

# CN D

Centre national de la danse

**Atelier des doctorants**

***Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre***

*Interroger les archives*

**6, 7 & 8 novembre 2015**

Compte-rendu dirigé par Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr et Alessandra Sini, équipe de l'Atelier des doctorants – *Pratiques de thèse en danse*.  
Avril 2016.

Pour citer ce document : Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <[isis.cnd.fr/spip.php?article1532](http://isis.cnd.fr/spip.php?article1532)>.

Remerciements à :

Évelyne Clavier, membre de l'équipe en novembre 2015, qui a contribué à élaborer et à réaliser l'atelier ;

Camille Casale, nouveau membre de l'équipe, pour sa collaboration à ce compte-rendu ;  
Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

*Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre* renouvelle en 2015 la formule des Ateliers des doctorants en danse, fondés en 2007 au sein du Centre national de la danse sur un principe de partage des connaissances et de confrontation, et visant à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les pratiques rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse.

Lieu de rencontre, *Pratiques de thèse en danse* fédère donc les doctorants dispersés dans les diverses universités françaises et européennes, et leur permet d'échanger avec des chercheurs confirmés, invités pour communiquer de nouvelles pistes de travail, et avec des artistes chorégraphiques, de manière à préserver une articulation entre théorie et pratique de la danse. Il s'agit d'un espace qui valorise la spécificité de la recherche en danse, c'est-à-dire l'ancrage dans et sur le corps du chercheur. Ils sont organisés par une équipe bénévole constituée par des doctorants en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contacts de l'équipe :

[doctorantsendanse@gmail.com](mailto:doctorantsendanse@gmail.com)

Contact au Centre national de la danse :

[recherche.repertoires@cnd.fr](mailto:recherche.repertoires@cnd.fr)

Avant-propos.....	5
Programme des journées .....	8
<b>Pistes d'analyse et d'approfondissement.</b>	
<b>Synthèses des communications des chercheurs invités</b>	
Laure Guilbert	
Les archives de la danse et les impensés de l'histoire .....	10
Inge Baxmann	
Quelles archives ? Quelle(s) histoire(s) ? Repenser l'historiographie à partir de la mémoire du corps et de la danse .....	14
Susanne Franco	
« Ceci n'est pas une archive ». Perspectives théoriques et approches méthodologiques en question .....	17
Julie Perrin	
Danse et paysage : écrire sur le vivant .....	21
Karin Hermes	
Strates d'apparition. Recherche artistique-méthodologique autour du solo de la Mort, <i>La Table verte</i> (1932) et <i>La Grande Ville</i> (1932), chorégraphies de Kurt Jooss.....	24
<b>Outils à l'œuvre.</b>	
<b>Méthodologies et propositions de recherche de doctorants &amp; jeunes docteurs</b>	
Elisa Anzellotti	
Mémoire et matière de la danse. Les problèmes de conservation d'un patrimoine culturel immatériel .....	28
Clélia Barbut	
Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve : sociohistorique des arts de la performance, années 1970 .....	30
Gaia Clotilde Chernetich	
La danse et son rapport à la mémoire : usages et modalités de transmission du répertoire chorégraphique et des connaissances en danse à travers l'exemple du Tanztheater Wuppertal .....	32
Hélène Frison	
La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929) .....	34
Martin Givors	
Transformations du potentiel créatif des performers par le développement de la conscience corporelle et de l'imagination kinesthésique .....	36
Mariko Kitahara	
Michel Fokine, chorégraphe au théâtre : entre naturalisme et bidimensionnalité .....	38
Tatiana Nikitina	
Entre Romantisme et « Âge d'argent », un exemple d'hybridation culturelle : le « ballet russe » de Marius Petipa .....	40
Marion Sage	
Danses de gauche en exil : une autre géographie de la modernité chorégraphique, Julia Marcus et Jean Weidt dans la France des années 1930-1940 .....	42
Biographies de l'équipe de l'Atelier des doctorants .....	44

Les synthèses des communications des chercheurs invités sont articulées selon un ordre thématique, les communications des doctorants et jeunes docteurs selon un ordre alphabétique.

« L'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne »

Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*  
(Ina éditions, 2014)

## Avant-propos

La question de la trace, du classement d'archives, de l'utilisation de différents corpus documentaires (imprimés, manuscrits, iconographie, enregistrements audio et vidéo, donnés numériques et même objets), et de la réactivation de l'archive sur les scènes contemporaines était au cœur de l'exposition performative *Scènes du geste*, réalisée au CND et conçue par Christophe Wavelet<sup>1</sup>.

Cet atelier des doctorants, intitulé *Interroger les archives*, a voulu questionner les archives en danse comme traces écrites et documentaires et comme traces incorporées et mémorielles, ainsi que les notions d'archives vivantes et de corps liquide nées pour se référer au danseur contemporain. Le programme a insisté sur la relation entre « l'archive expérimentée » et « l'expérience de l'archive<sup>2</sup> », voire de la trace écrite avec son inscription dans et sur le corps du chercheur, afin de valoriser ce qui est propre à la recherche en danse. En se penchant sur ces questionnements fondamentaux pour la recherche en danse, *Interroger les archives* a interpellé des doctorants et de jeunes docteurs dont les sujets de thèse touchaient aux périodes

ou aux danseurs et chorégraphes envisagés dans le projet *Scènes du geste*, pour leur offrir la possibilité d'exposer leur point de vue sur ces sujets.

Les chercheurs invités qui ont accepté d'intervenir dans ce contexte sont spécifiquement intéressés par la question des archives, de la mémoire, de l'historisation et de la transmission en danse, ils ont réagi aux présentations des doctorants/docteurs et ils ont aussi échangé par rapport à leurs propres exposés en instaurant un climat nourrissant de partage des savoirs.

*Interroger les archives* s'est développé en trois sessions, dans lesquelles la diversité thématique des interventions a alimenté l'intérêt de croiser des méthodologies au-delà des disciplines et des chronologies respectives, afin de comparer les différents rapports aux archives dans la diachronie.

La relation entre nature écrite de la trace et vocation corporelle de la danse a été au cœur de cet atelier. L'équipe a voulu mettre en valeur l'importance évidente du patrimoine documentaire des archives, qui soutient la quête du chercheur, et la

1  
www.cnd.fr/  
automne\_revue/geste

2  
Nous empruntons les deux expressions à Marina Nordera, 2010, « L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio : le signature di Francine Lancelot », in *Ricordanze, Memoria in movimento e coreografie della storia*, Susanne Franco, Marina Nordera (dir.), Turin, Utet, « Tracce di Tersicore », p. 49.

3

Claire Rousier, Laurent Sebillotte, 2004, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodes spécifiques », *Rue Descartes*, n° 44, p. 99.

4

Cf. Laurent Olivier, 2008, *Le Sombre Abîme du temps, mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, p. 15.

5

Cf. Dora Kiss, 2013, « La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse », thèse de doctorat de l'université de Genève et de l'université de Nice Sophia Antipolis, 6 décembre 2013, p. 31.

6

André Lepecki, 2015, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivance de la danse », in Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter – mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphies contemporaines*, Montréal, Les presses du réel, pp. 33-70.

7

*Ibid.*, p. 41.

nécessité à déceler et à s'emparer de toutes traces afin de mettre en contexte les savoirs acquis de l'histoire ainsi que ses oublis. En dépassant la rhétorique liée à l'éphémérité de la danse, les documents d'archives deviennent en effet des matériaux dont les commissaires d'exposition, les archivistes et les historiens s'approprient, afin de convertir les événements spectaculaires dans autant de formulations d'une histoire possible. Pour citer Claire Rousier et Laurent Sebillotte : « Indéniablement, les sources documentaires ouvrent des espaces potentiels de recherches et fournissent, parallèlement à la mémoire des *corps*, la matière de *corpus* précieux pour la recherche scientifique et pour le développement d'une pensée théorique<sup>3</sup> ».

Revaloriser la trace écrite ne signifie néanmoins pas dénier la valeur épistémologique de la pratique de la danse, puisqu'au contraire l'expérimentation du mouvement et la mise en question des sources par le biais de différentes approches physiques sont devenues depuis les années 1970 la base méthodologique pour les études en arts du spectacle. La transmission et l'incorporation de l'écriture deviennent ainsi une trace corporelle et mémorielle essentielle pour aller au fond des *praxis* tant contemporaines qu'anciennes. La compréhension et l'interprétation des écritures textuelles (notations, descriptions, critiques journalistiques, feuilles de salle, témoignages des auteurs et des spectateurs, enregistrements vidéos, etc.) et corporelles (expérimentation d'anciens traités et notations chorégraphiques, passations/transmission par le corps, reconstitution du vécu du processus de création, etc.) laissent au chercheur la possibilité de réactiver le moment passé de l'événement dansé par la prédisposition du corps à se mettre en mouvement et de retrouver ses significations hors de son contexte d'origine. Aussi, ce n'est pas tant le souvenir du passé révolu, mais plutôt une mémoire mouvante du passé, dont la

signification ne s'établit que par et dans l'actuel<sup>4</sup> ; une trahison est néanmoins inéluctable, car le chercheur contemporain qui redonne corps et poids aux pas et aux gestes lus, analysés et incorporés, demeure dans son corps présent, loin de l'*habitus* propre aux danses interrogées. Autrement dit, on assiste à une simulation perceptive de l'organisation gravitaire et musculaire des gestes expérimentés, qui ouvre un nouvel espace de connaissance à la valeur heuristique de la trace<sup>5</sup>.

La relation aux archives (institutionnelles, privées ou produites par le chercheur au long de ses recherches) semble aussi constituer un des aspects saillants de la création contemporaine en Europe et aux États-Unis, comme le relève André Lepecki<sup>6</sup> en mettant en évidence une « volonté archivistique » actuelle bien au-delà des bornes des *Performances Studies*. Réinterpréter une écriture chorégraphique du passé signifie alors en recréer les gestuelles et les incorporités afin de laisser émerger les matériaux du passé qui interrogent encore le présent. Pour le dire avec les mots d'André Lepecki, « on réinterprète une œuvre non pas pour la figer dans sa possibilisation singulière (d'origine), mais pour déverrouiller, libérer et actualiser ses nombreuses com-et impossibilités (virtuelles), que l'instanciation d'origine de l'œuvre gardait en réserve, virtuellement<sup>7</sup> ».

La question de la trace corporelle et de la volonté des danseurs de témoigner des pratiques passées laisse aussi émerger l'interrogation de l'incorporation de différents enseignements et de différentes techniques stratifiées dans le corps des danseurs. Ce même corps peut alors être pris au sens de « lieu de mémoire », c'est-à-dire de laboratoire d'expériences depositaire des connaissances corporelles acquises et reçues, et de siège d'expérimentation du geste – mais jamais au sens de lieu

de stockage passif d'expériences. Il est donc possible de considérer les danseurs comme des « archives vivantes », signés par leur histoire et par celle de leurs prédécesseurs. Ils témoignent des pratiques discursives/théoriques et des expériences corporelles/pratiques directement *et* indirectement acquises<sup>8</sup> : le travail de mémoire qui leur est offert est donc celui d'une élaboration actuelle de l'archive chorégraphique qu'ils sont eux-mêmes.

Lors d'*Interroger les archives* nous avons pu constater une conscience de plus en plus partagée de toutes ces logiques parmi les « fouilleurs de passés » qui ont choisi la danse comme propre domaine de recherche, soit-elle théorique ou chorégraphique : entre autres, la nécessité de faire valoir certaines démarches à l'apparence poussiéreuse s'est avérée être un point sur lequel travailler ensemble pour mieux divulguer ses propres résultats de recherche, et pour mieux comprendre le présent grâce à la trace du passé.

*Beatrice Boldrin, Bruno Ligore,  
Bianca Maurmayr, Alessandra Sini*

8

Pour exemples : *Débord, réflexion sur La Table verte* d'Olga de Soto, bâtie sur les enregistrements audio et vidéo des souvenirs des danseurs de Kurt Jooss ; « The Source Code » de Jochen Roller, projet sur la pièce de Gertrud Bodenwieser *Errand into the Maze* (1954) : grâce à une archive ouverte, le « spectateur-lecteur » peut accéder à un corpus documentaire élargi, comprenant les discussions des artistes autour des fonds d'archives consultés, les interviews faites, les réflexions, quelques sources, des vidéos des ré-incorporations des danseurs originaires, ou des films historiques, et se créer ainsi sa propre « histoire », et du projet et de la relation à l'objet passé (en choisissant quels onglets aller voir) ; ou bien *Sacre # 2* de Dominique Brun, où la chorégraphe a assumé une part de création dans le travail de reconstitution.

**Programme des journées****6 novembre 2015***En quête d'archives : l'archive à l'épreuve de l'incorporation*

- . Introduction par l'équipe de *Pratiques de thèse en danse*
- . Karin Hermes. « Strates d'apparition. Recherche artistique-méthodologique autour du solo de la Mort, *La Table verte* (1932) et *La Grande Ville* (1932), chorégraphies de Kurt Jooss ».
- . Marion Sage, doctorante. « Danses de gauche en exil : une autre géographie de la modernité chorégraphique, Julia Marcus et Jean Weidt dans la France des années 1930–1940 ».
- . Inge Baxmann. « Quelles archives ? Quelle(s) histoire(s) ? Repenser l'historiographie à partir de la mémoire du corps et de la danse ».
- . Discussion et conclusion

**7 novembre 2015***En quête d'archives : l'archive à l'épreuve des méthodologies de recherche*

- . Introduction
- . Tatiana Nikitina, doctorante. « Entre Romantisme et “Âge d'argent”, un exemple d'hybridation culturelle : le “ballet russe” de Marius Petipa ».
- . Mariko Kitahara, doctorante. « Michel Fokine, chorégraphe au théâtre : entre naturalisme et bidimensionnalité ».
- . Hélène Frison, jeune docteur. « La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929) ».
- . Clelia Barbut, jeune docteur. « Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve : sociohistorique des arts de la performance, années 1970 ».
- . Susanne Franco. « “Ceci n'est pas une archive”. Perspectives théoriques et approches méthodologiques en question ».
- . Laure Guilbert. « Découvrir et interroger les archives de la danse ».
- . Discussion et conclusion

**8 novembre 2015***Pratiques des incorporités et écritures chorégraphiques : les archives seraient-elles vivantes ?*

- . Introduction
- . Gaia Clotilde Chernetich, doctorante. « La danse et son rapport à la mémoire : usages et modalités de transmission du répertoire chorégraphique et des connaissances en danse à travers l'exemple du Tanztheater Wuppertal ».
- . Martin Givors, doctorant. « Transformations du potentiel créatif des performers par le développement de la conscience corporelle et de l'imagination kinesthésique ».
- . Elisa Anzellotti, jeune docteur. « Mémoire et matière de la danse. Les problèmes de conservation d'un patrimoine culturel immatériel ».
- . Julie Perrin. « Danse et paysage : écrire sur le vivant ».
- . Discussion et conclusion des journées.

# PISTES D'ANALYSE ET D'APPROFONDISSEMENT

Synthèses des communications  
des chercheurs invités

## Les archives de la danse et les impensés de l'histoire

Laure Guilbert

Synthèse de la communication orale

1  
Michel Foucault, 2009,  
*Le Corps utopique* ; suivi de  
*Les Hétérotopies*, postface  
de Daniel Defert, Fécamp,  
Nouvelles éditions Lignes.

L'archive est pour Laure Guilbert une hétérotopie, selon la définition de Foucault, c'est-à-dire une utopie incarnée concrètement dans un lieu singulier qui donne accès à des réalités différentes de celles de la société<sup>1</sup>. Espace « autre », « ailleurs » qui permet d'entrer dans un rapport multiple aux strates de l'espace et du temps, l'immersion dans l'archive permet au chercheur d'être à la fois dans le présent qui interroge le passé et dans le passé qui circule dans le présent. Cette mise en mouvement, qui implique une disponibilité d'esprit autant que des sens, est fondamentale pour saisir ce qu'un corpus délivre d'une époque et pour questionner le regard que l'on pose sur celle-ci.

Pour qui veut la scruter, l'archive possède en effet un pouvoir de rayonnement particulier. Les traces de vie dont elles vibrent activent les connaissances autant que l'imaginaire du chercheur. Elles provoquent un processus d'associations d'images et d'idées qui, une fois complété par les opérations de choix, classements et recouplements que requiert l'organisation d'un corpus, permet d'avancer vers un travail d'interprétation et de

contextualisation. Il est assez extraordinaire de constater que la mémoire d'une archive peut s'imprimer telle une photographie dans la peau de celui qui s'émeut de sa lecture. Si ce voyage dans les paysages à la fois fragmentaires et saturés du passé, est une étape incontournable du travail scientifique, il est aussi une expérience qui relève de l'aventure anthropologique.

Trois moments saillants ont marqué l'expérience de Laure Guilbert avec les archives, dont elle nous a donné un vif témoignage au cours de son intervention. Elle définit ces moments comme des rencontres avec des « icebergs » inexplorés qui se sont révélés être des lieux d'impensés de l'histoire de la danse et de l'histoire contemporaine. Ces découvertes lui ont permis de mettre en lumière de passionnants champs de recherche. Mais, fonctionnant également comme des boîtes de Pandore, elles ont délivré leur lot de difficultés, face auxquelles tout chercheur doit trouver une voie médiane dans la conscience de sa responsabilité éthique. Car ce qui est en jeu dans ces archives n'est pas une abstraction, mais bien une histoire de corps et de destins humains dont la profondeur continue de nous atteindre.

La première rencontre marquante de Laure Guilbert avec les archives s'est faite dans le cadre de son doctorat d'histoire qui portait sur les rapports de collaboration du milieu chorégraphique allemand avec le régime nazi. Croisant une grande variété d'archives, elle a notamment mis au jour les fonds de la danse du ministère de la Propagande du Reich, fonds voués à l'oubli dans les urgences de la reconstruction de l'après-guerre et délaissés jusqu'en 1989 derrière le rideau de fer. Abandonnant un projet initial de biographie de Mary Wigman pour se concentrer sur l'analyse de ces documents, elle s'est attachée à reconstruire les différentes phases de la politique chorégraphique du Troisième Reich et éclairer les modalités et les raisons de la collaboration du milieu de la danse avec ce régime. Ce délicat travail de dévoilement a progressivement rendu visible un autre processus à l'œuvre : celui d'un déni de mémoire qui s'est déployé dans des formes variées à travers plusieurs générations de la danse en Europe. Les résistances qui ont accompagné depuis les années 1990 la réception des premières recherches internationales sur la danse sous le nazisme<sup>2</sup> sont une conséquence de cette réactivation du travail de l'histoire sur une époque sombre et douloureuse de la vie des arts. Elles ont contribué notamment à souligner les tensions fréquentes qui régissent les rapports entre les processus d'élaboration des mémoires individuelles et collectives, fondés, entre autres, sur des modes de transmission émotionnels et sélectifs, et celui de l'historien, exhumant des archives enfouies et interrogeant la complexité du réel.

La deuxième rencontre forte de Laure Guilbert avec les archives s'est faite dans le cadre de son travail de responsable éditoriale des publications de la danse au sein de la direction de la Dramaturgie de l'Opéra de Paris. À son arrivée, elle a découvert non sans surprise que les murs de son bureau étaient tapissés du sol au plafond

de plus de trois décennies de documents sur l'histoire du Ballet, entassés pêle-mêle, sans classement ni référencement. Il s'agissait là des « restes » de la chaîne de production éditoriale des programmes du Ballet, publiés depuis 1973 sous l'ère Liebermann par le service de la Dramaturgie, placé initialement sous les auspices du futur metteur en scène Jean-Marie Villégier, puis de Josselyne Le Bourhis. Fruit de la volonté d'introduire dans les programmes de spectacle une première réflexion sur le répertoire et de donner une visibilité aux processus de création, cette documentation n'avait néanmoins pas fait l'objet d'un traitement *ad hoc* qui lui aurait permis de passer du statut de produit d'un circuit de travail à celui d'archive représentative de la vie d'une compagnie. Elle est ainsi restée durant plusieurs décennies à l'état de « décharge », destinée chaque saison à être recouverte par de nouvelles couches aussitôt abandonnées. Face à ce trésor en friche, il s'est agi tout d'abord pour Laure Guilbert d'identifier, thématiser et classer ces traces visuelles et écrites afin de pouvoir leur donner une place et un sens dans une institution éminemment attachée à la tradition orale. Quoique n'étant pas missionnée pour cet archivage, il lui a fallu construire avec peu de moyens un premier « lieu de sauvegarde » pouvant devenir par la suite un espace de référence et d'étude sur la vie des œuvres et des artistes. Ce projet n'a été réalisé que partiellement, la question de la préservation des archives de l'Opéra n'ayant jamais fait l'objet d'une réflexion patrimoniale globale intégrée aux missions de service public de la « Maison<sup>3</sup> ». Les raisons de cette situation sont liées tout à la fois aux changements fréquents des directions de l'Opéra, aux rythmes accélérés des saisons qui rendent difficile le développement d'activités autres que celles directement reliées à la production des spectacles, mais aussi au fonctionnement endogène de la Maison, relativement peu ouvert aux apports potentiels de la réflexion

2

Voir : Laure Guilbert, 2011 [2000, Bruxelles, Complexe], « Postface – Les constructions de l'oubli », in *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, André Versaille éditeur (éd. papier et numérique).

3

L'Opéra de Paris a un statut d'EPIC (établissement public industriel et commercial).

4  
Les travaux académiques sur Serge Lifar sont eux-mêmes encore incomplets.

5  
En Angleterre, Suisse, Autriche, Allemagne, Suède, Israël et Australie.

des sciences humaines et sociales. Au fil du temps, d'autres zones de frottement ont surgi, tels les silences entretenus autour de l'héritage de Serge Lifar, qui renvoient à des questions méthodologiques analogues à celles posées par le rôle des artistes dans l'Europe fasciste et nazie. L'idée de contextualiser les engagements de ce chorégraphe issu de l'émigration russe dans l'histoire de l'Occupation et du régime de Vichy est restée une difficulté que l'Opéra n'a pas encore affrontée pleinement<sup>4</sup>. En cela, l'Opéra ne fait pas exception à la règle de nombreuses autres institutions de spectacle dans le monde, dont les murs sont également peuplés de fantômes laissés à l'écart des problématiques de l'histoire socioculturelle.

Le troisième « iceberg » découvert par Laure Guilbert, et son actuel terrain de recherche, concerne le milieu chorégraphique germanophone ayant fui l'Allemagne et l'Autriche nazies dans les années 1930. Contrairement à ses enquêtes précédentes, les traces de cette histoire ne sont pas attachées à un lieu ou une institution en particulier, mais elles sont dispersées de par le monde, témoignant des routes empruntées par les exilés. Quoique appartenant à une histoire elle aussi enfouie sous de nombreuses strates – notamment une historiographie européenne ayant construit l'oubli de cette minorité exilée – ces traces existent bel et bien et sont conservées dans des lieux les plus divers incluant des collections privées. Laure Guilbert s'est glissée dans leur sillage, au cours de voyages<sup>5</sup> qui lui ont permis de rencontrer les derniers acteurs de ce destin commun et plusieurs de leurs héritiers. Traces endormies car inexploitées, parcellaires et fragiles, éparpillées en routes complexes, recouvertes par les impératifs de la survie en diaspora, jalonnées de silences et traumas, leur lecture a cependant dévoilé une intéressante réalité : tout en traduisant la perte irrémédiable de cultures déchirées

et l'âpreté de vies déracinées, elles ont aussi laissé remonter à leur surface la force expressive des corps, la vivacité des danses incarnées, la profondeur des ressources artistiques et pédagogiques, comme si le mouvement de l'exil, par l'inconnu qu'il imposait, avait invité à des chemins de réinvention de soi et du rapport à l'autre, ré-ouvrant aux corps des espaces neufs d'exploration intérieure et extérieure. Recueillir ces vies disparues, voire leur simple écho, rassembler ces existences résilientes et doublement marquées par l'exil et l'oubli de l'exil, fut l'intention primaire de Laure Guilbert. La richesse des traces réunies lui a permis d'initier un projet articulé autour de trois thématiques : retracer les chemins de l'exil dans l'espace géopolitique international des années 1930 et 1940 ; décrire les expériences des exilés dans leurs dimensions socio-professionnelles, culturelles et artistiques ; enfin, relire les mémoires de l'exil à la lumière des silences qui les ont entourées.

« Comprendre » le parcours d'une génération ayant œuvré sous une dictature, « retrouver » l'itinérance de ses victimes oubliées, « sauver » les traces de la vie d'une compagnie, telles furent les trois lignes rouges autour desquelles se sont construites les expériences de Laure Guilbert avec les archives. Espace privilégié de dialogue entre les sources du passé, les connaissances et les perceptions du présent, les archives offrent un terrain d'enquête empirique d'une richesse inestimable qui permet d'aborder les dimensions micro et macro de la vie des sociétés... Une leçon d'écoute qui est aussi une invitation à écrire les pages manquantes d'une histoire non rectiligne.

*Laure Guilbert  
et l'équipe de l'Atelier des doctorants  
(Beatrice Boldrin, Bruno Ligore,  
Bianca Maurmayr, Alessandra Sini)*

---

Laure Guilbert a étudié l'histoire et la littérature à Lille, Paris et Florence. Son doctorat a fait l'objet d'une publication récemment rééditée : *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme* (2000 ; 2011). Tout en enseignant l'histoire et les théories de la danse et du théâtre aux universités de Metz, Versailles et Paris 3-Sorbonne Nouvelle, elle a réalisé plusieurs missions de recherche pour la Cité de la musique et le Centre national de la danse. Responsable des publications de la danse au sein de la direction de la Dramaturgie de l'Opéra national de Paris de 2002 à 2015, elle a cofondé et présidé l'association des chercheurs en danse entre 2007 et 2014. Elle est depuis 2015 « BRAIN-Marie Curie Fellow » à l'université européenne Viadrina, à Francfort-sur-l'Oder, et chercheur associé au Centre Marc Bloch de Berlin, où elle se consacre à un projet sur l'exil des milieux chorégraphiques germanophones sous le nazisme.

## Quelles archives ? Quelle(s) histoire(s) ?

Repenser l'historiographie à partir de la mémoire du corps et de la danse

Inge Baxmann

Synthèse de la communication orale

Dans son intervention, Inge Baxmann nous a invités à questionner la relation entre les archives, les discours historiques, et les techniques que l'on possède, dont les techniques corporelles, pour construire la mémoire.

La danse fait partie de tout un arsenal de techniques du corps qui, en tant que savoir implicite, forme la base de toute communauté culturelle : le mouvement, le geste et le rythme constituent une archive d'expériences sensorielles, émotives et perceptives. Il s'agit d'un savoir pré-conscient, incarné dans les gestes et dans les rythmes et peu disponible en dehors des pratiques corporelles en acte. Transmis par des traditions orales et gestuelles, ce savoir est matérialisé – comme des traces de pratiques – entre autres, dans des artefacts et des technologies. En conflit avec les procédés hérités de la culture livresque, ce savoir n'est intégré que partiellement dans l'historiographie occidentale, en tant que « tacit knowledge » (savoir implicite), particulièrement dans la mémoire des muscles.

Dans ce contexte, Inge Baxmann remarque que la relation entre danse et

archive constitue un défi et une grande chance à la fois, pour le développement d'approches méthodologiques innovantes pour l'histoire culturelle et son historiographie. Parmi les matériaux d'archive que l'historien en danse doit traiter, il y a en effet cet ensemble de savoirs oraux et gestuels qui était resté marginal pour la construction identitaire de nos sociétés occidentales. La culture du mouvement est une pratique sociale qui reste ancrée au niveau pré-conscient dans les sociétés, comme un ensemble d'expériences sensorielles, émotives et perceptives qui laissent des traces dans la mémoire individuelle et inter-subjective des corps. Les cultures du mouvement en tant que pratiques sociales de mémoire incarnées sont donc capables de construire des contre-discours par rapport à la mémoire officielle, ce qui est comparable à ce que Pina Bausch nomma « *Zwischengefühle* » (intermittences affectives), en dehors des codes de sentiments et de perception établis et familiers.

La reconstruction et la mémoire impliquent toujours un processus de négociation complexe, puisque la mémoire est elle aussi en mouvement. Renouer avec

un passé révolu peut néanmoins s'exprimer comme une résistance, et cela plus particulièrement en danse, où le corps des danseurs est directement impliqué dans la remémoration des séquences du mouvement ou des modèles rythmiques des chorégraphies historiques : habitués à d'autres types de perception et de mouvement, et construits à partir d'autres montages physio-psycho-sociaux<sup>1</sup>, les danseurs accèdent aux formes et aux mouvements historiques à travers le prisme d'un corps perçu comme « autre ». L'intérêt dans ce type d'enquête historique n'est pas celui d'atteindre une authenticité, impossible aussi en raison de la présence des corps différents, mais davantage celui de mettre en perspective la sensibilité et l'émotivité actuelle avec les matériaux historiques.

En conséquence, l'archive ne possède pas un ordre inhérent<sup>2</sup> en dehors de l'ordre apporté par les chercheurs et il n'y a pas de reconstruction authentique. Les historiens du geste et de la danse interprètent les matériaux d'archives écrits et oraux et développent des narrations, dont la fonction est celle de répondre à nos préoccupations actuelles. On pourrait alors définir l'essence de l'acte archivistique comme la transformation du matériel d'un monde passé en matériel pour un monde futur à construire.

La chercheuse a également souligné que l'émergence de nouvelles techniques et pratiques corporelles est souvent liée à l'apparition de nouvelles technologies, qui affectent la façon dont les individus utilisent leur corps et font leur expérience du temps et de l'espace. Dans ce contexte, la pratique amène à développer de nouvelles habitudes sociales et mentales – c'est-à-dire la façon dans laquelle les formes de la vie<sup>3</sup> sont imaginées et pratiquées – de manière relative de société à société. C'est avant tout par les pratiques du corps que de nouvelles pratiques technologiques sont incorporées

et intégrées dans la vie quotidienne – qu'elles façonnent et influencent à leur tour – et dans l'inconscient, et ont donc ce pouvoir de modifier notre relation au monde, parce qu'elles rentrent dans les actions et dans les mouvements habituels. C'est ainsi qu'elles peuvent aussi développer une sorte d'inertie qui peut constituer une forme de résistance aux intentions conscientes de modifier et changer nos habitudes. Autrement dit : il ne s'agit pas d'avoir les technologies d'une part et les corps de l'autre, il s'agit d'un *feedback* qui s'opère dans les deux sens et qui façonne l'histoire culturelle.

Pour mieux expliciter la relation entre émergence de nouvelles pratiques corporelles et changement social, la chercheuse s'est servie de l'exemple de la notion de « modernité » (fin du XIX<sup>e</sup>, début du XX<sup>e</sup> siècle). La modernité peut être décrite comme une rupture culturelle, liée à l'émergence de nouveaux médias et de nouvelles technologies en relation auxquelles un nouveau « régime sensoriel » s'installe. Préconisant précisément une nouvelle culture du sensible, les avant-gardes des années 1920 ont beaucoup insisté sur l'idée de « désapprentissage » – des façons de percevoir, de communiquer, de bouger, hérités de la culture occidentale traditionnelle et livresque –, ou bien de l'acte de « primitiviser » la perception afin de retrouver une capacité kinesthésique de lire dans les gestes et dans le mouvement. L'idéal de « l'homme nouveau » de la modernité est donc la figure clé d'une rupture avec un « vieux » système sensoriel.

Dans ce contexte socioculturel, la danse et les diverses cultures du corps occupent une position centrale comme « espaces d'entraînement » de formes de vie moderne (la gymnastique rythmique dalcrozienne, par exemple, se voulait « éducation de la perception ») en reliant différents champs épistémologiques et

1  
Cf. Marcel Mauss, 1936, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4. [www.philo-online.com/TEXTES/MAUSS%20Marcel%20Les%20techniques%20du%20corps.pdf](http://www.philo-online.com/TEXTES/MAUSS%20Marcel%20Les%20techniques%20du%20corps.pdf) Site consulté en octobre 2015.

2  
Cf. Arlette Farge, 1989, « L'archive naît du désordre », in *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, p. 36.

3  
Voir à ce propos André Varagnac, un ethnologue et disciple de Marcel Mauss, qui définit les formes de la vie comme « un ensemble de techniques, dont les techniques du corps en forment le noyau ».

4

Voir : Wilhelm Oskar Fritz Giese, 1925, *Girlikultur, Vergleiche zwischen Amerikanischen und Europäischen Rhythmus und Lebensgefühl*, Munich, Delphin-Verlag.

5

Voir : Rudolf Von Laban, 1920, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Walter Seifert.

6

L'exemple du rythme peut aussi être ramené à l'époque actuelle. Comme l'a démontré Gregory Hickok, professeur de sciences cognitives à l'université de Californie, les rythmes des ondes cérébrales ne sont pas exclusivement le réflexe de l'activité mentale, mais leur cause aussi, réinterpellant la mémoire et l'expérience passées, aux fins de la conceptualisation et de la compréhension actuelle.

différentes pratiques. Formées par la technologie, en même temps qu'elles la créent, les techniques du corps servent alors d'intermédiaire entre technologie et discours en créant de nouveaux encadrements qui marquent les contours pour la création de systèmes discursifs correspondants, et qui sillonnent le processus épistémologique de la société. À ce propos, Inge Baxmann a évoqué deux exemples bien connus tirés de la modernité : l'identification par Wilhelm Oskar Fritz Giese d'une nouvelle culture de la motricité promue par les salles de cinéma au début du xx<sup>e</sup> siècle et symbolisée par le phénomène des « Girls<sup>4</sup> » ; et le sens plastique (*Plastische Sinn*) promu par Rudolf von Laban, où une synthèse des sens est réalisée dans le mouvement dansé caractéristique de l'homme nouveau, aussi bien que son icosaèdre, que la chercheuse considère comme une figure épistémologique clé de la modernité<sup>5</sup>. La modernité constituait donc pour Giese et pour Laban un nouveau régime sensoriel : un corps kinesthésique qui incorpore les impulsions rythmiques du mouvement qu'il perçoit.

En s'appuyant sur l'exemple du rythme dans la modernité<sup>6</sup>, Inge Baxmann a ainsi souligné comment les savoirs corporels peuvent être pensés comme de nouvelles catégories historiographiques : au lieu de relier les périodisations et les ruptures historiques aux changements des régimes politiques, il serait intéressant de penser l'histoire à partir du corps, ou par « postures culturelles ».

*Inge Baxmann  
et l'équipe de l'Atelier des doctorants  
(Beatrice Boldrin, Bruno Ligore,  
Bianca Maurmayr, Alessandra Sini)*

---

Inge Baxmann est Professeur à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Leipzig. De 2001 à 2009, elle a dirigé les Archives de la danse de Leipzig (Tanzarchiv Leipzig). Elle a publié, entre autres : *Soziale Medien—Neue Massen* (2014) ; *Les Archives internationales de la danse* (2006) ; *Deutungsräume. Bewegungswissenschaftskulturelles Archiv der Moderne* (2005) ; *Mythos: Gemeinschaft. Körper und Tanzkulturen in der Moderne* (2000).

## « Ceci n'est pas une archive ».

Perspectives théoriques et approches méthodologiques en question

Susanne Franco

Synthèse de la communication orale

En évoquant le célèbre tableau *La Trahison des images* du peintre surréaliste René Magritte, Susanne Franco nous a conduits à questionner la relation unilatérale et monosémique entre l'objet et le mot qui le désigne, voire entre l'archive et ses documents : en soulignant la richesse qui peut exister entre la dimension du réel et sa représentation, la chercheuse a avancé l'hypothèse que l'archive soit pensée au-delà de ce qu'elle garde.

La confrontation constante entre documentation écrite et enquête corporelle – que l'histoire de la danse s'est appropriée depuis les années 1980 – a enrichi ce domaine de nouvelles méthodologies<sup>1</sup> pour approcher le corps et son mouvement : fausse évidence, le corps a été traité comme un document, dont la valeur heuristique pouvait être tracée à partir de l'incorporation, conçue comme une nouvelle forme de connaissance. Susanne Franco affirme que le moment théorique et le moment pratique de l'enquête historiographique, ou le questionnement de l'archive et du corps, ne sont pas indépendants l'un de l'autre. À la confluence de ces deux moments, il y a toujours l'acquisition de nouvelles

possibilités de lire le document-corps, et de voir l'incorporation comme un processus de mémorisation et d'archivage des savoirs pratiques<sup>2</sup>. Ainsi, si la mémoire corporelle que l'on a d'une pratique passée est toujours l'élaboration d'une expérience vécue, l'archive est aussi constamment activée et transformée par l'expérience de celui qui la traverse et qui l'interroge. Recentrant l'étude autour du mot-clé « archive », il s'avère alors que la recherche actuelle tente de questionner les enjeux de la préservation d'un patrimoine culturel et de la transmission de savoirs pratiques<sup>3</sup>.

Susanne Franco pose l'attention sur le rôle du chercheur, sur son regard, capable de reconnaître et de revitaliser l'expérience du vécu qui émerge des documents arrivés du passé jusqu'à nos jours. Cette nouvelle relation à l'archive porte la conceptualisation que l'on a de cette institution de « lieu de préservation du passé » à « lieu d'expérience du passé ». Elle donne un nouveau statut au document *et* au corps, et transmet l'idée qu'une archive soit toujours nécessaire pour parler de danse – qu'il s'agisse de celle musculaire et fibreuse des danseurs ou des spectateurs, ou de celle qui est produite par

1 Voir à ce propos *Practice as research*, l'analyse du mouvement dansé, le récit du vécu du danseur et du chercheur et l'autoethnographie, ou l'approche subjective de la part du chercheur.

2 Notamment dans la pensée de Rebecca Schneider, Joseph Roach, Diana Taylor et Inge Baxmann.

3 Les positionnements historiographiques les plus récents tendent à concevoir l'archive comme un espace dynamique qui s'ouvre grâce à l'analyse, et grâce auquel l'analyse prend vie, voire comme une métaphore de la façon de faire l'histoire et de se rapporter à l'historiographie.

4

Voir le site de l'artiste :  
www.elisabettadimaggio.it

les médias et par les historiens. La mémoire corporelle du danseur autant que la mémoire incorporée du chercheur constituent des traces incontournables pour pouvoir rendre compte de plusieurs aspects possibles du phénomène danse, que ce soit dans le présent ou en relation au passé.

Ainsi, au-delà du document corollaire à la danse (tel que danse gravée, partition, livret, critique ou chronique, etc.), la danse reste aussi inscrite dans le (les) corps du (des) danseur(s). D'ici, la polarisation entre deux attitudes opposées qui ont caractérisé le monde de la création en danse. Celle de « l'archive-phobie », ou de la résistance à se mettre en relation à l'archive pour ne pas abîmer l'idée de ce que la danse était, et celle de « l'archive-folie », ou de la surestimation de la production des traces et de la véridicité qu'elles portent en elles-mêmes. Ces deux positions risquent de plonger la recherche dans un « anarchisme » : l'anarchie provoquée par la double tension entre production/effacement des traces et par leur conceptualisation.

En revenant sur la leçon de Derrida, Susanne Franco a souligné qu'il y a une trace dès qu'il y a une expérience, et il n'y a pas d'expérience sans traces, ce qui rend le concept de la trace coextensif à l'expérience du vivant. En ayant l'expérience de la danse, le chercheur (qu'il soit danseur ou théoricien) construit une trace en même temps qu'il en efface d'autres, dont il ne peut pas faire l'expérience.

D'ailleurs, il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée politiquement, voire sélectionnée et éventuellement effacée – tout en laissant des traces de cet effacement.

Pour cela, la chercheuse propose que ce soit plus précisément à cette absence des

archives de nous aider aujourd'hui à penser le rôle de l'archive dans la construction du discours historique : la « non-archive », ou « la forme d'une perte totale » deviendrait ainsi un contre-modèle efficace pour définir à la fois ce que l'archive est, et ce qui ne rentre pas dans la définition commune d'archive. La « non-archive » a la fonction de définir la déviation de ce qui est conçu comme la norme : le fait de pouvoir préserver le passé.

Partant du principe que la trace incorporée pourrait faire résistance à l'oubli de la mémoire et de l'histoire, Susanne Franco affirme que le pari des études en danse aujourd'hui est plutôt de l'ordre du « retracement des traces » que du questionnement des archives. C'est dans la possibilité de suivre/découvrir des nouvelles traces que la spécificité du savoir corporel peut apporter de l'originalité dans la recherche en sciences humaines. Pour mieux affiner ces méthodologies, il est donc approprié d'interroger les modalités et la vision/perception à la base de la formation du chercheur, et les narrations historiques impliquées dans la création des traces.

En choisissant deux exemples actuels, Susanne Franco explicite cette nouvelle conceptualisation de la trace et de l'archive.

Exemple n° 1 – l'œuvre de l'artiste visuelle Elisabetta di Maggio<sup>4</sup>, qui intervient à l'aide d'une paire de ciseaux et d'un scalpel sur les murs des musées, des galeries et des maisons privées, afin de mettre en relation l'œuvre du passé avec celle du présent. Son action de graver les murs, et l'œuvre d'art qui en ressort, changent au fur et à mesure que l'artiste rencontre des traces du temps passé (ou ce qu'elle reconnaît comme telles). Ainsi, l'exemple met en lumière que les traces dépendent de l'observation et de la sélection de l'artiste et du chercheur, et ne possèdent pas une essence ontologique

en soi. Le chercheur/historien serait donc un auteur qui écrit l'histoire à sa façon, et dont l'interprétation produit un changement du passé<sup>5</sup>. Dans cette lecture/écriture singulière de l'histoire, on suppose un dynamisme qui modifie à chaque fois la relation au passé, favorisant en même temps son enquête critique.

Le travail de di Maggio nous aide à en dire plus sur l'ontologie de la trace<sup>6</sup>. La trace est de pertinence du passé et elle existe seulement dans l'absence, plus précisément dans le fait qu'elle ne montre pas ce qui est absent, mais témoigne plutôt de son absence. La reconstruction des traces ne peut être qu'une représentation et, puisque les traces sont polysémiques, elles nous suggèrent une pluralité de sens. Enfin, un autre trait distinctif de la trace est celui de ne pas être produite mais d'être laissée involontairement. Ce qui n'est pas une trace peut tout de même être lu comme telle, comme nous le montre le travail créatif d'Elisabetta di Maggio. Ainsi, celui qui lit la trace, l'artiste dans ce cas, est directement impliqué dans sa fabrication.

Exemple n° 2 – Susanne Franco a ensuite exposé la confrontation entre deux activités culturelles liées au patrimoine africain : le centre culturel Bomas of Kenya<sup>7</sup> à Nairobi et la relation au patrimoine explorée par Sitawa Namwalie dans sa performance de 2009, *Cut off My Tongue*<sup>8</sup>.

D'une part, le centre culturel Bomas of Kenya à Nairobi, inauguré en 1973, expose une reconstruction de quelques villages, et propose un programme quotidien de 12 danses multiethniques (sélectionnées sur un répertoire de 47 pièces), réunies pour présenter une image pacifique et harmonieuse du pays, en réalité très morcelé. En opérant de manière arbitraire une sélection pour montrer une homogénéité culturelle et identitaire, ce programme reconstruit un patrimoine

selon les attentes du présent. À différence de l'histoire, qui est une enquête critique sur le passé, l'héritage est la célébration du passé qui suit les nécessités du présent et cherche une consolidation en termes d'identité nationale<sup>9</sup>.

Si au début ces danses étaient conçues comme une expérience *in fieri*, la tentation vers la production d'une documentation a mené à l'archivage et à la fabrication de produits tangibles (des DVD en vente). Susanne Franco propose ainsi de considérer l'archive du Bomas une « post-archive », c'est-à-dire un lieu qui préserverait la mémoire de ce qui ne s'est pas encore passé mais vers lequel la nation tendrait : un Kenya où la danse pourrait parler de circulation et de dialogue entre ses différentes cultures.

D'autre part, Susanne Franco, en revenant sur la notion de « surrogation<sup>10</sup> » de Joseph Roach, nous présente la performance de 2009 de Sitawa Namwalie, *Cut off My Tongue*, où l'incorporation des danses de la tradition est mise en tension avec une propension à l'innovation. Le patrimoine serait ainsi créé et actualisé selon une volonté à la fois d'archivage, de mémoration ainsi que d'innovation. Le patrimoine est donc quelque chose qui est fait, une expérience, une performance sociale et culturelle, ou encore un processus social qui se déroule dans le présent pour les temps à venir. Cette performance garde les traces de ces danses de la tradition et de ce qu'elles nous restituent du passé, ainsi que de son absence.

Pour clore son discours, Susanne Franco reprend la question de l'usage des archives : les chercheurs en danse, les chorégraphes et les danseurs peuvent traiter les danses représentées en croisant des documents vivants avec des documents d'archives. Ou bien ils peuvent se questionner autour de la tension entre, d'une part,

5 Voir les travaux de Hayden White, Frank Ankersmit, Reinhardt Koselleck.

6 Cf. Sybille Krämer, 2007, « Was Also Ist eine Spur? Und Worin Besteht ihre Epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme », in Sybille Krämer, Gernot Krubbe, Werner Kogge (dir.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Francfort, Suhrkamp, pp. 11-36.

7 [www.bomasofkenya.co.ke](http://www.bomasofkenya.co.ke)

8 [www.youtube.com/watch?v=5tkSHzeY3wc](http://www.youtube.com/watch?v=5tkSHzeY3wc)

9 Voir : David Lowenthal, 1996, *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, The Free Press.

10 Le processus par lequel une culture se produit et re-produit elle-même.

l'oubli induit en faveur de la construction politique d'une nouvelle mémoire collective de l'identité culturelle (i.e. Bomas) et, d'autre part, le refoulement individuel et collectif. Ce refoulement certes avoue son impuissance à représenter une mémoire incorporée, mais il constitue une trace de savoir qui exerce un contre-pouvoir politique ne pouvant exister que dans le présent (i.e. Sitawa Namwalie). Cette absence, mise en évidence par ces traces, peut informer les chercheurs et les danseurs parallèlement à leur travail dans les archives, indépendamment de leur nature, ou de la reconnaissance qu'on leur accorde.

*Susanne Franco  
et l'équipe de l'Atelier des doctorants  
(Beatrice Boldrin, Bruno Ligore,  
Bianca Maurmayr, Alessandra Sini)*

---

Susanne Franco est maître de conférence à l'université de Salerne et pour l'année 2015-2016 à l'université Ca' Foscari de Venise. Elle est l'auteure de *Martha Graham* (2003) et *Frédéric Flamand* (2004) ; elle a dirigé *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica* (2006) et avec Marina Nordera *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (2005, puis éd. anglaise 2007) et *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (2010). Elle a dirigé de 2004 à 2011 la série d'entretiens « Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea » (L'Epos).

# Danse et paysage : écrire sur le vivant

Julie Perrin

Synthèse de la communication orale

Julie Perrin réagit au titre de la section pour laquelle elle a été invitée à intervenir, « Pratiques des corporéités et écritures chorégraphiques : les archives seraient-elles vivantes ? » et commence son intervention en soulignant qu'ils n'existent pas d'« archives mortes ». Il s'agit à chaque fois pour les historiens de prêter un sens, d'interpréter, de donner de la vitalité aux documents. Quelle que soit la matérialité de l'archive, il y a un travail du chercheur très inventif : d'interprétation, de relecture, d'analyses successives. Les archives sont, en ce sens, polysémiques, dans la mesure où chaque sujet va les interroger.

Julie Perrin axe son intervention sur la description de ses expériences sur le terrain de deux compagnies de danse, celle de Régine Chopinot à la fin des années 1990 et celle d'Odile Duboc en 2002. Elle a développé une observation en studio et une méthodologie assez empirique et intuitive, une manière de faire, dont elle décèle, a posteriori, les affinités avec la démarche ethnographique, pour différentes raisons :

1. Le travail de terrain qui questionne le statut du chercheur en tant qu'observateur, ainsi que la relation entre sujet observateur et objet observé.
2. L'utilisation des entretiens avec les acteurs de l'œuvre.
3. La tenue d'un journal de terrain, où le chercheur laisse trace de ce qu'il regarde et des questions qui surgissent lors de l'observation. Certaines de ces questions concernent précisément « le vertige du regard » né de l'instabilité de son objet, de l'hétérogénéité des matériaux face auxquelles elle se trouvait (répétition des gestes, filages, essais, mots des acteurs) et de la fluctuation de l'attention du chercheur en immersion.

Le temps de l'immersion permet de déplier l'objet, la qualité d'un travail, de comprendre la sensibilité, les imaginaires des danseurs en les côtoyant, et permet ainsi au chercheur de trouver la « juste place<sup>1</sup> ».

L'immersion chez Odile Duboc a aussi conduit Julie Perrin à requestionner

1  
Jean Starobinski parle d'« interdépendance attentive » : il décrit le trajet critique comme un parcours qui part de la fascination amoureuse pour l'objet d'étude, qui doit aboutir à une grande attention mais plus distanciée.  
Jean Starobinski, 1970, *La Relation critique. L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, « NRF – Le Chemin », pp. 15, 28.

2  
François Laplantine,  
2005, *Le Social et le  
Sensible. Introduction à une  
anthropologie modale*, Paris,  
Téraèdre.

Ou bien : Joseph J. Lévy,  
2009 [2002, Montréal,  
Liber], *Entretiens avec  
François Laplantine.  
Anthropologies latérales*, Paris,  
Téraèdre, « [R]édition ».

3  
Alain Corbin, 2001,  
*L'Homme dans le paysage.  
Entretien avec Jean Lebrun*,  
Paris, Textuel, p. 57.

4  
*Ibid.*, p. 18.

sa conception de l'expression « œuvre chorégraphique », ainsi que sa façon de témoigner de la transmission du geste et des processus de composition.

Ce travail a donc amené la chercheuse à s'intéresser au rapport aux mots dans le studio aussi bien qu'aux gestes. Sa posture de témoin l'a conduite à travailler sur le vocabulaire de l'artiste concerné (un vocabulaire mûri et affiné au long des années), pour traduire et transmettre la pensée du chorégraphe.

Cette démarche la renvoie aujourd'hui à celle de l'anthropologue François Laplantine<sup>2</sup> qui décrit sa méthode comme « ethnographique » et insiste beaucoup sur la temporalité lente comme condition nécessaire pour s'imprégner du comportement des autres, jusqu'à l'intérioriser, et sur l'horizontalité entre chercheur et acteurs, qui co-construisent l'objet ensemble (« pensée de l'avec »). Il insiste sur les réalités auxquelles nous sommes confrontés et qui peuvent être clairement « dites » (intelligibles, expliquées), ou au contraire ne sont pas nommées mais montrées (et qui n'existent pas moins). Pour les danseurs, ce « montré » mais « pas nommé » constitue une masse immense de savoirs et de réalités que l'on observe. Laplantine soutient qu'il faut intégrer le sensible dans la connaissance : Penser en sons – Penser en gestes – Penser en images.

Un autre aspect de la pensée de cet auteur qui intéresse Julie Perrin est sa conception de l'anthropologie comme une activité faite de distance et de proximité à son objet, formant une sorte de pulsation rythmique. Il signale aussi ceci : « Nous ne sommes pas les porte-paroles des sociétés que nous étudions, nous nous réformons plutôt à leur contact » (Laplantine *in* Lévy, 125). Autrement dit, le chercheur n'est pas le porte-parole ni le témoin du

chorégraphe qu'il étudie (Odile Duboc dans son cas) : il est aussi un sujet mis en situation de pensée et de sensation. C'est de l'expérience partagée avec le (les) artiste(s) que ressortent les paroles du chercheur.

Le corpus actuel de la chercheuse concerne les danses « hors des théâtres » qui ont souvent lieu dans les villes mais aussi dans des espaces moins urbanisés (jardins, campagnes, etc.) et qui déplacent les prismes de lecture de l'esthétique aux sciences sociales, à l'anthropologie urbaine, au paysagisme, à la géographie : ces expériences ont conduit la chercheuse à poser autrement la question de la relation à l'archive. Quelles traces laissent ces projets artistiques ?

Une partie de ces œuvres s'inscrit en quelque sorte dans l'histoire du paysage, dès lors que les chorégraphes proposent d'autres lectures du monde, et « charge[ent] l'espace de significations, de symboles, de désirs<sup>3</sup> ». Les questions d'archives soulevées rencontrent alors celles que se posent les historiens du paysage (et plus généralement, les historiens du sensible). À partir de quelles traces pouvons-nous travailler ? Témoignages de spectateurs, documents préparatoires, croquis, accessoires nécessaires à la création, figurations cartographiques, écrits d'artistes...

L'historien Alain Corbin signale que « l'histoire du paysage, comme d'ailleurs toute l'histoire, se trouve limitée par le fait que les spécialistes travaillent sur des traces picturales ou écrites et qu'ils sont obligés d'identifier le non-dit ou le non-représenté au non-éprouvé. Or l'on peut très bien ressentir des émotions et des sentiments sans pour autant posséder les moyens de les dire, ou sans vouloir le faire, parce que cela pourrait paraître banal<sup>4</sup> ». Cette fin de citation est très signifiante

parce qu'elle met en évidence la richesse et la limite de l'archive à dire le vivant ; elle signale aussi le rôle qu'on peut jouer en tant que chercheurs en danse au présent, qui consiste peut-être en grande partie à « dire le banal », voire à expliciter ce banal que les artistes ne disent et ne nomment pas parce qu'il leur semble évident.

*Julie Perrin*

*et l'équipe de l'Atelier des doctorants*

*(Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini)*

---

Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département Danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Elle est membre du comité scientifique éditorial de la revue *Recherches en danse*, et membre du bureau de l'association des chercheurs en danse. Elle est l'auteure de *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (2012).

## Strates d'apparition.

Recherche artistique-méthodologique autour du solo de la Mort,  
*La Table verte* (1932) et *La Grande Ville* (1932), chorégraphies de Kurt Jooss

Karin Hermes

Synthèse d'intervention, entre pratique et théorie

Invitée à faire le lien entre la pratique artistique et la réflexion théorique et méthodologique, Karin Hermes a cherché à introduire l'audience au travail de Kurt Jooss (1901-1979), élève de Rudolf von Laban et enseignant de Pina Bausch et de Jean Cébron, et cela à partir de la célèbre pièce *La Table verte* (1932) – souvent reprise au niveau international, et certainement l'œuvre la plus représentative du travail chorégraphique et de la réflexion critique de Jooss – et de *La Grande Ville* (1933).

Après une présentation du chorégraphe, il a été possible de s'approcher du travail de Kurt Jooss par un travail pratique d'incorporation, sensible et proprioceptif, centré sur la rythmique ternaire de la danse et sur la qualité expressive des bras. Cette étude choréo-musicale a été expérimentée à partir du solo de la Mort, le rôle central et pratiquement omniprésent de la pièce *La Table verte*, personnage prêt à tuer les autres rôles sur scène à l'aide de son sabre ou en les serrant doucement dans ses bras (i.e. la Mère). Le travail pratique a en effet, insisté sur la structure musicale des pièces de Jooss qui, ancien étudiant

en musicologie, donnait une grande importance à la composition métrique de ses chorégraphies : c'est notamment la superposition du rythme binaire de la musique et de celui ternaire de la chorégraphie (donné plus précisément par les frappements au sol des pieds) qui était ici en jeu, demandant une écoute attentive des tempos de la part des danseurs, afin de trouver un paramètre temporel objectif.

Ce travail d'incorporation et d'expérimentation a bien mis en jeu la confrontation que l'historien en danse doit faire avec une corporéité différente et des techniques corporelles autres que celles auxquelles il est habitué (au sens bourdieu du terme) : par le travail pratique, il se rend compte de l'historicité de son propre corps, qui n'arrive pas à s'adapter à une technique « corporelle » antérieure et différente, comme celle de Jooss, tel que Christophe Wavelet l'a très bien remarqué. Le corps qui travaille une pratique passée se trouve donc dans l'impasse d'être absolument informé par des techniques d'aujourd'hui, puisque les organisations gravitaires et les pratiques kinésiques qui ont disparu au

fil du temps ne lui appartiennent plus. Retracer par le corps ces dynamiques aide néanmoins à mieux rentrer dans la matière historique, dans le *Zeitgeist* d'une époque, et à s'approprier d'une mentalité et d'une culture passées : une approche théorique-pratique ne peut alors qu'enrichir, voire révolutionner, l'historiographie culturelle<sup>1</sup>.

À partir de la présence de nombreuses partitions chorégraphiques qui nous sont parvenues à travers le fonds Albrecht Knust, le danseur d'aujourd'hui qui retravaille les chorégraphies de Jooss se trouve certes face à la difficulté d'opérer une sélection sur les pas et les séquences chorégraphiques à utiliser, mais a aussi plusieurs choix interprétatifs à sa disposition, et peut consciemment réintégrer la chorégraphie selon son propre vécu et son imaginaire.

L'étude de *La Table verte* et du travail chorégraphique de Kurt Jooss a donc aussi été une occasion pour parler de la fonction historique des reprises : selon Karin Hermes, il s'agirait d'amener la société à une réflexion sur son propre temps, et de se projeter vers un futur – utopique ou dystopique. L'étude d'une œuvre du passé devrait conduire à donner sens au passé, bien qu'actualisé dans le présent et projeté vers un temps futur.

Karin Hermes a ainsi souligné qu'il est inévitable que le traitement d'œuvres historiques soit un travail interprétatif et créatif de traduction-trahison (*traductor-traditor*, selon l'expression latine), qui justement lit et réinvente l'œuvre originale. Elle a alors avancé des questions méthodologiques liées au statut ontologique de *primum* de l'œuvre : existe-t-il en arts du spectacle un original, toujours identique à lui-même ? L'authenticité, ne serait-elle plutôt un leurre à rechercher ? Dans un travail historiographique prétendant retracer la véridicité de l'œuvre,

comment est-il possible de faire le partage entre le processus de travail et le travail fini ? Comment est-il possible de rendre la mémoire corporelle de la danse ?

Pour concrétiser davantage le discours, Karin Hermes a montré le travail de récréation de sa compagnie hermesdance *Betwixt and Between – Dialogue with Rooms*<sup>2</sup>, à partir de *Rooms* d'Anne Sokolow (1955), commenté par la professeure Cássia Navas. Si la présence de Sokolow est perceptible dans les choix structuraux de la chorégraphie, elle est sous forme de lignes de force, plus aptes à rendre le sens de l'époque de la chorégraphe américaine plutôt que l'exactitude de sa chorégraphie originale.

À ce propos, Karin Hermes a tenu à souligner combien de termes nous possédons pour nous référer au travail de relecture – où le préfixe « re » joue un rôle de répétition créative. Nous pouvons parler de récréation, de *re-enactement*, de reproduction, de *restaging*, de réinterprétation, de reconstruction, de *revival*, de reprise, mais aussi de citation, de fragment, de dialogue entre ; le choix terminologique proposé par Hermes a donc été celui de « spirale herméneutique ». Suivant l'approche philosophique de Hans-Georg Gadamer, Karin Hermes a précisé qu'elle conçoit le travail de reconstitution/création comme un processus (ou un chemin) en spirale : on ne parvient pas à une œuvre du passé par un parcours en ligne directe, mais on est obligé de passer par plusieurs étapes qui enrichissent à la fois l'historien et l'œuvre en création, ainsi que par plusieurs choix, opérés notamment en studio : que faut-il garder ? Que faut-il réinventer ? Que faut-il transmettre des traces documentaires et mémorielles qui nous sont parvenues au public, autant âgé, autant jeune<sup>3</sup> ?

L'œuvre de reconstitution historiquement informée de la danse ne peut alors

1 Voir à ce propos l'intervention d'Inge Baxmann.

2 Voir : [www.hermesdance.com/portfolio/betwixt-and-between/](http://www.hermesdance.com/portfolio/betwixt-and-between/)

3 Le travail de traduction pédagogique des sources archivistiques (pour une classe de lycée – première Littéraire) mené autour de *La Table verte* par Ludmila Acone, (enseignante-chercheuse associée au laboratoire de Médiévistique occidentale de Paris) a été évoqué lors de la discussion générale qui a suivi l'intervention de Karin Hermes.

4

Pour approfondir : Karin Hermes, 2010, « Choreografie im hermeneutischen Prozess » in Christina Thurner, Julia Wehren (dir.), *Original und Revival: Geschicht-Schreibung im Tanz*, Zurich, Chronos, pp. 169-180.

être comprise que comme une adaptation perpétuelle au contexte dans lequel elle s'insère, aux conditions d'émergence qui caractérisent ce contexte, aux choix, aux décisions et aux intentions du chorégraphe, et au(x) corps dont il dispose<sup>4</sup>. Il s'agit d'une œuvre passée remontée au présent.

*Karin Hermes  
et l'équipe de l'Atelier des doctorants  
(Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini)*

---

Karin Hermes est chorégraphe, interprète, enseignante en danse et notation du mouvement. Formée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en analyse et notation Laban, elle obtient son diplôme de perfectionnement en 1998. Depuis 2005, elle est membre-expert de l'International Council of Kinetography Laban et préside son comité de recherche de 2011 à 2015. Elle a enseigné à l'université de Berne, à Berlin, Londres, etc. Fondatrice et directrice de hermesdance (hermesdance.com), compagnie de danse contemporaine, qui tourne internationalement en Europe, Israël, Amérique du Sud. Elle effectue des recherches artistiques autour de la récréation d'œuvres du xx<sup>e</sup> siècle et a participé à des productions et publications sur l'héritage de la danse, ainsi qu'à des documentaires de danse pour la télévision.

# OUTILS À L'ŒUVRE

Méthodologies et propositions de recherche  
de doctorants & jeunes docteurs

## Mémoire et matière de la danse.

Les problèmes de conservation d'un patrimoine culturel immatériel

Elisa Anzellotti

1  
Cesare Brandi, 1963,  
*Teoria del restauro*, Rome,  
Edizioni di Storia e  
Letteratura.  
Édition française 2011 :  
*Théorie de la restauration*,  
traduit de l'italien par  
Monique Baccelli, Paris, Allia.

2  
Emanuele Severino, 1972,  
*Essenza del nichilismo*, Brescia,  
Paideia, « Saggi », 2<sup>e</sup> édition  
révisée, Milan, Adelphi, 1982.

3  
Entretiens avec Alkis Raftis,  
Cristina Hoyos, Dominique  
et Françoise Dupuy.

L'atelier *Interroger les archives* a été une occasion pour examiner de nombreuses questions qui ont fourni des pistes pour comprendre ce qu'il faut approfondir et mettre à jour parmi les thématiques qu'en partie j'avais déjà examinées dans ma thèse « Mémoire et matière de la danse. Les problèmes de conservation d'un patrimoine culturel immatériel ». Un point remarquable a été l'importance de la transdisciplinarité et de différents points de vue sur les archives. Par conséquent, dans mon intervention, qui a eu lieu à la fin des trois journées, je me suis située en tant qu'historienne de l'art. Ma perspective, en effet, est celle d'appliquer à la danse les mêmes solutions et méthodologies relatives à la conservation de nombreuses expressions de l'art contemporain.

À partir de l'œuvre fondamentale de Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*<sup>1</sup>, j'attire l'attention sur les tendances esthétiques qui proclament un « droit à l'euthanasie » de l'œuvre d'art. Cela nous fait réfléchir sur les raisons qui poussent certains artistes à faire de leurs œuvres des objets éphémères. Peut-être s'agit-il d'une réponse à la théorie de l'éternel éphémère pour « l'effondrement des immuables » mentionné par le philosophe Emanuele Severino<sup>2</sup> ?

Pour cette raison, ma thèse s'ouvre sur une profonde réflexion philosophique et esthétique. J'ai ressenti la nécessité de justifier le fait de considérer la danse

comme un art étroitement lié à la mémoire culturelle, dont certains environnements culturels devraient en reconsidérer la position centrale pour l'étude du patrimoine culturel immatériel – c'est du moins ce que j'ai pu percevoir en tant qu'historienne de l'art.

Une fois illustré ce point de départ, j'ai estimé pertinent de partager le plan de ma thèse (où l'on touche à la philosophie, au droit, à l'art, et à la muséologie) pour faire comprendre l'évolution de la pensée au sujet de cette thématique de la part de ceux qui approchent la danse comme un patrimoine culturel immatériel à protéger.

Après avoir réfléchi sur la raison d'être et sur les problèmes liés à la conservation, la question qui surgit est celle liée à la conservation : que faut-il garder ?

La danse, bien qu'un art immatériel, donne toutefois lieu à la production d'un certain nombre d'éléments matériels (photos, vidéos, costumes, décors, œuvres d'art qui peuvent en être à l'occasion aussi la source d'inspiration), autant qu'à des traces telles que le danseur lui-même, qui est une véritable archive vivante. C'est pour cette raison que j'ai voulu joindre des entretiens à ma thèse<sup>3</sup> ; il s'agit d'une pratique de plus en plus fréquente dans la recherche en art contemporain (créant ainsi une trace parmi les traces). Commencer par le danseur a été un des points de départ de mes recherches, même par rapport au choix des lieux que

je devais examiner pour comprendre où conserver la danse. Quel est le lieu le plus approprié ? Une archive, un musée, ou un centre chorégraphique ?

Le but ultime de mon travail serait en effet celui de promouvoir la création en Italie d'un lieu de « conservation » de la danse, à la lumière des expériences européennes, voire françaises. Mais d'abord il serait utile de réfléchir sur le fait que, actuellement, ces lieux de mémoire sont en quelque sorte perturbés par les nouvelles technologies, par la « maladie de la mémoire » (se rappeler de tout signifie ne se souvenir de rien). Il est donc très important d'opérer des choix et de partager différents points de vue pour trouver la meilleure solution pour chaque danse, car on ne peut pas tout conserver.

---

Elisa Anzellotti est danseuse de formation. En 2005, elle obtient la maîtrise triennale en Sciences juridiques (université Roma 3) ; en 2007, le diplôme en danse artistique (FIDS) et la maîtrise triennale en Patrimoine culturel ; en 2009, la maîtrise magistrale en Histoire de l'art (université de la Tuscia, Viterbo) ; en 2015, le doctorat de recherche « Memoria e materia dell'opera d'arte » avec une thèse sur la danse comme patrimoine culturel immatériel (université de la Tuscia en cotutelle avec l'université Paris 8-EDESTA). Cette recherche a été récemment publiée : *Memoria e materia della danza* (2016). Elle collabore à la classification du fond *Urbinate latino* de la Bibliothèque apostolique vaticane (2009-2013) et à la restauration des fragments à Tuscania avec l'ICR (2010-2014).

## Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve : sociohistorique des arts de la performance, années 1970

Clélia Barbut

- 1  
Peggy Phelan, 1993, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge.  
Sylvie Mokhtari, 2000, « Avalanche-arTitudes-Interfunktionen 1968-1977 : trois trajectoires critiques au cœur des revues », thèse de doctorat de l'université de Rennes 2.  
Janig Bégoc, 2008, « L'art corporel et sa réception en France : chronique 1968-1979 », thèse de doctorat de l'université Rennes 2.  
Janig Bégoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan (dir.), 2010, *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Art et Société ».  
Anne Bénichou, 2015, *op. cit.*

Interroger l'histoire récente des arts de la performance à partir des archives est une problématique bien identifiée aujourd'hui dans le champ de l'histoire de l'art contemporain<sup>1</sup>. C'est dans ce champ que ma thèse, que j'ai brièvement présentée au cours de cet atelier, s'inscrit. Elle porte spécifiquement sur l'émergence de la « performance », « art de l'action », « body art » ou « art corporel » en France, à New York et à Los Angeles, pendant les années 1970. Le choix de ce sujet part d'un questionnement sur l'histoire des corps. Parfois proches du champ chorégraphique (on peut penser par exemple au Judson Dance Theater à New York), ces pratiques doivent toutefois en être différenciées, d'abord parce que la plupart des performeuses et performeurs étudiés sont formés dans le cadre des arts visuels ou plastiques.

Le corpus des sources que j'ai étudiées est principalement composé par des archives de périodiques artistiques publiés entre 1970 et 1980 au sein de ces trois scènes, généralistes et spécialisées en performance. J'ai commencé à travailler en m'intéressant aux textes écrits par les artistes, les critiques, les théoriciens. L'objectif initial était d'étudier les « formations discursives » construites par et autour de la performance. Parmi les arguments qui soutiennent cette pratique, la nécessité de faire intervenir le quotidien et la banalité dans les espaces esthétiques, ainsi que le personnel et le politique ; la

volonté d'utiliser le corps comme un moyen d'autodétermination, ainsi que la création d'un lieu propre ; la performance appuie aussi souvent une déontologie alternative, une critique du marché et des institutions artistiques traditionnelles.

Le support des archives, leur matérialité, ont pris une importance de plus en plus grande au fil de mon parcours et de mes déplacements, presque jusqu'à prendre le pas sur le sujet du corps : telle qu'elle se présente aujourd'hui, la thèse chronique en effet une histoire des corps construite par les documents (et non plus une histoire des corps construite par les performances). L'accessibilité de ces documents est donc une problématique centrale, ainsi que les mouvements de la chercheuse ou du chercheur pour diversifier les corpus. Les archives construisent l'histoire, dans le cas de la performance elles construisent aussi des corps.

Mon attention aux images et à la scénographie des revues s'est aiguisée plus tardivement. Il est pourtant évident que les supports documentaires font l'objet d'un véritable travail de mise en scène et de création. Les processus de travail se déploient dans les notations qui précèdent la production des actions, autant que dans les descriptions qui les commentent après leur réalisation. Les performances s'articulent ainsi entre les intentions multiples de l'artiste (documents préparatoires, conception), et l'interprétation de tous les

intermédiaires ultérieurs (qui s'appuie sur les documents-témoins, projection).

Il faut ajouter à cela un autre registre de production de la mémoire en performance, qui est évidemment celui du corps, de la transmission directe ou orale. Dans ce sens, les entretiens, et l'histoire orale sont des pistes de recherches prometteuses. C'est cette proposition qui a conclu l'exposé, insistant sur le fait que prendre en compte ces différents « modes de mémoire et de transmission » permet d'appréhender une complexité matérielle et historiographique essentielle. Comme les œuvres chorégraphiques, les actions artistiques peuvent alors être envisagées en même temps à travers les motifs du corps à corps, de la répétition, et de l'écriture.

---

Clélia Barbut est docteure en sociologie et en histoire de l'art contemporain. Elle a consacré sa thèse aux performances artistiques pendant la décennie 1970 en France et aux États-Unis, qui porte sur l'émergence des courants artistiques de l'« art de la performance », du « happening », du « body art », de l'« art corporel » ou encore de l'« art de l'action », dans le champ des avant-gardes visuelles occidentales, pendant la décennie 1970. Elle poursuit ses recherches sur les thèmes croisés du travail artistique, des épistémologies féministes et des genres, de l'histoire des corps et de l'historiographie de l'art contemporain, et enseigne la sociologie, la muséologie, l'histoire de l'art.

## La danse et son rapport à la mémoire : usages et modalités de transmission du répertoire chorégraphique et des connaissances en danse à travers l'exemple du Tanztheater Wuppertal

Gaia Clotilde Chernetich

1  
La production artistique de  
Gerhard Richter est rassemblée  
dans son site Internet : [www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69](http://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69). Site  
Internet visité le 2 février 2016.

Rentrée de mes deux premières périodes de recherche de terrain à Wuppertal, j'ai pris conscience de la façon dont l'expérience sur place a changé mon approche à mon sujet de thèse ouvrant à des points de vue inattendus. Ce que j'ai présenté au CND est le carnet de voyage de ma recherche. Mon récit raconte la façon dont j'assemble ma boîte à outils et dont j'essaye de m'en servir.

Je vois mon travail sur les modalités de transmission du répertoire et des connaissances en danse contemporaine, comme constitution d'une archive personnelle, parallèle à celles de la Fondation Pina Bausch et de la compagnie du Tanztheater Wuppertal, qui représentent mon étude de cas.

À Wuppertal, j'ai pu mieux comprendre le contexte non seulement artistique, mais aussi urbain, dans lequel la fondation et toute l'œuvre de Pina Bausch s'insèrent. J'ai pris le temps de visiter la ville et c'est à ce moment-là que j'ai réfléchi à une correspondance entre Wuppertal et les tableaux abstraits du peintre allemand Gerhard Richter<sup>1</sup>.

Gerhard Richter a peint des grands formats abstraits, très clairs. En réalité, la couleur blanche est obtenue à travers la superposition de plusieurs couches de couleurs qui sont ensuite « brossées » sur la toile par le peintre afin de réaliser un effet « flou » qui trompe l'œil de l'observateur

en fragilisant le regard. La surface des tableaux éblouit par une lumière crue qui rassemble à celle de Wuppertal. Mais l'éblouissante surface blanche n'est qu'un premier niveau de l'expérience : on ressent en dessous un magma d'humanité et de couleurs. Cette image me parle beaucoup de la façon dont l'univers de Pina Bausch s'est construit. Une substance éblouissante engloutit la réalité tel un système qui déconstruit l'expérience humaine pour la rendre, ensuite, sous une lumière différente.

Ma rencontre avec Barbara Kaufmann, directrice de la documentation de la Fondation Pina Bausch, m'a permis de faire un lien entre ce que j'avais ressenti de Wuppertal et les archives : ce sont deux objets, deux surfaces qui éblouissent le regard et qu'il faut apprendre à observer d'une certaine manière pour pouvoir les activer. De mon point de vue, la particularité de ces archives est leur lien vital avec la création, avec les corps qui sont la matière vivante de l'expérience du Tanztheater Wuppertal, qui se poursuit dans le présent.

À ce propos, le destin de l'univers de Pina Bausch dépend de façon consistante des artistes qui ont participé à sa création, d'où la nécessité de sauvegarder les connaissances et de récupérer les témoignages de l'expérience des artistes qui ont collaboré avec le Tanztheater Wuppertal.

Activer les archives, dynamiser les fonds, intégrer des documents de nature différente, donner lieu à des interférences entre les fonds, entre le présent et le passé d'une histoire ou bien d'une expérience, est le nouvel intérêt des archives des arts de la scène. Ce sont des archives qui demandent une approche non seulement expansive, mais aussi extensive aux archives et à la mémoire qu'elles sauvegardent.

Lors de l'atelier des doctorants, j'ai trouvé particulièrement intéressante la proposition d'Inge Baxmann et Susanne Franco, qui nous ont conseillé d'oser dans la création de nouvelles narrations et dans la recherche de points de vue inédits ou inattendus sur nos sujets de recherche. Cela me parle beaucoup car je travaille sur un sujet sur lequel beaucoup a déjà été dit et écrit, et sur lequel il y a un très fort contrôle du discours. En outre, j'ai apprécié la suggestion de Julie Perrin à propos des apports aux études en danse provenant de la sociologie, notamment les études de François Laplantine sur le rapport entre son, image et langage.

---

Gaia Clotilde Chernetich est doctorante en danse au sein du département Lettres, Arts, Histoire et Société de l'université de Parme (Italie) et du CTCL de l'université de Nice Sophia Antipolis sous la direction de Roberta Gandolfi et Marina Nordera. Ses recherches portent sur les modalités de transmission des connaissances et sur le fonctionnement de la mémoire en danse contemporaine. En particulier, elle travaille sur le cas du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

## La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)

Hélène Frison

### *Le ballet, un produit culturel*

La venue des Ballets russes en Espagne permet d'étudier l'existence d'une circulation des spectacles en Europe et donc de battre en brèche l'idée très répandue « d'exception espagnole ». L'analyse de spectacles produits simultanément dans toutes les grandes capitales occidentales et dans des conditions similaires met en évidence les spécificités de différents récepteurs, dans notre cas, l'Espagne des années 1920. Partant du concept jaussien selon lequel la réception d'un phénomène n'est pas absolue, mais révèle en creux les spécificités du récepteur, je me suis penchée sur l'influence qu'avaient eu les Ballets sur leur pays d'accueil et sur la lecture qui en avait été faite dans la Péninsule.

La période étudiée comprend l'ensemble des années pendant lesquelles la compagnie se produit en Espagne car l'étude de la réception directe a été privilégiée par rapport aux relectures menées a posteriori. Le corpus a été défini selon cette perspective hispanique : les œuvres qui ont été étudiées sont celles qui ont été dansées en Espagne. Les autres ont systématiquement été écartées, indépendamment de leur importance relative – les œuvres créées par des artistes espagnols – ou absolue – si l'on songe au cas du célèbre *Sacre du printemps*.

Avant de comprendre ce que le public d'alors avait compris et retenu des

ballets, je me suis attachée à entrevoir ce qu'il avait pu voir. Une première partie de mes sources réunit les traces restantes de ces spectacles vivants : photographies de scène et de danseurs, croquis, esquisses de décors et de costumes et partitions. Les produits « périphériques » aux ballets ont également été intégrés : programmes, affiches et illustrations publiées dans la presse, ont été considérés comme des documents complémentaires participant à la diffusion des œuvres. Car l'impact des Ballets a dépassé le cadre limité des théâtres dans lesquels ils se sont produits : la compagnie s'est servie d'un ensemble de moyens de diffusion pour solliciter la curiosité de chaque individu, pensé comme un spectateur potentiel.

Enfin, je me suis intéressée à ce qui avait été dit à l'époque. La majorité du fonds étudié est constituée de sources journalistiques contemporaines. En tant que média de masse, la presse est révélatrice de l'opinion publique tout autant qu'elle participe à sa constitution. L'autonomie de la presse catalane était déterminante pour ce sujet car elle a permis de confronter deux réceptions en se fondant sur deux centres de productions distincts (Madrid et Barcelone). Consciente du conditionnement que suppose le cadre de formulation de ces jugements (la fréquence du périodique, le lectorat auquel il se destine et sa ligne éditoriale), j'ai privilégié la représentativité à l'exhaustivité. Sans chercher à étudier la totalité des articles publiés,

un large corpus a été retenu : journaux quotidiens et périodiques, spécialisés et grand public, conservateurs et libéraux, laïcs et cléricaux.

À partir de ce matériau, j'ai essayé d'entrevoir non pas une réception unique, mais une série de lectures, parfois divergentes, effectuées à un moment donné, par des intellectuels et artistes espagnols.

---

Hélène Frison a réalisé sa thèse sur la réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916–1929) sous la direction du professeur Serge Salaün à l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Elle occupe actuellement un poste de PRAG (espagnol) à l'université Paris 13 et est membre à titre principal du Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine (CREC) de Paris 3. Ses recherches portent essentiellement sur les transferts culturels entre la France et l'Espagne dans les domaines de la danse et de la musique dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle. Les réflexions et débats qui surgissent alors dans la presse espagnole et les échanges qui s'établissent entre les artistes et les intellectuels – espagnols et français – constituent le cœur de ses recherches.

## Transformations du potentiel créatif des performers par le développement de la conscience corporelle et de l'imagination kinesthésique

Martin Givors

1  
Voir à ce propos l'intervention  
d'Inge Baxmann.

*De l'archive vivante à l'archive vécue,  
les mouvements fantômes à l'épreuve du  
sensible*

Saisie dans le cadre d'une étude à caractère anthropologique, l'archive vivante ne peut être seulement pensée, elle doit également être collectée dans le lit de l'expérience sensible investiguée par le chercheur. Au cours de mon intervention, j'ai tenté de questionner les modalités d'étude des versants sensible et performatif des archives vivantes. Ces phénomènes, qualifiables peut-être d'entités au sens presque fantomatique, ont cela de particulier qu'ils ne sont ni vraiment matériels, ni vraiment absents. Ils habitent la présence du danseur, imprègnent son actualisation du studio à la scène et pourtant, en raison de leur « infra-ordinarité » (Perec), résistent aisément à tout effort de préhension.

Pour aborder l'enjeu de la collecte des archives vécues, ma proposition mobilisa consécutivement les concepts d'histoire, de complexité puis de performativité. D'histoire tout d'abord, en ceci que ma première expérimentation méthodologique consistait à produire des portraits de corporités (Bernard) qui rendraient compte des processus ontogénétiques de leur constitution (Simondon). M'appuyant sur les travaux en philosophie somatique de Shusterman, je tâchais de tracer des histoires de consciences corporelles. Bien vite, il m'apparut que l'inscription des archives vivantes dans un organisme fonctionnait

suivant une logique complexe (Morin) de contamination plus que d'accumulation. Citant l'un de mes cas d'étude, le danseur-circassien Dimitri Jourde, je montrais comment acrobatie, danse contemporaine et capoeira, nourries par un imaginaire de break dance, avaient forgé une corporité hybride dont chaque composante transformait et était transformée par les autres. L'analyse des archives vivantes se faisait alors étude du métissage des mémoires. Or, le métissage auquel j'étais confronté n'était pas seulement interne, mais également externe, en ceci que les archives vivantes s'exprimaient différemment au regard des environnements dans lesquels elles se manifestaient. Ainsi, de même qu'elles déjouaient la logique d'accumulation, elles supplantaient la logique de temporalité au profit de celle d'intensité variable. Enfin, concluant que l'étudiabilité des archives vivantes devait se penser conjointement aux contextes de leur performativité, j'en venais à les considérer à l'instar de structures dynamiques engrammées (Semon) influençant les processus d'émergence du mouvement.

Spectres semi-tangibles sous-tendant l'expérience, constituants de l'affect (Massumi), de cette toile de fond colorant les états de corps des danseurs, les archives vivantes demandent à être appréhendées à l'aide d'outils méthodologiques qui leur sont spécifiques. Plutôt qu'« exprimer l'inexprimable<sup>1</sup> », il apparaît que le pari de cette recherche consiste davantage à donner

la parole au « quatrième corps » dont fait état Paul Valéry, ce corps tant réel qu'imaginaire. L'enjeu étant donc de recueillir une parole oubliée, il me sera nécessaire, suivant les avis de Julie Perrin, de recourir aux outils développés par la littérature et l'ethnographie pour étudier la spécificité des langues qui émergeront, et procéder ensuite à leur mise en récit.

#### Indications bibliographiques :

Michel Bernard, 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse.

François Laplantine, 2005, *op. cit.*

Brian Massumi, 2002, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press.

Edgar Morin, 1995, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue internationale de Systémique*, vol. 9, n° 2.

Georges Perec, 1989, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil.

Richard Semon, 1904, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, Engelmann. Édition anglaise 1921 : *The Mneme*, Londres, George Allen & Unwin Ltd.

Richard Shusterman, 2008, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York, Cambridge University Press.

Édition française 2007 : *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais par Nicolas Veilliescazes, Paris, Éclat.

Gilbert Simondon, 2007 [1964, Paris, Puf], *L'Individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier.

Paul Valéry, 1957, « Réflexions simples sur le corps », in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard.

---

Martin Givors est doctorant contractuel à l'université Grenoble-Alpes, membre du laboratoire Litt&Arts, où il effectue une thèse sur l'évolution de l'imaginaire kinesthésique de danseurs aux parcours interdisciplinaires, sous la direction de Gretchen Schiller. Son travail de recherche, initié en master il y a trois ans, interroge les pratiques scéniques comme espaces privilégiés d'exploration et de transformation des modalités de présence, de relation au monde. Il étudie ces phénomènes à l'aide des prismes offerts par les sciences cognitives ainsi que l'anthropologie de la perception et tisse ainsi une recherche liant les champs de la cognition incarnée et de la danse.

## Michel Fokine, chorégraphe au théâtre : entre naturalisme et bidimensionnalité

Mariko Kitahara

Ma thèse en cours, désormais intitulée « Vers une peinture, continuité et stylisation de l'art chorégraphique de Michel Fokine », envisage de clarifier la méthode chorégraphique de Fokine dans ses créations de la première partie du xx<sup>e</sup> siècle. Malgré son importance dans l'histoire du ballet moderne, le chorégraphe n'attire que rarement l'attention minutieuse des historiens de la danse. Cette sous-estimation me semble être causée, d'une part, par la diversité stylistique de sa création, et d'autre part, par le fait que l'historiographie a reconduit ses ballets aux cinq principes contenus dans son manifeste, publié dans le journal londonien *The Times* en 1914, qui voulait réformer le ballet. Cela nous amène à catégoriser ses ballets dans quelques styles préexistants, comme le romantisme ou l'exotisme, et nous empêche d'aller au-delà de la comparaison avec d'autres inventions réformatrices – classicisme, naturalisme ou modernisme – de ses contemporains comme Isadora Duncan, Alexandre Gorski ou Vaslav Nijinski, mieux estimés aujourd'hui. Il serait alors difficile d'étudier en tant que tel le style particulier de Fokine. Analyser directement ses travaux à travers des matériaux divers comme les textes, les photographies, les dessins ou les vidéos, nous permettrait d'éviter les clichés sur le chorégraphe et de comprendre l'originalité de sa méthode créative et pratique.

Dans cet atelier des doctorants, j'ai présenté une partie éventuelle de ma thèse

en me focalisant sur l'explication d'un des « systèmes » que Fokine a inventés pour sa chorégraphie : la stylisation de la danse selon les degrés d'en-dehors des jambes et du corps. En critiquant l'en dehors du ballet classique, la recherche de positions alternatives était un des enjeux importants pour les réformateurs du début du xx<sup>e</sup> siècle. En tant que précurseur, Fokine ouvrait ou fermait de différents degrés les jambes et les corps de ses danseurs selon les caractères de leurs danses : d'après son expression, « très en dehors » pour le ballet indien, « en dedans » pour l'égyptien, ou « position naturelle » pour le grec ; ou encore, « en dedans » pour l'introverti Petrouchka et « en dehors » pour l'extraverti Maure. Fokine réussissait ainsi à réaliser à son goût un « tableau » scénique d'un style très cohérent et efficace non seulement par la fidélité ethnologique, mais aussi par la stylisation simple et originale.

Mes sources principales sont les archives consacrées au chorégraphe comme celles conservées à la New York Public Library et à l'université Harvard, et à la Bibliothèque théâtrale à Saint-Petersbourg. Ses traces sont aussi conservées dans différents lieux en Europe : Paris, Londres et les pays nordiques notamment l'invitant à des projets de création assez importants avant la Seconde guerre mondiale. Certaines vidéos de ses ballets, dont la plupart ont été filmés dans les années 1930 et 1940, enrichiront notamment mes analyses sur son style chorégraphique.

Grâce aux commentaires des répondants de cet atelier et de ma directrice de thèse, j'ai reconnu la nécessité de préciser l'état des lieux du positionnement historiographique de Fokine parmi les autres figures de danse de la même époque. Il sera convenable de garder une certaine précaution vis-à-vis du contexte socio-politique et des idéologies du temps, afin de mieux situer les mots que le chorégraphe utilisait pour sa stylisation : des termes tels que « égyptien » ou « naturel » étaient une sorte de rhétorique qui ne devrait pas être analysée sans être remise en question.

---

Mariko Kitahara est doctorante en histoire de la danse à l'université Paris 8 et à l'université Waseda (Japon). Sa thèse vise à éclairer le style chorégraphique de Michel Fokine (1880-1942) et sa relation avec les décors picturalisés de la première période des Ballets russes de Serge de Diaghilev (« Représentation picturale des scènes des Ballets russes avant *L'Après-midi d'un faune* »). Elle s'intéresse aussi à l'influence des Ballets russes sur le monde scénique du Japon, notamment pendant la période d'avant-guerre et a publié des articles à ce sujet : « Picturalisation dans les premières années des Ballets russes, 1909-1912 », dans le *Cahier multiculturel de la Maison du Japon* (2014). En japonais : « Danser Le *Sacre du printemps* dans le Japon d'avant-guerre : E. Lützkewitz (1913), Utako Hanazono (1934) et Forrest Garnett (1940) » dans *Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University* (2015) ; « La réception des Ballets russes au Japon d'avant-guerre : les cas de Takarazuka Shojo Kageki et de Nichigeki Dancing Team », dans *Theatre and Film Studies* (2011).

## Entre Romantisme et « Âge d'argent », un exemple d'hybridation culturelle : le « ballet russe » de Marius Petipa

Tatiana Nikitina

Peut-on aujourd'hui lire autrement l'écriture chorégraphique et l'œuvre d'un grand maître de ballet français ? On dirait qu'il est oublié par son pays natal et par le monde entier. Quelles traces écrites peut-on trouver sur la danse du passé, sur le travail d'un chorégraphe, les mouvements qui ne vivent que dans le présent ? Selon Inge Baxmann, il s'agit d'un travail de reconstruction, c'est-à-dire d'une opération de transfert d'un matériel du passé à un public actuel.

L'œuvre de Marius Petipa (né à Marseille en 1818 – mort à Gourzouf en Crimée en 1910) a connu une reconnaissance plutôt tardive en Occident et dans son pays natal. Ce n'est que grâce aux relectures de Rudolf Noureev, lorsqu'il était à la tête du Ballet de l'Opéra national de Paris dans les années 1980, que furent connus les chefs-d'œuvre de Petipa tels que *La Bayadère* (Saint-Pétersbourg, 1877, musique de Minkus).

La plupart des documents et manuscrits de Petipa dont nous disposons sont précieusement conservés dans les archives russes. Actuellement, diverses recherches sur l'œuvre de Marius Petipa sont menées par plusieurs chercheurs internationaux – le colloque « De Bordeaux à Saint-Pétersbourg, le ballet russe de Marius Petipa », qui a eu lieu en octobre 2015, confirme le développement de ces recherches. Ses œuvres oubliées pendant des décennies font aujourd'hui l'objet de redécouvertes.

Mes recherches dans le cadre du doctorat en études slaves portent sur la question de la réception et de la maturation de l'œuvre de Marius Petipa dans le contexte culturel russe. Qu'est-ce qui relève, dans ses ballets montés en Russie, d'une adaptation structurelle ou thématique, à une certaine forme de « goût russe » ? Quelles évolutions ont connues sa conception du ballet, son imaginaire, au contact avec la réalité de ce pays ?

J'envisage surtout l'étude des ballets méconnus et peu étudiés qui abordent le sujet slave : *Roxana, la beauté de Monténégro* (Saint-Pétersbourg, 1878, musique de Minkus), *Mlada* (Saint-Pétersbourg, 1879), et *Le Miroir magique* (Saint-Pétersbourg, 1903, musique de Koreshchenko).

Pour ce travail, sera sans doute extrêmement précieux l'examen des livrets des ballets, des manuscrits, des correspondances, des notes de travail, des distributions des rôles, des programmes des actes et des écrits dans la presse. Ces recherches exigent des déplacements et des immersions dans les archives nationales russes à Moscou et à Saint-Pétersbourg, mais aussi à Paris et à Bordeaux.

L'étude des processus liés aux transferts culturels et à la circulation artistique a été une piste suggérée lors de ma participation à cet atelier. La notion de transfert peut être conçue comme une mise en relation de deux systèmes culturels

autonomes – ici, le système français et le système russe. Il va falloir également penser à intégrer dans l'étude les codes de réception des pays respectifs, notamment comment l'œuvre du chorégraphe français a été réceptionnée et accueillie par le public russe. Ou bien peut-on examiner la notion d'hybridation culturelle en parlant de l'œuvre de Petipa comme un phénomène qui a trouvé sa raison d'être en s'inscrivant dans le contexte politique, social et culturel russe.

Un des objectifs des archives est de conserver la mémoire et les traces écrites de cette dernière. Deux approches différentes – historique et philosophique – ont été proposées pour aborder la question de la temporalité et de la mémoire des ballets du chorégraphe marseillais. Lors des échanges, la question de la transmission du savoir-faire propre aux danseurs est également survenue, ainsi que la question du statut que l'on peut accorder aux mémoires de Marius Petipa (Saint-Petersbourg, 1906) et à ceux d'autres danseurs ou chorégraphes.

---

Tatiana Nikitina réside actuellement à Bordeaux, mais est originaire de Russie. Elle partage ses activités de recherche entre la France et son pays d'origine. Elle détient une licence en philologie de l'université de Moscou et un master en Études slaves de l'université Bordeaux-Montaigne. En ce moment, elle poursuit son doctorat dans cette même université, qui a pour sujet la présentation de l'œuvre de Marius Petipa, un exemple d'hybridation culturelle à la frontière entre deux pays et deux époques. Ses recherches évoluent à travers et entre les disciplines de l'histoire de l'art, l'histoire de la danse, l'étude de l'interculturalité et des civilisations.

## Danses de gauche en exil : une autre géographie de la modernité chorégraphique, Julia Marcus et Jean Weidt dans la France des années 1930–1940

Marion Sage

1  
C'est dans le mensuel  
*Ordra* que Jerzy Grotowski  
publie, en septembre 1965,  
un article intitulé « Vers  
un théâtre pauvre ».

### *Archive à l'épreuve de l'incorporation*

À l'occasion de l'événement *Scènes de geste* organisé au CND du 6 au 8 novembre 2015, j'ai exposé des archives de danse qui précèdent ou succèdent le geste. Ce sont des archives photographiques qui sont des résidus d'un mouvement auquel je n'ai jamais accès. Ces archives, délabrées, constituent des traces de la danseuse Julia Marcus dont le geste n'a ni été noté, filmé ou transmis à la postérité. Ce sont ces traces qu'il s'agit d'organiser en documents, en archives hors des lieux archivistiques.

Or, ces photographies présentées sont de mauvaise qualité : ce ne sont pas des tirages originaux mais bien le résultat de plusieurs photocopies ou autres actions de reproduction. Les images sont donc altérées. De plus, elles sont souvent dépourvues de légendes et commentaires qui permettraient de les contextualiser. Nous les avons nommées les « archives pauvres » non pas en référence à une pauvreté sémantique. Dire qu'elles sont pauvres parce qu'elles sont difficiles à interpréter, serait insuffisant. Ces archives sont pauvres car elles sont récupérées dans leur matérialité brute. Souligner la pauvreté de ces archives ne revient pas seulement à se référer à la pauvreté économique de l'artiste exilée. Cette pauvreté fait référence, de façon anachronique, au « théâtre pauvre » développé par Jerzy Grotowski dans les années 1960<sup>1</sup>. Le metteur en scène encourage le développement d'un théâtre

dépouillé, pauvre en moyens utilisés sur scène. Grotowski envisage ainsi « positivement » la notion de pauvreté.

Dans le cas des photographies de Julia Marcus, cette pauvreté des archives s'est révélée inventive. La lecture de ces archives pauvres a nécessité une part de créativité. Il a fallu inventer des stratégies pour déchiffrer ses images et saisir la tonalité des postures. Parmi ces stratégies, nous avons partagé ces photographies avec plusieurs personnes. Nous avons ensuite recueilli les dessins réalisés par ces personnes à partir des postures photographiées de Julia Marcus : sur ces dessins, certains détails de la posture ont été forcés, accentués et d'autres effacés, oubliés ou ont tout simplement échappé à la perception. Ces dessins ne sont pas seulement révélateurs de ce que perçoivent ceux qui les réalisent. Ce sont des traductions de ces postures : ils rendent compte de l'imaginaire qu'éveillent ces postures pour ceux qui les dessinent. Ces différents efforts de déchiffrement nous ont parfois révélé tout un champ sémantique dissimulé au premier contact avec la posture. Le sens a donc émergé de la difficulté première à percevoir l'image.

Ceci n'est qu'un exemple de stratégies inventées pour interpréter, aujourd'hui, une archive difficilement lisible et perceptible. À la suite de mon intervention, Susanne Franco m'a orientée vers le travail artistique de la chercheuse et chorégraphe allemande

Yvonne Hardt qui invente actuellement de nouvelles archives<sup>2</sup>. Critique par rapport à la notion de « source », elle est auteure d'un film dans lequel elle se met à la place d'une danseuse de l'époque de l'entre-deux-guerres. Susanne Franco a soulevé également l'intérêt de se glisser dans ces traces du mouvement notamment pour saisir les écarts avec les commentaires de l'époque. Elle donne l'exemple de Gret Palucca : à lire les commentateurs contemporains de la danseuse, il semblerait que Palucca mobilise majoritairement le poids lourd. Face à la description de la pesanteur de la danse, on observe au contraire de nombreuses photographies représentant Palucca dans des attitudes aériennes, et particulièrement des sauts.

Plutôt que de déplorer le manque d'archives, la réflexion s'est orientée vers les possibilités de créer de nouvelles archives en danse. Pourquoi la chercheuse en danse ne pourrait-elle pas en effet produire, à partir des archives récoltées, de nouveaux documents ? Et en quoi ces documents témoignent-ils d'une nouvelle façon d'incorporer sa recherche, d'être traversée par son sujet ? Plutôt que de déplorer la pauvreté d'une archive, ne peut-on pas l'enrichir de nouvelles interprétations, de traductions créatives contemporaines ?

---

Marion Sage mène actuellement une recherche en doctorat sur l'exil parisien de danseurs modernes de gauche. Elle participe cette année, en tant que chorégraphe, à la formation en danse de l'Abbaye de Royaumont sur le thème de la *Citation*. Après avoir obtenu un master en danse à l'université Paris 8, elle suit la formation doctorale en *Tanzwissenschaft* à la Freie Universität de Berlin. Parallèlement, elle performe dans différents projets de la plasticienne Lynda Amer Meziane. En 2011, elle obtient un contrat doctoral à l'université Lille 3 où elle enseigne actuellement. Sa thèse, co-dirigée par Anne Boissière (Lille 3) et Isabelle Launay (Paris 8), se concentre sur les danses modernes de Julia Marcus et Jean Weidt, engagés à gauche et contraints à fuir l'Allemagne nazie dès 1933. En 2013-2014, elle accompagne le chorégraphe Thibaud Le Maguer dans son processus de création. Depuis septembre 2014, elle collabore avec la plasticienne Maria Montesi avec qui elle réalise l'installation plastique *Mnémono*.

2

Voir à ce propos le travail effectué en Allemagne par cette chercheuse dans : Yvonne Hardt, 2004, *Politische Körper, Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster, Lit.

L'équipe de l'Atelier des doctorants—*Pratiques de thèse en danse* qui a dirigé ce compte-rendu *Interroger les archives* :

---

Beatrice Boldrin est docteure en philosophie. Elle a soutenu en 2014 sa thèse intitulée « La danse orientale entre stéréotypes et symboles : enjeux de féminités contemporaines » à l'université Paris 5, où elle a aussi enseigné entre 2011 et 2014. Ses recherches portent sur la danse et le genre et passent aussi par la pratique de la danse orientale, contemporaine et du flamenco. Elle a travaillé à la Biennale de Venise entre 2005 et 2009 pour les festivals de danse et cinéma et elle est membre active de l'association des chercheurs en danse.

---

Bruno Ligore est doctorant en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis. Après le diplôme de premier niveau en danse contemporaine à l'Académie nationale de danse de Rome et des expériences différentes en tant que danseur (contemporain, renaissance, jazz) il obtient un master recherche en danse à l'université Paris 8. Il suit par ailleurs une formation en danse baroque. Il est membre de l'association AIRDanza et collabore avec la Société Auguste Vestris. Ses recherches portent sur la construction de la corporéité entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle en rapport à l'archéologie, ainsi que sur la pantomime et sur Marie Taglioni.

---

Bianca Maurmayr est doctorante en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis, où elle a eu un contrat doctoral et un monitorat entre 2012 et 2015. Elle poursuit une recherche concernant les échanges culturels dans la danse théâtrale entre Venise et Paris au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle a suivi un stage de formation auprès de la Fondazione Cini Onlus de Venise (2012) et du CND (2011). En 2010, elle a traduit les essais de Laurent Sebillotte et de Basile Doganis pour *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (Turin, UTET). Auteure de « Marie-Catherine Guyot : une danseuse professionnelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre norme et invention », *Recherches en danse* [en ligne] 3|2015.

---

Alessandra Sini est chorégraphe, danseuse et enseignante ainsi que doctorante en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis où elle est membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL). Diplômée de l'Académie nationale de danse de Rome, elle obtient sa maîtrise en Arts et Sciences du spectacle à l'université « La Sapienza » à Rome. Sa recherche porte sur les pratiques du corps et sur les transformations des corporéités dans la recherche chorégraphique italienne récente (1995/2010). Elle est membre des associations AIRDanza et des chercheurs en danse et s'occupe des activités pédagogiques et de spectacles de la compagnie Sistemi dinamici altamente instabili.