielle (des objets ou des caractéristiques appartenant au monde sensible). Dans la terminologie propre au modèle CIDOC CRM, et qui est la terminologie à laquelle je fais appel de manière préférentielle, un continuant de nature matérielle est appelé « Chose matérielle » et un continuant de nature abstraite est appelé « Objet conceptuel ».

4.1. Dans l'ordre des « occurrents »

L'unité de base du spectacle vivant est, me semble-t-il, la représentation. Il s'agit d'un Événement, qui, dans les structures du CIDOC CRM, peut donc être mis en relation avec un lieu (le théâtre où se déroule la représentation), une durée (la durée qui est définie par l'heure de début de la représentation et l'heure de fin), et des agents (la troupe qui donne la représentation). Cet événement n'est pas nécessairement « contigu », c'est-à-dire qu'il peut y avoir plusieurs entractes sans que cela empêche la représentation de n'être qu'un seul événement.

Cet événement n'est toutefois, dans la plupart des cas, pas isolé. Une représentation s'insère le plus souvent dans un cadre prédéterminé, dans un ensemble de représentations devant se dérouler dans le même lieu à des dates fixées à l'avance et portées à la connaissance du public (une « série de représentations », ou « a run of performances » en anglais). Une série de représentations peut être considérée elle aussi comme un seul événement, non contigu, associé à une durée (les dates extrêmes de représentation), un lieu et des agents.

Il peut arriver qu'une série de représentations ne soit pas non plus un événement isolé, mais fasse partie d'un ensemble de reprises dans le même lieu mais lors d'une autre saison, ou de tournées dans d'autres lieux, au cours de la même saison ou au cours d'autres saisons. J'aurais tendance – mais ce point mériterait d'être discuté¹ – à considérer l'ensemble des séries de représentations, reprises et tournées comme constituant à son tour un seul événement, non contigu, associé à une durée plus longue et à un lieu plus vaste puisqu'il ne s'agit plus d'un théâtre en particulier mais de l'ensemble du territoire regroupant tous les lieux dans lesquels se sont déroulés les représentations successives. Cet « événement » coïncide avec le « cycle de vie » d'une production identifiable et considérée comme conservant toujours son identité par delà les inévitables transformations qu'elle subit de représentation en représentation, de lieu de représentation en lieu de représentation et de reprise en reprise, et par delà aussi les éventuels changements de distribution.

Ces trois niveaux d'événements (représentation, série de représentation, cycle de vie d'une production) sont en outre en relation avec d'autres événements, notamment : les répétitions (qui peuvent constituer, par exemple, le contexte dans lequel des photographies sont prises), et les événements relatifs à la production de « produits dérivés » (par exemple, l'enregistrement de plusieurs représentations, et le montage de ces enregistrements pour aboutir à une cassette vidéo censée contenir « une » représentation).

4.2. Dans l'ordre des « continuants » (abstrait et matériels)

Je distinguerais volontiers 4 grands types de continuants en relation avec le spectacle vivant : l'« Objet-Production scénique » (et ses composants) ; ses « pré-textes » ; ses « à-côtés » ; et ses « produits dérivés ». Attention : il ne s'agit là en aucun cas de « classes » ou « entités » qu'il faudrait déclarer en tant que telles dans ce futur modèle conceptuel du spectacle vivant, mais d'une catégorisation d'objets qui seraient très certainement regroupés autrement dans un modèle

¹ Dans les structures du CIDOC CRM, on pourrait également considérer qu'il s'agit d'une « classe d'événements » (cf. [Doerr 2004], diapositive 3 : « 'Mon anniversaire' = classe d'événements » [parce qu'il se répète chaque année]).

complètement développé. Cette catégorisation serait plutôt reflétée, dans un modèle élaboré à partir du CIDOC CRM, par de nouvelles propriétés de classes déjà définies par ailleurs, que par de nouvelles classes à déclarer.

4.2.1. L'« *Objet-Production scénique* » et ses composants

J'entends par « *Objet-Production scénique* »² la création abstraite d'une production du spectacle vivant à travers toutes représentations et toutes ses variantes : il s'agit de l'ensemble des concepts réunis par un metteur en scène dans une mise en scène donnée, par un chorégraphe dans une chorégraphie donnée, etc. Un « *Objet-Production scénique* » est un « *Objet conceptuel* » au sens du CIDOC CRM. C'est un continuant abstrait, communiqué par les acteurs (danseurs, etc.) au public au cours de chaque représentation, mais qui ne doit pas être confondu avec la représentation proprement dite, laquelle est un *occurent*.

Chaque « *Objet-Production scénique* » peut exister en plusieurs versions identifiables. Par exemple, un metteur en scène peut, au cours du « *cycle de vie* » d'une production, décider de changer une scène en particulier sans que la production dans son ensemble soit considérée comme une « *nouvelle* » production. Des photographies de cette scène en particulier constitueront une documentation de cette version, non de la version précédente. De même, chaque changement dans la distribution détermine une version distincte d'un même « *Objet-Production scénique* ».

Chacun des acteurs (danseurs, etc.) est par ailleurs responsable de la création d'un composant de l'« *Objet-Production scénique* » dans son ensemble, dans la mesure où chacun d'entre eux est, sous la direction du metteur en scène (chorégraphe, etc.) responsable du contenu sémantique de son rôle³.

Ces trois éléments : « *Objet-Production scénique* » dans son ensemble, « *Version* » identifiable d'un « *Objet-Production scénique* », et « *Rôle* », sont définis en amont, au cours des répétitions, et sont susceptibles d'évoluer tout au long du cycle de vie de la production.

Il existe un quatrième continuant abstrait qui, lui, ne peut pas évoluer et n'existe qu'une fois pour toutes⁴ : c'est celui qui est créé dans l'instant de la représentation, le contenu sémantique spécifique de chaque représentation, qui n'est jamais tout à fait deux fois le même et n'est jamais totalement prévisible. Il existe toujours un écart entre l'« *Objet-Production scénique* » tel qu'il a été fixé par le metteur en scène (chorégraphe, etc.) et les acteurs (danseurs, etc.) au cours des répétitions, et l'*Objet conceptuel* effectivement communiqué au public au cours d'une représentation, avec tous ses aléas. Chacun de ces contenus sémantiques se rattache bien sûr à l'« *Objet-Production scénique* », mais il s'en distingue inévitablement puisque chaque représentation est, en tant qu'*occurent*, unique et non reproductible. (De la même manière, un défaut dans le papier ou un problème d'impression peut modifier l'aspect d'un mot sur un exemplaire d'un livre, et à travers ce mot, modifier tout le contenu sémantique du texte unique dont tous les exemplaires d'une même publication sont censés être les supports.)

4.2.2. Les « *pré-textes* »

Il est rare, et même exceptionnel, que le spectacle vivant ne se nourrisse pas de « *pré-textes* », c'est-à-dire d'objets conceptuels distincts, dont la création est antérieure à celle de l'« *Objet-Production scénique* », et qui constituent la base de la création de l'« *Objet-Production scénique* » : le texte de la pièce mise en scène, l'argument du ballet chorégraphié, la musique du ballet chorégraphié, le livret de l'opéra mis en scène, la musique de l'opéra mis en scène, la trame du spectacle de mime, etc. Même un spectacle d'improvisations théâtrales a son « *pré-texte* », puisque les acteurs qui

² On pourrait dire, plus justement, en anglais : « *Performance Work* », expression malheureusement difficile à rendre en français.

³ Je dois cette idée à David Miller, dans un e-mail personnel qu'il m'a adressé le 23 septembre 2002.

⁴ Cette notion doit beaucoup à la classe « *Individual Work* » définie par Martin Doerr dans le contexte de l'alignement des FRBR sur le CIDOC CRM, dans des documents de travail qui ne sont pas encore publiés.

improvisent le font sur un canevas ou un ensemble de contraintes qui leur sont soumis et qu'ils doivent respecter.

Chacun de ces objets conceptuels a par ailleurs sa propre histoire : le texte de la pièce peut être une traduction, ou une version révisée ; la musique du ballet peut exister en plusieurs versions, elle peut avoir été pré-enregistrée ; etc. Comme ces objets conceptuels ont des supports matériels, ils peuvent être traités par le biais des modèles conceptuels déjà existants (FRBR, CIDOC CRM) et qui disposent déjà des mécanismes permettant de rendre compte de l'évolution de ce type d'objets conceptuels ; il faudra donc prévoir des passerelles entre ces modèles et le futur modèle pour le spectacle vivant.

4.2.3. Les « à-côtés »

J'entends par « à-côtés », bien que je sois conscient que le choix de ce terme est malheureux à cause de ses connotations péjoratives, tous les objets matériels ou conceptuels nécessaires à l'existence d'une production : décors, costumes, éclairages, musique de scène, colonne sonore, accessoires, vidéo, logiciels... Tous ces objets peuvent avoir été créés spécialement pour une production donnée, ou peuvent être réutilisés d'une production à une autre. Par exemple, si deux productions distinctes utilisent le même costume, ce costume documente les deux productions à la fois. Il peut aussi arriver qu'un de ces objets, créé pour une production donnée, soit modifié ou transformé pour une autre production. À l'inverse, une même production peut abandonner l'un de ces objets et le remplacer par un autre. Par exemple, si une production commence son cycle de vie avec une musique de scène donnée, et le termine avec une autre musique de scène, chacune des deux musiques de scène va documenter une version distincte de l'« Objet-Production scénique ». Là encore, chacun de ces objets a sa propre histoire, et le futur modèle du spectacle vivant devra être à même de rendre compte de cette histoire.

D'autres « à-côtés » sont les objets qui ont été générés au cours des répétitions mais qui ne font pas partie du spectacle en tant que tel : le manuscrit de mise en scène, le relevé de mise en scène, les croquis, la notation de la chorégraphie, etc.

Une troisième catégorie d'« à-côtés », ce sont les objets créés pour « accompagner » une production et qui sont destinés à être communiqués à un public, notamment à des fins publicitaires : affiche, tract, dossier de presse, programme...

4.2.4. Les « produits dérivés »

J'entends par « produits dérivés » des créations à part entière, distinctes de l'« Objet-Production scénique » mais qui utilisent celui-ci, un peu comme celui-ci avait utilisé un « pré-texte » pour venir à l'existence. Il peut s'agir de photographies, d'enregistrements vidéo (je considère l'enregistrement vidéo comme un objet conceptuel fondamentalement différent de l'« Objet-Production scénique »), réalisés en cours de représentation ou en cours de répétition. Il peut également s'agir de coupures de presse, qui viendront documenter à la fois l'« Objet-Production » en lui-même et sa réception par le public, ou par une partie du public, donc sa place dans la société en tant qu'objet culturel.

5. Au delà des arts du spectacle, à quoi cette réflexion sur la modélisation du spectacle vivant peut-elle mener ?

Je suis convaincu qu'un modèle conceptuel du spectacle vivant pourra influencer d'autres modèles conceptuels, déjà existants, dans le domaine de l'information relative au patrimoine culturel. Si, comme il me paraît souhaitable, ce modèle conceptuel du spectacle vivant se développe sur les bases préexistantes du CIDOC CRM, ou sur les bases de la future version des FRBR alignée sur le CIDOC CRM, le CIDOC CRM pourra en bénéficier et couvrira mieux certaines formes de l'art contemporain qui, comme le spectacle vivant, ne se matérialisent en fait pas sous la forme d'un objet concret, mais

seulement sous la forme d'un *occurrent*. Par exemple, l'artiste Douglas Gordon a réalisé en 1993 une œuvre intitulée *24 Hour Psycho* et qui consiste simplement à passer le film d'Alfred Hitchcock *Psychose* au ralenti, de manière à ce qu'il dure 24 heures au lieu d'une heure et demie. Cette œuvre a été exposée à plusieurs endroits et à plusieurs dates (en 1993, date de sa création, en 1996 à Londres, en 2000 à Paris, en 2002-2003 à nouveau à Londres, en 2004-2005 à Miami...). Pourtant, aucun musée ne peut la « conserver » dans ses collections. Douglas Gordon lui-même dit : « Mon idée d'origine était que quelqu'un puisse faire une descente chez Virgin ou Tower video et acheter *Psychose* et le regarder de cette manière-là – sans même avoir besoin de demander mon autorisation » [Wainwright 2002]. N'importe quelle cassette vidéo ou n'importe quel DVD de *Psychose* pourrait donc, théoriquement, être considéré à la fois comme un support de *Psychose* et de *24 Hour Psycho* et pourtant ce n'est pas suffisant pour rendre compte de *24 Hour Psycho* : en fait, *Psychose* n'est que le « pré-texte » de *24 Hour Psycho* et il n'y a pas de recouvrement intégral entre l'œuvre cinématographique de Hitchcock et l'installation multimédia de Douglas Gordon. Le concept de *24 Hour Psycho* ne peut être communiqué à un public que par l'« *occurrent* » de la projection de *Psychose* au ralenti, et n'a aucun support, à l'instar d'un « *Objet-Production* ». Comment conserver, décrire et indexer *24 Hour Psycho* ? En enregistrant sur cassette vidéo une projection ? Et si on passe cette cassette vidéo en accéléré, jusqu'à retrouver la durée originelle de *Psychose*, comment distinguer ce visionnage d'un visionnage de *Psychose* ? On peut tout au plus conserver, décrire et indexer des archives et des « produits dérivés » qui documentent *24 Hour Psycho*, comme par exemple des photographies, telles que celle-ci :



Douglas Gordon, «24 Hour Psycho»
24 Hours Psycho | © Douglas Gordon

Source : <<http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/>>

(De manière intéressante, on remarquera d'ailleurs que le copyright associé à cette photographie est au nom de Douglas Gordon, non d'Alfred Hitchcock.) En tant qu'objet conceptuel sans support, une œuvre telle que *24 Hour Psycho* n'est pas complètement modélisée dans le CIDOC CRM, même si le CIDOC CRM permet déjà d'exprimer beaucoup des propriétés de cette œuvre et des archives et produits dérivés qui la documentent. C'est en fait essentiellement le rapport entre cette œuvre et ses « performances » qui n'est pas directement exprimable dans le CIDOC CRM dans son état actuel.

Un modèle conceptuel du spectacle vivant peut également déboucher sur une amorce de modélisation du multimédia interactif, qui présente une problématique connexe : on a bien un « objet », un « document » que l'on peut conserver, décrire et indexer de manière « classique », mais, comme vous l'a montré Grégory Miura ce matin dans sa propre intervention, chaque consultation de ce document constitue une « performance » distincte.

Au delà, on pourrait encore aller, plus généralement, jusqu'à une modélisation conceptuelle de la *consultation*, mais qui dépasserait largement le cadre « classique » de la conservation et du traitement documentaire.

6. Conclusion

S'il n'existe pas encore de modèle conceptuel complètement développé pour le spectacle vivant, le CIDOC CRM présente néanmoins les structures les mieux adaptées pour constituer la base d'un tel modèle, s'il doit voir le jour. Une extension du CIDOC CRM permettrait sans doute relativement aisément de modéliser la problématique particulière du spectacle vivant ; le futur alignement du modèle FRBR et du modèle CIDOC CRM permettra sans doute aussi de rendre compte de manière complète et détaillée du multimédia interactif et de ses multiples possibilités de lecture. Un tel modèle constituerait donc une passerelle entre des domaines à la fois si voisins et si différents que les bibliothèques, les musées, les collections consacrées aux arts du spectacle et l'univers de la création multimédia.

Remerciements

Je voudrais remercier ici toutes les personnes qui, par leur savoir, leurs questionnements, leurs réactions, etc., m'ont aidé d'une manière ou une autre à affiner mon approche de la problématique de la conceptualisation des collections consacrées aux arts du spectacle, et de la modélisation conceptuelle en général : Martin Doerr en premier lieu ; David Miller ; Maja Žumer ; Claudine Lejeune ; Håkon Bjørge Vestli ; Yann Nicolas.

Références bibliographiques

[Davis 2005] Davis, Kristy. Slipping thru the cracks : issues with performing arts ephemera. Dans : *World Library and Information Congress : 71st IFLA General Conference and Council, « Libraries – a voyage of discovery », August 14th-18th, Oslo, Norway* [en ligne]. [La Haye] : IFLA, May 27, 2005 [réf. du 6 janvier 2006]. Disponible sur World Wide Web : <<http://www.ifla.org/IV/ifla71/papers/021e-Davis.pdf>>.

[Doerr 2004] Doerr, Martin ; Plexousakis, Dimitris ; Kopaka, Katerina ; & Bekiari, Chryssoula. *Supporting chronological reasoning in archaeology* : [paper given at] CAA2004 'Beyond the artifact – Digital interpretation of the past', April 13-17, 2004, Prato, Italy. [Heraklion] : [ICS-FORTH], [2004]. Disponible sur Internet : <http://cidoc.ics.forth.gr/docs/temporal_reasoning_CAA_04_12.ppt>.

[Esfeld 2005] Esfeld, Michael. *La métaphysique de la nature* : [cours dispensé lors du semestre d'été 2005 à l'Université de Neuchâtel (Suisse)]. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, 2005. Disponible sur World Wide Web : <<http://www.unine.ch/philo/Esfeldcours-natureNE.pdf>>.

[Hunter 2001] Hunter, Jane ; & Lagoze, Carl. *ABC Harmony data model version 2* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], 2001-06-18. Disponible sur World Wide Web : <<http://www.metadata.net/harmony/ABCV2.htm>>.

[ICOM CIDOC 2005] ICOM CIDOC Documentation Standards Group. *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. Version 4.2, June 2005. [S. l.] : [s. n.], 2005. Disponible sur World Wide Web : <http://cidoc.ics.forth.gr/docs/cidoc_crm_version_4.2.pdf>.

[IFLA 1998] IFLA Study Group on the functional requirements for bibliographic records. *Functional requirements for bibliographic records: final report*. Munich : K. G. Saur, 1998. Également disponible en ligne : <<http://www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr.pdf>>, ou : <<http://www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr.htm>>. Traduction française disponible en ligne : <<http://www.bnf.fr/pages/infopro/normes/pdf/FRBR.pdf>>.

[Le Bœuf 2002] Le Bœuf, Patrick. Le spectacle vivant en tant qu'objet documentaire et le modèle conceptuel de données des FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records). Dans : *Arts du spectacle : patrimoine et documentation* : [actes du] XXIII^e congrès international, Paris, 25-30 septembre 2000, [de la] Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle = *Performing arts : national heritage and information* : [proceedings of the] 23rd International Congress, Paris, 25-30 September 2000, [of the] International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts. Paris, Bibliothèque nationale de France, SIBMAS, 2002, pp. 162-175. ISBN 2-7177-2198-3.

[Miller 2005] Miller, David ; & Le Bœuf, Patrick. "Such stuff as dreams are made on" : how does FRBR fit performing arts? Dans : Le Bœuf, Patrick. Éd. *Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR): Hype, or Cure-All?* Binghamton, NY: the Haworth Press, 2005. ISBN 0-7890-2799-2. Publié également comme : *Cataloging & Classification Quarterly*, 2005, Vol. 39, No. 3-4. ISSN 0163-9374. Abstract available from <<http://catalogingandclassificationquarterly.com/ccq39nr1-2.html>>.

[Psyché 2003]. Psyché, Valéry ; Mendes, Olavo ; & Bourdeau, Jacqueline. Apport de l'ingénierie ontologique aux environnements de formation à distance. Dans : *Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication pour l'Éducation et la Formation (STICEF)*. 2003, vol. 10. Disponible sur Internet : <http://sticef.univ-lemans.fr/num/vol2003/psyche-06s/sticef_2003_psyche_06s.pdf>. ISSN 1764-7223.

[Rust 2000] Rust, Godfrey ; & Bide, Mark. *The <indec> metadata framework : principles, model and data dictionary*. [S. l.] : [s. n.], June 2000. Disponible sur World Wide Web : <<http://www.indec.org/pdf/framework.pdf>>.

[Wainwright 2002] Wainwright, Jean. Mirror images : Douglas Gordon interviewed by Jean Wainwright at the time of his exhibition at the Hayward Gallery, London. Dans : *Art monthly*. 2002, n° 262, p. 1-4. Également disponible en ligne : <<http://www.artmonthly.co.uk/jean.htm>>.