

ESARTS

Ecole Supérieure de gestion et de médiation des Arts

(Filière du Centre EAC)

# **PERSISTANCES CHOREGRAPHIQUES**

De la mémoire des corps aux  
archives, comment gérer le  
patrimoine de la danse ?

*Mémoire de fin d'études présenté et soutenu publiquement par  
Marianne BRUNO*

Directrice de Recherche :  
Marie Glon

Année de formation 2007/08







ESARTS  
Ecole Supérieure de gestion et de médiation des Arts  
(Filière du Centre EAC)

JURY DE SOUTENANCE DU MÉMOIRE DE :

Marianne BRUNO  
Promotion 2007-2008

## **Persistances chorégraphiques**

**De la mémoire des corps aux archives, comment gérer le patrimoine de la danse ?**

**Présidente du jury :** Claude Vivier Le Got

Présidente du Groupe EAC

**Directrice de recherche :** Marie Glon

Professeur d'histoire de la danse moderne et contemporaine et spécialiste du secteur de la danse au centre EAC

Chercheuse en danse et rédactrice en chef de la revue *Repères, Cahier de danse*.

**Membres du jury :**

Laurent Sebillotte,

Archiviste

Directeur adjoint du département du développement de la culture chorégraphique et responsable de la médiathèque au Centre National de la Danse.

*« L'EAC n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les mémoires de fin d'études. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs. »*



# REMERCIEMENTS

Je tiens à présenter mes remerciements à l'ensemble des personnes dont les noms suivent et qui ont bien voulu, malgré leurs contraintes professionnelles, m'accorder un peu de leur temps, pour certains « plus qu'un peu » et même plusieurs fois, et me permettre ainsi de réaliser ce travail.

Qu'ils sachent que j'ai eu beaucoup de plaisir à m'entretenir avec eux et qu'ils ont su me transmettre un peu de leur passion.

**Anne Abeille**, Coordinatrice de l'association Les Carnets Bagouet

**Mathias Auclair**, Responsable de la conservation à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

**Albert Dichy**, Directeur littéraire de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine

**Laurence Leibreich**, Responsable de la gestion des collections de la médiathèque au Centre National de la Danse

**Anne-Marie Reynaud**, Directrice de l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques du Centre National de la Danse

**Claire Rousier**, Directrice du Département du développement de la culture chorégraphique au Centre National de la Danse

**Laurent Sebillotte**, Directeur adjoint du Département du développement de la culture chorégraphique et Responsable de la médiathèque au Centre National de la Danse

**Nicolas Villodre**, Chargé des collections de La Cinémathèque de la Danse



« *L'oubli et la mémoire sont également inventifs* »

**BORGES** Jorge Luis, *Le rapport de Brodie*

*Folio, Gallimard (août 1984), p. 102*



# AVANT-PROPOS

Plusieurs évènements sont à l'origine de mon désir de travailler sur le patrimoine de la danse. J'ai découvert le Centre National de la Danse en 2005, à l'occasion de mon entrée en Licence Arts du Spectacle Chorégraphique à l'Université de Paris 8. J'ai tout de suite été enthousiasmée par leur façon de rendre vivant le patrimoine de la danse, à travers leur programmation, leurs expositions et leurs conférences. En parallèle, je suivais l'atelier dirigé par Anne Collod à l'Université de Paris 8, consacré à la recréation d'extraits de l'œuvre *Parades and Changes* d'Anna Halprin. J'ai beaucoup appris de la traversée de ce processus de création qui reposait sur les « scores\* », procédés pour moi totalement inédits. Enfin, l'année suivante, le séminaire de Frédéric Pouillaude m'a permis de mettre en perspective ma pratique de danseuse aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine, en abordant la question du répertoire et de la place de l'histoire au sein du studio de danse. Il ne me restait plus qu'à mettre en œuvre mes questionnements au travers de la réalisation de ce mémoire.



# PLAN SYNTHETIQUE

<b>PARTIE I : DE LA MEMOIRE DES CORPS AUX TRACES MATERIELLES LAISSEES PAR LA DANSE.....</b>	<b>7</b>
Chapitre I : Le fil de la mémoire collective et individuelle .....	8
Chapitre II : Les institutions patrimoniales de la danse .....	33
<b>PARTIE II : LE CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, UNE INSTITUTION DEDIEE AU DEVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHOREGRAPHIQUE.....</b>	<b>49</b>
Chapitre I : Genèse d'un projet .....	50
Chapitre II : De la conservation à la transmission du patrimoine .....	61

*Table des matières détaillée en fin de mémoire.*



# INTRODUCTION

Le dictionnaire définit le concept de patrimoine comme « *l'ensemble des biens hérités du père* »<sup>1</sup>. Par extension, le patrimoine d'une nation devient l'ensemble des biens communs à une collectivité et qui se transmettent de génération en génération.

Par « biens », il faut entendre biens matériels. En Occident, la matière se trouve en effet au coeur du concept de patrimoine. Jean Babelon et André Chastel, dans un ouvrage qui analyse la notion de patrimoine, soulignent que cette matérialité du bien patrimonial est sensible à travers la relique, objet de culte propre au « fait religieux » qui est très lié au « fait patrimonial »<sup>2</sup>.

Les formes contemporaines du concept de patrimoine seraient encore empreintes de cette matérialité et ce culte, même si le monument historique est aussi interprété comme un témoin du passé parvenu jusqu'à nous, conception héritée de la philosophie des Lumières : « *l'opinion éclairée était mûre pour saisir le patrimoine sous un autre jour, non plus l'objet ou l'édifice sacré religieusement admiré, mais un « monument » [...] c'est-à-dire un témoignage d'histoire, un repère pour connaître la vie des générations disparues* »<sup>3</sup>. Le patrimoine entrait ainsi dans le champ de la connaissance historique.

À l'origine, le patrimoine s'entend donc comme un ensemble d'objets mobiliers et immobiliers. Depuis peu, cependant, il s'est élargi aux objets immatériels, que sont les langues, les savoir-faire, les coutumes, les fêtes, les danses, etc.

Ainsi, par patrimoine de la danse, il faut entendre un ensemble hétérogène d'objets, qui comprend à la fois des éléments d'ordre matériel (des œuvres d'art, telles que peintures, sculptures, gravures, photographies, films ; des éléments de scénographie, tels que costumes, décors ; et de la documentation, des archives), et des éléments évanescents, impalpables, immatériels (les œuvres, les techniques, les danses). Dans le cadre de la définition d'une politique de la danse, c'est cette deuxième catégorie d'éléments qui semble poser le plus de difficultés. Car, s'il est possible de gérer le patrimoine documentaire de la danse par le biais des musées et des services d'archives, cela devient beaucoup plus complexe lorsqu'on

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré*, Larousse, Paris, 1996.

<sup>2</sup> BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris, 1994, p. 13 à 25.

<sup>3</sup> *Idem* p. 25.

s'intéresse à la « mémoire de la danse », entendue comme la capacité des danseurs à garder en mémoire les danses et à se les remémorer pour les reconstituer et les transmettre.

Bien que les danseurs aient toujours fabriqué de la mémoire et de l'oubli, plus ou moins consciemment, ils ne se sont préoccupés que tardivement du patrimoine dont ils étaient porteurs. Le patrimoine matériel n'a pas été plus investi, sauf pour les documents à valeur administrative que l'Etat entendait conserver dans des lieux appropriés, pour des raisons juridiques. Encore que ces mesures de conservation restent tardives. La Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris n'a en effet été créée qu'en 1866<sup>4</sup>. Pour les tableaux, sculptures etc., leur statut d'œuvres d'art leur a permis d'échapper à la dégradation en rejoignant les collections privées ou publiques.

La danse classique, bien que marquée par le sceau de la tradition, s'est essentiellement intéressée à la création, aux réinterprétations, à ce que les danseurs pouvaient apporter de nouveau dans un ballet, plutôt qu'à ce qui restait permanent. Pendant longtemps, la transmission des rôles au sein du ballet classique a donné l'illusion d'une pérennité des œuvres. Mais il ne s'agissait pas de rester nécessairement fidèle aux œuvres.

Les chorégraphes modernes, comme Isadora Duncan aux Etats-Unis, ou Mary Wigman en Allemagne, ne s'intéressaient pas plus au devenir de leurs œuvres. Le travail d'improvisation et la figure du solo, deux éléments caractéristiques de leurs œuvres, rendaient impossible la répétition à l'identique et, du même coup, leur transmission. Par contre, ces deux chorégraphes s'efforçaient de transmettre leur pédagogie, leur façon de travailler, par le biais des écoles qu'elles avaient créées. Même si cela ne passait jamais par la répétition des œuvres et leur constitution en répertoire\*, quelque chose a pu se transmettre néanmoins : une certaine esthétique du corps et du mouvement, des outils d'improvisation et de composition<sup>5</sup>.

Si le travail des chorégraphes contemporains, tels que Susan Buirge, s'est effectivement caractérisé par un refus de la reprise\* et, ce faisant, par une prise de distance radicale avec la pratique du « répertoire » chère à la danse classique, pour la plupart des chorégraphes contemporains, le peu d'intérêt pour le devenir de leurs œuvres s'explique simplement par leur investissement dans l'immédiateté de la représentation et leur fièvre de création. De plus, les chorégraphes contemporains français (Philippe Decouflé, Daniel Dobbels, Loïc Touzé,

---

<sup>4</sup> La bibliothèque de l'Opéra et le service d'archives ont été créés en 1866. Le musée a été créé un peu plus tard, en 1881.

<sup>5</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 275-276.

Olivia Grandville etc.) ou les chorégraphes post-modernes américains (Yvonne Rainer, Deborah Hay, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, etc.), semblent peu se soucier de faire école, à l'inverse de leurs aînés.

Il faut attendre les années 1980 pour assister aux premières initiatives en faveur du patrimoine de la danse. Les nombreuses disparitions dont fut atteint le milieu chorégraphique dans les années 1980<sup>6</sup> jouèrent alors un rôle indéniable au niveau de la prise de conscience de la richesse du patrimoine chorégraphique, en rendant à la question de la transmission une dimension plus brûlante pour les artistes. Pendant ce temps, le Ministère de la Culture était à l'initiative d'un certain nombre de projets : la création de la Cinémathèque de la Danse en 1982, chargée de conserver la mémoire audiovisuelle de la danse et de s'intéresser aux interactions entre la danse et le cinéma, la loi sur l'enseignement de la danse adoptée en 1989, qui comporte une unité de valeur consacrée à l'histoire de la danse, et la même année, la création du Département Danse de l'Université de Paris 8, chargé de fournir des outils de connaissance, de réflexion, et de recherche relatifs à la danse. En 1990, l'enseignement de la notation chorégraphique, diffusé depuis de longues années sous l'impulsion de Jacqueline Challet-Haas dans le cadre de stages à l'initiative d'associations artistiques, a pris une place institutionnelle au Conservatoire national supérieur de Paris, où s'ouvrait, sous sa direction, la première formation de notateurs. Enfin en 1993, deux collectifs de danseurs sont créés pour mener deux projets relatifs à la mémoire de la danse : Les Carnets Bagouet et le Quatuor Knust.

Ces projets successifs d'initiative publique ou privée, qui dénotaient incontestablement une nouvelle prise en compte de la question de la mémoire de la danse, n'introduisaient pas, cependant, un tournant radical dans la politique patrimoniale menée jusque-là, dans la mesure où le patrimoine matériel de la danse restait coupé de la création et des pratiques de répertoire. De plus, la documentation relative à la danse restait rare, ce qui posait la question des sources en danse et de leur accès. La Cinémathèque de la Danse avait bien été l'occasion d'initier une politique en direction des sources audiovisuelles. Mais, ces sources ne documentaient qu'un aspect de la danse. Il restait à développer une politique en faveur des archives de la danse, notamment celles des chorégraphes contemporains, qui ne parvenaient

---

<sup>6</sup> Les années 1980 furent marquées symboliquement par la perte de deux, voire trois générations d'artistes, les uns fauchés en pleine course par le sida (Dominique Bagouet, Hideyuki Yano, etc.), les autres parvenus à la fin de leur parcours (Jérôme Andrews, Hanya Holm, Gret Palucca, Karin Waehner, Jacqueline Robinson, Hans Zullig, Alwin Nikolais).

pas à trouver leur place ni à la BMO dédiée plutôt au ballet et à l'art lyrique, ni au Département des Arts du Spectacle de la BNF<sup>7</sup>. En 1997, un nouvel « outil » vit donc le jour, fruit de longues années de réflexion conjointe entre l'administration et les acteurs de la danse : le Centre National de la Danse (CND). Les enjeux patrimoniaux de la création du CND étaient doubles<sup>8</sup>. Tout d'abord, le CND devait réunir le plus de sources relatives à la danse du 20<sup>e</sup> siècle et du 21<sup>e</sup> siècle, et les rendre accessibles aux chercheurs et aux étudiants. Il devait en outre contribuer au développement de « l'art et de la culture chorégraphiques »<sup>9</sup>.

Par sa mission de documentation, qui devait cibler les figures moins connues de la danse contemporaine, le CND participait à la légitimation de la danse contemporaine et favorisait la production de recherche dans ce domaine. Les enquêtes menées sur la recherche en danse<sup>10</sup> montraient que si la danse avait suscité une production écrite multiple et hétérogène à travers les âges (partitions chorégraphiques, traités techniques, livrets, textes critiques, biographies, mémoires), les productions étaient sporadiques et certains domaines de la recherche restaient relativement inexplorés en France, notamment l'histoire de la danse<sup>11</sup>. Il devenait urgent de s'en préoccuper. Ce sentiment d'urgence à l'égard de l'histoire de la danse reposait sur le postulat que toute activité humaine s'accompagne d'une conscience du temps. Or, en l'absence de travaux réalisés par des historiens de métier<sup>12</sup>, cette conscience du temps prenait la forme d'une mémoire partielle, largement tributaire du vécu de certains acteurs du milieu chorégraphique. Selon Jacques Le Goff, il fallait « [...] revendiquer avec force la nécessité de la présence du savoir historique dans toute activité scientifique, dans toute praxis. Dans le

---

<sup>7</sup> A propos des archives de Dominique Bagouet, Anne Abeille, qui a été son assistante pendant de nombreuses années et qui est aujourd'hui la coordinatrice de l'association Les Carnets Bagouet, témoigne : « *très vite, les ayant-droit, c'est-à-dire le frère et la sœur de Dominique Bagouet et le premier président de l'association, Philippe Cohen, ont cherché un endroit axé sur la notion de « contemporain ».* Or, le département des arts du spectacle de la BNF ne renvoie pas cette image contemporaine. Il est plutôt associé à la danse baroque, aux théâtres parisiens, au lyrique... ». cf. Entretiens p. E37 „Entretien avec Anne Abeille, réalisé le 25/03/2008.

<sup>8</sup> La création du CND, comme nous le verrons par la suite, relève d'enjeux multiples. Mais, nous nous concentrons ici sur l'aspect patrimonial du projet.

<sup>9</sup> Cf. Décret numéro 98-11 du 5 janvier 1998, portant état de la création du CND, disponible sur [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

<sup>10</sup> TOUBON Jacques, « La recherche et la danse : du geste artistique au propos scientifique », in *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Ministère de la culture et de la francophonie.

<sup>11</sup> Rousier Claire, Sebillotte Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques », in *La Rue Descartes* n°44, PUF, Paris, 2004, p.96.  
« *L'histoire de la danse en tant que discipline est relativement jeune en comparaison avec l'histoire des arts en général. Elle commence seulement depuis quelques décennies à identifier ses objets d'étude et à élaborer ses propres outils d'investigation* ».

<sup>12</sup> L'histoire est un savoir qui s'élabore selon une norme de vérité et dans des conditions professionnelles d'élaborations et d'exercice, qui permettent de le qualifier de scientifique, même si elle reste un savoir faillible, imparfait, discutable. Tandis que la mémoire est une fonction spécifique de l'esprit humain pour accéder au passé. La mémoire est donc subjective (on se souvient à la première personne), partielle, tandis que l'histoire prétend à une certaine forme d'objectivité. Cf. Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

*domaine de la science, de l'action sociale, de la politique, de la religion ou de l'art, pour prendre quelques champs essentiels, cette présence du savoir historique est indispensable.* »<sup>13</sup>. Car, le savoir historique permettrait aux danseurs de se situer dans le temps et dans l'espace, de prendre conscience des enjeux de leur pratique et de développer leur culture chorégraphique<sup>14</sup>.

Cependant, en dépit de cette volonté, la danse restait un art produisant peu de traces. Il existait certes une documentation assez fournie issue de l'activité des associations et des théâtres, constituée essentiellement de documents relatifs à administration (contrats, budgets, etc.) ou à la communication (programmes de saison, feuilles de salle, etc.). Mais, très peu de documents pouvaient informer les chercheurs sur l'activité de création en tant que telle. Le CND devait donc permettre d'apporter une réponse à cette difficulté.

Parallèlement, le projet patrimonial du CND répondait à une mutation de l'exigence de démocratisation culturelle. Tandis que Malraux pariait sur un postulat : celui du « *choc que réalise l'œuvre d'art par sa seule présence* »<sup>15</sup>, le ministre des affaires culturelles Jacques Duhamel, qui a succédé à Malraux entre 1971 et 1973, tenta de redynamiser le concept de démocratisation culturelle, en fondant la doctrine du « développement culturel ». Il rompait ainsi avec la conception de Malraux, affirmant que « *la culture relève de l'éducation et de l'information pour parvenir au choc esthétique attendu* »<sup>16</sup>. Laissée de côté par Jack Lang qui préféra parler de « démocratie culturelle » et qui axa sa politique sur le développement des pratiques artistiques des amateurs, cette idée finit par refaire surface dans les années 1990. Le CND en témoigne. Le département consacré au patrimoine et à la recherche, initialement intitulé « Département de Choréologie »<sup>17</sup>, devint finalement le « Département du Développement de la Culture Choréographique »<sup>18</sup>. La culture choréographique, telle qu'elle s'entend là, est celle de la communauté liée à la danse, entendue comme l'ensemble des chercheurs, des danseurs, des chorégraphes, des étudiants, des danseurs amateurs, et des spectateurs de la danse.

---

<sup>13</sup> Le Goff Jacques, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris, 1988, p. 349.

<sup>14</sup> Louppe Laurence, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer », in *Marsyas – Hors série*, décembre 1997, p. 344.

« [...] le danseur, comme interprète tout comme créateur, ne peut se permettre d'ignorer l'histoire des partis pris esthétiques qui l'ont précédé, sans courir le risque de reprendre à son acquis des problématiques usées ou obsolètes (...) ».

<sup>15</sup> Quentin Anne, « Exigence artistique et démocratie, le paradoxe de l'action publique », in *La scène*, Hiver 2007, p. 56.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Douste-Blazy Philippe, Isabet Jacques, « Projet du Centre National de la Danse », Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la culture.

<sup>18</sup> Cf. [www.cnd.fr/cnd/organisation](http://www.cnd.fr/cnd/organisation)

Or, la culture chorégraphique développée par le CND ne se limite pas à la fréquentation des œuvres contemporaines. Elle englobe aussi la connaissance de l'histoire de la danse, des pratiques, des processus de création et des métiers de la danse. Comment le CND permet-il de repenser la place occupée par la mémoire au sein du patrimoine de la danse ? Comment contribue-t-il à redéfinir une politique patrimoniale de la danse axée jusque-là sur la gestion des traces documentaires ? C'est ce que nous allons essayer de comprendre au cours de cette étude.

En partant d'ouvrages et d'articles récents, nous étudierons dans une première partie une sélection de projets qui sont, pour les premiers, orientés plutôt autour de la mémoire des danseurs et qui visent à transmettre ou à réactiver des danses appartenant aux répertoires classiques et contemporains, et pour les seconds, articulés surtout autour de la gestion de la mémoire documentaire. Cela permettra d'avoir un aperçu de la diversité des projets patrimoniaux liés à la danse et de leur évolution à travers le temps. Cela nous permettra aussi de poser la question de la place de la création et des pratiques de danseurs liées à la mémoire des œuvres, au sein des structures chargées de la conservation et de la valorisation du patrimoine matériel de la danse.

Dans une deuxième partie, nous axerons notre recherche sur le Centre National de la Danse, dernier projet en date à l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication dans le cadre d'une politique patrimoniale pour la danse. Nous verrons de quelle manière ce projet est s'inscrit dans le paysage préexistant, dont nous aurons esquissé les contours en première partie. Nous étudierons les moyens mis en œuvre par le CND pour remédier au manque de sources en danse. Puis, nous étudierons la façon dont s'articulent les pratiques liées à la mémoire, au patrimoine, à la création et à la transmission, à partir d'un ensemble d'entretiens réalisés avec auprès de différents acteurs du CND.

# **PARTIE I :** **DE LA MEMOIRE DES CORPS AUX TRACES** **MATERIELLES LAISSEES PAR LA DANSE**

*Quand on envisage le patrimoine de la danse, on l'imagine dans un premier temps sur le mode du répertoire. Soit les danseurs organisent la survivance du répertoire d'un chorégraphe en effectuant par exemple des reprises régulières de ses pièces, soit ils sont les énièmes interprètes d'une danse qui se transmet de génération en génération au sein d'un théâtre. Mais d'autres pratiques de la mémoire voient le jour, comme celles des chorégraphes qui tentent d'exhumer des danses « oubliées », emblématiques d'une certaine époque, d'une certaine esthétique. Mais, cette notion de répertoire est-elle réellement synonyme de pérennisation des œuvres ? Qu'est-ce qui se transmet véritablement de l'œuvre ? Etant donné que la mémoire est faillible par nature, comment la transmission orale intègre-t-elle le patrimoine documentaire à ses pratiques ?*

*Le patrimoine de la danse, c'est aussi l'ensemble des traces matérielles que la danse laisse derrière elle, depuis les œuvres d'art jusqu'aux archives. Les lieux de conservation pour ces sources matérielles sont multiples. Ils sont de taille et de formes juridiques variées. Parmi eux, on peut distinguer plusieurs grandes orientations. Soit le projet se spécialise dans la conservation d'un type de documents en particulier. C'est le cas de la Cinémathèque de la Danse qui s'intéresse essentiellement aux documents audiovisuels relatifs à la danse. Soit le projet est conçu comme la mémoire d'un lieu. C'était le cas de la Bibliothèque-musée de l'Opéra lors de sa création. L'institution accueille alors une documentation hétérogène, qui peut excéder l'art de la danse, mais qui est représentative de l'activité chorégraphique d'un théâtre. Mais, les archives de la danse peuvent aussi trouver leur place dans des lieux de conservation qui ne leur sont pas spécifiquement dédiés. C'est le cas des archives de la danse de la BMO depuis qu'elle a été rattachée à la Bibliothèque Nationale de France, ou des archives de la danse présentes à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, ou encore, de celles conservées dans les Archives départementales. Chaque lieu développe son propre projet patrimonial. La trace peut les intéresser pour elle-même, ou pour sa valeur documentaire. Conserver et rendre ces collections accessibles aux chercheurs fait donc partie de leurs objectifs primordiaux. Mais, quelle place accordent-ils à la mémoire des danseurs ?*

## **Chapitre I : Le fil de la mémoire collective et individuelle**

*Les premiers projets que nous allons étudier ici sont liés à la mémoire des danseurs. La sélection s'est faite à partir des écrits qui ont été publiés à leur propos. Ce sont donc les projets les plus médiatisés dont nous allons parler ici. Il faut garder à l'esprit qu'il en existe d'autres, pour lesquels il existe moins de documents, ce qui complique la tâche du chercheur. A partir des différentes réflexions théoriques et des témoignages d'artistes, dont nous avons pris connaissance, nous allons étudier la façon dont les pratiques ont évolué de la « reprise » inhérente à la conception de répertoire chorégraphique, à une pratique plus problématisée de la transmission des œuvres en danse. Nous verrons aussi la façon dont la mémoire s'articule aux traces matérielles laissées par l'activité chorégraphique.*

### **1. L'Opéra de Paris est-il un « conservatoire des classiques du passé » ?**

L'Académie d'Opéra, ancêtre de l'Opéra national de Paris, fut créée en 1669 par Louis XIV, à la demande de Pierre Perrin. Suite aux difficultés financières rencontrées par ce dernier, c'est à Jean-Baptiste Lully que Louis XIV confia finalement le soin d'instituer une Académie de musique en 1672. Jusqu'à la Révolution, l'Académie fut le seul théâtre français doté du privilège de produire des spectacles à la fois chantés et dansés. A cette époque, le « ballet » n'existait pas encore sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Il faisait partie d'un spectacle plus vaste, mêlant musiques, chants et danses. Ce n'est que beaucoup plus tard que le ballet s'individualisa de l'opéra.

L'Opéra de Paris a accompagné la naissance et le développement de la danse « classique » en France. Il a participé à la fixation de ses pas, de sa technique. D'un divertissement de cour, il en a fait progressivement un art de la scène. Aujourd'hui, il nous apparaît même comme un « conservatoire des classiques du passé »<sup>19</sup>. Pourtant, comme le souligne Ivor Guest, « *En 1900, peu de ballets survivaient plus de dix ans, et la seule idée qu'une œuvre*

---

<sup>19</sup> Guest Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée) p. 264.

*chorégraphique puisse se voir décerner le statut de « classique » aurait été rejetée comme absurde.* »<sup>20</sup>. Comment expliquer ce revirement ? La dimension patrimoniale attribuée à l'Opéra est-elle réelle ou fantasmée ?

### 1.1. Aux origines de la « danse classique »

Pendant les premiers temps de l'Académie, le répertoire s'enrichit de pièces créées par le trio formé par le compositeur Jean-Baptiste Lully, le librettiste Philippe Quinault et le danseur Pierre Beauchamp. Bien que Lully fut également danseur, c'est à Pierre Beauchamp que l'on doit les premières « chorégraphies » créées à l'Académie. Selon Ivor Guest, c'est lui qui fut le véritable « architecte du Ballet de l'Opéra ». Car outre sa fonction de « chorégraphe »<sup>21</sup>, il fut contraint dans un premier temps de former une troupe de danseurs pour l'Académie. A l'époque, il n'existait aucune troupe de danseurs professionnels digne de ce nom, et l'on rencontrait rarement des danseurs « acceptables »<sup>22</sup>, alors qu'on pouvait facilement trouver des chanteurs d'un haut niveau, voire des virtuoses, en ayant recours à ceux qui chantaient dans les églises, notamment.

Parallèlement à ses activités de maître de ballet et de formateur, et à la demande de Louis XIV<sup>23</sup>, Beauchamp élaborait également un ingénieux système de notation des pas de danse. Il imagina un ensemble de symboles et de termes propres à noter les mouvements de la danse, qui fournirent les bases du système développé et publié par Raoul Feuillet en 1700. Cette esquisse d'un système de notation peut être interprétée comme une première initiative en faveur du patrimoine de la danse, car le système de notation développé ensuite par Feuillet, nous a permis de garder une trace des danses créées à la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Certaines chorégraphies que Louis Pécour, le successeur de Beauchamp, avait créées pour l'Opéra, furent notées pour paraître dans l'un des *Recueils* que publiait périodiquement Feuillet avec son système de notation. C'est ainsi que nous ont été conservés, sous la forme de gravures, des diagrammes qui symbolisent de nombreuses figures de danse : les soli de Mademoiselle

---

<sup>20</sup> Guest Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée) p. 264.

<sup>21</sup> C'est un anachronisme. On parle plutôt de maître de ballet à l'époque. Le mot « chorégraphe » n'apparaîtra que beaucoup plus tard.

<sup>22</sup> « Une large proportion de ceux qui avaient pris part aux ballets de cour étaient des courtisans que la carrière dramatique n'intéressait en rien [...]. », in *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Ivor Guest, p. 15-16.

<sup>23</sup> « En cela, il fut encouragé par Louis XIV en personne, qui, se rendant compte sans doute que pour mériter le prestige d'une académie, la danse avait besoin d'être enregistrée, lui en suggéra l'idée au château de Chambord autour de 1674. », Ivor Guest in *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001, p. 20

Subligny, les pas de deux qu'elle dansait avec Claude Balon et d'autres danses pour certains membres du Ballet de l'Opéra que Pécour avait arrangées pour *L'Europe galante*, *Le Carnaval de Venise* et d'autres opéras montés à la fin du 17<sup>e</sup> siècle ou au début du 18<sup>e</sup> siècle. C'est « *un véritable trésor pour l'amateur de la danse théâtrale*<sup>24</sup> *de cette époque* »<sup>25</sup>. Par cette initiative, le roi ne cherchait pas seulement à fixer les pièces créées à l'Académie. Il s'agissait aussi de créer et de fixer un répertoire de pas, formant la base de la technique de la danse « académique », du « style noble » à la française, qui faisait la renommée de l'Académie. Dès lors, comment pouvons-nous expliquer que le succès remporté à l'époque par le système de notation de Feuillet n'ait pas empêché sa disparition ?

Selon Frédéric Pouillaude, la particularité du système de Feuillet, par comparaison avec d'autres systèmes d'écriture du mouvement plus récents comme celui développé dans les années 1930 par Rudolf Laban, est une forme d'adhérence au style de danse de l'époque<sup>26</sup>. En effet, ce système engendrait une façon de voir et de décomposer le mouvement qui lui était propre. La preuve, c'est que Feuillet se contentait de noter ce que devaient faire les jambes, comme si les mouvements des bras étaient connus de tous et n'avaient pas à être notés systématiquement. Lorsque ce style de danse disparut, le système d'écriture développé par Feuillet devint donc obsolète.

Bien que disposant depuis longtemps de systèmes notationnels plus ou moins élaborés, la danse est donc demeurée un art fondamentalement oral, un art où les savoirs et les œuvres ne semblent jamais pouvoir se transmettre autrement que de corps à corps, « *dans la transparence d'un geste nécessairement actuel, et où l'invention et la composition restent (elles aussi) soumises à l'impératif de la présence : inconcevables dans l'espace abstrait et solitaire de la table et de la page, elles ne pourraient advenir que dans le dialogue concret avec le corps présent des interprètes* »<sup>27</sup>. De fait, la danse, à la différence de la musique, n'a jamais intégré durablement les partitions à sa pratique. « *Celui que nous appelons aujourd'hui « chorégraphe » n'est précisément pas celui qui écrit, mais celui qui invente, montre et compose. Et le danseur n'est pas non plus celui qui lit (une partition), mais celui qui effectue, reproduit, et invente partiellement lui aussi. Celui qui lit et écrit, c'est un tiers personnage :*

---

<sup>24</sup> Par « danse théâtrale », il faut entendre la danse montrée sur scène, par opposition aux danses de société.

<sup>25</sup> Guest Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée), p. 23.

<sup>26</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006.

<sup>27</sup> Idem, p. 207.

le notateur »<sup>28</sup>. Alors que la tradition musicale occidentale est parvenue à interioriser son système de notation au point de faire de la lecture et de l'écriture un passage obligé de la pratique des interprètes et de compositeurs, la danse aurait quant à elle laissé l'écriture et la lecture au ressort d'une tierce personne, seule à maîtriser le système graphique de l'inscription du mouvement sur la page. La transmission orale reste donc la condition première de la pérennité des œuvres.

Or l'histoire montre que la première conséquence de cette oralité est une disparition massive des œuvres. Selon Frédéric Pouillaude, presque tous les ballets du 18<sup>e</sup> siècle ont été perdus (sauf quelques-uns en notation feuillet) et les 160 ballets composés par Noverre au cours de sa carrière ne tiennent plus qu'en « *quelques titres et quelques arguments qui donnent difficilement l'idée d'une chorégraphie* »<sup>29</sup>. Quant aux œuvres du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle, leur transmission fut extrêmement lacunaire et biaisée. Et l'inscription de ces œuvres au répertoire de l'Opéra n'a rien changé.

## 1.2. Le répertoire de l'Opéra, une réalité mouvante

La notion de répertoire est complexe et recouvre plusieurs réalités. Comme nous l'avons vu, elle peut désigner un ensemble de pas propres à un style ou à une technique. Mais le terme est aussi utilisé pour désigner « *l'ensemble des œuvres régulièrement représentées au sein d'un théâtre* »<sup>30</sup>. L'Opéra de Paris, comme tout lieu de création et de diffusion, est donc doté d'un répertoire chorégraphique. Et ce répertoire évolue au fil du temps, puisque comme le précise la définition, il est constitué de l'ensemble des pièces qui sont *régulièrement* dansées à l'Opéra. Ce qui laisse entendre que lorsqu'une pièce cesse d'être représentée, elle « sort » du répertoire. Le répertoire serait donc soumis aux aléas de la mémoire des danseurs, ainsi qu'aux désirs du public.

Un ballet classique se perpétue par la multiplication des versions, également légitimes et également référées à l'œuvre d'origine. La référence à l'auteur d'origine est conservée, mais le ballet est signé par celui qui a décidé de le remonter. La danse se transmet selon un principe

---

<sup>28</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 208.

<sup>29</sup> Idem, p. 264.

<sup>30</sup> *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris.

de filiation. Ce sont les interprètes présents lors de la création qui transmettent la danse. A défaut, ce sont les danseurs auxquels les interprètes initiaux ont transmis la danse qui doivent transmettre à leur tour cette danse. Et ainsi de suite...

L'œuvre est livrée aux aléas de la mémoire humaine. Mais ce n'est pas un problème, car l'intérêt du remontage tient généralement dans le renouvellement des interprétations. Les balletomanes sont généralement friands de ces morceaux de bravoure de danseuses, qui apportent une nouvelle épaisseur au rôle qu'elles interprètent. Dans une sorte d'indifférence à l'autorité de l'auteur, l'œuvre apparaît donc comme un « *cadre général de versions successives, de variations continues et autorisées* ».

Même lorsqu'elle est reprise par le même chorégraphe, l'œuvre est susceptible de varier d'une saison à une autre. C'est ce qu'indique Balanchine lorsqu'il dit à propos de Petipa : « *Il serait infructueux de tenter de reconstituer avec une précision d'archéologue « l'original » que Petipa lui-même changeait d'une saison à l'autre* »<sup>31</sup>. Il s'agit plus de perpétuer une idée, une image, celle de Giselle par exemple, que de la perpétuer le ballet lui-même. Et c'est grâce à cela que les œuvres classique peuvent se perpétuer, jusqu'à ce que les danseurs et les spectateurs s'en lassent. Comme le remarque Isabelle Launay, historienne de la danse, « *le dispositif classique permettait une poétique de la variation des différentes versions d'un ballet parce que le ballet repose à la fois sur un vocabulaire commun et sur des habitus esthétiques à partir desquels une multiplicité de combinaisons et d'interprétations est non seulement admise mais recherchée : la variation classique n'a pas de sens sans ses possibilités de déclinaison* »<sup>32</sup>.

Si certains ballets ont pu rester très longtemps inscrits au répertoire de l'Opéra, d'autres ont disparu très rapidement après leur création, pour être remplacés par de nouvelles pièces. Ce phénomène n'est pas lié forcément au succès du ballet, puisque même un ballet comme *la Sylphide* créé en 1932 à l'opéra de Paris, dont la danseuse principale, Marie Taglioni, fut acclamée, disparut dès 1866 du répertoire de l'Opéra<sup>33</sup>. Ainsi, « *L'histoire de cette institution n'est en réalité, du point de vue de la perpétuation des œuvres, faite que de trous et d'oublis* »<sup>34</sup>, ce que traduit un répertoire sans cesse renouvelé.

---

<sup>31</sup> Balanchine George, « Mémoires de Marius Petipa », p.113-114, cité par Frédéric Pouillaude, in « Le désœuvrement chorégraphique » p. 265.

<sup>32</sup> Citée par Frédéric Pouillaude, in *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 265.

<sup>33</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 265.

<sup>34</sup> Idem, p. 268-269.

En revanche, l'Opéra est le gardien d'une certaine tradition de la danse française, d'une technique, la technique classique, mais aussi d'une forme de spectacle dansé, le ballet. C'est par conséquent un lieu qui résiste au changement. Ce qui peut expliquer que certains lui prêtent une mission patrimoniale. Ce phénomène est perceptible dès la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle, lorsque Jean-George de Noverre, à qui l'on prête l'invention en France du « *ballet-d'action* »<sup>35</sup>, déplore dans son livre intitulé *Lettres sur la danse et les ballets*, que le ballet demeure un simple ornement fantaisiste au sein d'un spectacle plus vaste, alors qu'ailleurs en Europe le ballet devient « *un véritable art dramatique* »<sup>36</sup>. Plus récemment, l'Opéra n'a accueilli la danse contemporaine que tardivement. En effet, bien que la danse contemporaine ait commencé à se développer en France dans les années 1950, il a fallu attendre les années 1970 pour que soit créé le groupe de recherche théâtrale de l'Opéra de Paris sous la direction de Carolyn Carlson, dont les productions allaient alterner pendant six ans avec les créations du ballet de l'Opéra<sup>37</sup>. Et ce n'est que récemment que des chorégraphes contemporains ont pu créer des pièces pour le ballet de l'Opéra de Paris (Angelin Preljocaj, Robyn Orlin).

Bien que l'Opéra ne puisse pas être considéré comme un « conservatoire » des œuvres, ce n'est pas pour autant un lieu d'avant-garde. Il reste le gardien d'une tradition académique héritée de Louis XIV, bien qu'elle ait connu, elle aussi, des évolutions. Néanmoins, depuis les années 70, il semble que l'on assiste à une nouvelle percée de la « conscience patrimoniale »<sup>38</sup>. En 1971, Raymond Franchetti, ancien danseur de la Compagnie, est nommé au poste de délégué général pour la danse auprès de l'administrateur. Il décide alors de filmer les pièces du répertoire de l'Opéra, de manière à alimenter la mémoire de l'Opéra. Mais une expérience, bien plus significative, allait réintroduire de l'épaisseur temporelle au sein de l'Opéra : celle de la reconstitution du ballet *La Sylphide* par Pierre Lacotte.

### 1.3. Un renouvellement de la conscience patrimoniale ?

---

<sup>35</sup> Un ballet d'action est un ballet dans lequel l'action peut s'exprimer par la danse, et non par le chant. C'est une œuvre à part entière. Alors que jusque-là, il était de règle que des moments de ballets fussent introduits dans un opéra, leur rôle n'allant jamais au-delà de l'illustration ou du renforcement de l'action, laquelle s'exprimait essentiellement dans le chant ou le récitatif. Aussi bien les amateurs de danse que les metteurs en scène restaient fermement attachés à cette tradition. Pour plus de détails, se reporter à l'ouvrage écrit par NOVERRE en 1760.

<sup>36</sup> Patrie Jane, « Noverre, Jean Georges », in *Encyclopædia Universalis*, 2007.

<sup>37</sup> Guest Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée) p. 229.

<sup>38</sup> La première ayant été celle de Beauchamp et de Louis XIV.

Dans les années 1970, Pierre Lacotte se lance dans la reconstitution du ballet *La Sylphide*, créé à l'Opéra de Paris en 1832 par Philippe Taglioni pour sa fille Marie, sur une musique de Schneizhöffner. Ce ballet avait disparu du répertoire de l'Opéra de Paris dès les années 1860.

Le projet de Pierre Lacotte était donc de faire revivre la « version d'origine » de Philippe Taglioni : « Fasciné par cette œuvre disparue depuis plus d'un siècle, je rêvais que l'on puisse remonter un jour *La Sylphide* et faire revivre ce chef-d'œuvre qui devait posséder un pouvoir magique pour avoir – à ce point – envoûté toute l'Europe »<sup>39</sup>. Il lui fallait pour cela entreprendre de longues recherches pour parvenir à reconstituer ce ballet.

En 1968, Pierre Lacotte découvrit le testament du petit-fils de Marie Taglioni, qui indiquait les différents propriétaires des archives de sa grand-mère, ce qui lui permit d'avoir accès à des traces documentaires très précieuses pour mener à bien son projet. Il décrit ainsi ses recherches : « Au fur et à mesure de mes enquêtes, j'arrivai à obtenir les critiques parues à l'époque dans tous les pays où *La Sylphide* de Taglioni avait été donnée, dont certaines (notamment en Angleterre) avaient dû être écrites par d'anciens danseurs tant la description des pas y était précise. Je trouvai aussi la correspondance de Philippe Taglioni avec les artistes, avec ses collaborateurs, ses notes personnelles. Je réussis à avoir entre les mains les dessins et notes consignés par le chorégraphe, ses cahiers de cours et les musiques utilisées pendant les leçons. Enfin, je découvris la partition (le « violon conducteur ») ayant appartenu à Taglioni lui-même : sous la portée musicale, certains pas y étaient minutieusement décrits ainsi que la mise en scène. Je consultai aussi bien sûr les archives de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris où se trouvent l'inventaire détaillé des costumes et les maquettes dessinées par Ciceri. Il y avait également à lire les témoignages des danseurs qui avaient travaillé en Russie avec le chorégraphe quand il avait présenté *La Sylphide* à Saint-Petersbourg »<sup>40</sup>. Pour remonter le ballet, Lacotte disposait donc de sources documentaires hétérogènes : des comptes-rendus de journalistes, des extraits de la correspondance, des dessins et schémas du chorégraphe, la partition musicale qu'il avait annotée, des cahiers de cours, les maquettes du décor, les témoignages personnels des participants originaux. A cela, s'ajoutait un élément de transmission orale, apporté par les maîtres de Pierre Lacotte, Lubov Egorova et Carlotta Zambelli : « Mme Lubov Egorova (qui avait travaillé avec Christian Johannsen, un des

---

<sup>39</sup> Pierre Lacotte, « A la recherche du ballet perdu... », in *Programme de l'Opéra de Paris-Garnier*, Saison 1990-1991, p. 25, cité par Frédéric Pouillaude in *Le désœuvrement chorégraphique*, p.288-290.

<sup>40</sup> Pierre Lacotte, « A la recherche du ballet perdu... », in *Programme de l'Opéra de Paris-Garnier*, Saison 1990-1991, p. 25, cité par Frédéric Pouillaude in *Le désœuvrement chorégraphique*, p.288-290.

*derniers partenaires de Marie Taglioni) et Mlle Zambelli m'apprirent aussi ce que la tradition leur avait transmis (...) »<sup>41</sup>. Toutes ces traces devaient servir à recomposer une œuvre globale.*

Cependant, n'étant elles-mêmes que des traces, donc par définition lacunaires, elles ne permettaient pas de remplir certains « trous » de mémoire. Il restait des morceaux de chorégraphie manquants, que Lacotte décida de « composer dans le style » : « *Durant quatre ans encore, je parcourus tous les lieux où je pouvais trouver les éléments manquants pour terminer le puzzle. Parfois, j'étais obligé – tel un archéologue – de recomposer par intervalle « dans le style » pour unir les parties existantes.* »<sup>42</sup>. Cette idée de reconstitution sur le mode de l'archéologie est ambiguë selon Frédéric Pouillaude, car l'archéologue, lorsqu'il reconstitue un objet détruit, laisse précisément apparaître dans la reconstitution le partage entre les fragments d'origine et ceux de remplissage, qui ont pour fonction de permettre la présentation de l'objet tel qu'il aurait pu être<sup>43</sup>. Un tel partage est manifestement impossible en matière de spectacle, puisque la représentation abolit toute sensation d'épaisseur temporelle. Il est impossible de distinguer entre des éléments « d'origine » et des compléments modernes servant de suture. Il semble donc que même si un chorégraphe décidait de mener une enquête sur le mode archéologique pour reconstituer une œuvre, il ne pourrait si tenir jusqu'au bout. Pierre Lacotte reconnaît d'ailleurs lui-même la différence entre la reconstitution telle qu'il l'entend, et celle de l'archéologie, quand il dit : « *Il y a deux manières de reconstituer. Celle de l'archéologue qui laisse en l'état les vestiges qu'il exhume et celle qui consiste à redonner vie aux choses retrouvées. J'ai choisi la seconde.* »<sup>44</sup>. Lacotte ne prétendait donc pas donner à voir la « vérité » de l'œuvre chorégraphique, mais de rester fidèle à son esprit.

Rompant avec la pratique du répertoire en cours à l'Opéra de Paris, il montra que le temps de l'œuvre ne se limitait pas au présent de la représentation, mais pouvait prendre en charge le passé. Ainsi, il rouvrit tout un pan oublié du patrimoine de la danse et rendit possible la reconstitution de danses disparues de la mémoire vivante des danseurs. Suite à ce travail,

---

<sup>41</sup> Pierre Lacotte, « A la recherche du ballet perdu... », in *Programme de l'Opéra de Paris-Garnier*, Saison 1990-1991, p. 25, cité par Frédéric Pouillaude in *Le désœuvrement chorégraphique*, p.288-290.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> POUILLAUE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 290.

<sup>44</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, propos tenus par Pierre Lacotte et cités par Jean-Pierre Pastori in *Pierre Lacotte, Tradition*, Paris, Favre, 1987, p. 25.

Pierre Lacotte entreprit d'autres reconstitutions à l'Opéra, puis au Ballet National de Nancy et de Lorraine, devenu depuis le Centre National Chorégraphique - Ballet de Lorraine. Son travail a probablement inspiré bien d'autres projets, dont celui des Carnets Bagouet et du Quatuor Knust, auxquels nous allons nous intéresser à présent.

Alors que le Quatuor Knust, dans le sillage de Pierre Lacotte, s'intéressait à des danses « oubliées »<sup>45</sup>, le collectif des Carnets Bagouet, créés quelques mois après la mort du chorégraphe Dominique Bagouet, tentait d'organiser le devenir d'une œuvre encore très présente dans les corps et les esprits<sup>46</sup>. Là où le Quatuor Knust se retournait vers le passé en posant la question de la façon dont on pourrait faire revivre une danse à partir de ce qu'il en reste, les Carnets Bagouet, eux, se situaient dans un « après » immédiat, dans lequel l'œuvre n'est pas encore considérée comme un passé révolu. Ils pouvaient donc mettre en place une réflexion sur ce qu'ils allaient faire de l'œuvre dont ils portaient la mémoire, et sur les traces qu'ils pourraient eux-mêmes laisser de l'œuvre de Bagouet.

La démarche des Carnets Bagouet et du Quatuor Knust se distingue de celle de Pierre Lacotte en ce qu'elle prend pour objet des œuvres appartenant au répertoire moderne et contemporain, pour lesquelles la question de la transmission ne se posant pas dans les mêmes termes que pour le répertoire classique. En effet, pour Pierre Lacotte, il s'agissait de reconstituer une pièce du répertoire romantique avec des danseurs classiques. Même si le style pouvait avoir évolué, le vocabulaire technique restait le même entre le moment où la pièce avait été créée et le moment où elle était reconstituée. Tandis que le collectif des Carnets Bagouet, constitués essentiellement de danseurs ayant travaillé longuement avec Dominique Bagouet et imprégnés par le « bain » de sa compagnie, allait devoir transmettre des danses à des danseurs qui eux n'avaient jamais été en contact avec la danse de « Bagouet »<sup>47</sup>. Enfin, le projet du Quatuor Knust consistait à remonter des pièces que les danseurs du collectif n'avaient eux-mêmes jamais dansé et pour lesquelles ils n'avaient pas spécialement été formés techniquement.

Au-delà de la démarche historique de Pierre Lacotte, ces projets allaient donc poser la question des conditions de possibilité de la reprise des œuvres du répertoire contemporain.

---

<sup>45</sup> Des danses qui n'existent plus que par leur titre, puisqu'elles ont cessé d'être dansées.

<sup>46</sup> Ce projet se poursuit encore aujourd'hui.

<sup>47</sup> Ils n'ont pas été en contact avec l'œuvre de Bagouet, sauf éventuellement comme spectateurs.

## **2. La « réactivation » des œuvres oubliées : Le Quatuor Knust**

Fondé en 1993 par les danseurs et notateurs Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, ce collectif prit le nom d'Albrecht Knust en hommage au disciple et collaborateur de Rudolf von Laban. Laban avait posé les bases de la cinéto-graphie<sup>48</sup>, que Knust développa et perfectionna par la suite. A ses débuts, le projet du Quatuor engageait donc un travail d'interprétation d'œuvres chorégraphiques du 20<sup>e</sup> siècle transcrites dans le système notationnel de Laban. Un projet loin d'être banal si l'on considère qu'il s'enracinait sur des documents d'un genre et d'un statut particuliers, inhabituels en danse, qui est un champ où la tradition écrite n'a jamais réussi à s'imposer face à la tradition orale, contrairement au champ musical. Si l'enjeu de leurs premières créations fut de redonner visibilité à des danses qui n'étaient plus connues que par leurs titres, la création de *Continuous Project/Altered Daily* d'Yvonne Rainer et de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski prit une toute autre dimension.

### 2.1. « Lire » le mouvement pour le reconstituer

Le Quatuor Knust présenta son premier programme en 1994. Intitulé *Les danses de papier*, il proposait quelques œuvres courtes, représentatives de la modernité en danse et dont il n'existait pas d'images : deux pièces de Kurt Jooss et trois de Doris Humphrey. Ces pièces avaient été notées chacune en Cinéto-graphie\* Laban.

Comme ils le disent eux-mêmes, le Quatuor tentait alors de « reconstituer » ces danses au plus près de ce qu'elles avaient pu être, à partir des partitions, mais aussi des documents de l'époque, des archives, des descriptions journalistiques, etc. Au fur et à mesure de ce travail de « reconstitution », des questions surgirent, auxquelles, ces anciens élèves de Jacqueline Challet-Haas, directrice de la formation en kinéto-graphie<sup>49</sup> au Conservatoire national supérieur de Paris, allaient essayer de répondre depuis le lieu de leur pratique.

---

<sup>48</sup> Il s'agit d'une écriture « pour » le mouvement des corps dans l'espace et le temps.

<sup>49</sup> Autre dénomination employée pour désigner le système de notation inventé par Laban.

Comme le constatait Anne Collod dans un article paru en 2002<sup>50</sup>, la reconstitution d'une pièce, à partir d'une partition, passait avant tout par un travail de lecture : « *Les textes écrits en notation Laban, comme tout texte d'ailleurs, n'ont de sens qu'une fois lus, interprétés* »<sup>51</sup>. Mais, elle précisait par la suite qu'il s'agissait d'une forme de lecture un peu particulière, une lecture active, devant mener au mouvement : « *La lecture ici est une lecture en mouvement(s)* »<sup>52</sup>. C'est à partir de ce travail que sont nées leurs réflexions. Car, il ne s'agissait pas seulement de comprendre ce qui était inscrit là, mais d'arriver à le faire passer dans les corps. Dès le départ, il leur fallait donc problématiser la lecture de la partition, pour déterminer le type d'information qu'elle fournissait quant au mouvement, et éventuellement les choses qu'elles n'indiquaient pas, les « blancs » qu'elle pouvait contenir.

Les partitions chorégraphiques ont tendance à être interprétées comme des transcriptions du mouvement. Mais comment transcrire le mouvement dans son intégralité ? Comment épuiser la diversité du réel ? Selon Simon Hecquet, le système d'écriture de Laban « *n'est pas une simple grille qu'on appliquerait à l'aveugle sur le mouvement. Cet outil ne décalque pas le mouvement [...]. Ce qui signifie que le système Laban est une analyse du mouvement parce qu'il est une construction, elle-même analysable, du regard sur le mouvement : qu'il permet de traduire quelque chose du mouvement, en même temps que du regard sur le mouvement* »<sup>53</sup>. Dans ces conditions, la Cinétophographie ne peut être considérée comme une écriture du mouvement, mais plutôt comme une écriture vectrice de mouvement<sup>54</sup>. Pour commencer à bouger, les danseurs devaient donc passer par une étape d'analyse, leur permettant de cerner ce « *quelque chose du mouvement* » traduit par la partition. Il leur fallait retrouver la grille de lecture du mouvement qui avait servi à établir la partition, pour être à même de la lire et de l'interpréter. Pour eux, la partition n'était plus le lieu de l'inscription d'un geste, mais un ensemble de signes qui, interprétés, devaient permettre de donner naissance à ce geste.

---

<sup>50</sup> Chapuis Yvane, « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n° 23, 2002.

<sup>51</sup> Citée par Yvane Chapuis, in « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n° , 2002, p.16.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Hecquet Simon, « Des choix qu'on pourrait dire interprétatifs, ou encore traductifs... Cet outil... organise la perception, note pour la transcription en notation Laban d' Assai, in *Les Carnets Bagouet*, p. 300.

<sup>54</sup> Cf. Cours de Simon Hecquet dispensés à l'Université de Paris 8 en 2006.

Ensuite, il restait à combler les « trous » de la partition, à savoir tout ce qui concerne l'interprétation des danseurs, éléments qui échappent à la cinématographie<sup>55</sup>. C'est pourquoi, le Quatuor eut recours à d'autres types de documents, notamment des archives témoignant de la réaction du public, des descriptions journalistiques, etc.

## 2.2. Aux limites du « *partitionnel*<sup>56</sup> »

Le deuxième programme proposé par le Quatuor Knust en 1996 s'écartait du système de notation de Laban. Il présentait deux œuvres emblématiques de la danse post-moderne américaine : *Continuous Project/Altered Daily* d'Yvonne Rainer, œuvre essentielle au croisement du minimalisme et de la danse créée à New York dans les années 1970, et *Satisfying's lover* de Steve Paxton. Ces deux pièces, reposaient l'une et l'autre sur un ensemble de prescriptions de tâches décrites verbalement, et constituant, d'un point de vue partitionnel, l'équivalent en danse de ce qu'ont pu être dans le champ musical les partitions de John Cage. Elles travaillaient donc aux marges mêmes du « *partitionnel* ».

Comme le raconte Anne Collod, pour le projet de recréation de la pièce *Continuous Project/Altered Daily* d'Yvonne Rainer, le Quatuor était confronté à « *une partition donnant à lire une œuvre aux contours indéfinis* », à l'inverse de leurs créations précédentes. Cette partition<sup>57</sup>, qui avait accompagné la création et qui n'était donc pas venue noter l'œuvre a posteriori, définissait un ensemble de tâches à accomplir pendant la durée de la « pièce ». Ce protocole d'action était précis mais minimal. Pour les danseurs, il ne s'agissait donc pas de reconstituer une chorégraphie, ni de se glisser dans une danse déjà existante, mais de retraverser un processus de création, et de recréer véritablement l'œuvre. L'œuvre n'apparaissait plus que comme une chose mouvante, comme « *le fruit, plus ou moins aléatoire, d'un jeu de règles* »<sup>58</sup>, comme un cadre d'expérience, plutôt qu'un résultat.

Cette recréation était loin d'être évidente pour des danseurs dont la formation ne les avait pas forcément préparés à ce genre de travail. Anne Collod, par exemple, avait été formée

---

<sup>55</sup> Chapuis Yvane, « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n° 23, 2002.

<sup>56</sup> Le mot est de Laurence Louppe, cf l'article « Du partitionnel », in *Artpress Special Medium Danse*, n° , 2002, p.

<sup>57</sup> Anna Halprin désigne ces documents sous le nom de « scores ».

<sup>58</sup> Anne Collod citée par Yvane Chapuis, in « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n° , 2002, p. 19.

principalement à travers la technique Cunningham, une technique exigeante et très formelle par comparaison, réclamant beaucoup de virtuosité et dotée d'un vocabulaire proche de celui de la danse classique, sauf pour les mouvements du dos qui y étaient beaucoup plus développés. En somme, rien qui n'aurait pu la préparer à ce que l'œuvre de Rainer devait lui faire expérimenter.

Selon eux, cette recreation aurait permis aux danseurs du Quatuor Knust d'en finir avec la recherche de l'œuvre « originale »<sup>59</sup> et le fantasme d'une « reconstitution » à l'identique. Conçue comme une matrice de mouvements, *Continuous Project/Altered Daily* introduisait l'idée que l'identité d'une œuvre puisse se trouver dans l'ensemble de ses variations, voire même dans l'ensemble de ses possibles. Ce qui les a amenés à concevoir l'œuvre comme « *puissance d'actualisation dynamique* »<sup>60</sup> construisant elle-même ses propres conditions de transmission.

### 2.3. Faire œuvre de mémoire

La troisième et ultime production du Quatuor Knust, présentée au public en 2000, offrait non plus une « recreation », mais une « relecture\* » de l'*Après-midi d'un faune* créée par Vaslav Nijinski en 1912 au théâtre du Châtelet. Pour cette relecture, le collectif travailla à partir de trois versions du *Faune* : le poème de Mallarmé, la partition musicale de Claude Debussy et la partition chorégraphique écrite par Nijinski deux ans après la création de la pièce, puis traduite en notation Laban par Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke en 1991. Cette relecture s'intitula *d'un faune... (éclats)*.

Pendant le travail de lecture de la partition chorégraphique, le Quatuor décida de jouer sur les paramètres laissés vacants par la partition, notamment le nombre des danseurs, où la répartition des rôles entre hommes et femmes. Ainsi, dans une version de *d'un faune... (éclats)* plusieurs interprètes jouaient simultanément le rôle du faune, tandis que dans une

---

<sup>59</sup> Quelle version retenir dans le cadre de la reconstitution d'une œuvre ? Va-t-on préférer « la première », alors que ce n'est généralement pas elle qui fait référence ? Ou bien décide-t-on de faire un « feuilletage temporel », selon les termes de Frédéric Pouillaude, en mêlant dans l'œuvre constituée différents moments appartenant à des versions différentes ? Le Quatuor Knust répond ici en ouvrant une troisième voie.

<sup>60</sup> Simon Hecquet cité par Yvane Chapuis, in « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n°23, 2002, p. 23.

autre, les sexes avaient été inversés, les rôles des nymphes étant interprétés par des hommes et vice-versa. La partition n'était donc plus abordée seulement comme un espace d'authenticité, mais comme un lieu ouvert, laissant la place à la variation et à l'interprétation personnelle.

Effectuant une recherche sur la genèse des différentes versions du *Faune* (musicale, poétique et chorégraphique) et sur leur réception, les danseurs du Quatuor décidèrent de tisser le fruit de cette documentation historique avec leur propre mémoire de l'œuvre, sachant qu'aucun d'entre eux n'avaient pu assister à une représentation de l'*Après-midi d'un faune* de Nijinski. Il s'agissait d'intégrer dans ce travail de relecture ce qui restait en eux de ce *Faune* légendaire, les images qu'ils s'en étaient faites au fur et à mesure de leur propre histoire de danseurs. De ce double travail résultait une mise en scène croisée de l'histoire et de la mémoire de l'œuvre. La « relecture » selon le Quatuor Knust visait ainsi à manifester son aspect processuel dans le temps de la représentation. Isabelle Launay analyse ainsi cette démarche : « *Toute la difficulté du travail du Quatuor Knust était de passer, non de la mémoire à l'histoire, mais à l'inverse, de réintroduire une dimension mémorielle dans l'histoire d'une œuvre chorégraphique, d'incorporer une qualité de mouvement dans la lecture, de retraverser, comme ils le nommaient à l'époque, « les lignes d'intensité des chorégraphies de la modernité inachevée »* »<sup>61</sup>. Les danseurs inauguraient là une nouvelle utilisation décomplexée des partitions et des diverses traces laissées par une œuvre. Ils faisaient œuvre de mémoire, tout en se détachant de l'imitation ou du travail de l'historien.

Tandis que Pierre Lacotte cherchait à reconstituer une œuvre au plus près de ce qu'elle avait pu être avant de sombrer dans l'oubli, la démarche du Quatuor Knust avait progressivement introduit dans la « reprise » les vides, les écarts, les partis pris d'interprétation, liés à la fugacité de la mémoire, mais aussi à sa capacité de rendre présent des fragments du passé et à les assembler pour (re)construire du sens.

### **3. Le devenir d'une œuvre : Les Carnets Bagouet**

---

<sup>61</sup> Launay Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 51. Elle cite ici la présentation du premier programme du Quatuor Knust en 1994.

Chorégraphe majeur des années 80, Dominique Bagouet meurt le 9 décembre 1992, après 16 ans de création continue au sein de la compagnie qui portait son nom.

« *Dès la mort de Dominique Bagouet, sous l'effet de l'émotion ou de la plus-value symbolique de la disparition, la pression des programmateurs pour présenter un spectacle de Bagouet fut forte... »*<sup>62</sup>. Souhaitant que l'œuvre de Bagouet échappe à une entrée au répertoire et aux « *reprises sauvages* »<sup>63</sup> qui l'accompagnent généralement, la compagnie prit le temps de réfléchir à la réponse à apporter à cette demande patrimoniale. Les danseurs considéraient qu'il n'y avait pas là un « *patrimoine chorégraphique à gérer* »<sup>64</sup>, mais une responsabilité artistique à discuter, réfléchir et mettre en œuvre.

Au lieu de se poser en gardienne de l'héritage de Bagouet, seule à même de perpétuer sa mémoire, la compagnie décida donc de se dissoudre, six mois après la mort du chorégraphe, en juillet 1993, pour donner naissance à une autre association, les Carnets Bagouet. Ce collectif, constitué des anciens danseurs de la Compagnie Bagouet, allait répondre pour un temps à la demande patrimoniale en transmettant l'œuvre de Bagouet, ainsi que sa pédagogie.

### 3.1. Des danseurs « historiens »

Les Carnets Bagouet ont publié récemment un livre comportant un ensemble d'archives issues de leur activité. Ces archives sont mises en perspective par un texte rédigé par Isabelle Launay qui décrit les questionnements des Carnets Bagouet, ainsi que la méthode qu'ils ont mis en place dès leurs premiers remontages<sup>65</sup>.

Cette méthode comportait quelques règles simples. Tout d'abord, deux chefs de projets, un homme et une femme, devaient être présents pour chaque reprise, ce qui permettait d'empêcher toute appropriation artistique personnelle. Les pièces contenant des « rôles d'homme » et des « rôles de femme », les danseurs trouvaient logique que les reprises soient dirigées par un binôme constitué d'un représentant de chaque sexe<sup>66</sup>. Enfin, le plus grand

---

<sup>62</sup> Launay Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 39.

<sup>63</sup> Idem, p. 40.

<sup>64</sup> Idem, p. 40.

<sup>65</sup> Launay Isabelle dir., *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007.

<sup>66</sup> Comme le souligne Isabelle Launay dans l'essai « Anarchives... ou partir de Bagouet » qui introduit l'ouvrage *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre* (voir supra), p. 65, les problématiques des « genderstudies » n'avaient pas encore traversé en France le champ de la danse contemporaine..

nombre possible d'interprètes « d'origine »<sup>67</sup> et de collaborateurs actifs lors de la création, devaient y participer. Ainsi était établi le primat de la mémoire corporelle sur les autres sources de l'œuvre.

La démarche des Carnets Bagouet était d'emblée réflexive. Ne se contentant pas d'imaginer un protocole de transmission des danses, ils posaient la question des conditions de possibilité de cette transmission. Comment déchiffrer un corps-dansant ? Comment extraire une danse d'un corps pour la transmettre à un autre corps ? Et qu'est-ce qui dans une danse pouvait s'extérioriser du corps du danseur, se projeter, s'énoncer de telle sorte qu'il puisse être relu et repris par d'autres ? Une des réponses trouvée par les Carnets fut de noter certaines oeuvres pendant que s'effectuait le travail de reprise. Ainsi, le regard extérieur du notateur devait permettre une mise à distance de la mémoire individuelle, une plus grande objectivité quant aux choix des remonteurs, visant à respecter la « vérité » de l'œuvre de Bagouet.

Malgré le primat de la mémoire corporelle, les Carnets Bagouet s'autorisaient à recourir au plus grand nombre possible de traces documentaires. Car, en dépit d'une mémoire particulièrement entraînée (la pratique du danseur professionnel s'accompagne de l'exercice permanent de la mémoire, notamment corporelle), ces traces, en particulier les vidéo-captations, leur permettaient de réactiver leur mémoire, d'effectuer un tri parmi leurs souvenirs<sup>68</sup>, et éventuellement de combler les « trous » de mémoire persistants<sup>69</sup>.

Cependant, Isabelle Launay précise que « *le recours à la vidéo dans l'effort de remémoration n'est pas pensé par les Carnets Bagouet comme preuve* »<sup>70</sup>. Les danseurs ne considéraient pas la vidéo comme une source plus fiable que leur propre mémoire. Elle ne venait donc pas rectifier cette mémoire. Elle ne fonctionnait pas comme une référence normative. Elle ne servait qu'à aider le processus de remémoration, et à reconstituer les éléments manquants. Elle n'avait pas pour but de faciliter la prise de décision lorsqu'un écart surgissait entre les souvenirs de l'un des danseurs et ceux de l'autre.

Le protocole mis en place pour transmettre les œuvres ne s'arrête pas là. Une fois réglée la question de la remémoration, les danseurs des Carnets Bagouet, se posèrent la question de la

---

<sup>67</sup> Pour les Carnets Bagouet, les interprètes « d'origine » sont ceux qui étaient présents lors de la création ou qui avaient repris un rôle dans une pièce du vivant de Bagouet

<sup>68</sup> Si la mémoire suppose une conscience du temps, la perception d'un avant et d'un après, en revanche, elle ne s'organise pas chronologiquement. C'est par l'effort de rappel que le sujet donne une suite chronologie à ses souvenirs.

<sup>69</sup> Abeille Anne, entretien réalisé le 25/03/2008, cf Entretien p. E36 : « *Les danseurs, pour se remémorer les danses, allaient visionner les captations-vidéo des pièces* ».

<sup>70</sup> Launay Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p.75.

préparation des corps « étrangers » à la danse de Bagouet. A force de travailler ensemble quotidiennement dans un même espace, et malgré la singularité des parcours des uns et des autres, ils avaient pris conscience qu'ils avaient acquis avec Bagouet un certain habitus commun de posture et de mouvement. Considérant qu'« on n'arrive pas vierge dans un mouvement »<sup>71</sup>, qu'on a tous une culture, une histoire, une façon de se tenir debout et de bouger, et qu'il n'est pas intéressant de transmettre la danse de Bagouet comme une forme close dans laquelle les danseurs viendraient se glisser sans en être traversés, ils avaient décidé que le temps de préparation de la reprise devait prévoir des sessions préparatoires avec les danseurs et des cours, en plus des répétitions. C'était plus intéressant pour eux, mais aussi pour les danseurs qui souhaitaient remonter une pièce de Bagouet.

C'est sur ce modèle que furent reprises quelques pièces, dont le *Saut de l'ange* par le Ballet Atlantique-Régine Chopinot en 1994, *Assaï* par les Carnets Bagouet eux-mêmes en 1995, et *So schnell* par le ballet de l'Opéra de Paris. La démarche des Carnets Bagouet, axée sur une forme de mise à distance et de critique de la mémoire corporelle, leur a valu le qualificatif d'« historiens du geste »<sup>72</sup>. Ils cherchaient d'ailleurs à transmettre la « vérité » de l'œuvre de Bagouet<sup>73</sup>. C'était comme s'ils entendaient « élaborer une histoire de la danse depuis celui qui agit la danse »<sup>74</sup>, à un moment où un certain nombre de danseurs<sup>75</sup> considéraient que l'histoire de la danse s'écrivait en pure extériorité, trop loin du témoignage des acteurs de la danse, coupée de tout lien à la mémoire. Cependant, un certain nombre de difficultés persistaient, qui les ont amenés à faire évoluer leur protocole de reprise.

D'abord, le dispositif initial, organisant la transmission depuis les corps des danseurs d'origine vers ceux des autres danseurs, rendait problématique la reprise de certaines pièces reposant moins sur une danse « écrite », que sur un travail d'improvisation. C'est le cas de *Jours Etranges*, notamment, qui à côté de passages écrits, contenait aussi des passages

---

<sup>71</sup> Di Zazzo Jean-Charles lors d'une rencontre autour de la reprise de *Jours étranges*, cf. « *Jours étranges, une reprise impossible ?* », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 141.

<sup>72</sup> Launay Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 26.

<sup>73</sup> Abeille Anne, entretien réalisé le 25/03/2008, cf. Entretiens p. E39 : « *Ils étaient alors dans le souci de ne pas adapter, de ne pas réinventer des mouvements.* »

<sup>74</sup> Launay Isabelle, « Anarchives... ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 26.

<sup>75</sup> Chapuis Yvane, « Le quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n°23, 2002, p. 22 : « *Concernant l'histoire de la danse, le discours d'élabore toujours de l'extérieur, mais peu à partir de l'expérience du mouvement traversé par le danseur* », Anne Collod.

improvisés<sup>76</sup>. Ce qui signifiait que les danseurs se souvenaient des consignes d'improvisation, mais pas des mouvements eux-mêmes qu'ils n'avaient pas été appris, et que cette matière, très attachée à leur personnalité à la singularité de leur caractère, était donc difficile à transmettre<sup>77</sup>. D'autres pièces semblaient même impossibles à remonter, notamment les solos créés et dansés par Dominique Bagouet, puisque la source première était décédée.

De plus, cette façon d'organiser un remontage soulevait aussi des questions d'ordre économique-politique. A qui ces remontages pouvaient-ils s'adresser ? « *Seules des compagnies dotées de moyens importants, généralement implantées dans des CCN pouvaient « se payer » une pièce de Bagouet, ou des compagnies de répertoire, tel le ballet de l'Opéra national de Paris, ou les compagnies de ballet en région ou encore des compagnies de répertoire étrangères* »<sup>78</sup>, constate Isabelle Launay. « *Et dix ans plus tard, dans le contexte économique plus difficile des années 2000, marqué entre autres par la menace sur le statut des intermittents du spectacle, soutenir la production d'une pièce de répertoire pouvait être vécu comme autant de forces en moins mises dans la création contemporaine* », poursuit-elle. S'ils voulaient aussi s'adresser à des compagnies de plus petites envergures, les Carnets ne devaient pas seulement modifier leur méthode, mais aussi leur façon d'aborder un remontage.

Enfin, cette façon de travailler faisait retomber les Carnets Bagouet dans ce qu'ils avaient toujours voulu éviter. Fonctionnant sur le modèle des compagnies chargées du répertoire d'un artiste, qui définissent les interprétations légitimes et les écarts illégitimes, ils répondaient à la demande du marché qui souhaitait programmer « du » Bagouet. La demande patrimoniale entendait en effet « programmer » l'œuvre et non une reprise. « *La demande de répertoire est donc demande de reproduction d'un produit Bagouet [...]. Programmer et faire ainsi circuler une œuvre de Bagouet, ou mieux, « du Bagouet en Kit », ainsi qu'ils ont pu le faire, avec une présentation d'extraits du répertoire, des cours et des ateliers « Bagouet », par des « anciens Bagouet », c'est dès lors attendre de l'œuvre qu'elle soit stabilisée et permanente. Cette circulation d'une « mémoire en Kit », mue par le désir du même, tente de masquer la*

---

<sup>76</sup> Bernard Glandier déclare à propos de *Jours étranges*, lors d'une rencontre autour de la reprise de cette œuvre : « *Cette pièce dépend énormément de nous en tant qu'interprètes, ce n'est pas une pièce comme les autres, souvent très écrites. S'il y a des passages écrits, d'autres sont laissés à notre libre arbitre, parfois même encore improvisés.* », cf. « *Jours étranges, une reprise impossible ?* », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 137

<sup>77</sup> Cf. *Jours étranges*, note d'intention de Catherine Legrand et Olivia Grandville pour la reprise de la pièce par le Dance Theatre of Ireland, in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 144.

<sup>78</sup> Launay Isabelle, « *Anarchives... ou partir de Bagouet* », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p.66.

*nécessaire mouvance de l'œuvre, son instabilité liée à sa nature de spectacle vivant* »<sup>79</sup>. Les Carnets participaient donc inconsciemment d'un système de répertoire mercantile surfant sur le désir du même.

Le protocole devait donc évoluer, pour que la mémoire puisse trouver d'autres chemins. Il fallait introduire du « jeu » dans l'œuvre de Bagouet pour qu'au lieu de se figer dans le souvenir, elle puisse continuer à vivre dans le présent.

### 3.2. D'une mémoire conservatrice à une mémoire créatrice

Un premier pas fut accompli avec la reprise de *F. et Stein* par Christian Bourigault en 2000. Dans cette pièce, Dominique Bagouet dansait seul, dialoguant avec la guitare électrique de Sven Lava, musicien de rock. Cette pièce était le fruit d'une recherche en solitaire de Bagouet<sup>80</sup>. Christian Bourigault, en dépit de certaines oppositions au sein des Carnets Bagouet, put réinterpréter l'œuvre à partir des archives-vidéo et des témoignages des collaborateurs d'origine<sup>81</sup>. Mais il n'avait jamais vu Dominique danser ce solo. Les résistances, face à son projet, étaient liées au statut très particulier de ce solo : une pièce plutôt intime, dans laquelle Bagouet se livrait tout entier, « faisait son numéro », comme le dit Michèle Rust<sup>82</sup>, et au fait que Bourigault n'avait pas été présent lors de sa création. Son projet interrogeait donc la possibilité pour certaines œuvres, dont la forme et le statut étaient particuliers, d'entrer dans le répertoire contemporain. Notons que l'œuvre remontée par Christian Bourigault ne porte pas le même titre que celle de Bagouet. Faisait-elle encore partie de l'œuvre de Bagouet, ou bien était-ce une autre œuvre ?

---

<sup>79</sup> Idem, p.41.

<sup>80</sup> Christian Bourigault explique : « *F. et Stein fut d'abord une recherche en solo* », cf. Launay Isabelle dir., « F. et Stein, Réinterprétation », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Les solitaires intempestifs éd., 2007, Besançon, p. 210, Christian Bourigault explique : « *F. et Stein fut d'abord une recherche en solo* ».

<sup>81</sup> Christian Bourigault raconte : « [...] *mon intention était d'être dans une volonté simple de fidélité à la forme de l'œuvre, reprendre précisément la dramaturgie, les costumes, les décors et la danse. Je n'avais jamais vu danser cette pièce par Dominique. Je l'avais juste vue en vidéo quand j'étais dans la compagnie... J'ai rencontré d'abord tous les gens qui étaient à l'origine de la création, ils sont vivants et tous pouvaient être là comme témoins, m'accompagner dans ce travail de fidélité, je voulais récolter le maximum de précisions écrites, de mots d'informations [...]* ». <sup>81</sup>, cf. Launay Isabelle dir., « F. et Stein, Réinterprétation », in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Les solitaires intempestifs éd., 2007, Besançon, p. 210

<sup>82</sup> Michèle Rust raconte : « *A l'époque, je me régala à la voir danser, je le voyais faire son numéro !* », cf. Launay Isabelle dir., « F. et Stein, Réinterprétation » in *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Les solitaires intempestifs éd., 2007, Besançon, p. 219, Michèle Rust raconte : « *A l'époque, je me régala à la voir danser, je le voyais faire son numéro !* »

Ce questionnement se poursuivit avec le remontage de *Meublé sommairement* par Fabrice Ramalingom la même année. Alors que jusque-là, la présence du plus grand nombre d'interprètes de la création était requise, ainsi que le recours aux sources vidéos, Fabrice Ramalingom fit le choix « de supprimer l'accès aux sources vidéos durant le travail et d'intégrer dans cette reprise le minimum d'interprètes initiaux »<sup>83</sup>. Il avait décidé d'adresser sa proposition à des interprètes qui n'avaient jamais approché cette œuvre auparavant. En outre, il imaginait un autre mode de transmission du mouvement. Laisant de côté la transmission directe des gestes de corps en corps, il créa une série préalable d'ateliers et d'improvisations, qui n'ayant pas participé de l'œuvre à l'origine, devait néanmoins mener au geste initial<sup>84</sup>. Il ne s'agissait donc plus de remonter le temps, mais d'interpréter la danse de Bagouet avec les corps d'aujourd'hui, des corps qui n'avaient jamais expérimenté cette danse auparavant, des corps porteurs d'autres histoires. En somme, pratiquant une forme d'oubli, Fabrice Ramalingom n'était plus prisonnier d'un « vérité » illusoire de l'œuvre de Bagouet, mais tentait d'en révéler des potentialités insoupçonnées.

Enfin, dernier projet significatif, la transmission de *So schnell* par Olivia Grandville au Ballet de Genève en 2007. Pour cette œuvre, Olivia Grandville souhaitait dissocier l'écriture chorégraphique, des autres paramètres spectaculaires constitutifs de l'œuvre, à savoir les costumes, les lumières, les décors... Tout ces éléments furent confiés à de nouveaux collaborateurs. Grandville posait ainsi la question de ce qui faisait l'essence-même de l'œuvre de Bagouet. Grâce au changement de scénographie et au déplacement du regard que cela opérait, il s'agissait pour elle de mettre en évidence la singularité et l'autonomie de l'écriture chorégraphique de Bagouet, écriture comprise ici comme l'ensemble des mouvements dans leur rapport indissociable à la musique de la pièce. Dans ce projet, le seul invariant de l'œuvre restait le « texte » de la danse<sup>85</sup>, sur l'identité duquel une multiplicité de mises en scène et d'interprétations allaient pouvoir travailler, faisant vivre les œuvres chorégraphiques sur un modèle plus proche de celui pratiqué pour les œuvres théâtrales<sup>86</sup>.

Cessant de retenir le souvenir de l'œuvre, pour accompagner sa vie dans le présent et dans le futur, les Carnets Bagouet ont ainsi tenté de redonner à « l'œuvre-monument » le mouvement

---

<sup>83</sup> Launay Isabelle, « Sur le recommencement de *Meublé sommairement* », in *Art press spécial medium danse*, n°23, 2002, p. 42.

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> Cf. Note d'intention d'Olivia Grandville pour *So Schnell* et *Jours étranges*, in Launay Isabelle dir., *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Les solitaires intempestifs, 2007, Besançon, p. 311-313.

<sup>86</sup> Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, p. 285.

d'un devenir. En présentant des relectures s'affichant comme telles, les Carnets Bagouet, tout comme le Quatuor Knust, semblaient aller à l'encontre d'une certaine demande patrimoniale. Pourtant, Anne Abeille affirme que les danseurs étaient, certes, intéressés par la perspective de « *danser du Bagouet* », mais c'était la perspective de travailler avec des danseurs qui avaient fait l'expérience de cette danse-là qui les motivait plus encore : « *Ils veulent faire des remontages parce qu'il y a les danseurs pour leur donner des cours, leur transmettre la philosophie de Bagouet... Reconstituer une pièce par le biais de la vidéo, ce n'est pas ce qui les intéresse le plus. Ils sont motivés par l'échange humain. Ils veulent connaître les danseurs, autant que l'œuvre, parce que les danseurs sont très riches de savoir, d'expérience...* »<sup>87</sup>.

Cependant, avec le temps, les danseurs des Carnets Bagouet souhaitent évoluer et mener leurs propres projets artistiques. Ils continueront peut-être à transmettre l'œuvre de Bagouet, mais ils pensent aussi « l'après » par le biais des traces documentaires que leur activité à elle-même suscitée.

### 3.3. Accompagner le devenir d'une œuvre

Bien que le travail de reprise des Carnets Bagouet se soit axé sur la mémoire corporelle, très tôt les anciens danseurs de Bagouet se sont préoccupés des archives de la compagnie Bagouet et du Centre Chorégraphique National de Montpellier<sup>88</sup>. A cet égard, leur démarche ne manque pas non plus d'originalité, étant donné que la constitution d'un fonds d'archives n'est pas un phénomène très courant dans le milieu chorégraphique. Car, si les compagnies et les théâtres produisent inévitablement des archives, encore rares sont ceux qui se soucient de leur préservation au-delà des obligations légales.

Constituées des archives de la compagnie Bagouet antérieure au CCN de Montpellier, et de celles du CCN<sup>89</sup>, le fonds contenait des éléments de diverse nature : costumes, décors, vidéos, bandes-son, correspondance, notes de création, documents administratifs, documents de communication, documents pédagogiques du CCN, etc. La compagnie avait fait le choix

---

<sup>87</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E35

<sup>88</sup> En accord avec le Ministère de la culture, le CCN de Montpellier a été créé par Dominique Bagouet en 1980.

<sup>89</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E36 : « [ Les archives de Bagouet ] sont constituées des archives de la compagnie et des archives du CCN de Montpellier. Mais elles ne comprennent pas les archives personnelles de Bagouet. Ces archives-là, qui se trouvaient dans son appartement, ont été recueillies par Christine Le Moigne, qui avait été sa compagne. »

de tout garder, sans trier, développant en cela une intuition très fine de ce qui fait l'intérêt d'un fonds d'archives<sup>90</sup>.

Suite à la dissolution de la compagnie Bagouet en 1993, ces archives avaient été cédées aux Carnets Bagouet. Elles furent conservées dans un premier temps à La Maison de la Danse de Lyon, où la compagnie avait été invitée par Guy Darnet<sup>91</sup>. Puis une partie fut confiée à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

Les Carnets Bagouet souhaitaient trouver un lieu qui puisse à la fois conserver les archives de Bagouet et les rendre accessibles aux chercheurs dans les meilleures conditions possibles, choses qu'ils ne pouvaient pas faire eux-mêmes, puisqu'ils n'avaient pas les moyens de créer une fondation privée<sup>92</sup>. Ils souhaitaient néanmoins rester propriétaires de ces archives, pour que l'association puisse conserver son indépendance et poursuivre ses activités<sup>93</sup>. Cela leur permettait aussi de garder la possibilité de créer une fondation privée dans le futur, ou de tirer des revenus de la vente de leurs archives<sup>94</sup>. De ce point de vue, l'IMEC convenait bien mieux que la BNF, par exemple, à qui il fallait obligatoirement léguer le fonds. En outre, les Carnets souhaitaient que les archives de Bagouet soient conservées dans un lieu synonyme de culture contemporaine, ce qui correspondait encore une fois au profil de l'IMEC<sup>95</sup>.

Cependant, l'IMEC ne s'intéressait qu'aux archives-papier. Il n'avait ni les compétences ni l'équipement nécessaires pour traiter les documents sonores et audiovisuels. Or, ces documents, très sollicités par les danseurs, avaient rapidement commencé à se dégrader. Il devenait donc urgent de s'en occuper<sup>96</sup>. C'est Anne Abeille, la coordinatrice des Carnets

---

<sup>90</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E36 : « *Nous avons fait le choix de garder toutes les archives, que ce soit des lettres, des critiques plaisantes ou déplaisantes, des archives en bon état ou en mauvais état, des pièces mineures ou pas, nous avons tout gardé. Comme Dominique était mort, il n'était plus là pour censurer son œuvre. Et nous étions persuadés que ce qui fait la qualité et la pertinence d'un fonds, c'est son exhaustivité.* »

<sup>91</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E37 : « *Tout est parti à Lyon, y compris les décors et les costumes, où nous avons été invités généreusement par Guy Darnet.* »

<sup>92</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E37 : « *Nous n'avions pas non plus les moyens de fonder et de faire fonctionner une fondation privée pour garder ces archives.* »

<sup>93</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E42 : « *Les Carnets Bagouet sont toujours actifs. Si nous donnons définitivement nos archives, nous n'en serons plus les acteurs, ce qui est problématique. Nous n'aurons plus notre mot à dire quant à leur utilisation...* »

<sup>94</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E42 : « *En restant propriétaire des archives, nous pouvons décider de les vendre en cas de besoin. C'est un patrimoine économique. [...] Or si un jour nous avons assez de revenus, rien ne dit que nous n'aurons pas envie à ce moment-là de créer une Fondation Bagouet, pour laquelle nous ferions payer l'entrée, ce qui assurerait à l'association des revenus supplémentaires. Si nous ne sommes plus propriétaires de ces archives, cela sera impossible. Ces archives sont donc capitales pour nous.* »

<sup>95</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E38 : « *L'IMEC était un lieu contemporain, à échelle humaine, où l'on rencontrait des archives d'hommes de théâtre, d'écrivains... Cela nous plaisait que les archives de Bagouet côtoient celles de Vitez...* »

<sup>96</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E36 : « *L'association Les Carnets Bagouet a très vite fonctionné. Nous avons reçu de nombreuses demandes de reprise d'œuvres. Les danseurs, pour se remémorer les danses, allaient visionner les captations-vidéo des pièces, ou demandaient que je leur fasse des copies VHS.* »

Bagouet, qui prit l'initiative de confier les bandes-son à un laboratoire pour les faire numériser. Et elle se chargea elle-même de la numérisation des documents audiovisuels. Depuis, elle réalise régulièrement des copies pour éviter d'avoir à solliciter les masters.

Pour des raisons liées au droit d'auteur, ces documents étaient disponibles à la consultation seulement à l'intérieur de l'association. Puis en 2005, pour en favoriser la diffusion, les Carnets Bagouet déposèrent trente-cinq documents audiovisuels (des captations et des documentaires réalisés par Arte dans le cadre du programme « Images de la culture ») au Centre National du Cinéma. Un contrat fut négocié avec les interprètes, pour que ces documents puissent être vendus aux institutions culturelles, subventionnées par l'Etat, et placés ensuite en libre consultation. En revanche il ne permet pas la vente, ni le prêt aux particuliers.

Ce système permet de générer des revenus et, ce qui est primordial, l'association n'a pas à payer systématiquement des droits d'auteur en retour, ce qu'elle ne pourrait pas se permettre<sup>97</sup>.

Les archives de la compagnie Bagouet et du CCN de Montpellier sont donc réparties entre différents lieux. Le fait de séparer des sources pouvant produire du sens une fois réunies pourrait être considéré comme un inconvénient. Cependant, des copies des documents sonores et audiovisuels ont été déposées à l'IMEC, ce qui permet de travailler conjointement sur les notes de Bagouet et sur les captations-vidéo de ses pièces. De même, des copies des archives-papier sont restées à La Maison de la Danse de Lyon, pour les danseurs qui souhaitent remonter les œuvres. De plus, la distribution de ces documents sur le territoire français permet de diffuser l'œuvre de Bagouet et contribue ainsi à faire vivre sa mémoire.

Enfin, les Carnets Bagouet ne se sont pas contentés de prendre soin des archives de Dominique Bagouet. Ils ont également pensé les traces qu'ils pourraient eux-mêmes laisser derrière eux. En plus des documents que leur activité allait nécessairement produire (archives administratives), ils ont décidé de faire noter certaines œuvres de Bagouet<sup>98</sup>. Ces partitions témoignent du consensus trouvé à un moment donné pour une œuvre entre les interprètes à

---

*C'est là que j'ai commencé à me soucier de ces documents, parce qu'ils se dégradent très vite. Le support magnétique n'est pas du tout pérenne, même quand il s'agit de matériel professionnel. »*

<sup>97</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E41 : « En 2005, nous avons quand même décidé de déposer au Centre National du Cinéma 35 documents audiovisuels [...] pour que les pièces de Bagouet soient un peu plus accessibles. L'association reste propriétaire de ces documents. Mais toute institution culturelle, subventionnée par l'Etat, peut acheter un ou plusieurs de ces films, voire la collection entière, ce qu'a fait le CND. Normalement, dans la convention que nous avons fait signer aux artistes, le prêt et la vente aux particuliers ne sont pas permis, de manière à éviter le piratage. »

<sup>98</sup> Simon Hecquet et Dominique Brun ont participé à l'établissement de certaines partitions.

partir de leur mémoire et des traces vidéo. Elles s'accompagnent de documents permettant de retracer le contexte de leur création, notamment des commentaires des notateurs eux-mêmes<sup>99</sup>. N'ayant aucune prétention quant à la définition de l'œuvre de Bagouet, ces traces se contentent de documenter les œuvres une nouvelle fois, de croiser les regards. Ce faisant, la démarche des Carnets entre, en l'élargissant, dans le champ de l'œuvre de Bagouet.

Les archives des Carnets Bagouet ont déjà donné lieu à une publication dont nous nous sommes largement inspirés ici<sup>100</sup>. Accompagnées d'un cadre de présentation et d'hypothèses qui accompagnent la lecture, ce document témoigne de la recherche menée par les Carnets Bagouet et donne la sensation d'être en prise directe avec leurs réflexions. Et ce qu'il y a d'intéressant, c'est que ces archives s'adressent autant à des danseurs qui s'intéressent à la notion de répertoire contemporain et à la transmission des œuvres, qu'aux chercheurs<sup>101</sup>. De plus, elles informent le présent, tout comme un futur beaucoup plus lointain.

---

<sup>99</sup> Voir notamment les notes de Simon Hecquet pour la transcription en notation Laban de *Assaï*, in Launay Isabelle dir., *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 299-300.

<sup>100</sup> Il s'agit de l'ouvrage publié en 2007, sous la direction d'Isabelle Launay : *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*.

<sup>101</sup> Abeille Anne, entretien du 25/03/2008, Entretiens p. E : « Néanmoins, nous envisageons qu'il y aura sûrement des reconstitutions dans l'avenir, à partir des documents que nous aurons laissés. C'est pourquoi nous essayons de laisser le plus de choses possible derrière nous. Nous avons même tenté de faire noter les pièces, chaque fois que c'était possible. Mais c'est pour un futur beaucoup plus lointain, bien que les partitions puissent servir dans l'immédiat. »

*La mémoire des danseurs permet donc d'aborder les œuvres du patrimoine chorégraphique de multiples façons : depuis la reconstitution « historique », en passant par la « relecture », jusqu'à la réinterprétation sur le modèle de l'œuvre théâtrale. Mais, le processus de remémoration n'est possible qu'à partir des traces documentaires qui participent au rappel du souvenir, ce qui nous amène à nous interroger sur la place occupée par ces pratiques au sein des institutions chargées de gérer le patrimoine matériel de la danse.*

## **Chapitre II : Les institutions patrimoniales de la danse**

*La gestion du patrimoine matériel de la danse s'effectue à travers des structures patrimoniales conçues sur le modèle hérité des musées, des bibliothèques et des centres d'archives. Ces lieux sont le plus souvent incompatibles avec la danse telle qu'elle se crée et se recrée au sein des compagnies et des théâtres. Pourtant, comme nous venons de le voir, la mémoire des danseurs est tributaire des traces matérielles laissées par l'activité chorégraphique.*

*Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à la façon dont est géré le patrimoine de la danse au sein de trois structures d'envergure différente, la Bibliothèque-musée de l'Opéra, La Cinémathèque de la Danse, et l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. Nous aborderons en particulier la question des publics destinataires de ce patrimoine, et la place qui y est faite aux pratiques des danseurs.*

### **1. Au carrefour d'un théâtre et d'une bibliothèque nationale : la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris**

Créée en 1866, la Bibliothèque-musée de l'Opéra est dotée d'un statut particulier. Liée « intellectuellement, géographiquement et affectivement à un théâtre et à son répertoire »<sup>102</sup>, elle en a pourtant toujours été indépendante au niveau administratif. D'abord placée sous la tutelle du Secrétaire aux Beaux-arts de la Maison de l'Empereur, elle est ensuite rattachée à la Bibliothèque nationale de France en 1935, puis à son département de la musique en 1942. Pourtant, depuis 1875, date à laquelle le nouvel opéra construit par Charles Garnier fut inauguré, ses locaux se trouvent au sein de l'Opéra National de Paris (Opéra Garnier), dont elle continue de conserver la mémoire. Quelles sont les raisons de ce clivage entre le théâtre et le service chargé d'en sauvegarder la « mémoire »<sup>103</sup> ? Comment la bibliothèque-musée de

---

<sup>102</sup> Vidal Pierre, « La bibliothèque-musée de l'Opéra et la conception du répertoire », in *Revue de la bibliothèque nationale de France*, n°5, juin 2000, p. 60.

<sup>103</sup> Auclair Mathias, précise : « A la faveur de la construction d'un nouvel Opéra par Charles Garnier et de la nomination d'Emile Perrin comme directeur-entrepreneur, un arrêté du 16 mai 1866 avait institué un bibliothécaire et un archiviste, placés sous la tutelle du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-arts

l'Opéra cohabite-t-elle d'un côté avec la Bibliothèque Nationale de France et de l'autre avec l'Opéra de Paris ?

### 1.1. Face à l'Opéra de Paris, affirmer la mission patrimoniale de la BMO

A l'origine de ce projet, la création de la Bibliothèque-musée de l'Opéra devait remédier à l'éparpillement des archives au sein de l'Opéra de Paris<sup>104</sup>. Depuis sa création sous la forme de l'Académie de Musique, l'Opéra gardait dans ses divers bureaux un certain nombre de documents témoins de ses activités : partitions musicales et chorégraphiques, dessins de costumes et de décors, documents administratifs, affiches, programmes, etc. Mais les déménagements successifs, les incendies, les changements de direction, le manque de place et l'absence de responsables avaient provoqué la dispersion et la destruction d'une partie de ces documents<sup>105</sup>. La création d'une bibliothèque de conservation à l'Opéra devait donc permettre de rassembler tous ces documents dans un espace spécifique, de systématiser leur collecte, d'éviter leur dissémination en assurant une continuité dans leur gestion, et de les conserver dans de bonnes conditions. Cela rendait possible le traitement intellectuel des fonds, et leur mise à disposition des chercheurs. Et cela devait amener un désencombrement des bureaux des copistes de l'Opéra et des ateliers, qui croulaient sous les partitions, les dessins de décors et de costumes qui y étaient conservés jusque-là<sup>106</sup>.

Chargée de sauvegarder le patrimoine de l'Opéra, elle ne fut pourtant pas rattachée à l'Opéra, mais placée sous la tutelle du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-arts. Ainsi, le directeur de l'Opéra n'avait aucun pouvoir sur l'archiviste et le bibliothécaire de la BMO, pas plus que sur les collections dont ils avaient la garde. Cette indépendance permettait de soustraire les archives aux aléas de la gestion d'une entreprise privée. En effet, il faut avoir à l'esprit que, *« l'exploitation du théâtre étant, quant à elle, concédée à un directeur-entrepreneur privé, responsable sur ses propres finances du bon équilibre financier de l'institution, il s'agissait pour l'Etat de s'assurer que les partitions de musique et les*

---

*et chargés de la conservation du patrimoine de l'Opéra. »*, cf. « Le Fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in Les Archives Internationales de la Danse, 1931 à 1952, Pantin, Centre National de la Danse, 2006, p. 168, note n°1.

<sup>104</sup> Vidal Pierre, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra, carrefour entre deux institutions », in *XXIIIe congrès international de la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (25-30 septembre 2000)*, Paris, BNF, 2002.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

« archives », au sens large, demeurent bien dans le patrimoine du théâtre et ne soient pas aliénées par son directeur. »<sup>107</sup>.

Mais, c'est sans doute aussi « parce qu'un théâtre, soucieux de programmation et préoccupé d'aller toujours « de l'avant » n'avait pas de « politique patrimoniale » et qu'il valait mieux, pensait-on, confier celle-ci à un tiers, une certaine distance garantissant une plus grande sécurité des documents, un traitement « scientifique » confié à des professionnels de la conservation »<sup>108</sup>. En revanche, son rattachement à la BNF devait permettre de garantir à la BMO une aide de la BNF pour les travaux intellectuels et le traitement matériel des collections, ainsi que des crédits pour l'acquisition d'ouvrages documentaires illustrant et complétant les sources patrimoniales venues de l'Opéra.

Affirmant sa mission documentaire, la BMO avait donc dû être détachée du théâtre auquel elle restait cependant très liée, notamment par l'histoire de sa collection.

## 1.2. Une collection vivante

Constituée à l'origine du patrimoine matériel issu des activités de l'Opéra de Paris, la collection de la BMO a progressivement évolué avec le temps. Certains documents ont quitté la BMO, tandis que d'autres sont venus s'intégrer à la collection. Ainsi, dans les années trente, les archives administratives de l'Opéra, exceptées certains documents tels que les registres et journaux de bord, ainsi que la correspondance des artistes, ont été transférées aux Archives Nationales. Plus récemment, les costumes ont rejoint le Centre National du Costume de scène qui s'est ouvert à Moulins. Entre-temps, la Bibliothèque-musée de l'Opéra s'est enrichie de documents provenant de l'Opéra-Comique<sup>109</sup>. Mais, c'est avec le dépôt en 1952, du fonds des Archives Internationales de la Danse, que l'identité de la BMO fut réellement modifiée.

Les AID, créées en 1931 par le mécène des Ballets Suédois, Rolf de Maré, était le premier projet patrimonial en faveur de la danse. Dotées d'un service d'archives, d'une bibliothèque,

---

<sup>107</sup> Auclair Mathias, « Les fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, CND ed. Pantin, 2006, p. 168, note 1.

<sup>108</sup> Vidal Pierre, « La bibliothèque-musée de l'Opéra et la conception du répertoire », in *Revue de la bibliothèque nationale de France* n°5, juin 2000, p.60.

<sup>109</sup> L'Opéra-Comique fut réuni à l'Opéra de Paris de 1939 à 1972 sous la Réunion des théâtres lyriques nationaux.

et d'un musée dédiés à la danse, à toutes les danses (danse scénique, danses traditionnelles, danses de salon, danses folkloriques, danses venues d'ailleurs...), les AID possédaient « *l'un des plus importants fonds documentaires de danse en Europe* »<sup>110</sup>. Dans les années 50, Rolf de Maré décida de donner ce fonds, dont une grande partie à la Bibliothèque-musée de l'Opéra : « *l'ensemble de la bibliothèque, les collections ethnographiques et la plupart des pièces du musée étaient destinés à la bibliothèque de l'Opéra tandis que Rolf de Maré réservait à la Suède l'iconographie des Ballets suédois (dont il avait été le fondateur) et les objets d'Extrême-Orient* »<sup>111</sup>. C'était une façon de préserver le fonds tout en veillant à ce qu'il ne soit pas trop dispersé. Pour la BMO, cette donation avait une valeur inestimable. Mais, elle posait des problèmes de place : pour accueillir un tel volume, la BMO devait s'agrandir. Il fallait également penser à la façon dont le fonds pourrait venir s'intégrer à la collection préexistante. Devait-il devenir une « section spéciale » de la bibliothèque de l'Opéra, désignée sous le nom de bibliothèque-musée de la danse, ou venir se fondre dans les collections (les livres avec les livres, les estampes aux estampes, etc.)<sup>112</sup> ? « *Rolf de Maré souhaitait que les collections qu'il avaient données aient une place à part et s'il y avait eu accord pour que certains magasins servent aux anciennes collections des AID comme aux collections générales, du moins l'intégrité de l'ancien fonds des AID devait-elle être maintenue et le musée de la Danse avoir ses propres locaux [...]* »<sup>113</sup>. Cependant, le conservateur du département de la musique de l'époque, Elisabeth Lebeau, fut amené à proposer un nouvel agencement du fonds, pour des raisons scientifiques. En effet, la constitution de la « section spéciale » entraînant un partage des fonds de la BMO entre d'un côté la danse, et de l'autre le ballet, il fut finalement décidé de ne pas garder l'intégrité de la collection des AID pour éviter d'avoir à séparer la partie chorégraphique de la partie musicale des œuvres de Lully et de Rameau notamment, et d'avoir à gérer deux musées : l'un sur la danse et l'autre sur l'art lyrique<sup>114</sup>.

Si des ensembles importants du fonds des AID sont encore aujourd'hui visibles, tels que la bibliothèque, les photographies en album, les partitions de musique, et les coupures de presse reliées<sup>115</sup>, d'autres parties du fonds ont été dispersées et sont venues se fondre dans la

---

<sup>110</sup> Auclair Mathias, « Les fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, CND ed. Pantin, 2006, p. 169.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> Idem, p. 182.

<sup>113</sup> Auclair Mathias, « Les fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006, p. 183.

<sup>114</sup> Idem, p. 184.

<sup>115</sup> Auclair Mathias, « Les fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006, p. 183 : « *Les collections inventoriées et cotées dans les premières années de l'arrivée du fonds à la bibliothèque-musée de*

collection de la BMO, modifiant ainsi en profondeur son identité : « [...] le classement des AID n'a pas été sans conséquence sur le classement actuel des documents de la BMO. C'est le cas, en particulier, pour le fonds d'estampes de danse, dont le noyau principal est formé par les anciennes collections des AID »<sup>116</sup>. Pour se faire une idée, aujourd'hui, sur les 10 000 volumes conservés par la BMO, 4500 volumes proviennent du fonds des AID. Il en résulte une moins grande visibilité du fonds des AID au sein de la BMO, notamment pour les chercheurs. En témoignent les difficultés éprouvées lors du projet d'exposition sur les AID au CND, projet qui n'eut finalement pas lieu mais aboutit en 2006 à une publication : « Elles étaient difficiles à appréhender puisqu'elles avaient été regroupées, pour une partie, avec les collections de la BMO, selon leur nature (estampes, périodiques, livres), et étaient classées, pour une autre part, selon des catégories propres à l'organisation structurelle de la bibliothèque. »<sup>117</sup>.

De plus, le fonds est venu élargir les frontières de la documentation de la BMO. Jusque-là, en matière de danse, la BMO conservait des fonds de danseurs et de chorégraphes, des partitions de musique, des bijoux de scène, des tableaux, des estampes, des photographies, relatifs à l'art du ballet. Avec les AID, les danses folkloriques, les danses de salon, et même le music-hall, firent leur entrée dans les collections, ce qui explique une partie des recoupements problématiques que l'on constate aujourd'hui entre les fonds de la BMO et ceux du département des Arts du Spectacle de la BNF.

Le département des Arts du Spectacle fut créé en 1976, à partir de la collection de la « bibliothèque théâtrale » installée dans les locaux de l'Arsenal<sup>118</sup>. Selon Mathias Auclair, conservateur de la BMO, « l'arrivée du Département des Arts du Spectacle dans le paysage général de la BNF a fait bouger les frontières de la documentation générale des arts du spectacle et de la danse. Jusque-là, la BMO conservait des documents issus de l'Opéra de Paris, de l'Opéra Comique, les archives de l'architecte Charles Garnier, ainsi que des documents sur le music-hall, sur le mime, etc. À partir du moment où le Département des arts du spectacle a été créé et qu'il a eu, lui aussi, une mission de conservation des documents issus des arts du spectacle, avec d'ailleurs une ambition assez large, la danse est rentrée dans

---

*l'Opéra ne furent donc pas intégrées dans le fonds général et, aujourd'hui encore, la bibliothèque et les partitions de musique des AID forment des ensembles assez repérables. ».*

<sup>116</sup> AUCLAIR Mathias, « Les fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, CND ed. Pantin, 2006, p. 185.

<sup>117</sup> Rousier Claire, « Introduction », in *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006, p. 7.

<sup>118</sup> Cf. [www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt\\_spectacle.htm](http://www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt_spectacle.htm)

*son champ de compétences.* »<sup>119</sup>. Il fallait donc redéfinir les missions de chacun de ces deux départements.

Actuellement, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra a pour mission de « *préserver le patrimoine de l'Opéra de Paris et tous les documents relatifs au théâtre lyrique et à la danse* », tandis que la mission du département des Arts du Spectacle est de « *conserver tous types de documents produits avant, pendant et après la représentation : textes dramatiques, manuscrits, maquettes, décors, costumes et objets, photographies, documents audiovisuels, affiches, dessins et gravures, programmes et coupures de presse, ... ainsi que des livres et des revues* »<sup>120</sup>, en faisant en sorte que toutes expressions du spectacle vivant soit représentées : théâtre, cirque, danse, marionnettes, spectacles de rue, etc. Le Département des Arts du Spectacle conserve aussi de très nombreux fonds d'archives et collections de personnalités et d'institutions (salles de spectacle, festivals, compagnies ...)<sup>121</sup>. Dans les faits, les contours de ces deux collections ne sont donc toujours pas clairement définis.

Les frontières entre ces deux collections fluctuent d'ailleurs en fonction de facteurs qui ne sont pas toujours d'ordre scientifique. Les fonds ont notamment tendance à entrer dans les collections en fonction des affinités entre les conservateurs et les propriétaires d'archives<sup>122</sup>. Cela n'est possible que parce que les archives de la danse sont des archives privées et qu'il n'existe pas d'obligation à leur égard, autres que les dispositions légales relatives au fonctionnement juridique des différentes structures de production et de diffusion.

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra et le Département des Arts du Spectacle ont, malgré tout, réussi à trouver un consensus sur certains points : les documents issus de l'Opéra reviennent en priorité à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, tandis que ceux sur le music-hall reviennent au Département des Arts du Spectacle, et l'éparpillement d'un même fonds<sup>123</sup>, ou de plusieurs fonds réunis autour d'un même thème, entre les deux départements, doit être évité le plus possible<sup>124</sup>. Cependant, cela ne réussit pas à pallier le manque de visibilité des collections.

---

<sup>119</sup> Entretien avec Mathias Auclair, effectué le 14 mai 2008, cf. Entretiens p. E55.

<sup>120</sup> [www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt\\_spectacle.htm](http://www.bnf.fr/PAGES/collections/dpt_spectacle.htm)

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> Entretien avec Mathias Auclair, effectué le 14 mai 2008, cf. Entretiens p. E55.

<sup>123</sup> Dans de cas de dépôts effectués par une même personne à plusieurs années d'intervalle, comme ce fut le cas pour le fonds Francine Lancelot qui est partagé entre la BMO et le CND.

<sup>124</sup> Entretien avec Mathias Auclair, effectué le 14 mai 2008, cf. Entretiens p. E55.

### 1.3. Les publics de la Bibliothèque Nationale de France

La Bibliothèque Nationale de France est une bibliothèque patrimoniale de recherche. Outre sa mission de conservation des documents, elle doit également créer un ensemble d'outils pour permettre à ses utilisateurs<sup>125</sup> de se repérer dans ses collections et d'y accéder. Or, si la Bibliothèque-musée de l'Opéra et le département des Arts du spectacle contiennent l'essentiel des fonds danse, des documents relatifs à la danse apparaissent dans tous les départements de la Bibliothèque Nationale de France<sup>126</sup>. Il en résulte un manque global de visibilité des fonds danse, qui ne facilite pas le travail des chercheurs.

Néanmoins, un projet de *Guide des sources de la danse* est en cours de réalisation, qui devrait apporter une première réponse à ce problème. Destiné en priorité aux étudiants, cet outil devrait leur permettre de mieux connaître le contenu des collections de la Bibliothèque Nationale de France, et de localiser plus facilement les documents dont ils ont besoin. Il devrait de plus signaler quelques fonds complémentaires conservés dans d'autres structures.

Composé de quatre parties, le *Guide des sources en danse* devraient multiplier les entrées dans la collection. Dans une première partie, il devrait décrire ce que contient chaque département en termes de documentation sur la danse. Puis dans une deuxième partie, il devrait décrire les différents types de documents que l'on peut trouver dans les collections, tout en les articulant en fonction de la place qu'ils occupent dans la création d'un spectacle. La troisième partie permettra une approche plus thématique comme le music-hall ou les danses de salon. Cela devrait permettre d'indiquer les documents qui n'entrent pas très bien dans les deux catégories précédentes et de mettre en valeur des documents, qui autrement, se seraient retrouvés noyés dans la masse, comme les photos de music-hall perdues au sein des photos de danse. Enfin, la quatrième et dernière partie prendra la forme d'un dictionnaire des fonds de danse, répertoriant « *tous les ensembles de documents un peu constitués* » à la Bibliothèque Nationale de France autour de la danse<sup>127</sup>.

Mais, la Bibliothèque Nationale de France, par le biais de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, a également un rôle à jouer du point de vue des danseurs de l'Opéra de Paris. Car, en contrepartie du fait que l'Opéra continue à verser ses archives à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, bien qu'il n'y soit pas obligé légalement, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra se doit

---

<sup>125</sup> Etudiants, chercheurs, professeurs, écrivains, journalistes, etc.

<sup>126</sup> Entretien avec Mathias Auclair, effectué le 14 mai 2008, cf. Entretiens p. E55.

<sup>127</sup> Pour cette description du *Guide des sources en danse*, se référer à l'entretien mené avec Mathias Auclair le 14 mai 2008, cf. Entretiens p. E55

de lui fournir son aide, notamment à l'occasion des reconstitutions ou des reprises de pièces<sup>128</sup>. D'après Mathias Auclair, ce sont généralement les chorégraphes qui viennent consulter la documentation, parfois, le décorateur, le costumier, ou le personnel de l'atelier couture, mais c'est plus rare. En revanche, il constate que les danseurs viennent assez peu, probablement parce que les vidéo-captations des pièces créées à l'Opéra ne sont pas conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, mais sont conservées à l'Opéra de Paris<sup>129</sup>.

Pour quelles raisons ces archives audiovisuelles de l'Opéra ne sont-elles pas conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, alors que ce dernier lui confie volontiers ses autres archives ? Etant donné que les sources audiovisuelles de la danse sont généralement très sollicitées, notamment dans le cadre des remontages d'œuvres, les intégrer à la collection conduirait probablement à repenser la place des pratiques des danseurs au sein des institutions patrimoniales.

## **2. La mémoire audiovisuelle de la danse : un patrimoine difficile à gérer**

Une grande part de la mémoire de la danse contemporaine passe par les archives audiovisuelles et les œuvres cinématographiques. Témoignant du cheminement de certains artistes qui passent volontiers de la danse au cinéma et du cinéma à la danse, elle révèle une connivence entre ces deux arts et une certaine transversalité caractéristique de la culture contemporaine, autant d'éléments susceptibles de nourrir l'histoire de la danse. Elle documente aussi les pratiques, depuis l'intérieur comme depuis l'extérieur de la danse. Très précieuse donc, la mémoire audiovisuelle de la danse pose néanmoins des problèmes qui rendent sa gestion difficile, problèmes que nous allons aborder à travers l'exemple de La Cinémathèque de la Danse.

---

<sup>128</sup> Auclair Mathias, entretien du 14/05/2008, Entretiens p. E55 : « *En effet, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra doit pouvoir aider le théâtre en effectuant des recherches documentaires ou en étant en mesure de communiquer les sources musicales ou iconographiques concernant des œuvres du répertoire qu'il s'agit de remonter.* »

<sup>129</sup> Auclair Mathias, entretien du 14/05/2008, Entretiens p. E60 : « *les danseurs viennent assez peu. Je pense que cela vient du fait qu'on n'a pas de vidéos à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Toutes les vidéos sont à l'Opéra. Et pour ce qui est de la documentation, je pense que ce qu'ils trouvent à l'Opéra leur suffit amplement.* »

La Cinémathèque de la danse a été créée en 1982 à l'initiative d'Igor Eisner, alors Inspecteur de la danse au Ministère de la Culture. Adossée à La Cinémathèque française, qui possédait déjà une collection de films sur la danse<sup>130</sup>, La Cinémathèque de la danse a toujours été gérée de façon indépendante.

Elle est dotée d'un projet particulier : « *la conservation, la mise en valeur et la réalisation de documents filmés ayant trait à l'expression chorégraphique au sens large* »<sup>131</sup>. La Cinémathèque de la Danse conserve toute sorte de documents audiovisuels. Elle ne trie pas. « *Ce sera à la postérité de décider ce qui est bien ou pas* »<sup>132</sup>. Ces documents empruntent des formes variables. Cela peut être des films, des documentaires, ou ce qui est très courant dans le milieu chorégraphique, des vidéo-captations. Tandis que les films et les documentaires possèdent une vraie valeur artistique, en plus de leur aspect documentaire, les vidéo-captations que l'on aurait envie de définir comme des « enregistrements » vidéographiques des danses, en sont dépourvues. On leur prête du coup une plus grande valeur de « vérité ». Par rapport aux films et aux documentaires (qu'ils soient consacrés uniquement à la danse ou non) qui sont ouvertement présentés comme des œuvres cinématographiques, fruit d'un travail de cadrage et de montage qui construit une vision subjective de la danse et des œuvres, les vidéo-captations se donnent pour l'œuvre elle-même. Pourtant, elles ne suppriment pas le point de vue. Ce sont des traces de la danse parmi d'autres.

Les archives audiovisuelles de la danse s'inscrivent sur des supports variés : film 16 mm, 35 mm, bandes-magnétiques codées en analogique ou en numérique, DVD. Leur conservation n'est pas chose aisée et nécessite des savoir-faire et des équipements particuliers. La Cinémathèque de la Danse s'efforce de conserver les « masters » le plus longtemps possible, dans le meilleur état possible. Cela nécessite un lieu adapté, qui réponde à « *des normes très précises de sécurité, d'hygrométrie, de température, de ventilation et de filtrage de l'air en fonction des différents supports* »<sup>133</sup>. Cependant, les supports se détériorent naturellement avec le temps. La vitesse de détérioration varie d'un support à un autre. La vigilance est donc de mise pour effectuer régulièrement des duplications sur un support identique au support d'origine. La conversion des informations sur un autre support peut s'avérer nécessaire

---

<sup>130</sup> « Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, et Mary Meerson, sa collaboratrice, qui avait travaillé avec les Ballets russes, commencèrent à constituer une collection de films de danse [...] », cf. Pierre Lartigue, « La Cinémathèque de la Danse », in *Encyclopedia Universalis*, 2007.

<sup>131</sup> Cf. [www.lacinemathequedeladanse.com](http://www.lacinemathequedeladanse.com)

<sup>132</sup> Villodre Nicolas, entretien du 03/04/2008, Entretiens p. E44

<sup>133</sup> PINEL Vincent, « Cinéma. Conservation et restauration », in *Encyclopedia Universalis*, 2007, p. 1.

lorsque le support d'origine a disparu du marché<sup>134</sup>. En général, afin de garder la meilleure qualité d'image, les copies doivent être effectuées sur un support équivalent au support d'origine. Si cela est impossible, elles doivent au moins être faites sur des supports qui ne soient pas trop compressés.

Les collections de la Cinémathèque de la Danse s'enrichissent de manière plus ou moins aléatoire, l'idée étant de combler les « grosses lacunes », par le biais d'achats notamment. Cependant, le prix des archives ayant beaucoup augmenté<sup>135</sup>, selon Nicolas Villodre, responsable des collections, La Cinémathèque de la Danse n'est pas en mesure d'en acquérir beaucoup car elle ne dispose pas de moyens financiers suffisants pour le faire. Elle est donc tributaire des dons et des donations des particuliers, ainsi que des programmes publics.

La Cinémathèque de la Danse joue également un rôle de soutien à la création de films relatifs à la danse<sup>136</sup>, ce qui lui permet aussi d'enrichir sa collection. Cependant, elle n'a pas les moyens de jouer le rôle d'une maison de production<sup>137</sup>.

Outre sa mission de conservation, La Cinémathèque française se doit de mettre en valeur ses collections. Cela passe essentiellement par la réalisation de programmes qui sont diffusés à La Cinémathèque française, et dans d'autres lieux, en France et à l'étranger, comme les Festivals, les théâtres, les centres de formation, etc. Ces partenariats peuvent faire l'objet de contrats annuels, ou correspondre à des demandes plus ponctuelles. Peu importe les capacités techniques de la structure d'accueil, La Cinémathèque de la Danse se charge d'apporter le matériel nécessaire à une projection publique<sup>138</sup>. Dans ses programmes, La Cinémathèque de la Danse ne donne pas forcément à voir pas tous les documents qu'elle conserve. Depuis le

---

<sup>134</sup> « Il faut savoir que nous recevons aussi parfois des supports qui n'existent plus. Il faut alors trouver les labos qui ont encore les machines permettant de les lire et de les sauvegarder. », Nicolas Villodre, entretien du 03/04/2008, Entretiens p. E44.

<sup>135</sup> « Dans les années 80, nous pouvions facilement trouver des films dans les universités américaines notamment. (...) Même le Musée d'Art Moderne de New York avait un catalogue de films à louer ou à acheter, contenant des films de danse. Les problèmes ont commencé à surgir au milieu des années 80, avec la multiplication des chaînes de TV et l'apparition des chaînes privées. Ces chaînes, en manque de programmes, cherchaient des archives à diffuser. Du coup, le prix des archives a beaucoup augmenté. Certaines sont devenues inabordable. Nous subissons toujours ce contre-coup à l'heure actuelle. », Nicolas Villodre, entretien du 03/04/2008, Entretiens p. E44.

<sup>136</sup> Cf. la présentation de La Cinémathèque de la Danse, sur son site internet : [www.lacinemathequedeladanse.com](http://www.lacinemathequedeladanse.com)

<sup>137</sup> Villodre Nicolas : « Il nous arrive de coproduire des films de danse. Mais, nous ne sommes pas une maison de production, et nous n'avons pas le budget pour cela. Nous réalisons parfois des captations. Notre travail a été facilité par l'arrivée des DV CAM, qui sont plus facilement reliées aux logiciels de traitement de l'image. Mais nous ne pouvons pas tout faire. », cf. entretien du 03/04/2008, Entretiens p. E44.

<sup>138</sup> Entretien du 03/04/2008 avec Nicolas Villodre, Entretiens p. E44.

début, sa programmation suit une ligne esthétique déterminée<sup>139</sup>. Un intérêt tout particulier est porté aux films réalisés par des chorégraphes, comme *Le P'tit Bal* réalisé par Philippe Decouflé en 1993, ou *Bhakti* réalisé en 1969 par Maurice Béjart, et aux œuvres issues d'une collaboration entre chorégraphes et cinéastes. Chaque programme comprend un montage de films, ou d'extraits de films, réunis autour d'une thématique bien définie : la danse expressionniste allemande, une figure de la danse (Maurice Béjart, Roland Petit, Pina Bausch, etc.), le jazz, etc.<sup>140</sup>. Comme le dit Patrick Bensard, directeur de la Cinémathèque de la danse, les programmes de la Cinémathèque de la Danse s'intéressent en particulier à l'« *écriture visuelle* »<sup>141</sup>. Les vidéo-captations, de ce point de vue, présentent un moindre intérêt.

Si la Cinémathèque de la Danse réalise des programmes pour valoriser ses collections, en revanche, les collections sont peu accessibles en consultation à La Cinémathèque de la Danse, car l'équipe est trop réduite et le lieu inadapté à une ouverture au public. Les consultations sont réservées à un public constitué essentiellement de chercheurs et d'étudiants. Elles se font généralement le mercredi, mais cela se négocie au cas par cas avec les intéressés<sup>142</sup>. Les demandes doivent être motivées par des projets de recherche.

Les collections sont encore moins accessibles aux danseurs qui souhaiteraient remonter une pièce de répertoire. Ces pratiques, problématiques du point de vue des droits d'auteur, car elles autorisent des « reprises sauvages » en dehors de tout contrôle de l'auteur et des interprètes d'origine, ne sont pas prises en compte par La Cinémathèque de la Danse, qui ne peut pas prêter ses documents à des particuliers. Pourtant, le prêt pourrait faciliter l'accès des professeurs aux images de la danse, lorsqu'ils cherchent à alimenter un cours de répertoire, un atelier, ou même un cours d'histoire de la danse. Etant donné que ces activités ne donnent pas lieu à une représentation scénique, les droits d'auteur pourraient être négociés différemment.

Tournée vers l'œuvre, et non vers le processus de création, La Cinémathèque de la Danse ne tient pas compte non plus de ce qui pourrait faire la spécificité des archives audiovisuelles de

---

<sup>139</sup> Villodre Nicolas : « *Nous, nous gardons tout ce que nous pouvons garder. [...] Par contre, le fait de tout accepter ne nous empêche pas, dans notre programmation, d'avoir notre propre ligne esthétique. Nous ne montrons pas tout ce que nous conservons* », cf. entretien du 03/04/2008, Entretiens p. E44

<sup>140</sup> Cf. les programmes de la cinémathèque de la danse sur [www.lacinemathequedeladanse.com](http://www.lacinemathequedeladanse.com)

<sup>141</sup> Bensard Patrick, « La Cinémathèque de la Danse face à sa double identité » propos recueillis par Marie-Christine Vernay, article paru dans *Libération*, lundi 03 octobre 2005, disponible sur le site de la Cinémathèque de la Danse.

<sup>142</sup> Villodre Nicolas : « *La consultation sur place est réduite surtout parce que nous ne pouvons pas faire que ça. Il y a une journée dans la semaine qui est consacrée à la consultation : le mercredi. Quand les chercheurs viennent de loin, on essaie de trouver une solution, mais on n'est ni assez nombreux ni assez équipés pour permettre la consultation en permanence* », cf. entretien réalisé le 3 avril 2008 à Paris, Entretiens p. E46

la danse. Aujourd'hui, de nombreux chorégraphes intègrent la vidéo à leur travail de création et l'utilisent comme un brouillon qui leur permet de garder en mémoire une trace du mouvement pour mieux revenir dessus, comme on écrit et rature une phrase. Il serait intéressant, pour documenter cette part si mystérieuse de l'activité chorégraphique, qu'une structure s'occupe de la conservation et de la valorisation de ce type de traces, qui viendraient en complément des archives écrites de la danse.

### **3. Y a-t-il une spécificité des archives écrites en danse ?**

Après avoir posé la spécificité des archives audiovisuelles de la danse, nous allons nous intéresser aux archives écrites de la danse, à travers l'exemple de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

Initié en 1988 par des chercheurs et des professionnels de l'édition, le projet de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine était à l'origine de conserver et de valoriser les archives des différents acteurs de la vie du livre (écrivains, maisons d'édition, revues, libraires, imprimeurs, journalistes...). Mais très vite, l'IMEC s'est ouvert à tout ce qui fait la culture et la création artistique contemporaine, de manière à intégrer les fonds d'artistes pluridisciplinaires, comme Marguerite Duras, à la fois écrivain et cinéaste<sup>143</sup>.

Lorsque les Carnets Bagouet ont pris contact avec l'IMEC, c'était la première fois que l'Institut se voyait proposer les archives d'un chorégraphe. Il accueillait déjà des fonds de metteurs en scène, ce qui permettait de créer des liens sur la question des arts du spectacle. De plus, l'œuvre de Bagouet résonnait tout particulièrement avec certains fonds d'écrivains, notamment celui d'Emmanuel Bove<sup>144</sup>. Enfin, il était beaucoup question de l'« écriture chorégraphique » de Bagouet<sup>145</sup>, ce qui rendait intéressant la mise en perspective des pratiques d'écriture des écrivains avec la composition chorégraphique. Sur le plan théorique, donc, tout semblait favorable à l'entrée du fonds Bagouet à l'IMEC. Mais, l'IMEC ne se sentait pas qualifié pour traiter matériellement un fonds de danse. S'il finit par accepter de traiter le fonds, c'est parce que ce dernier était constitué essentiellement d'archives-papier, ce qui entrait dans son champ de compétences, et qu'il avait déjà été trié et organisé une

---

<sup>143</sup> Se référer à l'entretien mené avec Albert Dichy le 3 avril 2008 à Paris, Entretiens p. E50.

<sup>144</sup> Dominique Bagouet a adapté une des œuvres d'Emmanuel Bove.

<sup>145</sup> Isabelle Ginot réalisait alors sa thèse du l'œuvre de Dominique Bagouet et interrogeait cette notion d'écriture chorégraphique. Récemment, elle écrivait que « ... *les pièces de Bagouet sont minutieusement composées, écrites...* », cf. la Préface in Launay Isabelle dir., *Les Carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, p. 13.

première fois par Isabelle Ginot<sup>146</sup>. De plus, la déléguée générale de l'IMEC, Catherine Girerd, qui connaissait et appréciait la danse, avait beaucoup œuvré en ce sens<sup>147</sup>.

Dans un premier temps, une archiviste professionnelle, Sandrine Samson, travailla conjointement avec les Carnets Bagouet pour organiser le fonds Bagouet en fonction des grilles de classement élaborées par l'IMEC. Le fonds était constitué des archives liées à la création des œuvres, aux activités de la compagnie et du Centre Chorégraphique National de Montpellier. Pour les archives liées au travail de création, et pour les archives administratives, ce fut plutôt simple, car les grilles de classement des fonds d'auteur et les grilles de classement des fonds d'éditeurs correspondaient globalement à la documentation<sup>148</sup>. Par contre, il fut impossible de trouver un modèle de classement pour les archives du Centre Chorégraphique National de Montpellier, correspondant aux activités organisées dans le cadre de l'action culturelle<sup>149</sup>, ce qui laisse supposer qu'il y aurait là une spécificité de l'archive en danse. Puis, Les Carnets Bagouet durent engager une étudiante de l'Université Paris 8 pour faire le travail d'inventaire (cette étape de l'archivage comprend l'identification et la description des documents), ce qui semble aller une nouvelle fois dans le sens d'une spécificité des archives de la danse.

Mais peut-on véritablement parler d'une spécificité des archives de la danse ? Laurent Sebillotte, archiviste au Centre National de la Danse, n'en semble pas convaincu<sup>150</sup>. Néanmoins, la question se pose. Il est probable, en tout cas, qu'une culture chorégraphique importante soit nécessaire pour mener à bien ce travail. Or, s'ils sont formés à l'histoire et à l'histoire de l'art<sup>151</sup>, les archivistes ne le sont pas nécessairement à l'histoire de la danse, qui reste une discipline peu développée en France et par conséquent peu représentée.

---

<sup>146</sup> Abeille Anne, entretien réalisé le 25 mars 2008 à Paris, Entretiens p. E35

« Isabelle Ginot, qui faisait alors sa thèse sur Dominique, a profité de ce déménagement pour mieux connaître son œuvre. Elle a donc trié, classé et rangé tous les documents dans des cartons. »

<sup>147</sup> cf. entretien mené avec Anne Abeille le 25 mars 2008 à Paris, Entretiens p. E35

<sup>148</sup> Anne Abeille : « À partir d'une grille de classement utilisée pour les fonds d'écrivains (courrier personnel, courrier officiel, photographies, manuscrits...) nous avons essayé de classer le fonds Bagouet. Bien sûr, nous avons dû adapter la grille à ce qui se trouvait dans le fonds. Mais ce travail ne s'est pas révélé trop difficile pour l'œuvre de Bagouet et pour les archives de la compagnie. », « Pour les archives administratives, nous avons suivi la grille de classement utilisé pour les fonds d'éditeurs. Cela a très bien fonctionné. », cf. entretien réalisé le 25 mars 2008 à Paris, Entretiens p. E38

<sup>149</sup> Anne Abeille : « Par contre, le travail de classement s'est avéré plus difficile pour les archives du CCN, qui contenaient des documents concernant les actions pédagogiques, les rencontres publiques, les interventions des artistes... Si bien que nous ne l'avons pas traité. », cf. entretien réalisé le 25 mars 2008 à Paris, Entretiens p. E38

<sup>150</sup> Se référer à l'entretien mené avec Laurent Sebillotte le 18 janvier 2008 à Pantin, Entretiens p. E7.

<sup>151</sup> L'École des Chartes ne possède plus le monopole de la formation des archivistes en France. Désormais, l'École nationale du patrimoine y participe, ainsi que des formations universitaires de 3<sup>e</sup> cycle ouvertes dans différentes universités, dont celle d'Angers, de Lyon et de Mulhouse. Cf. Coeuré Sophie et Duclert Vincent, in *Les archives*, Paris, La Découverte, 2001, p.62-66.

La valorisation des archives de Dominique Bagouet à l'IMEC passe par leur mise à disposition d'un public composé principalement de chercheurs, de journalistes et d'étudiants. Les archives de la danse ne semblent pas exclure une valorisation sur le modèle des archives littéraires. Comme nous l'avons vu précédemment, les archives des Carnets Bagouet ont fait l'objet d'une publication récente. Mais ce qui fait aussi l'intérêt du fonds Bagouet pour l'IMEC, c'est le projet de transmission de l'œuvre et de la pédagogie de Bagouet développé par Les Carnets Bagouet.

*À partir de ces trois exemples, nous avons vu que le public des archives de la danse restait principalement composé de chercheurs. Si la BMO peut accueillir la demande des chorégraphes en raison de sa proximité avec l'Opéra de Paris, en revanche elle n'intègre pas ces pratiques dans ses activités, qui restent centrées sur la conservation. En dépit du rôle important joué par les traces audiovisuelles de la danse dans les remontages, La Cinémathèque de la Danse ne fait pas non plus la place à ces pratiques. Enfin, ce n'est pas le rôle de l'IMEC d'intégrer les pratiques liées à la mémoire de la danse, car s'il s'intéresse à la danse, c'est pour son interaction avec les autres arts, interaction représentative de la culture contemporaine.*

*Comme nous avons pu le voir dans cette première partie, les danseurs empruntent de multiples chemins pour faire revivre les œuvres chorégraphiques, à partir de leur mémoire. Il n'est pas question ici de distinguer entre des pratiques fidèles à l'égard des œuvres, et d'autres qui ne le seraient pas. Car, toutes contribuent à faire résonner ces œuvres dans le présent et dans l'avenir. Par ailleurs, la mémoire des danseurs est tributaire du patrimoine matériel de la danse. Or, les structures patrimoniales s'adressent peu aux danseurs, et certaines sources restent assez inaccessibles. Il serait donc intéressant de repenser la place de la transmission des œuvres au sein des institutions chargées de conserver les traces matérielles de la danse. Le Centre National de la Danse, créé en 1998, réunit pour la première fois sous une même direction des activités liées à la création, à la diffusion, à la formation et au patrimoine chorégraphique. Nous allons nous intéresser à présent à sa politique patrimoniale pour voir quel est l'effet de ces rapprochements.*



## **PARTIE II :** **LE CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, UNE** **INSTITUTION DEDIEE AU DEVELOPPEMENT** **DE LA CULTURE CHOREGRAPHIQUE**

*Le Centre National de la Danse est le dernier projet en date de la politique de la danse menée par le Ministère de la Culture. Créé en 1998, il décline de nombreuses activités pour répondre à sa mission de « centre ressource » de la danse. Ainsi, il joue à la fois le rôle d'un lieu de conservation du patrimoine, le rôle d'un centre de recherche, le rôle d'une école, le rôle d'un centre d'information sur la santé et le métier de danseur, et enfin, le rôle d'un théâtre. Son identité est multiple. Elle n'est pas plus réductible à l'une de ces activités, qu'à l'autre. Centré sur la danse des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles, il s'intéresse en particulier aux figures et aux œuvres de la danse contemporaine. Cependant, il documente aussi d'autres danses, comme la danse baroque par exemple, par le biais des archives de la compagnie Ris et Dancieries qui a œuvré au 20<sup>e</sup> siècle. Il programme également des cours de danse classique et de danse jazz. S'il représente un « temple » de la culture chorégraphique contemporaine, il n'est donc pas réservé à la danse contemporaine.*

*L'objectif du Centre National de la Danse n'est pas seulement de réunir géographiquement des activités généralement séparées, mais de créer une véritable synergie entre elles. A travers sa politique patrimoniale, nous allons nous intéresser à la façon dont le CND parvient à repenser les rapports entre patrimoine, création et transmission.*

*Dans un premier temps, nous étudierons la genèse du projet pour mieux comprendre l'organisation des missions du Centre National de la Danse. Puis, en nous concentrant sur la mission patrimoniale du CND, nous essayerons de comprendre dans quelle mesure la mémoire et le patrimoine peuvent devenir des responsabilités partagées.*

## **Chapitre I : Genèse d'un projet**

*Près d'une décennie de réflexion fut nécessaire pour aboutir à la création du Centre National de la Danse. Chargé de répondre à plusieurs exigences relatives au patrimoine, à la recherche, à la formation, à la création et à la diffusion des œuvres chorégraphiques, le CND était aussi un outil de légitimation de la danse qu'il convenait de penser et d'organiser avec soin. Voici l'histoire de ce projet.*

### **1. Le Centre National de la Danse, fruit d'une triple politique menée sur plusieurs décennies**

Jusqu'au début des années 1990, l'action du Ministère de la Culture dans le domaine de la danse, s'est concentrée essentiellement sur la création, la diffusion et l'enseignement de la danse. Les communiqués de presse du Ministère de la Culture entre 1982 et 1994 en témoignent. L'Etat n'a commencé à s'intéresser au patrimoine de la danse qu'au début des années 1990, à l'occasion de la loi votée sur la formation des professeurs de danse. Comportant une unité de valeur consacrée à l'histoire de la danse, cette loi permit une prise de conscience de la pauvreté de la recherche en danse et du manque de sources disponibles. Réunissant des missions liées à la création, au patrimoine et à l'enseignement de la danse, le Centre National de la Danse devait hériter de ces politiques successives.

#### **1.1. Soutenir la création et encadrer le métier de danseur**

Bien que le mot « danse » ait fait son apparition dans l'organigramme du Ministère des Affaires Culturelles dès 1970, il fallut attendre le début des années 1980 pour que se mette en place une véritable politique en faveur de la danse<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, Lyon, s.n., 2000, p.16 – 18.

Dans un premier temps, l'Etat se concentra en priorité sur l'enseignement de la danse. Il encadra juridiquement les pratiques (loi sur l'enseignement de la danse), renforça les structures existantes (l'école de l'Opéra de Paris, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, les Conservatoires Nationaux en région) et participa à la création d'un premier lieu spécifique d'enseignement de la danse contemporaine à Angers en 1978, le Centre National de la Danse Contemporaine, et d'un lieu dédié au développement de la pédagogie de l'enseignement chorégraphique et musical, l'Institut de formation des enseignants de danse et de musique à Paris<sup>153</sup>.

En 1982, Jack Lang présenta « les nouveaux développements » d'une politique chorégraphique toujours axée sur l'enseignement de la danse<sup>154</sup>. La même année, une commission d'étude composée de chorégraphes, de danseurs, de journalistes, et de pédagogues, vit le jour pour réfléchir aux problèmes urgents posés par danse<sup>155</sup>. Ils rendirent leurs résultats quelques mois plus tard, ce qui permit à Jack Lang d'annoncer le 26 avril 1984, à l'occasion d'une nouvelle conférence de presse, « dix nouvelles mesures pour la danse ». Encore une fois, ces mesures s'articulaient autour de deux axes : l'aide à la création et la rénovation du système national d'enseignement de la danse<sup>156</sup>.

Sous l'impulsion du Ministère de la Culture, le nombre de lieux de création et de diffusion de la danse commença à se multiplier. En 1981 fut créée la Maison de la Danse à Lyon. En 1984, les compagnies de danse d'envergure nationale implantées en région furent invitées à se transformer en Centres chorégraphiques Nationaux<sup>157</sup>, sur le modèle des Centres Dramatiques Nationaux pour le théâtre. Rapidement, le Ballet National de Marseille, le Ballet du Rhin, le Ballet du Nord, le Centre National de Danse Contemporaine, le Centre Chorégraphique Régional de Montpellier, le Théâtre du Silence, la Compagnie Maguy Marin se transformèrent en Centres Chorégraphiques Nationaux. D'autres n'allaient pas tarder à suivre. Cofinancés par l'Etat et les collectivités territoriales, ces pôles chorégraphiques étaient

---

<sup>153</sup> Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, Lyon, s.n., 2000, p.16.

<sup>154</sup> Lang Jack, *Nouveaux développements de la politique musicale et chorégraphique*, Réunion de presse du 16 juin 1982, Ministère de la Culture.

<sup>155</sup> Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, Lyon, s.n., 2000, p.16.

<sup>156</sup> Lang Jack, *Dix nouvelles mesures pour la danse*, Conférence de presse du 26 avril 1984, ministère de la culture.

<sup>157</sup> Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, Lyon, s.n., 2000, p.17.

chargés par des conventions triennales de mener une politique active de création, de diffusion, de formation et de sensibilisation des publics<sup>158</sup>. La même année, le Théâtre Contemporain de la Danse fut créé à Paris. Doté d'une mission d'aide à la création et à la diffusion des spectacles de danse contemporaine, il mettait à disposition des artistes des studios de danse, participait à la production de nouvelles créations, et assurait la diffusion des spectacles par le biais de partenariats mis en place avec différents théâtres à Paris et en Ile de France.

Enfin, en 1995, le Ministère de la Culture proposa la création d'un lieu spécifiquement dédié à la danse, à partir de structures préexistantes (l'Institut de Formation des Enseignants de la Musique et de la Danse et le Théâtre Contemporain de la Danse), pour réunir des missions liées à la création et à la diffusion des œuvres, mais aussi à la formation et à l'information des danseurs<sup>159</sup>. Ce pôle chorégraphique, baptisé La Maison du Danseur, devait permettre de mieux répondre aux attentes de la profession<sup>160</sup>. Cependant, il ne vit jamais le jour. Trois ans plus tard, le Centre National de la Danse récupérait ces missions.

## 1.2. Sauvegarder le patrimoine de la danse

A partir des années 1990, la politique menée par l'Etat en faveur de la création et de l'enseignement de la danse, se doubla d'une prise en compte du patrimoine.

En 1991, le Conseil supérieur de la danse élabore, à l'intention de Jack Lang, alors Ministre de la Culture, un rapport sur le patrimoine matériel de la danse. Ce rapport, tout en insistant sur sa richesse<sup>161</sup>, ainsi que sur son hétérogénéité et sa complexité, soulignait combien la connaissance du patrimoine de la danse et l'accès à ce patrimoine étaient insuffisants en France. Se concentrant sur les lieux (Bibliothèque-musée de l'Opéra, Département des Arts du Spectacle, Archives nationales, départementales et municipales, Institut national de

---

<sup>158</sup> Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, Lyon, s.n., 2000, p.17.

<sup>159</sup> Chiffert Anne, Martin Stéphane, *La politique de la danse du Ministère de la Culture et de la Francophonie*, Point de presse du 6 avril 1995, Ministère de la Culture et de la Francophonie.

<sup>160</sup> « *Autour d'activités de création et de diffusion de la danse, la Maison du Danseur rassemblera et développera quatre services essentiels : la formation pédagogique des danseurs, l'entraînement du danseur par la mise en œuvre de classes régulières, le Centre d'Information et d'Orientation du Danseur, un centre de documentation* », cf. Chiffert Anne, Martin Stéphane, *La politique de la danse du Ministère de la Culture et de la Francophonie*, Point de presse du 6 avril 1995, Ministère de la Culture et de la Francophonie.

<sup>161</sup> « *La France possède, aujourd'hui, un patrimoine de la danse considérable* », cf. Debon Marie-Ange, *Le patrimoine de la danse en France, pour une politique d'inventaire, de sauvegarde et d'enrichissement des collections*, Paris, Conseil Supérieur de la Danse, 1991, p.7.

l'audiovisuel, Centre national de la cinématographie, musées...), le rapport analysait le système français de conservation et de valorisation des « archives » de la danse<sup>162</sup>. Constatant la dispersion de ce patrimoine entre de multiples lieux de conservation, dont l'action n'était pas coordonnée, le rapport révélait les limites et les lacunes qui marquaient la collecte, la conservation et la valorisation des documents qui constituent la mémoire de la danse<sup>163</sup>. Les collections publiques étaient éparses et incomplètes, tandis que les collections privées risquaient de disparaître. En outre, ce patrimoine était insuffisamment mis en valeur. En somme, ce que ce rapport soulignait, c'est qu'il n'existait pas de politique relative au patrimoine de la danse. Il préconisait donc un certain nombre de mesures pour améliorer la situation.

Bien qu'ayant conclu à la richesse du patrimoine de la danse, le rapport préconisait un renforcement de la procédure de collecte<sup>164</sup>, ainsi que la sensibilisation et l'information des danseurs et des chorégraphes sur les possibilités de dépôt et les lieux chargés de la conservation du patrimoine. De plus, une « *enquête plus approfondie* » devait être réalisée sur les fonds des centres d'archives départementaux passant par un inventaire de leur fonds. Enfin, il fallait susciter la création de nouvelles sources en réalisant « *des films témoignages sur les danseurs et les chorégraphes* »<sup>165</sup>, en éditant et rééditant de grands textes sur la danse, notamment un dictionnaire de la danse et une histoire de référence.

Au début de l'année 1994, le nouveau Ministre de la Culture, Jacques Toubon, annonça lors d'une conférence de presse, son intention de lancer une nouvelle étude plus approfondie sur le patrimoine de la danse, co-pilotée par la Délégation à la danse et le Département des études et de la prospective<sup>166</sup>. Cette étude devait se faire selon trois axes. Dans un premier temps, il s'agissait d'estimer la richesse du patrimoine national en réalisant « *un véritable inventaire scientifique dont l'ambition sera de recenser de la façon la plus exhaustive possible, les composantes du patrimoine chorégraphique* »<sup>167</sup>, et de décrire les méthodes de travail des

---

<sup>162</sup> « L'objectif de ce rapport n'est pas de dresser un inventaire exhaustif du patrimoine de la danse, mais d'analyser le système française de conservation et de valorisation patrimoniales. », cf. Debon Marie-Ange, *Le patrimoine de la danse en France, pour une politique d'inventaire, de sauvegarde et d'enrichissement des collections*, Paris, Conseil Supérieur de la Danse, 1991, p. 8.

<sup>163</sup> « Les lieux de conservation, qui sont multiples, possèdent des collections abondantes, mais parcellaires, du fait d'une préoccupation patrimoniale faible et des limites de procédure de collecte. », Debon Marie-Ange, *Le patrimoine de la danse en France, pour une politique d'inventaire, de sauvegarde et d'enrichissement des collections*, Paris, Conseil Supérieur de la Danse, 1991, p. 8.

<sup>164</sup> Debon Marie-Ange, *Le patrimoine de la danse en France, pour une politique d'inventaire, de sauvegarde et d'enrichissement des collections*, Paris, Conseil Supérieur de la Danse, 1991., p. 51-54.

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Toubon Jacques, *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Ministère de la culture et de la francophonie.

<sup>167</sup> Idem.

organismes chargés d'une mission de conservation du patrimoine de la danse. Puis, il s'agissait d'aller à la rencontre des professionnels pour connaître leurs attentes relatives à une politique patrimoniale de la danse<sup>168</sup>. Par professionnels, il fallait entendre les danseurs, les chorégraphes, les journalistes et les critiques, les historiens de la danse, les enseignants, les techniciens organisateurs de spectacles, en somme, « *l'ensemble des corps de métier qui constituent la danse* »<sup>169</sup>, tout en étant représentatifs des différents courants artistiques. Enfin, il s'agissait d'apprécier la demande patrimoniale émanant du public de la danse.

Une journée d'étude<sup>170</sup>, organisée en novembre 1995, permit de rendre compte des résultats de ces enquêtes. Elle s'appuyait sur l'analyse de plusieurs documents, dont un rassemblement exhaustif des écrits des professionnels de la danse sur le thème de la mémoire et du patrimoine de la danse, analysé par Philippe Le Moal<sup>171</sup>, un ensemble d'entretiens menés avec des professionnels de la danse (enquête par questionnaires) et avec des amateurs, et une description synthétique du Musée de la danse de Stockholm.

La restitution de cette enquête ambitieuse isolait plusieurs niveaux d'analyse dans le discours des professionnels de la danse : celui de la mémoire stricto sensu (la mémoire vive, d'ordre individuel et immatériel, sur le mode du souvenir, perpétuée à travers la transmission des danses de corps à corps et à travers l'enseignement, et menacée par l'oubli), celui du patrimoine (l'ensemble des traces matérielles laissées par les activités de création, de production et de diffusion des œuvres et par les activités d'enseignement, au travers des différents acteurs de la vie artistique, et qui permettent de documenter la danse), et celui de la culture (entendue comme un ensemble de références et de conventions, un vocabulaire, partagés par la communauté de la danse). Les publics interrogés, quant à eux, abordaient la question de la mémoire et du patrimoine, plutôt en termes de médiation, comme un ensemble d'éléments leur permettant de situer historiquement les œuvres chorégraphiques<sup>172</sup>.

Cette deuxième étude concluait finalement à la nécessité de créer une structure qui permette soit de centraliser, coordonner et animer un réseau constitué des différents lieux de patrimoine

---

<sup>168</sup> « *Quelle est l'opportunité d'une politique de la mémoire et de la transmission ? Quels peuvent en être les modes, les contenus, les destinataires ?* », cf. Toubon Jacques, *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Ministère de la culture et de la francophonie.

<sup>169</sup> Toubon Jacques, *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Ministère de la culture et de la francophonie.

<sup>170</sup> *La mémoire de la danse*, Compte-rendu de la journée d'étude organisée avec le concours du Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre des Iles de danse, Paris, Ministère de la culture, 27 novembre 1995.

<sup>171</sup> Le Moal Philippe, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique, La danse à l'épreuve de la mémoire (analyse d'un corpus d'écrits)*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998.

<sup>172</sup> *La mémoire de la danse*, compte-rendu de la journée d'étude organisée avec le concours du Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre des Iles de danse, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 27 novembre 1995.

déjà existants, soit de sa charger elle-même de la gestion du patrimoine de la danse<sup>173</sup>. Si l'option d'un lieu chargé de la gestion de patrimoine de la danse était retenue, il ne devait pas être conçu comme un musée, mais plutôt comme un lieu de transmission des savoirs. Par ailleurs, les professionnels de la danse insistaient sur le fait que cette nouvelle politique de la mémoire ne devait pas venir se substituer à une politique en faveur de la création et de la diffusion. La préoccupation patrimoniale devait donc rester seconde<sup>174</sup>. Nous verrons comment ces exigences se sont traduites au niveau de l'organisation du Centre National de la Danse et de la définition de sa politique patrimoniale.

### 1.3. Développer et diffuser la recherche

En 1994, Le Ministère de la Culture initia une étude sur la situation de la recherche en danse, qu'il confia à une historienne de la danse, Laurence Louppe, assistée d'un conseil scientifique. Cette étude devait permettre de repérer les principales sources ou documents existants, dans tous les lieux susceptibles d'en posséder (bibliothèques, fonds d'opéras, de théâtres, collections privées...), de repérer les travaux (sujets de recherche aboutis ou en cours, en France ou à l'étranger, ayant ou non donné lieu à publication), et les outils de la recherche en danse (bibliographies, bases de données, lieux et personnes ressources en matière de connaissance sur les danses historiques)<sup>175</sup>. Nous n'avons pas les résultats précis de cette étude. Néanmoins, le rôle central que joue aujourd'hui le Centre National de la Danse dans le développement des ressources et des outils de la recherche, ainsi que dans la diffusion des travaux, semble indiquer une insatisfaction à l'égard de la situation de la recherche en 1994.

Parallèlement, un projet en faveur de la diffusion des savoirs de la danse fut engagé. Intitulé La Librairie de la Danse et mis en place par la Direction du livre et de la lecture, le Centre

---

<sup>173</sup> « La création d'une instance en charge du patrimoine chorégraphique est largement souhaitée [...] pour centraliser, coordonner et animer un réseau s'appuyant sur l'existant, ou un lieu ayant une mission de conservation spécifique, sans être pour autant un musée. », cf. *La mémoire de la danse*, compte-rendu de la journée d'étude organisée avec le concours du Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre des Iles de danse, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 27 novembre 1995.

<sup>174</sup> *La mémoire de la danse*, compte-rendu de la journée d'étude organisée avec le concours du Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre des Iles de danse, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 27 novembre 1995.

<sup>175</sup> « Il apparaît aujourd'hui nécessaire de dresser un inventaire précis de la situation de la recherche en danse en France afin de déterminer avec les professionnels concernés les grands axes de travail qu'il conviendrait de privilégier dans les années à venir », cf. Toubon Jacques, « La recherche et la danse : du geste artistique au propos scientifique », in *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie.

National du Livre et la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, ce projet visait à « *transmettre l'héritage de l'histoire d'hier et produire les traces de l'histoire d'aujourd'hui* »<sup>176</sup>. La Librairie de la Danse n'avait pas pour vocation l'édition de « beaux livres » sur la danse. Mais en collaboration avec plusieurs éditeurs, notamment Actes Sud, Bordas, Contredanse, L'Harmattan, Plume, et La Recherche en danse, elle avait pour but d'encourager l'écriture, la traduction et la publication d'ouvrages de référence et de réflexion. Plusieurs formules d'aide étaient possibles. Il s'agissait soit d'une aide à l'écriture permettant à un auteur de recevoir un crédit de préparation pour mener les travaux nécessaires de recherche et de rédaction de l'ouvrage dans le cadre d'un accord de principe avec son éditeur, soit d'une aide à la traduction de livres étrangers donnant la possibilité à l'éditeur d'être soutenu financièrement, soit d'une aide à la publication permettant de soutenir l'éditeur pour ses dépenses de fabrication et de publicité<sup>177</sup>. Ce programme, qui se déroula sur cinq ans, permit de rééditer des œuvres anciennes ou des traités de danse et de traduire des livres étrangers, tout assurant la publication de nouveaux ouvrages à caractère pédagogique notamment, des monographies et des textes théoriques<sup>178</sup>. Il devait être repris par le Centre National de la Danse sous le titre de Nouvelle Librairie de la Danse.

Les différentes études que nous venons d'aborder ont présidé à la création du Centre National de la Danse. Elles ont donné lieu à des projets que le CND allait récupérer par la suite<sup>179</sup>. Nous allons à présent nous intéresser à la façon dont le CND tente de faire la synthèse de ces différentes missions.

## **2. Le Centre National de la Danse, une synthèse des existants**

Le CND est un Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial (EPIC). Sous la tutelle de l'Etat<sup>180</sup>, c'est un instrument primordial de la politique du Ministère de la Culture,

---

<sup>176</sup> Toubon Jacques, « La Librairie de la Danse », in *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse prononcée le jeudi 3 février 1994, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie.

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> Bodin Carole, *Mise en perspective de deux actions pour la mémoire et la connaissance de la danse : La Librairie de la Danse et la Cinémathèque de la Danse*, s.n., 1997.

<sup>179</sup> « Cet établissement public [...] regroupera les missions confiées jusque-là à plusieurs organismes de droit privé institués à l'initiative du ministère de la culture, dont l'activité et les moyens lui seront intégralement transférés » cf. Douste-Blazy Philippe, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la Culture.

<sup>180</sup> Les Etablissements Publics sont financés par de l'argent public.

qui le charge d'une mission de service public pour la danse. Pourvu de la personnalité morale, il a en outre des prérogatives de puissance publique<sup>181</sup>. Il est donc doté d'un pouvoir certain sur le milieu chorégraphique.

Le Décret numéro 98-11 du 5 janvier 1998<sup>182</sup> portant création du CND définit ses missions : « *Le Centre national de la danse a pour mission d'entreprendre des activités consacrées au développement de la culture et de l'art chorégraphiques. Il assure la formation des danseurs professionnels au métier de professeur de danse, participe à la formation professionnelle continue des enseignants et des artistes chorégraphiques, facilite leur insertion dans la vie professionnelle. Il favorise l'essor de la création et de la diffusion d'œuvres chorégraphiques ; il met en œuvre une programmation permettant la production, la coproduction ou l'accueil de spectacles, en partenariat avec les organismes qui contribuent à la réalisation de ces missions ; il s'efforce en particulier d'élargir le public des spectacles de danse. Il contribue à l'information et à la formation chorégraphique du public et des professionnels. Il participe au développement de la recherche dans le domaine de la danse. Il contribue à la conservation du patrimoine chorégraphique et assure la conservation, l'étude, l'enrichissement, la présentation au public et la mise en valeur des collections publiques ou privées dont il a la garde* »<sup>183</sup>.

Exclusivement dédié à la danse, « *dans la pluralité de ses esthétiques et la diversité de ses styles* »<sup>184</sup>, cet établissement regroupe donc de nombreuses activités relatives à la danse : certaines déjà couvertes par des structures préexistantes, et d'autres relativement inédites<sup>185</sup>. « *Il est chargé de missions totalement nouvelles dans les secteurs de la recherche, de la conservation et de la valorisation du patrimoine chorégraphique* ».

L'association de préfiguration du Centre National de la Danse<sup>186</sup> regroupe, tout en les fusionnant, deux associations de formation, les départements pédagogiques de l'Institut de Formation des Enseignants de danse et de Musique de Paris et du Centre de Formation des Enseignants de Danse et de Musique de Lyon, ainsi qu'une association d'aide à la création et

---

<sup>181</sup> cf. Cours de Droit Administratif donné par M. Karsenti à l'EAC en 2007-2008.

<sup>182</sup> cf. [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

<sup>183</sup> Ce décret a été modifié en 2005, mais cela n'a pas affecté la définition de ces missions.

<sup>184</sup> Douste-Blazy Philippe, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la Culture.

<sup>185</sup> « *Il est chargé de missions totalement nouvelles dans les secteurs de la recherche, de la conservation et de la valorisation du patrimoine chorégraphique* » cf. Douste-Blazy Philippe, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la Culture.

<sup>186</sup> Cette association a été créée dans l'attente de l'ouverture des locaux qui lui sont destinés à Pantin.

à la diffusion, le Théâtre Contemporain de la Danse, accompagné du Centre d'Information et d'Orientation du Danseurs. En revanche, la mission relative à la conservation du patrimoine de la danse du 20<sup>e</sup> siècle est une véritable création du Centre National de la Danse. L'organisation du Centre National de la Danse respecte le découpage induit par la fusion de plusieurs structures en une seule. Ainsi, les missions sont réparties, encore aujourd'hui, entre quatre départements.

En 1997, Philippe Douste-Blazy les présenta comme suit : un « Département des formations » (issu de la réunion des départements pédagogiques de l'Institut de Formation des Enseignants de danse et de Musique de Paris et du Centre de Formation des Enseignants de Danse et de Musique de Lyon) , un « Département de l'action chorégraphique » (correspondant à l'ancien TCD), un « Département des métiers de la danse » (renvoyant au CIOD), et enfin un « Département de choréologie », spécialement conçu par l'équipe du Centre National de la Danse.

Le « Département des formations » fut chargé d'organiser et de mettre en œuvre une formation pédagogique diplômante (pour le Diplôme d'Etat et le Certificat d'Aptitude), une formation continue pour les professionnels (formation de formateurs), un entraînement régulier pour les danseurs, et des stages de formation plus spécialisés. Le « Département de l'action chorégraphique » fut doté d'une mission de soutien à la création, d'aide à la diffusion (programmation, mise en relation avec le réseau de diffusion), et de soutien à la production (studios, résidences, aide technique). Parallèlement, il devait agir en direction des publics en favorisant l'accès au processus de création et en pratiquant une politique tarifaire permettant de capter et de fidéliser de nouveaux publics. Le « Département des métiers de la danse », quant à lui, avait, en plus de sa mission d'information à l'intention des danseurs (santé, droit du travail, auditions, offre d'emplois, recherche de financements, etc.), une fonction d'expertise et de proposition, relativement à la reconversion des danseurs (par l'établissement de bilans de compétence, la proposition de formations). Il devait également jouer le rôle d'un observatoire de la profession, doté d'outils d'analyse statistique et socio-démographique des emplois et des qualifications, permettant de mettre en œuvre une véritable politique de reconversion professionnelle. Enfin, le « Département de choréologie\* » fut chargé de trois missions : le développement d'une documentation spécialisée en danse accessible au grand public et aux professionnels, le soutien à la recherche (par la mise au point de documents de référence et d'outils pédagogiques, par l'organisation de conférences et de colloques, par

l'accueil des chercheurs), et la conservation, l'enrichissement et la valorisation du patrimoine chorégraphique (par l'organisation d'expositions et par une activité d'édition)<sup>187</sup>.

Par la suite, le projet continua à mûrir. Les noms des quatre départements furent modifiés, afin de mettre l'accent sur l'aspect essentiel de leurs missions. Mais, globalement, les missions restèrent inchangées. Le « Département de choréologie » devint le « Département du développement de la culture chorégraphique » pour mettre l'accent, non plus sur la recherche en elle-même, mais sur sa mission de diffusion des savoirs. Le terme de choréologie<sup>188</sup>, trop complexe, ne convenait pas à un département destiné autant aux chercheurs, qu'au grand public. Le « Département de l'action chorégraphique » devint la « Maison des compagnies et des spectacles », introduisant une notion d'accueil des compagnies et de résidence. Le « Département des formations » se transforma en « Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques », mettant ainsi l'accent sur l'aspect expérimental des formations proposées au CND. Enfin, le « Département des métiers de la danse » devint le « Département des Métiers ».

Ce découpage, nécessaire pour donner une forme de continuité à des activités qui existaient déjà avant la création du CND, n'est pas pour autant inscrit dans le marbre. Avec le changement de direction qui a eu lieu cette année<sup>189</sup>, il n'est pas impossible que la structuration du CND, héritée de l'histoire, soit appelée à évoluer. L'objectif poursuivi par le CND a toujours été une « mise en synergie » et un « décloisonnement des activités mises en œuvre par ses quatre départements »<sup>190</sup>. Si, dans un premier temps, il a fallu fédérer des équipes attachées à des missions séparées et porteuses de cultures différentes<sup>191</sup> (la culture de l'archiviste n'est pas la même que celle du producteur, qui est encore différente de celle du formateur, même si tous appartiennent au milieu de la danse), aujourd'hui, avec l'installation

---

<sup>187</sup> Douste-Blazy Philippe, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la Culture.

<sup>188</sup> « *Choréologie : Discipline qui se consacre à l'étude systématique de la danse. Centrée sur l'étude du mouvement – sa coordination, son rapport à l'espace et au temps, sa technique -, la choréologie fait aussi appel à d'autres approches, notamment historique, esthétique, sociologique, anthropologique, etc.* », cf. Le Moal Philippe Dir., *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008, p. 708.

<sup>189</sup> Michel Sala a quitté le Centre National de la Danse cette année. Monique Barbaroux est la nouvelle Directrice générale.

<sup>190</sup> Douste-Blazy Philippe, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la Culture.

<sup>191</sup> Cf. Entretien 2 avec Laurent Sebillotte.

du CND au sein d'un bâtiment unique à Pantin, rien n'empêche d'imaginer une évolution des frontières entre les départements<sup>192</sup>.

*En croisant plusieurs manières d'aborder l'objet danse, le CND contribue ainsi à repenser les rapports entre la formation, la création et le patrimoine. Au sein de cette vaste organisation, quelle forme prend la gestion du patrimoine de la danse ? Partant de l'hypothèse que la politique patrimoniale du CND ne se limite pas au Département du développement de la culture chorégraphique<sup>193</sup>, nous allons nous concentrer dans un premier temps sur le travail de la médiathèque, partie la plus émergée de l'iceberg, pour ensuite, par cercles concentriques de plus en plus large, nous intéresser à la façon dont la question patrimoniale circule, plus ou moins consciemment, entre les différentes activités du CND.*

---

<sup>192</sup> Sebillotte Laurent « Nous avons donc longtemps gardé une structuration héritée de l'histoire, par nécessité. Il fallait donner une forme de continuité à des activités qui préexistaient au CND. Il fallait aussi fédérer des équipes attachées à des missions disjointes les unes des autres, qui se positionnaient différemment dans le milieu. Il a fallu du temps pour faire travailler tout le monde ensemble. On s'est d'abord fédéré autour d'un bâtiment. Et je pense qu'aujourd'hui on entre dans une phase où ces découpages historiques vont pouvoir être atténués. Et peut-être aussi qu'on va pouvoir redécouper des choses qui fonctionnaient jusque-là d'un seul bloc... Mais ça ne modifie en rien nos missions ». cf. entretien du 30/05/2008, Entretiens p. E62.

<sup>193</sup> Cette hypothèse est née au fur et à mesure que je fréquentais le CND, ses expositions, ses conférences, sa programmation...

## **Chapitre II : De la conservation à la transmission du patrimoine**

*Les institutions dédiées à la conservation de la mémoire documentaire de la danse déclinent généralement leur politique patrimoniale à partir des activités mises en place par leur bibliothèque, leur centre d'archives et, éventuellement leur musée. Comme toutes ces institutions, le CND est doté d'une médiathèque, qui joue à la fois le rôle d'une bibliothèque publique, d'une bibliothèque patrimoniale de recherche et d'un centre d'archives. Pour autant, est-ce vraiment là que se situe le cœur de sa politique patrimoniale, comme on pourrait le supposer au premier abord ?*

### **1. La médiathèque du CND, vitrine de la politique patrimoniale du CND**

Partie la plus « visible » de la politique patrimoniale du CND, la médiathèque a pour mission d'enrichir de manière significative la documentation sur la danse. Sa collection est le reflet de son histoire. Elle s'est constituée à partir des archives du Théâtre Contemporain de la Danse et d'une partie des archives de l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique de la Villette. A ces deux fonds, il faut ajouter celui de Gilberte Cournand<sup>194</sup>, constitué de sa collection personnelle et du fonds de sa librairie. Extrêmement variée, tant par sa forme que par son contenu, ce qui est appréciable, la collection de la médiathèque est aussi difficile à gérer.

#### 1.1. Des contours difficiles à définir

---

<sup>194</sup> Journaliste et critique de danse, Gilberte Cournand fonda la Galerie-librairie de la danse à Paris en 1951.

Au sein de la collection de la médiathèque, il faut distinguer entre le fonds documentaire de la médiathèque proprement dite, les fonds d'archives, et un troisième fonds documentaire plus difficile à définir, désigné sous le nom de « Littérature grise ».

La collection de la médiathèque, par opposition aux fonds d'archives, est constituée d'un ensemble varié de d'ouvrages publiés sur la danse des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles : livres, périodiques, partitions musicales et chorégraphiques, cassettes vidéo et DVD, disques et cédéroms, affiches et photographies, coupures et dossiers de presse<sup>195</sup>. Constituée en majeure partie d'ouvrages réalisés en langue française, la collection contient également des ouvrages de référence en langue étrangère. Le Centre National de la Danse, qui n'a pas vocation à être un musée de la danse, ne conserve pas de tableaux, ni de sculptures, bien que les œuvres d'art permettent aussi de documenter la danse<sup>196</sup>.

Le classement de ces documents se fait en fonction du type de support. Certains sont ensuite réunis par thème, comme les livres (Usuels, Histoire de la danse, Compagnies et Chorégraphes, etc.). Une partie de cette collection est accessible au prêt (les livres de référence et les documents audiovisuels pour lesquels le contrat passé avec l'auteur et les interprètes le permet), et une autre partie, qui peut recouper la première, se trouve dans la salle de lecture. La dernière partie, constituée des documents les plus rares et les plus fragiles, est conservée dans les magasins, et consultable sur demande dans le cadre d'une recherche. Les documents iconographiques sont consultables sur l'Intranet.

Ces mêmes documents peuvent se retrouver au sein de fonds d'archives. Dans ces cas-là, ils ne peuvent pas être distribués dans la collection. Ils doivent rester groupés tels qu'ils ont été confiés au CND.

La législation française définit les archives comme « *l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits et reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité* »<sup>197</sup>. Les archives ont donc un rapport organique avec la structure dont elles

---

<sup>195</sup> cf. [www.cnd.fr/mediatheque/catalogue](http://www.cnd.fr/mediatheque/catalogue)

<sup>196</sup> « *Si nous ne conservons pas les objets en volume, ce n'est donc pas parce qu'ils ne rentrent pas dans la définition de l'archive. Mais nous n'avons ni la place, ni les moyens financiers, ni les savoir-faire nécessaires pour traiter les objets et donc, c'est une politique que nous avons décidée et à laquelle nous nous tenons. Cela n'aurait aucun sens d'accepter certains objets et d'autres non.* », cf. entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>197</sup> Article 1 de la Loi du 3 janvier 1979 relative aux archives, cité par Sophie Coeuré et Vincent Duclert, in *Les archives*, La découverte, Paris, 2001, p. 6.

émanent<sup>198</sup> et sont le reflet (involontaire) de ses activités. Suivant la nature de l'activité du producteur d'archives, ses archives seront des archives en deux dimensions (papier), ou en trois dimensions (objets divers)<sup>199</sup>.

Pour des raisons de place et de savoir-faire, le CND ne conserve que des archives en deux dimensions. Ces archives ont le statut d'archives privées (pour des raisons juridiques, les archives publiques<sup>200</sup> doivent être déposées aux Archives Nationales ou Départementales). Les fonds d'archives privées qui « *ne sont soumis qu'aux délais légaux de conservation (droit fiscal, droit du travail, du commerce, etc.)* »<sup>201</sup> sont facilement dispersés et détruits. Dans le milieu de la danse, encore peu de compagnies et de créateurs se préoccupent du devenir de leurs archives, même si c'est en train d'évoluer. Pour éviter que ces archives soient perdues avec le temps, le CND mène une politique active de collecte et de sauvegarde de ces archives.

Enfin, la médiathèque conserve également ce que les archivistes nomment la « littérature grise »<sup>202</sup>. Ces fonds, qui ne sont pas des fonds archives à proprement parler, contiennent toute sorte de documents que le milieu chorégraphique produit « naturellement » pour communiquer en interne ou en externe sur ses activités. Ces documents alimentent les « dossiers d'artiste » et les « dossiers de lieu » du CND. Les dossiers de lieu<sup>203</sup> contiennent des rapports d'activités annuels, des budgets, des notes de recherche de financements, des programmes, des invitations, des dossiers de création et/ou de diffusion, des dossiers de presse, des feuilles de salle, des affiches, etc. Tandis que, les dossiers d'artistes contiennent toute la documentation qui circule autour des projets d'un artiste (dossiers de presse, notes d'intention, revues de presse, dossiers de création, courriers, de notes du chorégraphe concernant le travail de création, dossiers pédagogiques, biographies, chronologies), ce qui

---

<sup>198</sup> André J. , « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, n°36, janvier 1986, p. 29, cité par Arlette Farge in *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris, 1989, p. 11.

<sup>199</sup> Du point de vue de l'activité d'un scénographe ou d'un décorateur par exemple, les éléments de décor peuvent être considérés comme des archives, car ils sont le produit de son activité.

<sup>200</sup> « *les documents qui procèdent de l'activité de l'Etat, des collectivités locales, des établissements, ou entreprises publiques* » ou ceux qui découlent « *de l'activité des organismes de droit privé chargés de la gestion des services publics ou d'une mission de service public* », cf. Article 3 de la Loi du 3 janvier 1979 relative aux archives, cité par Sophie Coeuré et Vincent Duclert, in *Les archives*, La découverte, Paris, 2001, p. 6.

<sup>201</sup> Coeuré Sophie et Duclert Vincent, in *Les archives*, Paris, La découverte, 2001, p. 56.

<sup>202</sup> « *La littérature grise, c'est la part de la documentation qui n'est pas éditée sous la forme d'un produit public résultant d'un acte d'édition, mais qui peut avoir été diffusée à des fins de promotion par exemple. Elle sert à informer ou à communiquer, mais elle n'a pas une finalité en tant que document, comme lorsqu'on édite un livre ou qu'on produit une photo qui pourrait être exposée et reproduite. En même temps, si elle informe sur l'activité, elle n'en est pas nécessairement une résultante directe. Tandis que l'archive, c'est la documentation produite, presque de manière organique, par le producteur d'archives dans le cadre de son activité. Elle est intrinsèquement liée à son activité. Elle ne sert pas à informer ou à communiquer.* », entretien 1 avec Laurent Sebillotte.

<sup>203</sup> Ce sont des structures de production, de diffusion, d'information, de formation, ou de conservation, cf. entretien du 28/11/2007 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E1.

permet de documenter le travail d'un grand nombre de compagnies ou d'artistes chorégraphiques qui ne feront peut-être jamais l'objet ni d'un documentaire télévisé, ni d'une thèse, ni d'un livre publié, ni d'un site Internet. Pour l'instant, la médiathèque conserve toute cette documentation sans distinction<sup>204</sup>. Cependant, la question se pose du contour de ces dossiers, surtout pour ceux consacrés à des lieux de création et/ou de diffuser, qui sont généralement très fournis<sup>205</sup>. Enfin, ces dossiers peuvent contenir des informations confidentielles telles que les budgets, la correspondance privée, qui ne pourront pas être divulguées au public.

La documentation du CND est donc variée, aussi bien au niveau des types de supports, que de leur statut (documentation rendue publique ou confidentielle, archives ou documents épars). Avant d'être mis à disposition du public, tous ces documents devront subir en traitement en fonction de leur nature et de leur statut.

## 1.2. Traitement

Les documents doivent être triés, inventoriés et conditionnés, avant de pouvoir être mis en salle de lecture ou fournis sur demande.

Lorsqu'un document arrive à la médiathèque du CND, le bibliothécaire doit commencer par vérifier son bon état de conservation, puis il l'identifie, il le décrit et il le référence. Cette étape débouche sur l'élaboration d'un instrument de recherche : l'inventaire<sup>206</sup>. Si cette étape est assez rapide pour les livres, les périodiques, les documents iconographiques et les documents audiovisuels<sup>207</sup> qui sont ensuite conditionnés pour être mis à disposition des

---

<sup>204</sup> « Il n'y a pas de sélection. Nous gardons tout, que cela provienne d'une compagnie importante, ou d'un jeune chorégraphe qui débute. Du moment que nous avons l'information, nous la conservons [...]. » entretien du 28/11/2007 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E3.

<sup>205</sup> « À ce sujet, nous réfléchissons actuellement à notre politique de conservation de cette catégorie de dossiers, car il nous faut gérer au mieux notre capacité de stockage et l'accroissement du fonds documentaire, or ces dossiers peuvent aussi être volumineux. », entretien du 28/11/2007 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E3.

<sup>206</sup> « Les inventaires ont une fonction immédiate qui consiste à fournir les cotes des articles (cartons, liasses, registres, etc.) nécessaires à leur communication au public – y compris pour les archives qui ne sont pas communicables en raison de l'état matériel des fonds ou de leur situation juridique au regard de la loi. » cf. Coeuré Sophie et Duclert Vincent, *Les archives*, La découverte, Paris, 2001, p. 72.

<sup>207</sup> Il s'agit de documents audiovisuels édités, ou de documents provenant de donations. Dans ce dernier cas, la mise au prêt se fera en fonction de ce qui a été prévu avec le donateur.

usagers de la médiathèque<sup>208</sup>, le traitement prend en revanche beaucoup plus de temps pour la « littérature grise » et les fonds d'archives.

Pour les fonds d'archives, il faut également commencer par vérifier le bon état de conservation du fonds. L'état de classement et de conservation peut varier énormément d'un fonds à un autre. Lorsque le fonds est en mauvais état, il faut impérativement le restaurer avant de le manipuler.

Puis, avant de pouvoir élaborer un inventaire, il faut encore classer le fonds si cela n'a pas déjà été fait, et éliminer certains documents comme les souches de chèque par exemple, qui une fois passés les délais de conservation liés aux obligations légales, représentent un niveau de détail superflu<sup>209</sup>. A d'autres endroits, il faut échantillonner certains documents qui sont redondants. Il faut également contrôler la confidentialité des documents, et écarter ceux qui ne pourront pas être mis à disposition des chercheurs<sup>210</sup>.

Puis, le travail de l'archiviste consiste à rendre compte du fonds, à en donner une représentation sous la forme d'un inventaire, qui contient un texte général de présentation et de mise en perspective du fonds, indiquant son origine géographique, par quelle personne il a été produit et dans le cadre de quelle activité, dans quelles conditions il a été transmis au CND, et ce qu'il contient. Cet inventaire peut répertorier en détail le contenu du fonds, ou prendre la forme de quelque chose de plus sommaire. Cette étape demande généralement du temps et pose aussi de nombreux problèmes d'interprétation<sup>211</sup>. Par exemple, pour le fonds de la compagnie *Ris et Danceries*, qui était composé d'archives administratives classées par exercice comptable, année après année, il fallait vérifier qu'il y avait bien toutes les années, puis expliquer que ces archives étaient classées année par année, qu'elles contenaient telles années, qu'elles correspondaient à telle ou telle période dans l'activité de la compagnie. Puis, il fallait décrire ces archives : les documents comptables et budgétaires de la compagnie, les paies du personnel, les déclarations sociales et quelques dossiers épisodiques comme un accident du travail, un projet d'installation quelque part. Dans ce cas précis, ce n'est pas très difficile à faire, selon Laurent Sebillotte, archiviste au CND, mais c'est long à réaliser. Et cela

---

<sup>208</sup> Les documents iconographiques réclament une étape de travail supplémentaire. Ils sont numérisés, de manière à pouvoir être consultés sur Intranet, tandis que les originaux sont gardés en réserve.

<sup>209</sup> « *il faut respecter les délais liés à la protection des documents. Vous avez des obligations légales qui sont liées au fait que la compagnie est une association. Une fois que ces obligations légales tombent, ce n'est pas utile de garder les souches de chèque par exemple. C'est un niveau de détail superflu.* », entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E18.

<sup>210</sup> La consultation des fonds est cadrée par l'archiviste en fonction de la législation. Certains documents, comme la correspondance privée, doivent rester confidentiels. Ils sont répertoriés dans les fonds, mais ne sont pas accessibles au public.

<sup>211</sup> « *L'archivistique ne renvoie pas seulement à des questions techniques, à des normes et à des langages.* », Coeuré Sophie et Duclert Vincent, *Les archives*, La Découverte, Paris, 2001, p.8.

peut devenir beaucoup plus complexe lorsqu'il s'agit de notes de chorégraphies par exemple. Les notes de la chorégraphe de *Ris et Dancieries*, Francine Lancelot, avaient beau être en parfait état et bien ordonnées, cela restait illisible parce que ces notes étaient prises sous forme de dessins mnémotechniques, de croquis de déplacements sur scène, de passages utilisant la notation Feuillet, ou la notation Conté. En général, l'archiviste doit s'imprégner longuement d'un fonds pour trouver la meilleure façon de l'organiser et d'en rendre compte. Parfois, cela nécessite l'aide des producteurs d'archives pour essayer de donner du sens à une matière qui résiste à l'interprétation. Dans d'autres cas, il faut recourir à des spécialistes. Pour le fonds Albrecht Knust, par exemple, Laurent Sebillotte a dû faire appel à une spécialiste de la notation Laban, Jacqueline Challet-Haas. Egaleme nt disciple de Knust, elle parvenait plus facilement à replacer les documents dans leur contexte. Notamment, le fond contenait sa correspondance personnelle avec Knust, dont elle pouvait contextualiser le propos, éclaircir certains passages obscurs ou peu développés. Une lettre est souvent pleine de sous-entendus, d'éléments connus par les deux parties et qu'ils ne prennent pas la peine de préciser lorsqu'ils en parlent ensemble. En même temps, la présence d'un archiviste, extérieur à cette matière était nécessaire pour déterminer ces mêmes passages obscurs, qu'elle seule était capable d'éclaircir, mais qui pouvaient lui sembler aller de soi<sup>212</sup>. D'autres fois, quand le fonds est en bon état, mais qu'il ne peut pas être traité dans l'immédiat, le travail de description du fonds est confié en partie à un chercheur. Souvent, il connaît mieux le sujet que l'archiviste parce qu'il en a déjà une connaissance très nourrie. Il peut alors lui faciliter le travail et apporter une certaine cohérence au fonds. Mais c'est toujours risqué, car un chercheur « *va fatalement organiser les choses dans le sens qui nourrit sa propre réflexion* »<sup>213</sup>. Tandis que le rôle de l'archiviste est d'organiser le fonds de manière systématique et transparente, sans en orienter spécialement l'interprétation. Cependant, comme nous venons de le voir, même dans le travail des archivistes il entre une part d'interprétation. Mais, ces derniers restent plus distancés vis-à-vis des archives. A ce stade du traitement du fonds, l'enjeu est de déterminer les priorités, car les documents non inventoriés demeurent inconnus des chercheurs si on ne leur permet pas d'en prendre connaissance.

Une fois traités, les fonds d'archives sont ensuite conditionnés dans des rangements appropriés. Les archivistes doivent respecter l'intégrité du fonds<sup>214</sup>. Bien qu'ils soient la propriété du CND<sup>215</sup>, ils ne peuvent donc pas être distribués dans la collection principale, les

---

<sup>212</sup> Entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> Il s'agit d'un principe d'archivistique.

<sup>215</sup> Le CND n'accepte pas les dépôts d'archives, juste les donations et les ventes

livres avec les livres, et les photos avec les photos par exemple. Ils sont conservés à part et communiqués sur demande aux chercheurs, suivant ce qui a été convenu avec le déposant.

Pour la « littérature grise », le traitement passe par des étapes similaires à ce que nous venons de décrire. Quand le document arrive à la médiathèque, l'archiviste doit commencer par vérifier son bon état de conservation, puis il l'identifie, il le décrit et il le référence. Certains documents qui peuvent contenir des informations confidentielles, sont écartés. Les documents sont ensuite conditionnés et distribués dans les dossiers de lieu et les dossiers d'artistes qui pourront être communiqués sur demande.

Une fois que les documents ont été traités, il reste à créer des outils pour que les usagers de la médiathèque puissent naviguer dans la collection. Ce sont les catalogues et les bases de données. Ils offrent une visibilité aux documents. Plus les entrées dans un catalogue ou une base de données sont nombreuses, plus les documents sont visibles.

La médiathèque compte actuellement quatre catalogues en ligne. Un premier catalogue, celui de la bibliothèque de lecture (à l'exception des périodiques) et du prêt, répertorie les livres, articles, vidéos et DVD, CD audio et partitions musicales. Le lecteur y entre de plusieurs manières : par mots clés, par titre, ou par auteur. Il peut également cibler le type de document recherché : livre et article, ou vidéo et DVD, ou CD audio, ou partition musicale. Un deuxième catalogue répertorie les périodiques. Le lecteur peut effectuer sa recherche par ordre alphabétique ou par mots clés. Puis, une base de données permet d'accéder à la collection iconographique. Les entrées dans cette base sont multiples. Le lecteur peut, encore une fois, effectuer une recherche par mots clés. Il peut également le faire à partir du nom de l'auteur (photographe, dessinateur) et/ou du titre de l'œuvre. Ou alors, il peut rechercher son document à partir du type de représentation, du lieu où a eu lieu la représentation, de la période historique, du registre de danse, et même du nombre et du sexe des personnes représentées. Enfin, le document peut être identifié par le biais de l'œuvre représentée, de l'auteur représenté, du lieu, et/ou de la personne représentés. Un dernier catalogue permet d'accéder aux partitions chorégraphiques contenues dans le fonds d'archives d'Albrecht Knust, qui sont numérisées et directement accessible du Internet (à l'inverse de la collection iconographique qui n'est consultable qu'en Intranet)<sup>216</sup>.

Le travail d'élaboration des catalogues et des bases de données est long à réaliser. De plus, il nécessite que l'inventaire des collections soit terminé. Or, actuellement, l'inventaire des

---

<sup>216</sup> Pour toute cette partie descriptive des catalogues et bases de données, voir sur le site Internet de la médiathèque [www.cnd.fr/mediatheque/catalogue](http://www.cnd.fr/mediatheque/catalogue)

premiers fonds d'archives n'est pas terminé. C'est pourquoi, le catalogue des fonds d'archives n'est pas encore accessible<sup>217</sup>. Enfin, étant donné l'accroissement permanent des collections, les catalogues doivent être régulièrement remis à jour.

### 1.3. Un accroissement exponentiel

L'accroissement de la collection de la médiathèque du CND résulte de plusieurs mouvements simultanés.

Depuis sa création, le CND organise une veille systématique pour les documents édités sur la danse en langue française au 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècle<sup>218</sup>. Les acquisitions se font dans deux sens : combler les manques de la collection sur la période du 20<sup>e</sup> siècle et documenter l'actualité. En revanche, le CND n'a pas vocation à conserver tous les documents sur la danse édités en langue étrangère. Sa politique d'acquisition est donc beaucoup moins systématique dans ce domaine. Pour les langues courantes, comme l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand, les ouvrages de référence et ceux qui proposent une orientation inattendue sur un sujet attendu sont privilégiés. Enfin, le développement régulier des collections est aussi axé sur les documents audiovisuels édités ou sur les vidéo-captations, pour lesquels il faut négocier les conditions d'utilisation liées aux droits d'auteurs. Tous ces documents entrent dans la collection suite à un achat, à un don ou à une donation.

L'enrichissement de la collection repose également sur l'acquisition, le don ou la donation de fonds d'archives. Ces archives proviennent d'organismes de droit privé (de type association), ou de particuliers. L'accroissement de la collection par le biais des archives se fait de manière plus aléatoire, car la transmission d'un fond d'archives privées ne se fait jamais uniquement par décision administrative. Elle résulte de la rencontre entre des producteurs d'archives (ou des ayant-droit de producteurs d'archives) et le CND, rencontres que Laurent Sebillotte décrit comme étant aussi imprévisibles que celles qui ont lieu entre deux individus<sup>219</sup>. Prenant exemple sur le cheminement du fonds d'archives Albrecht Knust, il raconte que ce dernier avait lui-même organisé le transfert de ses archives accompagnées de celles de Rudolf Laban

---

<sup>217</sup> cf. entretien du 28/11/2007 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E1.

<sup>218</sup> « *Nous essayons d'acquérir l'essentiel des documents sur la danse édités en langue française. Et ils font presque tous l'objet d'un exemplaire de réserve.* », entretien avec Laurence Leibreich daté du 28 novembre 2007, Entretiens p. E2.

<sup>219</sup> Entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

avec qui il travaillait, pour qu'à sa mort, elles soient transmises à un premier récipiendaire, l'un de ses disciples et amis, Roderyk Lange. Knust tenait particulièrement à préserver l'intégrité de son travail scientifique et théorique sur le mouvement et la cinégraphie pour la postérité. Il chargeait donc Roderyk Lange de s'en occuper après lui<sup>220</sup>. Lange avait créé une école<sup>221</sup> où furent conservées les archives de Knust dans un premier temps. Puis, au cours des années 1990, ayant l'opportunité de recréer un institut de choréologie à Poznan, il décida d'y installer un centre de ressources. Cependant, pour les archives de Knust, il souhaitait trouver « un lieu plus central en Europe et plus directement impliqué dans les questions de notation, qui puisse – en quelque sorte – continuer à valoriser dans tous ses aspects le système d'écriture »<sup>222</sup>, tel que Knust l'avait développé. C'est ainsi que Roderyk Lange choisit le Centre National de la Danse pour y déposer ces archives, notamment parce que ce dernier venait de publier la Grammaire de la cinégraphie Laban de Jacqueline Challet-Haas, qu'il constituait des collections documentaires spécialisées et qu'il était proche du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) où sont enseignés et pratiqués de manière rigoureuse les systèmes de notation Laban et Benesh.

Il faut beaucoup dialoguer avec les déposants pour comprendre leurs intentions profondes, ce qu'ils envie de faire de leurs archives. L'archive peut être une matière très personnelle<sup>223</sup>. Certains souhaitent que leur fonds soit le plus visible possible. D'autres, au contraire, refusent que leurs archives soient visibles dans l'immédiat. Or, l'ambition du CND est de « *développer une culture de la danse, et non de gérer la trace pour la trace* »<sup>224</sup>. Par conséquent, un fonds d'archives qui n'est pas accessible ne présente pas d'intérêt. Cependant, le rôle de l'archiviste n'est pas seulement de documenter le présent. Il construit aussi les sources de recherches futures. Sans verser dans le « fétichisme », cela représente une autre forme d'investissement, dont il faut tenir compte. Conscient de ces enjeux, Laurent Sebillotte précise que le CND ne peut pas jouer ce rôle de mémoire de l'avenir, car il n'a pas été conçu dans ce but. D'autres lieux, comme les Archives nationales et départementales sont peut-être plus adaptés pour ces fonds d'archives<sup>225</sup>.

---

<sup>220</sup>Entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>221</sup> Le Centre for dance studies à Jersey, cf. Sebillotte Laurent, *Les archives d'Albrecht Knust, Donation de Roderyk Lange au Centre national de la danse*, présentation du fonds Albrecht Knust au CND réalisée avec l'aide de Jacqueline Challet-Haas, disponible sur le site de la médiathèque du CND, [www.cnd.fr/mediatheque/archives\\_autress](http://www.cnd.fr/mediatheque/archives_autress)

<sup>222</sup> Sebillotte Laurent, *Les archives d'Albrecht Knust, Donation de Roderyk Lange au Centre national de la danse*, présentation du fonds Albrecht Knust au CND réalisée avec l'aide de Jacqueline Challet-Haas, disponible sur le site de la médiathèque du CND, [www.cnd.fr/mediatheque/archives\\_autress](http://www.cnd.fr/mediatheque/archives_autress).

<sup>223</sup> Cf entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>224</sup> Idem.

<sup>225</sup> « *Les déposants doivent garder cela à l'esprit. S'ils ne veulent pas que leurs archives soient accessibles au public, ils devraient peut-être s'adresser à des lieux qui ont vocation à s'inscrire dans des temporalités*

Enfin, pour être accepté par le CND, le fonds proposé doit être cohérent avec la collection de la médiathèque et sa politique documentaire globale<sup>226</sup>. A l'inverse de l'IMEC, le CND refuse les dépôts d'archives, qui supposent que le propriétaire peut récupérer son fonds quand bon lui semble. Car, comme l'explique Laurent Sebillotte, « quand un fonds d'archives nous est confié, nous y investissons du temps, de l'espace de stockage et de la matière grise, pour le conserver et le valoriser... Nous avons donc envie de le garder. Si au bout du compte, le déposant décidait de nous le reprendre, nous aurions un peu « gâché » cet investissement. »<sup>227</sup>. C'est la raison pour laquelle le CND privilégie les donations. Si le CND peut envisager d'acheter un fonds d'archives quand celui-ci présente un intérêt indéniable, en revanche, il n'a pas un budget suffisant pour les acheter systématiquement.

L'enrichissement des fonds archives reste donc assez aléatoire. Car si l'on peut supposer les fonds auxquels une institution patrimoniale pourrait prétendre, en revanche, rien n'oblige les producteurs d'archives à suivre cet avis. Ce phénomène, que nous avons déjà constaté à propos de la BMO et du Département des arts du spectacle de la BNF, rend plus difficile la délimitation des collections.

Enfin, les dossiers de lieu et d'artistes s'enrichissent par le biais d'envois spontanés de documentation en provenance des différents acteurs du milieu chorégraphique (compagnies, théâtres, etc.). Pour ce type de documentation<sup>228</sup>, le CND n'a pas les moyens d'organiser une collecte systématique. Il est donc tributaire de ce qu'il reçoit.

Malgré un accroissement certain de la collection de la médiathèque, certaines lacunes dans la documentation sur la danse persistent, notamment au niveau de la documentation des œuvres et des pratiques artistiques. Les archives de la danse sont le plus souvent des archives de compagnies, assimilables aux archives d'une entreprise de production et de diffusion dont les produits seraient des spectacles. Les œuvres, le processus de création, les pratiques en studio, sont très peu documentées. Pour pallier à ce déficit, le CND se fait lui-même producteur

---

*beaucoup plus longues, comme les Archives Départementales ou la Bibliothèque Nationale de France. De ce point de vue, nous ne sommes pas dans une logique d'opposition aux autres institutions patrimoniales, mais plutôt dans une logique de complémentarité. Nous pouvons être complémentaires au niveau de nos collections, mais aussi dans nos façons de procéder. Le CND est « pôle associé » de la BNF par exemple, ce qui signifie que nous coordonnons ou accordons nos projets avec ceux de la BNF et de ses départements spécialisés. »* entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E15.

<sup>226</sup> « nous pouvons les refuser puisqu'il n'y a pas ici d'obligation ou de dépôt légal », entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E14.

<sup>227</sup> Entretien du 30/05/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E62.

<sup>228</sup> Il s'agit de la « littérature grise », voir supra.

d'archives<sup>229</sup>. En particulier, le Département du développement de la culture chorégraphique réalise<sup>230</sup> des vidéo-captations régulières des spectacles créés et diffusés au CND<sup>231</sup>, des Grandes leçons de danse, des master-classes, de certains cours et ateliers programmés dans le cadre de l'entraînement régulier du danseur, etc. Ainsi, « (...) *pratiquement tout ce qui se fait au CND est enregistré sur support vidéo ou audio : les spectacles, les master classes, les cours et les ateliers dans le cadre de l'entraînement régulier du danseur, les entretiens avec les artistes et les professeurs, les colloques, les conférences...* »<sup>232</sup>. Après une étape de réflexion qui a permis de « questionner la documentation historique sur ses lacunes », de « s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire »<sup>233</sup> de la danse, le milieu chorégraphique se sent donc investi d'une nouvelle responsabilité. En plus de la conservation, et de la mise à disposition des archives de la danse, il a la charge de produire de nouvelles archives, permettant de combler les « blancs » constatés<sup>234</sup>. Cependant, de par leur nature, ces documents posent la question de leur utilisation dans le cadre de la recherche. Produits volontairement<sup>235</sup>, ils ne peuvent pas être qualifiés d'archives. Les archives sont d'abord des « *témoignages involontaires* », *qui ne sont pas destinés à l'origine à servir l'histoire* »<sup>236</sup>. Lorsqu'on systématise la production de captations-vidéo pour documenter les œuvres, on force le phénomène de l'archive<sup>237</sup>. Or les archives, bien qu'elles soient créées « involontairement »<sup>238</sup>, servent de sources à l'histoire. Si l'on considère, comme Lucien Febvre, cité par Jacques Le Goff, que lorsqu'il n'y a pas d'archives, l'histoire peut et doit

---

<sup>229</sup> « le CND construit sa propre mémoire à travers la documentation systématique de ses activités », cf. entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>230</sup> Le Département du développement de la culture chorégraphique n'a ni les savoir-faire, ni l'équipement requis pour ce type de réalisation. Il fait donc appel à des spécialistes à l'extérieur du CND.

<sup>231</sup> Ces documents sont précieusement conservés dans les réserves de la médiathèque, tandis qu'une copie est mise à disposition en salle de lecture, ce qui est la seule utilisation pour laquelle ils disposent généralement des droits d'utilisation. Cf. entretien du 28/11/2008 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E1.

<sup>232</sup> Entretien du 28/11/2008 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E1.

<sup>233</sup> LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 302.

<sup>234</sup> « *Si ces captations étaient faites par d'autres, si un matériau substantiel était créé autour des gens qu'on invite, s'il y avait un certain nombre de livres disponibles sur la danse, on pourrait se demander s'il est nécessaire qu'on aille en rajouter alors qu'il existe déjà tellement de choses. Mais, c'est aussi parce qu'il n'existe rien que cela fait partie de nos responsabilités de produire des archives* », entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E12.

<sup>235</sup> « *Enfin, pour pallier le déficit de documentation en matière de danse, nous produisons de manière volontaire des traces audiovisuelles très nombreuses chaque année.* », entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

<sup>236</sup> Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *Les archives*, Paris, 2001, collection Repères, édition La découverte, p 8.

<sup>237</sup> « *on a voulu récemment « provoquer » des archives, en créant par exemple des archives orales nées du recueil systématique de récits de témoins. Les archives ont leur vie propre, échappant à terme à la volonté de l'individu ou de l'organisme qui les a fait naître* » cf. Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *Les archives*, Paris, 2001, collection Repères, édition La découverte, p 8.

<sup>238</sup> « *Le document d'archives n'a pas été conçu avec une finalité historique* », Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *Les archives*, La découverte, Paris, 2001, p. 7.

s'écrire avec d'autres objets que des documents écrits<sup>239</sup>, cela ne signifie pas pour autant que ces éléments puissent être le produit volontaire d'une structure en vue de l'écriture de l'histoire. Il y a toujours le risque que ces productions orientent, volontairement ou involontairement, l'écriture de l'histoire. Si leur production s'organise de manière systématique, qu'aucune œuvre créée au CND ne soit laissée de côté, qu'aucun cours, aucun atelier ne soit écarté, peut-être qu'à cette condition, ces documents pourraient, par leur appartenance à une série, à un fonds, qui refléter l'action du CND<sup>240</sup>. Mais même ainsi, on ne pourrait éviter d'analyser leur statut et le contexte de leur production pour mieux comprendre l'histoire qu'ils permettent d'écrire<sup>241</sup>.

Et, dernière question, à partir du moment où l'on décide de documenter volontairement les activités d'une institution, pourquoi se concentrer sur la production d'un seul type de document ? Précisément la captation-vidéo ne permet pas à tout garder. Elle n'offre qu'un point de vue sur l'œuvre. Elle ne donne pas une trace complète de l'œuvre, ce que Laurent Sebillotte reconnaît volontiers<sup>242</sup>. Sachant que ce que l'on conserve n'est ni l'œuvre, ni une partie de l'œuvre, la responsabilité de l'archiviste est aussi de produire des documents différents, de manière à croiser les informations. Le CND pourrait aussi organiser la production de partitions chorégraphiques pour garder une autre mémoire des danses qui sont créées dans ses studios. Mais serait-ce à la médiathèque de gérer cela, ou à la Maison des compagnies et des spectacles, qui accueille les chorégraphes ? Peut-être que la responsabilité de la production de nouvelles traces ne devraient pas seulement incomber à la médiathèque. Car si cette dernière est bien placée pour connaître les attentes des chercheurs, en revanche

---

<sup>239</sup> « L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire, sans documents écrits s'il n'en existe point. Avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser pour fabriquer son miel, à défaut des fleurs usuelles. Donc avec des mots, des signes, des paysages et des tuiles. Des formes de champ et de mauvaises herbes. Des éclipses de lune et des colliers d'attelage (...) », Lucien Febvre cité par Jacques Le Goff in *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (1<sup>ère</sup> édition 1977), p.300.

<sup>240</sup> « elles [les archives] ne prennent du sens que par leur appartenance à une série, à un « fonds » qui reflètent l'action passée d'une personne ou d'une institution. », cf. Sophie Coeuré et Vincent Duclert, *Les archives*, Paris, 2001, collection Repères, édition La découverte, p. 7.

<sup>241</sup> « Qu'il s'agisse de documents conscients ou inconscients (traces laissées par les hommes en dehors de toute volonté de léguer un témoignage à la postérité) les conditions de production du document doivent être minutieusement étudiées. En effet, les structures de pouvoir dans une société comprennent le pouvoir des catégories sociales et des groupes dominants de laisser volontairement ou involontairement des témoignages susceptibles d'orienter l'historiographie dans tel ou tel sens. Le pouvoir sur la mémoire future, le pouvoir de perpétuation doit être reconnu et désamorcé par l'historien. Aucun document n'est innocent. Il doit être jugé. », Jacques Le Goff, in « Histoire », in *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (1<sup>ère</sup> édition 1977), p.303-304.

<sup>242</sup> « Au service des archives, nous nous posons les questions en tant que gestionnaire de traces. On se met à la place de l'utilisateur, à savoir l'étudiant, le biographe, le chercheur... On se fait porte-parole de notre utilisateur qui trouve dommage qu'il n'y ait pas tel ou tel type de documents. Et nous décidons, en fonction du budget dont nous disposons, de combler ces lacunes. Pour telle création qui a lieu entre nos murs par exemple, nous allons décider d'engager un caméraman et un preneur de son pour produire une captation-vidéo du spectacle. Cependant, ça n'est pas suffisant. Il ne suffit pas d'avoir une captation-vidéo pour avoir la trace complète d'une œuvre, une trace dialectique et croisée. », cf. entretien du 18/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E7.

elle n'a pas accès au processus de création, qui peut prendre des formes diverses selon les chorégraphes. Comment décider dès lors si pour telle pièce l'établissement d'une partition chorégraphique est possible ? Peut-être qu'un programme d'actions, un « score », serait plus adapté ? De même, l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques serait le mieux placé pour créer des archives pédagogiques de la danse. Bien entendu, le savoir-faire des archivistes et des bibliothécaires est précieux. Mais avec l'aide des différents départements, ils pourraient être plus à même de développer une documentation véritablement efficace. Anne-Marie Reynaud, directrice de l'Institut en témoigne : « *Nous sommes très liés sur la question des traces. Le Département du développement de la culture chorégraphique vient régulièrement filmer les grandes leçons, les master-classes et certains stages. Nous sommes en train de collecter ce qui se fait à l'heure actuelle en pédagogie. Cela pourrait donner naissance à une collection sur les pédagogies en danse, sur les « maîtres de la danse », qui pourrait être diffusée plus largement qu'à la médiathèque du CND...* »<sup>243</sup>. Ainsi, par le biais de la production de traces, la question patrimoniale tend à mobiliser d'autres acteurs du milieu chorégraphique.

## **2. Le patrimoine : une responsabilité partagée ?**

Au Centre National de la Danse, la question des traces laissées par la danse n'est pas le propre de la médiathèque, même si la médiathèque est l'endroit qualifié pour gérer la documentation et les archives... Au-delà, le patrimoine se retrouve aussi investi sous d'autres formes : des expositions, des conférences, des publications, des « remontages » d'œuvres. Articulant patrimoine documentaire, mémoire et recherche, ces pratiques tendent à mobiliser le Département du développement de la culture chorégraphique, mais aussi les autres départements du CND.

Le Département du développement de la culture chorégraphique organise régulièrement des expositions<sup>244</sup>. Ce sont des expositions didactiques construites plutôt sur le modèle des expositions scientifiques, que sur le modèle des expositions patrimoniales que l'on rencontre

---

<sup>243</sup> Entretien du 20/03/2008 avec Anne-Marie Reynaud., Entretiens p. E30.

<sup>244</sup> En moyenne, le Département du développement de la culture chorégraphique organise une exposition par an.

habituellement dans les musées. Ces expositions n'ont donc pas pour objectif de mettre en valeur les collections du CND, même si à l'occasion, elles peuvent servir à faire connaître un fonds d'archives. Ainsi, si l'exposition sur *Les écritures du mouvement* a permis de mettre en valeur le fonds Albrecht Knust, ça n'a pas été le cas pour l'exposition *Dance Is a Weapon. New Dance Group 1932/1955*.

Les expositions ont pour objectif de mettre en œuvre et de diffuser des savoirs, en prenant appui sur des archives audiovisuelles, des partitions, des documents iconographiques (photographies, affiches), des manuscrits, etc. Il ne s'agit pas d'exposer le patrimoine pour lui-même. Les films de danse, par exemple, sont diffusés pour leur valeur documentaire. Leur dimension artistique n'est pas niée. Mais, elle vient en supplément, elle n'est pas essentielle. D'ailleurs, les conditions de luminosité, d'hygrométrie et de sécurité de la salle d'exposition du CND ne permettant pas d'exposer des œuvres originales<sup>245</sup>, cela n'aurait aucun intérêt de présenter des reproductions d'œuvres, si ce n'était dans un but didactique. Cependant, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le sens n'est pas indépendant de la forme lorsqu'il s'agit d'archives ou d'œuvres d'art. La taille des images, leur qualité, parfois leur manque de lisibilité sont précieux pour comprendre certains éléments d'époque. Or, une reproduction véhicule parfois un sens tronqué, voire très différent de ce que transmet un original. Un document luxueux peut sembler très banal en reproduction, et vice-versa. Le CND a donc tout intérêt à mettre en place des partenariats avec d'autres structures patrimoniales pour pouvoir présenter des œuvres originales au sein de ses expositions didactiques. En 2006, un projet d'exposition avait été imaginé avec la Bibliothèque-musée de l'Opéra sur les Archives Internationales de la Danse, dans le cadre d'une recherche menée par le CND en collaboration avec le Tanzarchiv de Leipzig. L'exposition devait être organisée à la BMO, ce qui aurait permis de présenter des documents originaux. Elle n'a malheureusement pas pu voir le jour pour des diverses raisons. Mais il serait intéressant d'essayer de mener d'autres expériences de ce genre. D'autant plus que la position centrale de la BMO dans Paris, permettrait de drainer un public important<sup>246</sup>.

Les thématiques des expositions organisées au CND sont élaborées dans un premier temps par Claire Rousier, directrice du Département du développement de la culture chorégraphique.

---

<sup>245</sup> « [...] nos espaces d'exposition ne remplissent pas les conditions nécessaires en termes de sécurité, de luminosité et d'hygrométrie, pour qu'on puisse y exposer des documents originaux. Nous exposons donc plutôt des reproductions. Il s'agit d'expositions didactiques, pédagogiques, plus que d'expositions d'œuvres originales. », cf. entretien du 28/11/2007 avec Laurence Leibreich, Entretiens p. E5.

<sup>246</sup> Le CND, dont les locaux se trouvent à Pantin, se situe à la périphérie de Paris.

Elles sont conçues de manière à entrer en résonnance avec l'actualité. Dotées d'une dimension historique, ces expositions tentent chaque fois de replacer l'activité chorégraphique dans son contexte social et politique, tout en questionnant la notion d'œuvre chorégraphique<sup>247</sup>. Prenons pour exemple l'exposition *Dance Is a Weapon. New Dance Group 1932/1955* organisée au CND cette année. Abordant la question du militantisme en danse à travers la figure d'un collectif de danseurs, l'exposition se plaçait ensuite dans contexte de la Grande Dépression américaine, tout en permettant d'ouvrir un questionnement sur la nature des œuvres chorégraphiques engagées : en quoi sont-elles « artistiques »<sup>248</sup> ? Ces expositions permettent donc de rattacher l'art chorégraphique à des préoccupations plus proches peut-être de celles du public.

L'élaboration d'une exposition didactique est tributaire des traces documentaires, mais aussi de la production de recherche. Comme dans toute exposition, la question des sources est primordiale<sup>249</sup>. Ainsi, l'exposition *Dance is a weapon. New Dance Group 1932/1955* s'appuie sur le travail de Victoria Phillips Geduld, ancienne danseuse professionnelle formée au New Dance Group et chercheuse en danse<sup>250</sup> et sur un certain nombre de documents iconographiques.

Etant donné le caractère encore peu développé de la recherche en danse, les expositions du CND sont représentatives d'une certaine actualité de la recherche et permettent de stimuler la production de nouveaux travaux en alimentant le débat, notamment par le biais d'un colloque organisé en parallèle de l'exposition<sup>251</sup>. De l'exposition au colloque, la problématique peut être élargie, de façon à permettre l'intervention d'autres chercheurs français et étrangers. Ainsi, le colloque accompagnant l'exposition *Dance is a weapon. New Dance Group 1932/1955*, élargit la question du militantisme à toute la danse au 20<sup>e</sup> siècle. Tout en présentant le travail des grandes figures du New Dance Group et d'autres artistes proches de

---

<sup>247</sup> Cf. entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p. E22.

<sup>248</sup> « *Le plus souvent, on ne voit ces œuvres qu'à travers le prisme de leur engagement et l'on conteste leur statut artistique. Pourtant, si certains danseurs représentent la violence ou l'inégalité dans leurs travaux pour les rendre tangibles au public, d'autres, loin de toute figuration qui pourrait paraître simpliste, font violence aux dispositifs mêmes de la représentation. En croisant paroles d'artistes et de théoriciens venus du monde entier, le colloque réinterroge les critères à l'œuvre dans l'évaluation esthétique des chorégraphies engagées.* », cf. *Programme de la saison 2007-2008 du CND*, p. 50.

<sup>249</sup> Entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p. E22.

<sup>250</sup> Victoria Phillips Geduld prépare actuellement un doctorat sur l'histoire culturelle, intellectuelle et politique de l'entre-deux-guerres à l'université Columbia. Cf. *Programme de la saison 2007-2008 du CND*, p.50.

<sup>251</sup> Il arrive que l'exposition et le colloque traitent de thématiques différentes, ou que certaines années, il n'y ait que des colloques organisés et pas d'exposition. Ce fut le cas en 2005-2006. Cf. *Programme de la saison 2005-2006 du CND*.

ce collectif, le colloque abordait notamment la question de la danse et du féminisme en France, et la question des ravages de la guerre du Vietnam à travers le travail de la chorégraphe d'origine sud-vietnamienne Ea Sola.

Comportant, en plus des conférences traditionnelles données par des chercheurs, des rencontres avec des artistes et des conférences dansées\*, les colloques permettent de faire le lien entre l'histoire et la mémoire. Définies par le CND comme des « chorégraphies en forme de conférence »<sup>252</sup>, les conférences dansées permettent de rendre visibles dans les corps dansants les questionnements des artistes. Ainsi, la conférence donnée par Karin Hermes permet de retracer dans ses grandes lignes l'œuvre d'Anna Sokolow, chorégraphe et pédagogue américaine, à travers la présentation simultanée d'extraits de pièces interprétés par les danseurs de sa compagnie sur scène<sup>253</sup>.

Enfin, le colloque et l'exposition s'accompagnent d'une programmation d'œuvres issues de commandes passées à des compagnies de répertoire dont la spécialité est liée à la thématique générale. Pour accompagner le colloque « Danse et Résistance », six solos de Daniel Nagrin, danseur et chorégraphe américain, ancien membre actif du New Dance Group, ont été reprises par le danseur « dépositaire » de ses œuvres, Shane O'Hara. Daniel Nagrin est aussi intervenu pour commenter certains aspects de son œuvre lors d'une projection de films réalisés à partir de ses œuvres, récemment acquis par la médiathèque du CND.

Enfin, ces œuvres « reprises », « reconstituées », ou « relues », trouvent un écho dans la programmation d'œuvres nouvellement créées<sup>254</sup>. Par exemple, le colloque sur *Danse et résistance* s'est accompagné de la représentation d'une pièce contemporaine de Cécile Proust, *Femmeusesaction #19, final/ment/seule*, un projet sur une autre forme de militantisme : le féminisme.

Cette dynamique repose sur l'idée que le patrimoine de la danse n'est pas constitué seulement de traces dérivées, de documents ou de témoignages, mais aussi de traces incorporées qu'il suffit de réactiver, et de mettre en résonance avec la création contemporaine. Au fond, peu

---

<sup>252</sup> *Programme de la saison 2006-2007 du CND*, Pantin, p. 35.

<sup>253</sup> *Programme de la saison 2007-2008 du CND*, Pantin, p. 71.

<sup>254</sup> « Au niveau de la programmation, c'est pareil. Nous allons avoir des remontages d'œuvres, plutôt sur le mode de la reconstitution historique. Mais nous allons aussi avoir de la création contemporaine, comme la pièce de Cécile Proust, pour alimenter la problématique, pour la mettre en résonance avec la création artistique d'aujourd'hui. », entretien du 13/01/2008 avec Laurent Sebillotte, Entretiens p. E8.

importe la forme que prennent ces remontages d'œuvres, tant qu'ils permettent de susciter une curiosité pour les œuvres du passé, de les rendre plus tangibles et de contribuer à leur donner une forme d'existence dans le présent.

Par ailleurs, chaque département peut développer dans sa spécialité des événements en rapport avec l'exposition et le colloque, lorsque la thématique s'y prête. Ce fut le cas en 2006-2007 sur l'exposition consacrée aux *Écritures du mouvement* qui permit au Département des métiers de consacrer une demi-journée aux questions de droits d'auteur<sup>255</sup> et à l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques de programmer un cycle de cours autour de la notation du mouvement<sup>256</sup>. Ainsi une synergie se met en place petit à petit entre les activités des quatre départements du CND, qui n'oblitére en rien la réalisation de leurs missions premières<sup>257</sup>.

En dehors de ces problématiques liées aux expositions et aux colloques organisés par le Département de la culture chorégraphique, la Maison des compagnies et des spectacles programme régulièrement, tout au long de la saison, des rencontres avec des chorégraphes, sous le titre *Ih avec...* Inaugurées en 2006, ces rencontres ont déjà permis à Robyn Orlin, Olivia Grandville, Rachid Ouramdane, Pascale Houbin et Maguy Marin de présenter au public leur processus de création et certains enjeux de leur travail de chorégraphes. L'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques, quant à lui, programme régulièrement des Grandes Leçons de danse, qui « visent, de manière didactique, à faire découvrir la pratique et la théorie d'un enseignement, l'univers d'un « maître » et à faire ouvrir aux regards des démarches pédagogiques et des esthétiques différentes ». Le public est invité à « suivre dans une proximité immédiate le travail rigoureux et discret des danseurs professionnels, tel qu'il ne le voit jamais et à s'immerger dans la constitution progressive du cours »<sup>258</sup>. Egalement, en 2005 avait été organisé, en lien avec un cycle de formation sur la reconversion des danseurs organisé par le CNFPT Alsace-Lorraine en partenariat avec le Département des métiers du CND, un ensemble de spectacles traitant de la question du métier de danseur, et réunis sous le titre *Les dessous du métier*.

---

<sup>255</sup> Entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p.E22.

<sup>256</sup> « *Quand nous avons travaillé sur les écritures du mouvement et sur les partitions chorégraphiques, l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques a organisé des cours autour de la notation du mouvement. Le département des métiers, quant à lui, a consacré une demi-journée aux questions de droits d'auteur* », cf.

Entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p.E25.

<sup>257</sup> « Chaque département a d'abord ses propres missions à remplir, et dispose d'une certaine marge de liberté par rapport aux autres. », cf. Entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p.E25.

<sup>258</sup> Anne-Marie Reynaud, in *Programme de la saison 2007-2008 du CND*, Pantin, p. 20.

Toutes ces actions participent à l'élaboration et à la diffusion d'une véritable culture chorégraphique, axée à la fois sur l'histoire de la danse, sur son patrimoine d'œuvres, sur l'actualité chorégraphique, et le métier de danseur. Reste à transmettre cette « culture chorégraphique » en dehors du CND, par le biais de l'édition et de la formation pédagogique des enseignants.

### **3. Transmettre une culture chorégraphique**

#### **3.1. Transmettre les savoirs et les témoignages**

La diffusion des savoirs mise en œuvre lors des expositions et des colloques passe aussi par l'édition de catalogues d'exposition et de recueils d'articles<sup>259</sup>. Cela permet de diffuser plus largement les résultats de la recherche en danse, et de garder une trace construite des expositions et des colloques.

Héritière de la Librairie de la danse, le CND a également pour mission de soutenir l'édition de livres sur la danse, en se substituant à l'édition privée ou en développant des partenariats avec certains éditeurs<sup>260</sup>. Le CND édite ainsi plusieurs collections. La première, intitulée « Recherches », est dédiée aux productions théoriques sur la danse. Elle comprend à la fois des essais, des thèses, mais aussi des recueils d'articles. Elle s'accompagne d'une deuxième collection intitulée « Carnets de documentation », elle aussi destinée aux étudiants et aux chercheurs, qui leur permet de connaître les principales sources documentaires auxquelles on peut accéder sur un thème précis. Ces ouvrages ne se limitent pas aux ressources documentaires du CND. La troisième collection, « Parcours d'artistes », se compose de monographies d'artistes. Ouvrages de commande, ils concernent les artistes en résidence longue au CND qui bénéficient tous d'une publication. Mais pas seulement. A propos d'un ouvrage édité récemment sur Françoise Adret, Claire Rousier remarque que le manuscrit était

---

<sup>259</sup> Ces ouvrages ne résultent pas de la simple retranscription des colloques, mais d'un travail d'écriture à partir des interventions des différents chercheurs.

<sup>260</sup> « Dans le domaine éditorial, nous ne nous substituons pas à l'édition privée. Nous éditons des livres que les éditeurs privés n'éditent pas, ou nous travaillons en collaboration avec eux sur certains ouvrages, lorsqu'ils ne peuvent pas supporter seuls cet investissement. Mais nous ne faisons pas d'édition grand public. Les livres sur Rudolf Noureev, Sylvie Guillem ou Marie-Claude Pietragalla ne nous intéressent pas. », cf. entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p.E27.

particulièrement intéressant, car il permettrait de traverser l'histoire de la danse en France des années 50 à nos jours, tout en retraçant le parcours de cette artiste assez peu connue. Or, le CND n'édite pas de collection « histoire », en réaction peut-être à une histoire longtemps écrite d'un point de vue extérieur par rapport au vécu et au témoignage des danseurs, sans aucun lien avec la mémoire de ceux qui font la danse en somme. La quatrième collection, intitulée « Cahiers de la pédagogie », est dédiée aux apprentis-danseurs et aux professeurs de danse. Il s'agit d'ouvrages réalisés autour de thématiques liées à l'enseignement de la danse ou aux épreuves du Diplôme d'Etat. Leur contenu répond aux instructions officielles du Ministère de la Culture, relatives au Diplôme d'Etat de Danse. La cinquième collection, intitulée « Nouvelle Librairie de la Danse », est composée des ouvrages de référence issus du programme de la « Librairie de la Danse ». Enfin, quelques ouvrages sont édités hors collection.

### 3.2. Faire évoluer l'enseignement de la danse pour transmettre autrement la culture chorégraphique

Depuis la loi sur le Diplôme d'Etat de danse, il n'est plus besoin d'affirmer la nécessité de former les danseurs à l'histoire de la danse : « *Pour la formation du danseur (comme pour celle du plasticien ou du musicien), cet enseignement est essentiel ; il ne constitue en rien un « supplément », un saupoudrage culturel qui se surajouterait à l'ensemble des formations de base : il fait partie de ces formations. C'est par l'histoire de son geste que le danseur peut s'inscrire et se référencer, prendre conscience des valeurs dont sa pratique est porteuse, et se situer par rapport à ces valeurs. Qu'il s'agisse d'un danseur classique ou contemporain ou du danseur de jazz, seule la réflexion sur l'histoire de son art, les étapes de son élaboration, les continuités ou les ruptures qui ont ponctué cette histoire, peuvent lui donner la véritable mesure esthétique du projet dans lequel il a lui-même situé sa pratique.* »<sup>261</sup>. Et d'ailleurs, la mission de l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques n'est pas de former ses « élèves » à l'histoire de la danse, étant donné que ce travail-là a déjà été fait en amont, dans un Cefedem ou ailleurs.

Le CND forme ses danseurs uniquement à la pédagogie. Mais pas à une pédagogie conçue comme LA pédagogie à mettre en pratique. Il s'agit plutôt de permettre à chacun d'élaborer sa

---

<sup>261</sup> LOUPPE Laurence, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? » in *Marsyas – hors série*, décembre 1997, p. 344.

propre pédagogie, en fonction de sa technique, de son projet artistique<sup>262</sup>. L'activité pédagogique de l'Institut s'articule autour de trois pôles : le répertoire, la recherche appliquée et l'expérimentation. Le CND peut donc s'envisager comme un laboratoire des pédagogies de demain, en lien avec les pédagogies du passé. Selon Anne-Marie Reynaud, il y aurait une histoire des pédagogies à écrire. Elle s'applique donc à faire intervenir dans les cours, des artistes avec un point de vue sur leur pédagogie, une réflexion<sup>263</sup>. Ces pédagogies représentent un patrimoine de la danse, tout comme les œuvres, les techniques, les styles. Patrimoine que l'Institut s'efforce de rendre visible, en filmant notamment les cours, en collectant des documents qui puisse documenter cette partie de l'art chorégraphique.

Cependant, étant donné que l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques travaille aussi selon un axe qui est celui de répertoire, on pourrait envisager que se mette une véritable réflexion sur ce qu'est le répertoire, sur les façons de le transmettre jusqu'à aujourd'hui. Anne-Marie Reynaud constate que la demande des danseurs se porte rarement sur le répertoire, alors qu'il est intéressant pour eux de savoir « d'où ils viennent », en tant qu'artiste<sup>264</sup>. Dès lors, comment rendre cette pratique plus intéressante pour les danseurs ?

Peut-être pourrait-on imaginer des cours qui feraient intervenir des artistes comme ceux des Carnets Bagouet, ou du Quatuor Knust, qui sur des œuvres viendraient transmettre autre chose qu'une forme vide, en permettant la traversée d'un processus. Anne Collod mène déjà ce genre de travail avec les étudiants en Licence Art Chorégraphique à l'Université de Paris 8. Partant de sa propre expérience avec la chorégraphe américaine Anna Halprin, elle propose une retransmission d'une de ses œuvres, *Parades and changes*, en l'axant sur la traversée collective d'un processus de création, alternant expérimentation dans le mouvement et réflexion sur ce que c'est que cette œuvre qu'on est en train de redécouvrir, sur le statut des traces laissées par Anna Halprin et sur les choix interprétatifs que l'on peut opérer. Ce faisant,

---

<sup>262</sup> « J'ai une conviction profonde : à chaque technique de danse correspond une pédagogie, c'est-à-dire une façon de transmettre les choses à d'autres personnes. L'Institut n'enseigne donc pas une méthode pédagogique unique et modélisée. Chaque intervenant propose sa propre pédagogie. Nous ne sommes pas une école de style. Nous demandons aux gens qui suivent nos stages, de rechercher leur propre potentiel, à partir duquel ils vont pouvoir œuvrer pédagogiquement. » cf. entretien du 20/03/2008 avec Anne-Marie Reynaud, Entretiens p. E30.

<sup>263</sup> « Nous travaillons donc toujours avec des artistes qui ont un point de vue sur leur pédagogie, sans pour autant en faire des modèles. Chaque technique appelle une pédagogie, même le travail d'improvisation. » Entretien avec Anne-Marie Reynaud.

<sup>264</sup> « En ce qui concerne l'entraînement régulier du danseur, lorsque nous programmons les cours, nous essayons d'être en phase avec la demande des artistes-interprètes. Or, ils ne nous demandent pas de répertoire généralement. Nous en programmons quand même de temps en temps, parce que cela ne fait de mal à personne... Et il est bénéfique de regarder d'où l'on vient. Et puis, il y en a quand même qui aiment bien... », cf. entretien du 20/03/2008 avec Anne-Marie Reynaud, Entretiens p. E31.

elle réintroduit une épaisseur temporelle dans l'espace du studio. Il ne s'agit plus seulement de redanser une œuvre, de se glisser habilement dans une danse, mais de revivre une aventure créative, avec tous les enjeux qu'elle comportait : les tâches, le lien à l'architecture, à la musique, etc. En somme, il s'agit de prendre conscience de la richesse des expériences passées à travers l'expérimentation.

Pour en arriver là, il faut avant tout « *faire évoluer les modèles du professorat en danse, si l'on veut que soient formés des artistes et non de simples techniciens* » commente Anne-Marie Reynaud, parlant de la formation au Certificat d'aptitude au professorat en danse<sup>265</sup>. Le répertoire devrait se placer au cœur de la démarche pédagogique, de manière à doter l'enseignement de la danse de contenus intéressants. Ces contenus résident dans la connaissance du répertoire acquise par les professeurs eux-mêmes, au cours de leurs carrières d'interprètes. Ce sont des « *trésors vivants* ». Mais ils ne savent pas forcément comment transmettre la richesse de leur expérience. « *Formés dans leur jeune âge, astreints à la classe quotidienne une vie durant, au moment d'inverser les rôles et d'enseigner eux-mêmes, nombre auront le réflexe de s'en tenir aux modèles installés de telle barre ou telle variation* »<sup>266</sup>. La formation pédagogique développée dans le cadre du Certificat d'Aptitude tente de faire évoluer cette attitude, pour que la culture chorégraphique et le répertoire deviennent des moteurs de la pédagogie. Jean-Marc Thill, qui participe à cette formation, est déjà professeur au sein du Conservatoire d'Annecy. Il raconte : « *L'autre jour, plusieurs élèves se sont plaintes. Oh là là, on est morte ! Jusqu'alors, j'aurais hésité entre deux réactions : soit imposer d'y aller coûte que coûte. Soit renoncer* ». En écho à sa formation au CND, l'idée lui est alors venue d'exploiter l'expression « on est morte » en usant de la figure spectrale des Wilis, présentent dans *Giselle*. Il leur commente alors deux versions de ce ballet qu'il connaît bien, de Mats Ek et de l'Opéra de Paris. Puis, il leur fait travailler des entrées à deux, à la façon des Wilis : « *Une respiration s'était installée, l'intérêt restauré par l'artistique, l'effort dédramatisé par le relationnel à deux, et la qualité des pointes perçue dans la musicalité et la signification de la pièce ; non plus seulement comme obligation de résultat dans l'exécution d'un code.* »<sup>267</sup>. Ainsi, la danse ne serait plus seulement une « activité artistique extra-scolaire », mais une culture partagée autant par les amateurs que par les professionnels.

---

<sup>265</sup> Citée par Gérard Mayen, cf. « La culture et la matière, in *La Lettre de Kinem #10*, janvier-juillet 2008, CND, Pantin p. 14.

<sup>266</sup> Mayen Gérard, « La culture et la matière », in *La Lettre de Kinem #10*, janvier-juillet 2008, CND, Pantin p. 14-15.

<sup>267</sup> Idem.

*La médiathèque n'est donc pas le cœur de la politique patrimoniale du CND. Elle en fait partie, au même titre que les activités développées par le Département du développement de la culture chorégraphique, et que les activités proposées plus ponctuellement par d'autres départements du CND. Dans un entretien, Claire Rousier nous parle d'un groupe de travail qui réunit les directeurs des différents départements et la direction générale<sup>268</sup> pour travailler autour des propositions d'expositions et de colloques. C'est peut-être dans ce « groupe du développement de la culture chorégraphique », dans cet effort de concertation, dans cette idée que le patrimoine par le biais de la culture chorégraphique, devient une responsabilité partagée, que réside véritablement le moteur de la politique patrimoniale du CND.*

---

<sup>268</sup> « Nous avons un groupe de travail, le groupe du développement de la culture chorégraphique, où siègent les directeurs des différents départements du CND et la Direction Générale. Les propositions sont débattues au sein du groupe, et chacun voit s'il peut s'approprier le thème et le décliner en un certain nombre d'activités. », cf. entretien du 27/02/2008 avec Claire Rousier, Entretiens p. E25.

*Le projet du CND résulte de l'association de plusieurs activités menées jusque-là par des structures séparées, au sein d'un même espace et sous une même direction. Il croise ainsi plusieurs façons d'aborder l'objet danse. L'activité patrimoniale, comme les autres activités du CND, se décline sur deux plans. Elle répond à des objectifs qui lui sont propres, à savoir la constitution d'une importante collection documentaire sur la danse, sa conservation et sa valorisation. De ce point de vue, l'originalité du CND réside peut-être au niveau de la production volontaire d'archives. Et à ce sujet, la proximité avec des activités de création, de diffusion et de transmission joue un rôle primordial, puisqu'elle permet la mise en place de partenariats autour de la production d'archives jusque-là inexistantes ou très peu développées, comme les archives pédagogiques. Ensuite, l'activité patrimoniale participe au mouvement en faveur du développement de la culture chorégraphique, dans lequel se rejoignent tous les départements au gré de leurs possibilités. Le CND a donc le mérite de faire de la mémoire de la danse et de la question des traces une responsabilité partagée, en même temps qu'il crée, à partir du patrimoine et de la production de savoirs, une dynamique en faveur du développement de la culture chorégraphique. Enfin, le CND pose la question du rôle de l'enseignement de la danse, dans la transmission d'une culture chorégraphique composée aussi des œuvres créées dans le passé.*



## **CONCLUSION**

Notre étude montre que les pratiques liées à la mémoire de la danse se déclinent de multiples façons, depuis une démarche proche de celle de l'archéologue ou de l'historien et qui intègre une « critique » des sources et des conditions de possibilité de la transmission d'une œuvre chorégraphique, à une pratique de la relecture qui, conduisant à l'impossibilité de trouver une version « originale » de l'œuvre et donc à l'impossibilité de la transmettre, décide d'investir les « trous » de mémoire au présent pour la doter d'une nouvelle vie. Ainsi, les danseurs, au travers de ces pratiques, contribuent à redéfinir la notion d'œuvre en danse, et la permanence des œuvres chorégraphiques prend la forme d'une somme de versions multiples passées, présentes et futures. Loin de reposer sur la seule mémoire « corporelle » (si tant est qu'il puisse y avoir une mémoire qui ne s'exprime pas à travers le corps), ces pratiques s'articulent étroitement aux sources documentaires que la danse laisse derrière elle. Cependant, la plupart des structures chargées de la conservation des sources n'intègrent pas ces pratiques à leur conception du patrimoine. Néanmoins, la création récente du Centre National de la Danse, en liant les pratiques de création et de récréation à la question du patrimoine et de l'histoire de la danse, a contribué à redéfinir cette politique patrimoniale en articulant le patrimoine et la mémoire à la question plus vaste de la culture chorégraphique. Au travers des expositions et des colloques qui appellent des remontages d'œuvres, de la production de savoirs, des conférences-dansées, des cycles de cours et des témoignages, les activités de création, de conservation et de transmission sont mobilisées dans une direction commune pour permettre le développement d'une culture chorégraphique, qui est autant celle des danseurs, des chorégraphes, des pédagogues, des chercheurs, des journalistes, des danseurs amateurs et des spectateurs de la danse.

Dédié au développement de l'art et de la culture chorégraphiques, le CND n'a cependant pas vocation à jouer un rôle de conservation similaire à celui joué par la BMO et le Département des Arts du Spectacle de la BNF. Par la taille de son équipe et de ses locaux, sa mission patrimoniale, pourtant tournée vers un accroissement important des sources documentaires de la danse, se trouve d'emblée limitée. Or, l'ouverture d'une annexe n'est pas à l'ordre du jour,

ni la numérisation des collections. Car, même si elle permettrait un gain de place appréciable, par le biais de la dématérialisation des documents, elle ne permet pas de rendre compte de la matérialité de l'archive qui est source d'information essentielle. Il serait donc intéressant de repenser la place du CND au sein du paysage chorégraphique, de s'interroger sur son statut particulier, qui le place au carrefour d'un théâtre, d'une école, d'un centre d'archives et d'une médiathèque. Par le biais de son Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques, le CND est déjà appelé à participer à la transformation du système d'enseignement de la danse. En dépit de sa « jeunesse », ne pourrait-il pas être amené à jouer un rôle de centralisateur, de coordinateur et d'animateur d'un réseau constitué des différents lieux qui participent à la conservation du patrimoine de la danse, pour étendre peut-être l'objectif de développement de la culture chorégraphique ? Enfin, le Centre National de la Danse, en participant à la production et à la diffusion d'œuvres appartenant au répertoire des œuvres passées, pose la question de l'existence d'un marché patrimonial en danse et de ses exigences. Quelle est cette demande patrimoniale évoquée par les danseurs des Carnets Bagouet ? Comment évolue-t-elle ?

Enfin, d'autres questions relatives à la conservation du patrimoine se posent en rapport avec l'évolution actuelle de l'art chorégraphique. Les pratiques de composition et les formes des spectacles ont beaucoup évolué sous l'influence des Nouvelles Technologies depuis Variations V de Merce Cunningham et John Cage en 1965, une des premières pièces où l'interaction de la musique et de la danse reposait sur un dispositif de captation du mouvement en temps réel. Comment rendre compte des nouvelles pratiques des chorégraphes, notamment du recours aux logiciels de simulation du mouvement, dans le travail de composition ? Nous pensons en particulier au travail développé par Merce Cunningham avec le logiciel Life Forms, qui lui permet de créer ses danses dans un monde virtuel en 3D, avant de les expérimenter avec ses danseurs. Que restera-t-il de cette période de son œuvre une fois qu'il aura disparu ? De même que restera-t-il des expériences menées par Olivia Grandville à partir du logiciel de captation du geste EYES WEB développé par l'Ircam ? Ce logiciel de captation du mouvement qui permet à la danse de trouver une traduction musicale pourrait-il inaugurer l'apparition de partitions sonores de la danse ? Telles sont les questions sur lesquelles nous aimerions réfléchir dans l'avenir.

## SYNTHESE

Le patrimoine de la danse s'entend comme un ensemble hétérogène, comprenant d'une part des objets matériels qui témoignent de l'activité chorégraphique (décors, costumes, tableaux, photographies, films, archives, etc.), et d'autre part des éléments d'ordre immatériel (les œuvres, les techniques et les styles). La double identité de ce patrimoine a engendré une politique patrimoniale à deux vitesses, perceptible à travers le partage du paysage chorégraphique entre, d'un côté les institutions patrimoniales et de l'autre les danseurs et leur mémoire. En quoi la création récente du CND aurait-elle permis de réorienter cette politique ?

La gestion du patrimoine immatériel de la danse s'envisage dans un premier temps sur le mode de la transmission orale d'un répertoire. Soit les danseurs organisent la survie du répertoire d'un chorégraphe en effectuant des reprises régulières de ses pièces, soit ils sont les énièmes interprètes d'un ensemble d'œuvres qui se transmettent de génération en génération au sein d'un théâtre. Cependant, le répertoire n'est pas stable. La disparition de nombreuses œuvres du répertoire de l'Opéra de Paris en témoigne. Les œuvres anciennes tendent à être remplacées par les nouvelles créations. Le répertoire, à lui seul, n'est donc pas synonyme d'une pérennisation des œuvres chorégraphiques. Tout dépend de la volonté des artistes à garder en mémoire les œuvres du passé.

Rompant avec la pratique du répertoire, certains artistes envisagent la mémoire de la danse sur le mode de la reconstitution des danses « oubliées » à partir des sources disponibles (partitions musicales, notes de chorégraphie, décors, costumes, descriptions des danses, témoignages de danseurs ayant eux-mêmes participés à la reprise d'une pièce, vidéos, photographies, etc.). C'est le cas de Pierre Lacotte, connu pour sa reprise du ballet *La Sylphide* chorégraphié par Philippe Taglioni au 19<sup>e</sup> siècle, ou du Quatuor Albrecht Knust, collectif de danseurs connu pour son travail de recreation à partir des partitions chorégraphiques écrites en notation Laban. Développant des méthodologies différentes, tous participent à la mémoire de la danse.

Les pratiques de réactivation de la mémoire de la danse sont nombreuses. Or, le processus de remémoration n'est possible qu'à partir des traces documentaires, qui participent au rappel du souvenir. Ce patrimoine matériel est géré par des institutions conçues sur le modèle hérité des

musées, des bibliothèques et des centres d'archives, ce qui nous amène à nous interroger sur la place occupée par la mémoire des danseurs et leurs pratiques de transmission et de réactivation des danses au sein de ces structures patrimoniales.

Les lieux de conservation du patrimoine de la danse développent des projets divers. Soit le projet se spécialise dans la conservation d'un type de documents particulier. C'est le cas pour la Cinémathèque de la Danse qui s'intéresse essentiellement aux documents audiovisuels relatifs à la danse. Soit le projet est conçu comme la mémoire d'un lieu. C'était le cas de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris lors de sa création. L'institution accueille alors une documentation hétérogène, qui peut excéder l'art de la danse, mais qui est représentative de l'activité chorégraphique d'un lieu de création et de diffusion de la danse. Mais les archives de la danse peuvent aussi trouver leur place dans des lieux de conservation qui ne leur sont pas uniquement dédiés. C'est le cas des archives de la danse de la BMO depuis qu'elle a été rattachée à la Bibliothèque Nationale de France, ou des archives de la danse présentes à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, ou encore, de celles conservées dans les Archives départementales.

La politique patrimoniale de ces institutions s'organise autour de la conservation et de la valorisation de collections documentaires destinées essentiellement à documenter la recherche. La place des artistes qui poursuivent des projets de réactivation des œuvres du passées y est généralement peu pensée. En effet, si la BMO peut accueillir la demande des chorégraphes en raison de sa proximité avec l'Opéra de Paris, en revanche elle n'envisage pas de participer à ces projets, qui restent extérieurs à ses préoccupations. En dépit du rôle important joué par les traces audiovisuelles de la danse dans les remontages, La Cinémathèque de la Danse ne fait pas non plus de place à ces pratiques. Mais, la création récente du Centre National de la Danse a permis de repenser la place de la mémoire des danseurs et des pratiques de transmission et de réactivation des œuvres au sein de la politique patrimoniale.

Le Centre National de la Danse décline de nombreuses activités pour répondre à sa mission de « centre ressource » de la danse. Il joue à la fois le rôle d'un lieu de conservation du patrimoine, le rôle d'un centre de recherche, le rôle d'une école, le rôle d'un centre d'information sur la santé et le métier de danseur, et enfin, le rôle d'un théâtre. Son identité est multiple. Elle n'est pas plus réductible à l'une de ces activités, qu'à l'autre.

Partie la plus « visible » de la politique patrimoniale du CND, la médiathèque a pour mission d'enrichir de manière significative la documentation sur la danse. Elle joue à la fois le rôle d'une bibliothèque publique, d'une bibliothèque patrimoniale de recherche et d'un centre d'archives. Elle développe donc les mêmes activités que les autres institutions patrimoniales de la danse. Cependant, elle ne se contente pas d'accueillir, de conserver et de valoriser la documentation de la danse, elle produit également des archives. Ainsi, pratiquement tout ce qui se fait au CND est enregistré sur support vidéo ou audio : les spectacles, les cours et les ateliers, les entretiens avec les artistes et les professeurs, etc. Par ce biais, la mémoire de la danse tend à devenir une responsabilité partagée par tous les départements du CND.

Au-delà des activités de conservation, de valorisation et de production documentaire, le patrimoine se retrouve aussi investi sous d'autres formes : des expositions, des conférences, des publications, des « remontages » d'œuvres. Au Centre National de la Danse, la question patrimoniale n'est donc pas le propre de la médiathèque, même si la médiathèque est l'endroit qualifié pour gérer la documentation et les archives. Articulant patrimoine documentaire, mémoire et recherche, les expositions et les colloques mobilisent tous les départements du CND, autour du développement de la culture chorégraphique, créant une dynamique qui n'oblitére en rien leurs missions premières. Ainsi, le CND contribue à redéfinir une politique patrimoniale, en articulant les pratiques liées au patrimoine et à la mémoire à la question plus vaste de la culture chorégraphique, culture qui est autant celle des danseurs, des chorégraphes, et des pédagogues, que celle des chercheurs, des journalistes, des étudiants, des danseurs amateurs et des spectateurs de la danse. Enfin, la politique patrimoniale trouve également un relais dans la transmission de nouvelles pratiques pédagogiques.

Dédié au développement de l'art et de la culture chorégraphiques, le CND n'a cependant pas vocation à jouer un rôle de conservation similaire à celui joué par la BMO et le Département des Arts du Spectacle de la BNF. Sa mission patrimoniale est limitée. Il serait donc intéressant de repenser la place du CND au sein du paysage chorégraphique, de s'interroger sur son statut particulier, qui le place au carrefour d'un théâtre, d'une école, d'un centre d'archives et d'une médiathèque. Par le biais de son Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques, le CND est déjà appelé à participer à la transformation du système d'enseignement de la danse. En dépit de sa « jeunesse », ne pourrait-il pas être amené à jouer un rôle de centralisateur, de coordinateur et d'animateur d'un réseau constitué des différents lieux qui participent à la conservation du patrimoine de la danse, pour étendre peut-être l'objectif de développement de la culture chorégraphique ?



# LEXIQUE

**Archives :** Ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique ( définition extraite de J.André, « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, n°36, janvier 1986, p. 29).

**Choréologie :** Discipline qui se consacre à l'étude systématique de la danse. Centrée sur l'étude du mouvement - sa coordination, son rapport à l'espace et au temps, sa technique -, la choréologie fait aussi appel à d'autres approches, notamment historique, esthétique, sociologique, anthropologique, etc. (définition extraite du *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008).

**Cinétographie :** Système de notation du mouvement élaboré par Rudolf Laban et ses continuateurs, dont Albrecht Knust.

**Conférence dansée :** « Chorégraphie en forme de conférence », qui articule la démonstration des danses à l'explication (Définition inspirée du *Programme de la Saison 2007-2008 du Centre National de la Danse*).

**Littérature grise :** Part de la documentation d'un théâtre ou d'une compagnie qui n'est pas éditée sous la forme d'un produit public résultant d'un acte d'édition, mais qui peut avoir été diffusée à des fins de promotion par exemple. Elle sert à informer ou à communiquer, mais elle n'a pas une finalité en tant que document, comme lorsqu'on édite un livre ou qu'on produit une photographie qui pourrait être exposée et reproduite. En même temps, si elle informe sur l'activité, elle n'en est pas nécessairement une résultante directe (Définition donnée par Laurent Sebilotte au cours d'un entretien).

**Reconstitution :** Version d'une œuvre chorégraphique disparue du répertoire, remontée à partir de témoignages, de recherches sur des documents d'époque, et d'hypothèses fondées historiquement. Cette démarche intervient lorsqu'il y a eu rupture dans la transmission orale, conduisant à un oubli partiel ou total de l'œuvre. (*Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008).

**Relecture :** Version d'une œuvre chorégraphique faisant l'objet d'une interprétation personnelle. Véritable recréation, elle consiste à s'approprier une œuvre afin d'en révéler de nouveaux aspects esthétiques ou autres (inspiré du *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008).

**Répertoire :** 1. Ensemble des pas ou des danses propres à un style ou à une esthétique.  
2. Ensemble des œuvres régulièrement représentées au sein d'un théâtre, ou bien ensemble des œuvres régulièrement présentées par une compagnie.  
3. Corpus d'œuvres chorégraphiques considérées comme faisant référence dans l'histoire de la danse.  
4. Ensemble des « rôles » interprétés par un danseur.  
(Inspiré du *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008).

**Reprise :** Représentation ou série de représentations d'une pièce chorégraphique appartenant au répertoire d'une compagnie et ayant été plus ou moins longtemps absente de l'affiche. (Définition inspiré du *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2008).

**Score :** Programme d'activités, qui précise un ensemble de paramètres, comme le rapport au temps (vitesse, durée...) ou à l'espace (trajets, amplitude du mouvement...), le nombre de personnes effectuant l'action, les tâches à accomplir (ramasser un objet). (Définition inspirée du travail mené par Anne Collod sur l'œuvre d'Anna Halprin).

**Vidéo-captation :** Forme d'enregistrement des danses sur un support audiovisuel, sans travail de cadrage et de montage.

# INDEX ANALYTIQUE

Archives, 1, - 5 -, 1, 2, 3, 4, 7, 14, 17, 19, 22, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 99, 101, *E1, E4, E5, E7, E9, E10, E11, E14, E15, E16, E18, E20, E21, E22, E26, E27, E29, E35, E36, E37, E38, E39, E40, E41, E42, E45, E50, E51, E52, E53, E54, E55, E58, E62, E63*

Création, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 31, 34, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 67, 69, 71, 72, 75, 76, 79, 82, 83, 85, 86, 101, *E2, E5, E7, E8, E9, E10, E11, E17, E21, E34, E38, E39, E40, E42, E60, E99*

Culture chorégraphique, 4, 5, 6, 45, 48, 53, 58, 59, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 87, 101, *E7, E25, E28, E30, E32, E33*

Dynamique, 20, 75, 82, 87, *E6, E10*

Fidélité, 26

Histoire, 1, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 21, 24, 34, 35, 36, 37, 40, 43, 45, 49, 52, 55, 58, 59, 60, 62, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 83, 89, 90, 99, *E5, E9, E11, E14, E24, E27, E28, E31, E33, E41, E50, E53, E56, E59, E61, E62*

Mémoire, i, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 40, 44, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 60, 68, 70, 71, 72, 75, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 99, 101, *E1, E8, E9, E10, E14, E17, E21, E35, E39, E44, E50, E54, E56*

Notation, 3, 9, 11, 17, 18, 19, 20, 31, 65, 68, 76, 85, 89, 99, *E11, E19, E20, E25*

Patrimoine, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 15, 22, 29, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 72, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 99, 101, *E1, E7, E8, E22, E28, E30, E32, E33, E35, E36, E42, E44, E50, E54, E56, E59, E60, E62*

Politique patrimoniale, 3, 6, 35, 47, 48, 53, 54, 59, 60, 81, 83, 85, 86, 87, 101

Pratiques, 3, 5, 6, 7, 8, 32, 33, 40, 43, 44, 46, 47, 50, 69, 72, 83, 84, 85, 86, 87, *E7, E52*

Réactiver, 6, 23, 75

Reconstitution, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 32, 75, 85, *E8, E43, E60*

Relecture, 20, 21, 32, 83

Répertoire, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 25, 26, 31, 33, 35, 40, 43, 75, 79, 80, 84, 85, 89, 90, 101, *E22, E29, E30, E31, E56, E60*

Reprise, 2, 8, 12, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 85, *E6, E36, E39, E40, E51*

Responsabilité, 22, 70, 71, 72, 81, 87, 101, *E10, E44*

Traces, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 21, 23, 28, 30, 32, 33, 41, 44, 46, 47, 53, 55, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 82, 85, 86, 101, *E8, E9, E10, E12, E16, E20, E21, E31, E32*

Tradition, 2, 11, 13, 15, 17, *E19*

Transmission, 2, 3, 6, 7, 8, 11, 14, 16, 20, 23, 24, 27, 31, 46, 47, 48, 53, 54, 60, 67, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 101, *E7, E9, E10, E14, E21, E22, E35, E36, E37, E39, E43, E50, E53*

Vérité, 4, 15, 23, 24, 27, 41

# **INDEX DES NOMS PROPRES**

## *Noms de lieux cités*

Académie d'Opéra (Paris), 8  
Angers, 45, 50, E47  
Archives Nationales (Aix-en-Provence, Fontainebleau, Paris, Roubaix), 35, 62, E14, E58  
Ballet du Nord, 50  
Ballet du Rhin, 50  
Ballet National de Marseille, 50  
Bibliothèque Nationale de France (Paris), 7, 34, 39, 69, 86, 101, E7, E15, E25, E55  
Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, 2, 33, 86, 101  
BMO (voir aussi Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris), 4, 7, 34, 35, 36, 37, 38, 46, 69, 73, 83, 86, 87, 101, E8, E25, E55, E58, E60  
BNF (voir aussi Bibliothèque Nationale de France - Paris), 4, 29, 34, 35, 37, 69, 83, 87, E4, E8, E15, E25, E37, E51, E55, E58, E59, E60, E61  
CCN de Montpellier, 28, 30, E36, E37  
Centre Chorégraphique National de Montpellier, 28, 45  
Centre Chorégraphique Régional de Montpellier, 50  
Centre National de la Danse (Paris), 4, 5, 6, 34, 36, 37, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 68, 72, 83, 84, 86, 87, 89, 101, E1, E7, E9, E22, E30, E47, E48, E58, E62  
Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers, 50  
Centre Pompidou (Paris), E51  
Centres chorégraphiques Nationaux, 50  
Centres Dramatiques Nationaux, 50  
Chaillot (Paris), E45  
Chambord, 9  
Cinémathèque de la Danse (Paris), 3, 7, 33, 40, 41, 42, 43, 46, 55, 86, E25, E26, E44, E48  
Cinémathèque française (Paris), 41, 42, E44, E46, E47  
CND (voir aussi Centre National de la Danse – Paris), 4, 5, 6, 30, 35, 36, 37, 38, 48, 49, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 85, 87, 101, E1, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E15, E16, E17, E20, E21, E23, E24, E25, E26, E27, E28, E29, E31, E33, E37, E40, E41, E47, E48, E51, E61, E62, E63  
CNDC (voir aussi Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers), E47  
CNFPT Alsace-Lorraine (Centre National de la Fonction Publique Territoriale – Nancy), 76  
Comédie française (Paris), E57  
Compagnie Maguy Marin, 50  
Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 50  
Conservatoire national supérieur de Paris, 3, 17  
Ecole des Chartes (Paris), 45  
Ecole nationale du patrimoine (devenu Institut national du patrimoine - Paris), 45  
IMEC (voir aussi Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine - Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Paris), 29, 30, 44, 45, 46, 69, E27, E36, E37, E38, E39, E40, E41, E50, E51, E52, E62

**INA (voir aussi Institut National de l'Audiovisuel - Paris), E46**  
**Institut de Formation des Enseignants de la Musique et de la Danse, 51**  
**Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Paris), 7, 29, 33, 44, 86, E27, E36, E50**  
**Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - Paris), 84**  
**Jeu de Paume (Paris), E46**  
**La Maison du Danseur, 51**  
**Lyon, 29, 45, 49, 50, 51, 56, 57, E36, E37, E39, E40, E41**  
**Maison de la Danse de Lyon, 29, 30, E37**  
**Marseille, E24**  
**Ministère de la Culture (Paris), 3, 6, 41, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 78**  
**Ministère de la Culture et de la Communication (Paris), 6, 53, 54**  
**Montpellier, 45**  
**Montpellier, E24, E35, E37**  
**Musée de la danse de Stockholm, 53**  
**New York, 19, 42, E45**  
**Opéra (voir aussi Opéra de Paris), 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 24, 25, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 50, 51, 73, 80, 85, 86, 101, E7, E25, E32, E33, E47, E55, E58, E60**  
**Opéra de Paris, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 24, 34, 35, 37, 38, 39, 46, 50, 80, 85, 86, 101, E7, E32, E55**  
**Opéra Garnier (voir aussi Opéra de Paris), 33, E47**  
**Opéra national de Paris, 8, 25**  
**Orléans, E47**  
**Paris, 1, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 33, 34, 40, 43, 44, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 70, 71, 73, E8, E33, E38, E42, E44, E47, E57**  
**Rennes, E47**  
**Tanzarchiv (Leibzig), 73**  
**Théâtre Contemporain de la Danse (Paris), 51, 57, 60, E1, E31**  
**Théâtre des Champs-Élysées (Paris), E57**  
**Université de Paris 8, 3, 18, 79**

*Noms propres cités*

**Abeille (Anne), 4, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 45, E35, E53**  
**Adret (Françoise), 77, E27**  
**Andrews (Jérôme), 3**  
**Auclair (Mathias), 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, E25, E55**  
**Babelon (Jean-Pierre), 1**  
**Bagouet (Dominique), 3, 4, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 44, 45, 46, 79, 84, 101, E27, E35, E36, E37, E38, E39, E40, E41, E42, E43, E45, E50, E51, E52, E53, E62, E63**  
**Balanchine (George), 12, E31**  
**Balon (Claude), 10**  
**Banes (Sally), E28**  
**Barbaroux (Monique), 58**  
**Bausch (Pina), 43**  
**Beauchamp, 9, 13**  
**Béjart (Maurice), 43, E3**  
**Benesh, 68**  
**Bensard (Patrick), 43**

**Bhakti, 43**  
**Bodin (Carole), 55**  
**Borges (José Luis), i**  
**Bourigault (Christian), 26**  
**Bove (Emmanuel), 44**  
**Bove (Emmanuel), E52**  
**Brown (Trisha), 3**  
**Brun (Dominique), 17, 30**  
**Buirge (Susan), 2, E51, E53**  
**Cage (John), 19, 84**  
**Carlson (Carolyn), 13, E32**  
**Challet-Haas (Jacqueline), 3, 17, 65, 68, E20**  
**Chapuis (Yvane), 18, 19, 20, 24**  
**Charrat (Janine), E44**  
**Chastel (André), 1**  
**Chiffert (Anne), 51**  
**Childs (Lucinda), 3**  
**Chopinot (Régine), 24, E15**  
**Ciceri, 14**  
**Coeuré (Sophie), 45, 61, 62, 63, 64, 70, 71**  
**Cohen (Philippe), 4, E37, E38**  
**Collod (Anne), 17, 18, 19, 24, 79, 90**  
**Conté, 65, E19**  
**Cournand (Gilberte), 60, E1, E11, E28**  
**Cunningham (Merce), 20, 84, E31**  
**Debon (Marie-Ange), 51, 52**  
**Debussy (Claude), 20**  
**Decouflé (Philippe), 2, 43**  
**Diaghilev (Serge), E17**  
**Dichy (Albert), 44, E50**  
**Diverrès (Catherine), E47**  
**Dobbels (Daniel), 2**  
**Douste-Blazy (Philippe), 5, 55, 56, 57, 58**  
**Duclert (Vincent), 45, 61, 62, 63, 64, 70, 71**  
**Duhamel (Jacques), 5**  
**Duncan (Isadora), 2**  
**Duras (Marguerite), 44, E51, E52, E53**  
**Egorova (Lioubov), 14**  
**Eisner (Igor), 41**  
**Ek (Mats), 80**  
**Febvre (Lucien), 70, 71**  
**Feuillet (Raoul), 9, 10, 65, E19**  
**Foucault (Michel), E53**  
**Franchetti (Raymond), 13**  
**Garnier (Charles), 14, 15, 33, 37, E55**  
**Ginot (Isabelle), 44, 45, E35, E36, E37, E38**  
**Girerd (Catherine), 45, E38**  
**Glandier (Bernard), 25, E51**  
**Grandville (Olivia), 3, 25, 27, 76, 84**  
**Guest (Ivor), 8, 9, 10, 13**  
**Guibert (Noëlle), E58**  
**Guillem (Sylvie), 77, E27**

Hallez (Dominique), *E42*  
Halprin (Anna), 19, 79, 90  
Hay (Deborah), 3  
Hecquet (Simon), 17, 18, 20, 30, 31  
Hermes (Karin), 75  
Holm (Hanya), 3  
Houbin (Pascale), 76  
Humphrey (Doris), 17  
Hutchinson-Guest (Ann), 20  
Isabet (Jacques), 5  
Jeschke (Claudia), 20  
Johannsen (Christian), 14  
Jooss (Kurt), 17  
Karsenti, 56  
Knust (Albrecht), 3, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 28, 65, 66, 67, 68, 73, 79, 85, 89, 101, *E11*,  
*E20*, *E24*  
Laban (von) (Rudolf), 10, 17, 18, 19, 20, 31, 65, 67, 85, 89, *E11*, *E20*  
Labkine, *E22*  
Lacotte (Pierre), 13, 14, 15, 16, 21, 85, *E42*  
Lancelot (Francine), 38, 65, *E18*, *E19*, *E58*  
Lang (Jack), 5, 50, 51  
Lange (Roderyk), 68, *E11*  
Langlois (Henri), 41  
Lartigue (Pierre), 41  
Le Goff (Jacques), 4, 5, 70, 71  
Le Moal (Philippe), 53, 58  
Le Moigne (Christine), 28, *E36*  
Lebeau (Elisabeth), 36  
Legrand (Catherine), 25  
Leibreich (Laurence), 62, 63, 67, 70, 73, *E1*, *E16*, *E22*, *E24*  
Louis XIV, 8, 9, 13  
Louppe (Laurence), 5, 19, 54  
Lully (Jean-Baptiste), 8, 9, 36  
Mallarmé (Stéphane), 20  
Malraux (André), 5  
Maré (de) (Rolf), 35, *E56*  
Marin (Maguy), 76  
Martin (Stéphane), 51  
Martinez (Liliane), *E37*  
Mayen (Gérard), 80  
Meerson (Mary), 41  
Nadj (Joseph), *E47*  
Nagrin (Daniel), 75, *E6*, *E22*  
Nijinski (Vaslav), 17, 20, 21  
Nikolaï (Alwin), 3, *E31*  
Noureev (Rudolf), 77, *E13*, *E15*, *E27*  
Noverre (de) (Jean-George), 11, 13  
Orlin (Robyn), 13, 76  
Ouramdane (Rachid), 76  
Palucca (Gret), 3  
Pastori Jean-Pierre), 15  
Paxton (Steve), 3, 19

**Pécour (Louis), 9**  
**Perrin (Pierre), 8, 33**  
**Petipa (Marius), 12**  
**Petit (Roland), 1, 43**  
**Phillips Geduld (Victoria), 74**  
**Pietragalla (Marie-Claude), 77, E27**  
**Pinel (Vincent), 41**  
**Pouillaude (Frédéric), 2, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 27**  
**Preljocaj (Angelin), 13**  
**Quentin (Anne), 5**  
**Quinault (Philippe), 9**  
**Rainer (Yvonne), 3, 17, 19, 20**  
**Ramalingom Fabrice), 27**  
**Rameau (Jean-Philippe), 36**  
**Reynaud (Anne-Marie), 72, 76, 79, 80, E30**  
**Ricoeur (Paul), 4**  
**Robbe-Grillet (Alain), E52**  
**Robinson (Jacqueline), 3, E51**  
**Rousier (Claire), 4, 37, 73, 74, 76, 77, 81, E22, E62**  
**Sala (Michel), 58**  
**Samson (Sandrine), 45, E38, E39**  
**Schneizhöffer, 14**  
**Sebillotte (Laurent), 4, 45, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 89, E7, E22, E62**  
**Serverin (Elise), 49, 50, 51**  
**Sokolow (Anna), 75**  
**Sola (Ea), 75**  
**Subligny, 10**  
**Taglioni (Marie), 12, 14**  
**Taglioni (Philippe), 14, 85**  
**Thill (Jean-Marc), 80**  
**Toubon (Jacques), 4**  
**Touzé (Loïc), 2**  
**Vernay (Marie-Christine), 43**  
**Vidal (Pierre), 33, 34, 35, E25**  
**Villodre (Nicolas), 41, 42, 43, E4**  
**Waehner (Karin), 3**  
**Wavelet (Christophe), 17**  
**Wigman (Mary), 2**  
**Yano (Hideyuki), 3**  
**Zambelli (Carlotta), 14**  
**Zazzo (di) (Jean-Charles), 24**  
**Zullig (Hans), 3**

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **Dictionnaires**

*Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris, 2008.

*Dictionnaire Le Petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 1996.

## **Sources**

Décret numéro 98-11 du 5 janvier 1998.

## **Ouvrages généraux**

Audrerie Dominique, *Questions sur le patrimoine*, Editions Confluences, Bordeaux, 2003, 122 pages.

Babelon Jean-Pierre, Chastel André, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris, 1994, 142 pages.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1997, 152 pages.

Kaufmann Jean-Claude, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 128, 2007, 130 pages.

Le Goff Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1988, 406 pages.

Loupe Laurence, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? », in *Marsyas hors-série*, décembre 1997, 9 pages (343- 351).

Loupe Laurence Dir., *Danses tracées, dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 2005, 158 pages.

Pinel Vincent, « Cinéma. Conservation et restauration », in *Encyclopedia Universalis*, 2007, 3 pages.

Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, Points histoire, 2000, 656 pages.

Schuwer Philippe, « L'édition », in *Encyclopedia Universalis*, 2007, 15 pages.

### **Ouvrages spécialisés :**

Baxmann Inge, Rousier Claire, et Veroli Patricia Dir., *Les Archives Internationales de la Danse, 1931 à 1952*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006, 247 pages.

Chapuis Yvane, in « Le Quatuor Albrecht Knust, montage d'entretiens », in *Artpress Special - Medium Danse*, n° 23 , 2002, 8 pages (16-23).

Coeuré Sophie et Duclert Vincent, *Les archives*, Paris, La découverte, 2001, 128 pages.

Doat Laetitia, Glon Marie, « *Parades and changes, Replays*, d'Anne Collod, d'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965), in *Repères, Cahier de danse*, n° 21, 4 pages (15-18).

Guest Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Flammarion, 2001 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée), 336 pages.

Lartigue Pierre, « La Cinémathèque de la Danse », in *Encyclopedia Universalis*, 2007, 2 pages.

Launay Isabelle, « Sur le recommencement de *Meublé sommairement* », in *Art press spécial medium danse*, n°23, 2002, 8 pages (40-47).

Launay Isabelle Dir., *Les Carnets Bagouet*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, 350 pages.

Loupe Laurence, « Du partitionnel », in *Art press spécial medium danse*, n°23, 2002, 8 pages (32-39).

Pallier Denis, *Les bibliothèques*, PUF, Paris, 2006 (1<sup>ère</sup> édition 1961), 128 pages.

Patrie Jane, « Noverre, Jean Georges », in *Encyclopædia Universalis*, 2007, 1 page.

Rousier Claire et Sebillote Laurent, « Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques », in *Rue Descartes* n°44, 2004, 10 pages (96 à 105).

Vidal Pierre, « La bibliothèque-musée de l'Opéra et la conception du répertoire », in *Revue de la bibliothèque nationale de France*, n°5, juin 2000, 4 pages (60-63).

Vidal Pierre, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra, carrefour entre deux institutions », in XXIII<sup>e</sup> congrès international de la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (25-30 septembre 2000), Paris, BNF, 2002, 6 pages.

### **Revues/Périodiques**

La Lettre de Kinem #10, Pantin, CND, janvier-juillet 2008, 20 pages.

### **Travaux et recherches**

Bodin Carole, *Mise en perspective de deux actions pour la mémoire et la connaissance de la danse : la Librairie de la Danse et la Cinémathèque de la Danse*, s.n., 1997, 25 pages.

Desalme Aubierge, *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?*, s.n., 2006, 108 pages.

Issa Miguel, *Le Centre National de la Danse : une sédimentation des expériences, du passé simple au futur composé*, s.n., 2001, 58 pages.

Jadé Mariannick, *Patrimoine immatériel, Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, L'Harmattan, Paris, 2006, 278 pages.

Polio Emmanuèle, *Ouverture du Centre National de la Danse, l'art chorégraphique enfin reconnu*, s.n., 1998, 87 pages.

Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, s.n., 2006, 418 pages.

Serverin Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, s.n., 2000, 54 pages.

### **Rapports**

Debon Marie-Ange (CSD), *Le patrimoine de la danse en France : Pour une politique d'inventaire, de sauvegarde et d'enrichissement des collections*, Paris, Conseil Supérieur de la Danse, 1991, 67 pages.

Le Moal Philippe, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique : La danse à l'épreuve de la mémoire*, Ministère de la culture et de la francophonie, DEP, Paris, 1998, 270 pages.

### **Actes de colloques**

Actes du colloque « La mémoire et l'oubli », in *Quant à la danse* n°5, Avignon, Images En Manœuvres Editions, juin 2007, 65 pages (70-133).

### **Conférences de presse**

Chiffert Anne, Martin Stéphane, *La politique de la danse du Ministère de la Culture et de la Francophonie*, Point de presse du 6 avril 1995, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 65 pages.

Douste-Blazy Philippe, Isabet Jacques, *Projet du Centre National de la Danse*, Conférence de presse du 14 février 1997, Ministère de la culture (non paginé).

Lang Jack, *Présentation de la politique de la danse*, Conférence de presse du 14 décembre 1992, Ministère de l'éducation nationale et de la culture.

Lang Jack, *Nouveaux développements de la politique musicale et chorégraphique*, Réunion de presse du 16 juin 1982, Ministère de la culture.

Lang Jack, *Dix nouvelles mesures pour la danse*, Conférence de presse du 26 avril 1984, ministère de la culture.

Lang Jack, *Nouveaux pas pour la danse*, Conférence de presse du 19 septembre 1985, Ministère de la culture.

Lang Jack, *La danse, un mouvement irréversible*, Conférence de presse du 28 février 1989, Ministère de la culture et de la communication.

Lang Jack, *Point sur la danse*, Conférence de presse du 4 février 1991, Ministère de la culture, de la communication et des grands travaux.

Lang Jack, *En place pour la danse*, Conférence de presse du 8 octobre 1991, Ministère de la culture et de la communication.

Léotard François, *1988, année de la danse*, Conférence de presse du 21 octobre 1987, Ministère de la culture et de la communication, 59 pages.

Tasca Catherine, *Une nouvelle étape de la politique en faveur de la danse*, Conférence de presse du 19 décembre 2001, Ministère de la culture et de la communication.

Toubon Jacques, *Nouveaux territoires pour la danse*, Conférence de presse du jeudi 3 février 1994, Ministère de la culture et de la Francophonie.

### **Sites Web**

[www.cnd.fr](http://www.cnd.fr) (consulté régulièrement depuis novembre 2008, dernière consultation le 17 août 2008)

[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr) (consulté le 10 mai 2008)

[www.imec-archives.com](http://www.imec-archives.com) (consulté le 6 février 2008)

[www.lescarnetsbagouet.org](http://www.lescarnetsbagouet.org) (consulté le 26 mars 2008)

[www.lacinemathequedeladanse.com](http://www.lacinemathequedeladanse.com) (consulté le 12 février 2008)

[www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr) (consulté le 23 janvier 2008)

### **Programmes de saison**

Programme de la Saison 2005-2006 au Centre National de la Danse, CND, 2005, 123 pages.

Programme de la Saison 2006-2007 au Centre National de la Danse, CND, 2006, 123 pages.

Programme de la Saison 2007-2008 au Centre National de la Danse, CND, 2007, 123 pages.

# ENTRETIENS

## **Table des matières des entretiens**

1.	ENTRETIEN AVEC LAURENCE LEIBREICH.....	E1
2.	PREMIER ENTRETIEN AVEC LAURENT SEBILLOTTE .....	E7
3.	ENTRETIEN AVEC CLAIRE ROUSIER .....	E22
4.	ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE REYNAUD .....	E30
5.	ENTRETIEN AVEC ANNE ABEILLE.....	E35
6.	ENTRETIEN AVEC NICOLAS VILLODRE.....	E44
7.	ENTRETIEN AVEC ALBERT DICHY .....	E50
8.	ENTRETIEN AVEC MATHIAS AUCLAIR.....	E55
9.	SECOND ENTRETIEN AVEC LAURENT SEBILLOTTE .....	E62

# 1. Entretien avec Laurence Leibreich

(Centre National de la Danse – le 28/11/07 - Extraits)

*Laurence Leibreich est responsable de la gestion des collections de la médiathèque au Centre National de la Danse.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je fais un mémoire sur le CND et la façon dont il gère le patrimoine de la danse. Pouvez-vous m'expliquer le fonctionnement de la médiathèque et me décrire les différents fonds qui la constituent ?*

Laurence Leibreich : La médiathèque du CND a une problématique qui lui est propre. C'est à la fois une bibliothèque patrimoniale de conservation et une bibliothèque de lecture publique. Ce sont deux logiques différentes. D'un côté, on protège les documents dans des conditions de conservation spécifiques, et de l'autre, les documents sont en accès libre avec un service de prêt gratuit. En général, les bibliothèques proposent soit l'un soit l'autre, plus rarement les deux en même temps, comme on le fait au CND. En ce qui concerne la constitution du fond, au départ il y a eu l'apport des structures antérieures au CND, à savoir le fonds danse de l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (IPMC) devenu celui de la Cité de la musique et le fonds du Théâtre Contemporain de la Danse (TCD). À cela s'est ajoutée l'importante donation faite au CND par Gilberte Cournand, qui était libraire, galeriste, critique de danse et collectionneuse. Elle a confié au CND une large part de sa collection personnelle et du fonds de sa librairie. Ce sont là les éléments fondateurs de nos collections. Depuis, les donations et dépôts d'archives qui sont faits régulièrement au CND, les envois spontanés de documentation, et les acquisitions viennent régulièrement enrichir les collections. Nous sommes aussi producteurs de ressources, puisque pratiquement tout ce qui se fait au CND est enregistré sur support vidéo ou audio : les spectacles, les master classes, les cours et les ateliers dans le cadre de l'entraînement régulier du danseur, les entretiens avec les artistes et les professeurs, les colloques, les conférences... Voilà globalement comment se constituent les fonds de la médiathèque. Selon leur origine et leur nature, les documents intègrent la collection principale de la médiathèque ou rejoignent des collections particulières. Les fonds d'archives proprement dits, qui sont déposés à la médiathèque après donation par une personne physique ou morale, à la suite d'une procédure d'acceptation par le CND, vont

faire l'objet d'un traitement particulier. Ils gardent leur intégrité. Nous n'allons donc pas toujours regrouper les documents par nature, par exemple extraire les photos d'un fonds pour les mettre avec d'autres photos. Pour ces collections particulières, la mise à disposition se fera en fonction de ce qui a été convenu avec le déposant et de la législation en vigueur en termes de confidentialité, de protection de la personne.

La collection principale est constituée de documents directement intégrés dans le catalogue central de la médiathèque : livres, revues, documents audiovisuels, documents iconographiques, documentation diverse... Nous nous intéressons en priorité aux écrits de la danse du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle. Nous ne mettons a priori au prêt que les revues et les livres, pour lesquels nous avons au moins un exemplaire de réserve. Nous essayons d'acquérir l'essentiel des documents sur la danse édités en langue française. Et ils font presque tous l'objet d'un exemplaire de réserve. Pour les documents en langue étrangère, cela dépend. Pour les langues courantes, comme l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand, nous nous concentrons sur les ouvrages de référence et sur les ouvrages qui abordent un sujet d'une façon différente et inattendue, parce que nous n'avons pas vocation à conserver tous les documents écrits en langue étrangère. Par exemple, nous achèterons un livre en allemand sur Valeska Gert parce que les ouvrages sur cette artiste ne sont pas très nombreux, alors que c'est une figure importante de la danse allemande de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Mais notre politique d'acquisition est beaucoup moins systématique pour les documents édités en langue étrangère. Ils pourront être mis à disposition en salle de lecture, parfois même au prêt. En ce qui concerne les documents audiovisuels, pour ce qui est de notre propre production, nous conservons les masters dans les réserves et nous faisons des copies que l'on met à disposition en salle de lecture, ce qui est la seule utilisation pour laquelle nous disposons des droits d'utilisation. Pour les acquisitions externes, tant qu'il s'agit de documents de référence, de sujets emblématiques, nous en gardons une copie de conservation en réserve, et nous en mettons une en salle de lecture et/ou au prêt.

Ensuite nous avons les dossiers d'artistes qui représentent une partie importante de nos collections. Ils sont de taille très variable. Pour certains, on n'a presque rien. Pour d'autres, on a plusieurs boîtes de documentation. Ce sont essentiellement des dossiers-papier constitués de dossiers de presse, de notes d'intention, de revues de presse, de dossiers de création, de courriers, de notes du chorégraphe concernant le travail de création, de dossiers pédagogiques, de biographies, de chronologies... C'est une matière extrêmement variée. Nous sommes tributaires de ce que nous recevons, parce qu'il n'est pas possible pour nous, avec les moyens dont nous disposons, de faire une veille systématique et de relancer régulièrement les compagnies. Il n'y a pas de sélection. Nous gardons tout, que cela

proviennent d'une compagnie importante, ou d'un jeune chorégraphe qui débute. Du moment que nous avons l'information, nous la conservons et nous la communiquons au public sur demande. Ces dossiers peuvent contenir des informations confidentielles telles que les budgets, la correspondance privée... Il faut donc les trier avant de les rendre accessibles. Pour les dossiers de lieu, ce sont des structures de production, de diffusion, d'information, de formation, de conservation, qui nous envoient leurs supports de communication et éventuellement un peu de presse. À ce sujet, nous réfléchissons actuellement à notre politique de conservation de cette catégorie de dossiers, car il nous faut gérer au mieux notre capacité de stockage et l'accroissement du fonds documentaire, or ces dossiers peuvent aussi être volumineux. Nous sommes, de toute façon, limités par la place disponible. Malgré la taille du bâtiment, nous arrivons à saturation par certains endroits, donc il faut aussi en tenir compte. Mais ces ressources sont souvent très importantes. À titre d'exemple, suite au décès de Maurice Béjart, nous sommes en train de regarder tout ce qu'on a sur lui. Et nous avons trouvé des éléments très intéressants dans le dossier du Festival d'Avignon.

Enfin, nous avons les fonds iconographiques. On y trouve d'abord des photos. Elles sont répertoriées et conditionnées, mais aussi numérisées pour être plus aisément consultables en salle de lecture, sur intranet.. Après, en ce qui concerne l'autre partie des fonds iconographiques, dédiée aux arts graphiques, donc aux affiches, estampes, gravures, dessins, et tableaux éventuellement, ce sont des documents qui nécessitent un traitement particulier avant de pouvoir être exposés ou consultés. Ils permettent de garder la trace d'une période, d'un artiste, de documenter un type de danse, en regard des costumes, de l'expression, du geste, du style. Voilà, il me semble que j'ai à peu près évoqué l'ensemble...

*M.B. : Vous dites que vous arrivez déjà à saturation par certains endroits. Mais y a-t-il déjà des projets d'agrandissement, ou d'annexe ?*

L.L. : Nous cherchons d'abord à optimiser l'espace disponible, mais, oui, c'est un vrai enjeu. Par exemple, à chaque nouvelle commande, il y a des documents qui ne tiennent pas dans la salle de lecture. Il faut donc en faire descendre une partie en réserve, de manière à garder une certaine cohérence de la médiathèque. Or, on a envie que tout soit accessible. Et à force de descendre les documents en réserve, il n'y a plus beaucoup de place non plus dans les magasins de stockage correspondants. Les collections s'agrandissent et c'est heureux. Mais cela entraîne inévitablement des problèmes de place qu'il faut prévoir et gérer. C'est le lot de toute bibliothèque.

*M.B. : Quel est le circuit basique d'un document à la médiathèque ?*

L.L. : Il faut d'abord qu'il soit identifié à l'extérieur. Puis nous l'achetons, ou nous sollicitons l'envoi. Mais ce peut aussi être un envoi spontané. Quand le document arrive à la médiathèque, il faut l'identifier, le décrire et le référencer. Cela passe par un certain nombre d'outils, comme les catalogues, les logiciels de fond d'archives. Il y a aussi l'étape du traitement matériel et du conditionnement. Cette étape est variable suivant la nature du document, l'état dans lequel il se trouve et l'endroit où on va le placer, au prêt, aux archives... Voilà le circuit basique d'un document, même si concrètement tous les documents ne subissent pas les mêmes traitements physiques.

*M.B. : Comment est-ce que vous communiquez autour des collections de la médiathèque ?*

L.L. : Le CND est voué à jouer un rôle au niveau international, tout en s'ancrant au niveau local. Nous sommes connus par les chercheurs du monde entier, pour nos collections qui contiennent un fonds non négligeable sur la Nouvelle Danse française, ainsi que des documents spécifiques, des fonds d'archives particuliers. Certains documents ne sont disponibles qu'ici. Et nous avons une excellente couverture de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, en termes de documents de recherche, de sources, pour les chercheurs, mais aussi pour les professionnels tels que les journalistes, professeurs... La médiathèque est présente au niveau des réseaux de bibliothèques et des réseaux de recherche internationaux. Au niveau national, nous sommes pôle associé de la BNF pour le développement et la conservation des fonds documentaires liés à la danse, c'est à dire que nous coopérons étroitement pour mieux articuler nos collections, les valoriser et les faire connaître. Nous développons aussi des partenariats avec diverses autres structures. Mais il n'y a pas de politique systématique de collecte par envoi de mails par exemple à des organismes extérieurs. La communication est liée à celle du CND, mais passe aussi par le « bouche-à-oreille ». Au niveau du public local, la communication se fait clairement par le « bouche-à-oreille ». En ce qui concerne l'action culturelle proprement dite, il y eu des conventions passées avec des écoles, des collèges, et des lycées de la Seine Saint-Denis, pour utiliser la documentation disponible ici sur des projets divers et variés.

*M.B. : Est-il prévu de faire régulièrement des expositions pour mettre en valeur les fonds de la médiathèque ?*

L.L. : Cela fait partie des missions du CND. Cependant nos espaces d'exposition ne remplissent pas les conditions nécessaires en termes de sécurité, de luminosité et d'hygrométrie, pour qu'on puisse y exposer des documents originaux. Nous exposons donc plutôt des reproductions. Il s'agit d'expositions didactiques, pédagogiques, plus que d'expositions d'œuvres originales. Mais la valorisation des collections commence déjà par les étapes de l'inventaire et du conditionnement des documents pour pouvoir les mettre à disposition du public. Cela passe aussi par la création d'un catalogue permettant de naviguer dans les collections spécifiques, que nous pourrions mettre en ligne. Pour l'instant, nous en sommes encore à l'inventaire des premiers fonds d'archives. Mais il y a déjà un catalogue en ligne pour les livres et les périodiques disponibles à la consultation. Notre objectif, à terme, sera de pouvoir localiser les informations dans l'ensemble de la collection, chaque fois qu'un lecteur nous posera une question.

*M.B. : Est-ce que des études ont été réalisées sur les personnes qui viennent à la médiathèque ?*

L.L. : Nous avons seulement des données quantitatives sur la fréquentation de la médiathèque. Nous ferons sûrement des enquêtes plus approfondies un jour. Mais pour l'instant c'est encore un peu tôt parce que nous n'en sommes qu'au début de notre aventure. Et puis il importe de savoir précisément ce que l'on veut évaluer... Si c'est pour savoir qu'il y a des étudiants, des chercheurs, des professeurs de théâtre, d'histoire de l'art et d'arts plastiques, des danseurs, des chorégraphes, des amateurs qui viennent pour le plaisir de regarder des vidéos de danse, des gens qui viennent juste lire le journal, ça ne sert à rien. Nous le savons déjà. Il faudrait plutôt chercher à savoir s'ils sont satisfaits des outils de recherche, par exemple. Mais ils ne sont pas encore tous achevés. Pour l'instant, l'objectif qu'on s'était fixé est atteint. Nous avons un public de proximité, nous avons des étudiants de province, des étudiants parisiens, nous avons un public international. Notre service de prêt fonctionne bien. Nos réserves sont régulièrement sollicitées. Nous sommes régulièrement mobilisés par des chorégraphes pour recevoir leurs archives, ce qui signifie qu'ils ont confiance en nous. Donc globalement, ça fonctionne. Maintenant que nous sommes lancés, nous allons pouvoir commencer à nous poser d'autres

questions. Par exemple, est-ce que nous ne pouvons pas faire plus au niveau national en mettant en place des échanges avec d'autres bibliothèques ? Mais il s'agit là d'une dynamique qui relève de la politique globale de l'établissement. Nous venons tout juste de changer de directeur général, et sans que cela remette en cause ce qui a été fait avant, le « projet CND » va prendre un nouvel essor et se développer encore.

*M.B. : Est-ce qu'il vous arrive de travailler avec les autres départements du CND ?*

L.L. : Oui, il y a une synergie entre les différents départements. Les départements ne travaillent pas chacun dans leur coin. Nous ne sommes pas seulement différents services installés dans un même bâtiment. Il y a une direction, un engagement commun. Par exemple, quand il y a un événement prévu, ou une activité, nous à la médiathèque, nous essayons de mettre nos documents à l'œuvre. C'est aussi l'occasion d'enrichir nos collections, en réalisant des acquisitions en rapport avec l'événement. Ça leur donne d'autant plus de sens. Par exemple sur Daniel Nagrin, en plus des livres, nos lecteurs ont aussi accès au solo de reprise qui a été programmé, à sa conférence, mais aussi aux documents audiovisuels concernant son travail que nous avons acquis à l'occasion de sa programmation.

## **2. Premier entretien avec Laurent Sebillotte**

(Centre National de la danse - le 18/01/08 - Extraits)

*Laurent Sebillotte est directeur adjoint du Département du Développement de la Culture Chorégraphique et Responsable de la médiathèque au Centre National de la Danse.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je m'intéresse au patrimoine de la danse et à la façon dont il est géré et valorisé par le Centre National de la Danse. Comme c'est le Département du Développement de la Culture Chorégraphique qui s'occupe de ces questions, j'ai voulu vous rencontrer pour que vous puissiez me parler de la façon dont vous travaillez...*

Laurent Sebillotte : Pour vous répondre, on peut partir du projet même du Centre national de la danse. Le CND se divise actuellement en quatre départements. Ce découpage est appelé à évoluer, après l'arrivée récente d'une nouvelle direction générale. Il est plus pertinent de parler du CND en termes de pratiques professionnelles, plutôt que de savoir si c'est le département du développement de la culture chorégraphique qui gère le patrimoine. La particularité du CND est d'être pluri-métiers, pluri-activités. On ne peut pas parler de l'aspect patrimonial sans le replacer dans ce contexte. Le CND croise plusieurs manières d'approcher l'objet danse. C'est à la fois un lieu de création, un lieu de transmission des savoirs, des pratiques, des techniques de danse, des pédagogies... C'est un lieu où l'on va avoir accès à la danse sous forme de spectacles, mais aussi sous forme de discours, de sources archivistiques, de documentation audiovisuelle, etc... C'est aussi un lieu où l'on va croiser des populations qui forment la communauté liée à la danse, que ce soit le public, les chercheurs, les artistes-chorégraphes, les artistes-interprètes, les pédagogues, etc...

Donc, une fois qu'on a admis que le CND n'était ni un théâtre, ni une école, ni une bibliothèque, ni un service d'archives, mais toutes ces choses à la fois, je pense que la structuration du CND en termes d'équipes est secondaire. On peut en parler comme d'un centre de ressources, mais qui réunit plusieurs types d'activités liées à la danse, ce qui nous différencie d'autres lieux. Si l'on considère par exemple la Bibliothèque-Musée de l'Opéra – qui n'est pas la bibliothèque de l'Opéra de Paris –, on notera qu'il s'agit d'un service de la Bibliothèque Nationale de France, rattaché à l'un des départements spécialisés, le

département de la musique. Chaque fois, quelle que soit l'institution que l'on considère, il faut considérer ses missions, dans toute la complexité de sa situation et de son environnement.

La notion de patrimoine au CND recouvre plusieurs choses : d'abord, le patrimoine documentaire que nous avons à gérer et à conserver. Lorsqu'on donne à voir des « traces » sous forme d'expositions, comme ce qu'on fait en ce moment autour du New Dance Group, on est sur du patrimoine documentaire. Mais quand on confie à une classe du CNSM de Paris ou à une compagnie, les moyens de remonter une œuvre pour la donner à voir, on n'est plus dans une logique de patrimoine documentaire stricto sensu. L'entrée « patrimoine » au CND est donc plurielle. Elle ne se limite pas au patrimoine documentaire. Ensuite, sur le thème « Danse et résistance » par exemple, se croisent du discours théorique et scientifique, mais aussi des témoignages d'artistes. Ces artistes n'interviennent pas en tant que spécialistes des questions que les chercheurs voient dans leurs œuvres. Ils sont là pour témoigner d'un parcours personnel et artistique, d'une expérience vécue. Au niveau de la programmation, c'est pareil. Nous allons avoir des remontages d'œuvres, plutôt sur le mode de la reconstitution historique. Mais nous allons aussi avoir de la création contemporaine, comme la pièce de Cécile Proust, pour alimenter la problématique, pour la mettre en résonance avec la création artistique d'aujourd'hui. C'est à ce niveau que le CND propose peut-être quelque chose d'original. Les différentes activités du CND se mobilisent autour d'un projet patrimonial pour le faire vivre. Notre approche patrimoniale génère de la pensée, du discours, de la recherche, mais aussi de la création et de la re-création, du témoignage, etc... Et tout cela est amené à finir sous une forme documentaire, puisque nous allons filmer le remontage des œuvres, enregistrer les séminaires, publier les recherches, pour que cela vienne à son tour documenter l'activité du CND et du même coup l'activité chorégraphique. La boucle est bouclée. Notre approche n'est donc pas limitée au patrimoine documentaire, même si à la médiathèque c'est la chose que nous avons, avant tout, à traiter. Dans mon discours, je vais donc être plus proche que mes collègues de ce que pourrait vous dire aussi le responsable de la BMO, ou le responsable du Département des arts du spectacle à la BNF, par culture, par métier, par méthodologie.

*MB : Il y aurait donc une place pour ce qu'on appelle la « mémoire » des danseurs au CND ?*

L.S. : La question de la mémoire est complexe. Elle est présente à bien des niveaux. Notre ambition est de développer une culture de la danse, et non de gérer la trace pour la trace.

Or aujourd'hui, certains chorégraphes éprouvent le besoin de traverser leur histoire, l'histoire de leur art. Ils s'intéressent aux œuvres du passé. Les processus de création qu'ils mettent en œuvre posent la question des traces, de la transmission. Peut-être que ce besoin de mémoire était moins sensible auparavant, je ne suis pas sûr... En tous cas, les lieux patrimoniaux permettant d'avoir accès à ces traces n'existaient pas, ou pas de la même manière. Le rôle du CND, c'est de leur permettre d'accéder à cette mémoire de la danse, en organisant une documentation spécialisée, en produisant et en gérant des « traces »... Au niveau de la formation, la question de la mémoire se pose aussi, puisque l'apprentissage technique se fait à travers l'héritage des grands maîtres, à travers la transmission de codes, classiques ou autres. Cela nécessite de se positionner par rapport à notre appréhension des styles et des techniques. D'autre part, il y a aussi la mémoire des processus pédagogiques. Nous formons les danseurs à la pédagogie pour le Diplôme d'Etat de professeur de danse. Nous nous devons d'interroger la question de la transmission en leur donnant accès aux différentes façons de faire. Le Diplôme d'Etat comprend également un module d'histoire de la danse. En tant que lieu ressources de la danse, nous nous devons de fournir les outils nécessaires aux étudiants pour qu'ils puissent travailler l'histoire de la danse, se documenter, visionner des captations... Enfin, le CND construit sa propre mémoire à travers la documentation systématique de ses activités. En tant que théâtre qui produit et accueille des spectacles par exemple, il est responsable de la mémoire de ces choses qu'il produit. La question de la mémoire croise donc tous les champs d'action du CND, même si ce que l'on voit au premier abord, c'est que le Centre National de la Danse est un lieu de création et de diffusion où il faut développer les savoir-faire qui sont liés à cette activité (programmation, rédaction de contrats, accueil des artistes...). Le Centre National de la Danse est aussi un centre de formation, qui doit préparer ses élèves à un diplôme, tout en respectant des lois, un contenu académique, un certain nombre d'heures... C'est aussi une médiathèque qui gère de la documentation spécialisée, et un service d'archives qui collecte, conserve et valorise des collections... Tous ces savoir-faire se croisent et côtoient la question de la mémoire, même si c'est le service d'archives qui semble le plus proche de cette question des traces. Ce serait plus simple à expliquer si le CND n'était constitué que d'une simple juxtaposition d'activités, mais ce n'est pas le cas. C'est beaucoup plus imbriqué.

*MB : Peut-on parler d'une spécificité de l'archive en danse ?*

L.S. : Je n'en suis pas convaincu, mais la question se pose. L'activité chorégraphique, comme toute activité humaine, génère des archives. Mais là où le travail d'archiviste en danse pourrait se différencier des autres secteurs, c'est peut-être au niveau de la production d'archives, notamment par la production de captations systématiques. Généralement, les archives sont produites par une activité, presque de façon involontaire. Elles sont le produit de cette activité. Tandis que lorsqu'on fait des captations systématiques, on force le phénomène. Pour le reste, les archives de danse se gèrent comme les archives dans d'autres domaines.

*M.B. : Vous dites que la question de la mémoire croise tous les champs d'action au CND, mais sur le terrain comment ça se passe ? Comment travaillez-vous ?*

L.S. : Selon moi, la mémoire est un enjeu présent à tous les niveaux d'activités. Au service des archives, nous nous posons les questions en tant que gestionnaire de traces. On se met à la place de l'utilisateur, à savoir l'étudiant, le biographe, le chercheur... On se fait porte-parole de notre utilisateur qui trouve dommage qu'il n'y ait pas tel ou tel type de documents. Et nous décidons, en fonction du budget dont nous disposons, de combler ces lacunes. Pour telle création qui a lieu entre nos murs par exemple, nous allons décider d'engager un caméraman et un preneur de son pour produire une captation-vidéo du spectacle.

Cependant, ça n'est pas suffisant. Il ne suffit pas d'avoir une captation-vidéo pour avoir la trace complète d'une œuvre, une trace dialectique et croisée. C'est aussi au service qui accueille l'artiste et qui produit le spectacle de s'intégrer dans cette dynamique de mémorisation. Il doit agir au moment du processus de création et, par exemple, noter tout ce qui s'y passe ou inciter les artistes à garder une trace de leur travail, un peu comme un laboratoire de recherche et développement, qui est obligé de noter tout le processus de travail pour pouvoir protéger ses droits sur une découverte. C'est au moment même où on accueille une création artistique que la problématique de la mémoire et de la transmission doit se poser. Le problème n'est pas tant de savoir comment on travaille ensemble ou si l'on réussit à bien travailler ensemble, mais plutôt de comprendre que la mémoire est une responsabilité partagée.

*M.B. : Comment le CND collecte-t-il les archives. Quels fonds d'archives peut-on trouver au CND ?*

L.S. : La collecte des fonds d'archives résulte de plusieurs mouvements : l'histoire du CND et de sa collection, le hasard, les volontés des producteurs d'archives. La donation que Gilbert Cournand a faite au CND représente le socle de notre collection. Cette immense masse de documents qui constitue le « fonds Gilberte Cournand », peut être aussi divisé en « sous-fonds ». Ce sont des fonds d'archives spécifiques, dont on ne prend conscience, en termes d'importance et de contours, qu'au fur et à mesure du traitement du fonds global. En effet, lorsqu'on reçoit un fonds, on ne sait pas immédiatement tout ce qu'il contient.

La collection comprend aussi d'autres fonds qui sont plus liés à l'histoire institutionnelle du CND. Ce sont des fonds issus des structures antérieures au CND. On trouve notamment les archives de l'IPMC, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique. Ce sont des archives sonores et textuelles. Le fonds danse de l'IPMC est venu s'intégrer aux collections du Cnd, tandis que le fonds musique est allé à la Cité de la Musique.

Enfin, les autres fonds d'archives sont le fruit de rencontres aléatoires entre l'institution et les producteurs d'archives, ou les ayant-droit des producteurs d'archives. Prenons l'exemple du cheminement du fonds d'archives Albrecht Knust. Albrecht Knust travaillait avec Laban sur son système de notation. Il a lui-même organisé le transfert de ses archives, pour qu'à sa mort, elles soient transmises à un premier récipiendaire, l'un de ses disciples et amis, Roderyk Lange. Il s'agissait de garder la trace de la genèse et des matériaux attachés au développement de la cinégraphie de Laban, de raconter l'histoire de ce système de notation du mouvement, de transmettre les archives permettant de restituer à ce système son orthodoxie malgré les aléas de l'histoire et l'évolution de la notation en branches de notateurs différentes. Knust tenait à préserver l'intégrité de son travail scientifique et théorique pour la postérité. Il chargeait Roderyk Lange de s'en occuper après lui. Lange devait ensuite se soucier, à son tour, de transmettre ces archives. Le moment venu, il s'est mis à la recherche d'un lieu de conservation. Comme la Cinégraphie correspondait pour lui à un langage capable de noter les danses et de les transmettre, il souhaitait que ces archives soient conservées dans un lieu dédié à la danse. Le CND était preneur. C'est ainsi, par la rencontre de nos deux volontés que ce fonds d'archives s'est retrouvé au CND. Mais il n'y avait là aucune obligation.

*M.B : Quels types de documents peut-on trouver dans ces fonds d'archives ?*

Nous sommes missionnés par le ministère de la Culture pour proposer au public des fonds d'archives de qualité pour documenter l'activité chorégraphique, en étant le plus possible représentatif du 20<sup>e</sup> siècle, et en suivant l'actualité contemporaine c'est-à-dire la création telle

qu'elle se produit aujourd'hui ou telle qu'elle s'est produite récemment. Il faut garder en tête que nous œuvrons dans un champ où les documents édités et publiés sont peu nombreux. Il y a très peu de livres, de documentaires télévisés, de vidéos, de travaux universitaires... très peu de ressources en général en danse. Alors pour remplir notre mission, nous sommes amenés à collecter et à gérer, en plus de ce qui est édité, d'autres sources documentaires, telle que la « littérature grise ». Ce que nous appelons la « littérature grise », c'est tout ce qu'un milieu produit naturellement au fil du temps. Ce sont des documents courants qui témoignent de l'activité quotidienne des différentes structures qui travaillent dans le secteur chorégraphique, compagnies, théâtres, écoles... Ces documents peuvent être des rapports d'activités annuels, des supports de communication, des supports marketing, des programmes, des dossiers de création, des affiches, des dossiers de presse, des notes concernant les recherches de financement, des budgets... Nous les collectons assez facilement puisque nous sommes nous-mêmes un acteur du secteur, donc un correspondant de ces structures. Ce qu'on ne collecte pas naturellement, c'est-à-dire ce qu'on ne reçoit pas spontanément, on va essayer de le récupérer de manière à suivre l'actualité chorégraphique sous cette forme-là. C'est ce matériau que l'on retrouve majoritairement dans les fonds d'archives. Nous alimentons également quotidiennement des dossiers d'artiste. Ces dossiers contiennent toute la documentation qui circule autour des projets d'un artiste, ce qui nous permet de documenter le travail d'un grand nombre de compagnies ou d'artistes chorégraphiques qui ne feront peut-être jamais l'objet ni d'un documentaire à la télé, ni d'une thèse, ni d'un livre publié, ni d'un site Internet... Les documents que nous réunissons dans ces dossiers ne sont pas forcément très nobles, mais leur succession et leur accumulation vont permettre de retracer, le moment venu, l'activité de ces artistes. Tous ces documents que je viens de décrire concernent l'activité chorégraphique en cours. Mais nous documentons aussi l'activité chorégraphique passée. La question du dépôt d'archives peut se poser dans des circonstances variées : le décès de l'artiste, le changement de statut juridique d'une structure, le besoin pour l'artiste de passer à autre chose, de clore une période de son travail pour commencer autre chose... D'une manière générale, nous sommes ouverts à tous les types de documents à condition que cela reste cohérent avec notre politique documentaire d'ensemble, c'est-à-dire que cela ait un sens dans le cadre de notre collection globale. Enfin, pour pallier le déficit de documentation en matière de danse, nous produisons de manière volontaire des traces audiovisuelles très nombreuses chaque année. Si ces captations étaient faites par d'autres, si un matériau substantiel était créé autour des gens qu'on invite, s'il y avait un certain nombre de livres disponibles sur la danse, on pourrait se demander s'il est nécessaire qu'on aille en rajouter alors qu'il existe déjà tellement de choses. Mais c'est aussi parce qu'il n'existe rien que cela

fait partie de nos responsabilités de produire des archives. Je voudrais faire une petite précision concernant la notion d'archives. On appelle tous ces documents que je viens de décrire des archives, parce qu'ils ne sont pas publiés, que ce sont des documents privés, parfois uniques et formés d'une accumulation de bric et de broc. Mais c'est une utilisation abusive du terme. J'opposerais volontiers la littérature grise et les archives. La littérature grise, c'est la part de la documentation qui n'est pas éditée sous la forme d'un produit public résultant d'un acte d'édition, mais qui peut avoir été diffusée à des fins de promotion par exemple. Elle sert à informer ou à communiquer, mais elle n'a pas une finalité en tant que document, comme lorsqu'on édite un livre ou qu'on produit une photo qui pourrait être exposée et reproduite. En même temps, si elle informe sur l'activité, elle n'en est pas nécessairement une résultante directe. Tandis que l'archive, c'est la documentation produite, presque de manière organique, par le producteur d'archives dans le cadre de son activité. Elle est intrinsèquement liée à son activité. Elle ne sert pas à informer ou à communiquer. Dans les donations que nous recevons, il y a beaucoup de choses qui ne sont pas des archives au sens strict, mais qui sont plutôt de la documentation, comme la littérature grise par exemple. Un critique de danse peut avoir une collection de programmes. Si cette collection n'a pas un lien suffisamment organique avec sa propre activité de critique, c'est-à-dire si sa collection contient, outre des choses qu'il a vues, des programmes de choses qu'il n'a pas vues, que l'ensemble reflète peu son travail de critique, parce qu'il n'y a même pas les notes qu'il a prises, ni ses commentaires sur les programmes, même pas les articles auxquels il a abouti, on ne pourra pas en parler comme des archives d'un critique de danse. Cela n'empêche pas cette documentation d'être significative. Elle permettra de savoir, par exemple, de quels matériaux il disposait pour écrire ses critiques. Même dans un fonds d'archives, tout n'est pas nécessairement archive. Le fonds Rudolf Noureev contient en réalité très peu d'archives de Noureev. Ce sont plutôt des documents qui le concernent, mais qui ont été produits par d'autres, par la Fondation Noureev, par le Cercle des Amis de Noureev, par des collectionneurs... Les archives en danse, stricto sensu, sont très souvent les archives des compagnies, qui sont, au regard du droit, des personnes morales. Ce sont donc les archives d'entreprises créatrices d'œuvres, productrices de spectacles, et non les archives d'un créateur, d'un artiste, stricto sensu. Bien entendu, comme ces compagnies sont généralement au service d'un chorégraphe, on parvient à garder une trace des œuvres. Mais on documente plus l'activité de production que la création. Ce qui fait qu'en général, sur les processus de création, les archives ne sont pas toujours très nourries. Parfois, il arrive que nous recevions les archives d'un individu personne physique. Là, la situation se complique. Car, comment distinguer entre ce qui relève de la vie privée de l'individu et ce qui peut être divulgué au

public pour documenter la mémoire de la danse ? Comment distinguer ce qui documente uniquement le travail artistique et ce qui est relié à la personne en dehors de sa fonction de chorégraphe ? Cela revient à se demander si l'on peut distinguer la personne de son œuvre. Est-ce que la vie personnelle d'un artiste ne nourrit pas aussi son travail de création ? C'est un vaste débat. Chaque époque y a apporté une réponse différente. Ces dernières années, on a redécouvert les vertus de l'histoire littéraire traditionnelle où l'on considérait que l'existence des créateurs était importante pour comprendre les œuvres. Mais pendant des générations entières après-guerre, le postulat inverse était défendu. Aux Archives Nationales ne rentrent que des fonds d'archives de personnes privées dont l'existence et l'activité sont d'un intérêt national, ont une importance historique, comme les « grands » militaires, les « grands » savants, les « grandes » personnalités politiques ... De même nous devons nous demander à partir de quand et pour quelles raisons l'on peut ou l'on doit décider de donner un poids tel à l'existence d'un chorégraphe que l'ensemble de ses archives privées puisse devenir intéressant, voire indispensable pour la mémoire de la danse. C'est une question difficile et nous sommes mal placés dans le champ du contemporain pour pouvoir y répondre avec certitude.

*M.B. Comment se passe la transmission des archives ? Est-ce que les donateurs vous investissent de missions particulières, en plus de celle de conserver leurs archives ?*

L.S. La transmission des archives est le fruit d'une rencontre. Elle ne se fait jamais uniquement par décision administrative. Il y a donc une dimension personnelle très forte. Cela signifie qu'il faut beaucoup dialoguer avec les déposants pour comprendre leurs intentions profondes. Il faut que la personne qui donne ses archives ait la certitude qu'elle a été entendue et comprise et qu'on se mette d'accord sur l'usage qui va en être fait de ses archives. Cet usage fera d'ailleurs l'objet d'une convention. Cependant, nous n'avons pas l'obligation de recevoir les archives d'un tiers. Si une personne veut nous confier ses archives, tout en nous disant qu'on n'a rien le droit d'en faire, nous pouvons les refuser puisqu'il n'y a pas ici d'obligation ou de dépôt légal. Il faut donc aussi que ces transferts d'archives répondent à nos missions. Nous voulons favoriser la production de recherches en permettant un accès aux sources le plus rapide possible, donc les fonds où il y a des dispositions trop contraignantes en termes de communication nous intéressent moins. Cela ne signifie pas mettre n'importe quoi entre les mains de n'importe qui, mais nous sommes globalement dans une logique d'ouverture, d'accessibilité. Les déposants doivent garder cela à l'esprit. S'ils ne veulent pas

que leurs archives soient accessibles au public, ils devraient peut-être s'adresser à des lieux qui ont vocation à s'inscrire dans des temporalités beaucoup plus longues, comme les Archives Départementales ou la Bibliothèque Nationale de France. De ce point de vue, nous ne sommes pas dans une logique d'opposition aux autres institutions patrimoniales, mais plutôt dans une logique de complémentarité. Nous pouvons être complémentaires au niveau de nos collections, mais aussi dans nos façons de procéder. Le CND est « pôle associé » de la BNF par exemple, ce qui signifie que nous coordonnons ou accordons nos projets avec ceux de la BNF et de ses départements spécialisés. Pour le fonds d'archives du Ballet Atlantique de Régine Chopinot, nous avons travaillé en articulation avec les Archives Départementales de Charente-Maritime, puisqu'il y a eu un partage du fond entre nos deux établissements.

*M.B : Même si en danse contemporaine, les décors sont peut-être moins présents que dans un ballet classique, est-ce que vous en conservez ? Est-ce que vous gardez des objets, des accessoires, des costumes, des œuvres d'art ?*

L.S : Ici, pour diverses raisons, nous n'avons pas la possibilité de conserver les objets en volume. Alors oui... nous avons un buste de Rudolf Noureev et nous n'allons pas nous en débarrasser pour autant. Mais la conservation des objets en volume ne fait pas partie de nos missions prioritaires. Cela ne signifie pas que l'archive ne peut pas être en volume. Dès lors qu'elle est liée organiquement à une activité, l'archive peut être en volume. Du point de vue de l'activité d'un scénographe ou d'un décorateur par exemple, il est bien évident que les éléments de décor sont des archives. Ils sont le produit de son activité.

Si nous ne conservons pas les objets en volume, ce n'est donc pas parce qu'ils ne rentrent pas dans la définition de l'archive. Mais nous n'avons ni la place, ni les moyens financiers, ni les savoir-faire nécessaires pour traiter les objets et donc, c'est une politique que nous avons décidée et à laquelle nous nous tenons. Cela n'aurait aucun sens d'accepter certains objets et d'autres non. Au nom de quoi ? De plus, pour certains objets, notamment ceux qui ont appartenu à des personnalités de la danse, c'est peut-être plutôt le rôle d'un musée ou d'un cabinet de curiosités de les conserver. C'est une autre logique. Cependant, c'est une vraie préoccupation, car il n'y a pas de lieu dédié à la collecte et à la conservation « massives » des costumes contemporains. Seul le Centre national du costume de scène, à Moulins, a cette mission, mais il va se consacrer aux plus remarquables des costumes. Alors, comme ces costumes, ou d'autres objets en volume, peuvent être ou sont aussi des archives, on peut se demander s'il n'y aurait pas un moyen d'en garder une trace, sans forcément leur conserver

leur matérialité. Est-ce qu'on ne pourrait pas faire des campagnes photographiques, garder plus systématiquement encore tous les documents graphiques qui leur sont liés comme les maquettes, les dessins, les esquisses, garder des échantillons de tissu, garder quelques spécimens, quelques fragments ?

*M.B. : Mais ça vous arrive de garder des croquis de costumes, des dessins ?*

L.S. : Oui, dès lors que ce n'est pas un objet en volume.

*M.B. : C'est vrai que Laurence Leibreich m'a aussi parlé de ce problème de place qui commence à se poser...*

L.S. : Cette problématique n'est pas propre au CND. Pour n'importe quelle institution patrimoniale, il y a toujours un problème de place qui se pose à un moment ou à un autre. C'est le problème de l'inertie des collections. À partir du moment où les choses sont acquises pour être conservées, pour constituer une collection, et qu'elles ne sont pas vouées à être remplacées par d'autres, la question de la capacité d'accroissement, et donc de la maîtrise du développement des collections, se pose. Dans quelle mesure cela contribue à définir les critères de la politique d'acquisition, ça n'est pas évident à déterminer. Car l'archiviste n'a pas à décider ce qui mérite d'être archivé et ce qui ne le mérite pas, surtout dans le champ du contemporain. L'archiviste ne peut pas intervenir sur l'archive qui est produite. Il ne peut pas dire ça je garde, ça je ne garde pas. C'est contraire au principe même de l'archivistique qui est celui du respect des fonds et de leur intégrité. Le fait de savoir si la saturation va être atteinte à court terme, à moyen terme ou à long terme, n'est pas le plus important, parce que de toute manière la saturation va être atteinte. Il faut donc penser dès le début à des solutions. La définition du champ de couverture documentaire de l'établissement est posée sans arrêt. On peut le définir en fonction du champ couvert par d'autres institutions, en délimitant une période historique, une ère géographique. Mais si l'on décide de ne garder que ce qui s'inscrit dans le territoire français, que faire des documents de ces compagnies qui ont un jour été produites en France, même si elles ne sont jamais revenues ? On pourrait tout aussi bien dire qu'on ne traite que les archives des artistes qui ont un lien avec le CND, mais c'est un peu brutal comme critère. De toute manière arrivera un moment où, même avec ces critères, on manquera de place. La question de la dématérialisation des sources et des traces commence

déjà à se poser, notamment grâce à la miniaturisation et à la digitalisation des documents. A partir du moment où l'on transforme une bande magnétique sonore en un signal informatique, cela prend beaucoup moins de place, et on peut détruire la bande originale, pourvu qu'on ait gardé le contenu. On pourrait décider de numériser toutes les photos et de ne garder aucun tirage papier. On pourrait même numériser les décors en construisant des représentations informatiques en 3D. Mais cela pose d'autres problèmes parce que l'archivistique est traditionnellement issue du domaine des archives publiques, où l'archive joue un rôle de preuve, et où l'on est donc attaché à l'originalité, à la matérialité du document. La numérisation des collections entraînerait une nouvelle gestion de la collection, une manière de la traiter différente, pour permettre de maintenir dans le temps l'information qu'on veut transmettre sans être soumis à la matérialité des traces. Et parmi les documents que nous remettent les compagnies, il est certain que beaucoup sont numérisables. À la limite, sachant que notre mission est de garder la mémoire d'une activité, on peut préférer avoir une reproduction d'un contrat signé par Serge Diaghilev avec telle danseuse étoile des Ballets Russes, plutôt que rien du tout. Il faut se garder quelquefois du culte de l'original.

*M.B. : Selon vous, la numérisation serait donc envisageable et permettrait de pallier le manque de place. Plutôt que d'acquérir un autre bâtiment ou d'ouvrir une antenne...*

L.S. : C'est plus facilement envisageable que d'acquérir un autre bâtiment ! Mais en même temps, la numérisation des collections serait longue et coûteuse. Cela réclame des savoir-faire que nous n'avons pas au CND pour le moment. Il faut que chaque fichier que vous générez soit ordonné, indexé, documenté... Si vous avez un dossier de création à archiver, contenant les premières notes du chorégraphe et les avant-projets qui ont été envoyés à la Drac par exemple, vous pouvez vous contenter, et en général vous vous en contentez parce que vous n'avez ni le temps ni les moyens de faire autrement, de noter que le dossier de création commence à telle date et finit à telle date, et qu'il concerne tel spectacle. Si maintenant vous décidez de numériser ce dossier, dans quel ordre faut-il numériser les documents ? Comment ces documents se lisent-ils les uns par rapport aux autres ? Il faut référencer informatiquement chaque document, indiquer son origine, son auteur... C'est un énorme travail en perspective. Et ce qu'on gagnera en termes d'espace, on le perdra au niveau du temps de traitement. Il faudrait trouver des solutions intermédiaires.

*M.B : Entre le moment où vous recevez un fond d'archives et le moment où le chercheur peut y avoir accès que se passe-t-il ?*

L.S. : Il se passe énormément de choses, mais cela varie d'un fonds d'archives à l'autre. En fait, tout dépend de l'état dans lequel se trouve le fonds qui nous est transmis, et si nous avons pu le découvrir en présence du propriétaire du fonds pour qu'il puisse nous guider.

Dans un premier temps, nous examinons plusieurs choses. Dans quel état se trouve le fonds ? Est-il en bon état de conservation ? Est-il ordonné ? Est-ce qu'il est pratiquement prêt à être consulté, ou est-ce qu'il y a tout un tas d'opérations matérielles d'organisation, de restauration, de conservation, de protection, de conditionnement à effectuer au préalable ? Si les choses sont abimées, fragiles, mal conditionnées, il va falloir faire un énorme travail de reconditionnement, de restauration physique, pour sauver le fond et le rendre consultable. S'il est en bon état de conservation, est-ce qu'il est intelligible ? Est-ce que son organisation produit du sens ? Il y a donc plusieurs aspects à traiter. Après avoir vérifié le bon état de conservation du fond, son organisation, et y avoir remédié si nécessaire, le travail de l'archiviste consiste à rendre compte du fond, à en donner une représentation sous la forme d'une notice qui contient un texte général de présentation et de mise en perspective du fond, indiquant son origine géographique, par quelle personne il a été produit et dans le cadre de quelle activité, dans quelles conditions il nous a été transmis, et ce qu'il contient. La notice peut contenir un inventaire détaillé du fonds pièce à pièce, dans lequel chaque pièce est décrite, ou quelque chose de plus sommaire. Cette notice est un instrument de recherche pour faciliter le travail des chercheurs. Il s'agit de rendre l'archive exploitable.

Prenons un exemple : le fond d'archives Francine Lancelot. Ce fond contient plusieurs sous-fonds : sa bibliothèque, les archives de sa compagnie Ris et Dancieries, des notes de chorégraphie... La bibliothèque de Francine n'est pas difficile à décrire. Il faut faire la liste des livres qu'elle contient, et expliquer que c'est une sélection de livres faits sur tel et tel critère, que ce n'est pas l'intégralité de sa bibliothèque. Pour les archives de sa compagnie Ris et Dancieries nous avons des documents administratifs, classés par exercice comptable, année après année. Il faut donc vérifier qu'on a bien toutes les années, puis expliquer qu'on a tant d'années, et décrire ces archives : documents comptables, budgétaires, les paies du personnel, les déclarations sociales et puis quelques dossiers épisodiques comme un accident du travail, un projet d'installation quelque part. Ce n'est pas non plus trop difficile, mais c'est déjà plus long à faire. D'autant plus que, pour ce type de documents, on doit échantillonner. Il n'est pas pertinent de tout garder. Cependant, il faut respecter les délais liés à la protection des documents. Vous avez des obligations légales qui sont liées au fait que la compagnie est une

association. Une fois que ces obligations légales tombent, ce n'est pas utile de garder les souches de chèque par exemple. C'est un niveau de détail superflu. Par contre, vous gardez dans le fonds l'intégralité des livres d'entrée et de sortie des dépenses, les mouvements de compte... Ensuite, il faut contrôler la confidentialité des documents.

Pour les notes de chorégraphie, notre démarche a été encore différente. Elles étaient en parfait état et bien ordonnées. On savait précisément à quelle pièce correspondaient telles notes. Pourtant cela restait illisible parce que ces notes étaient prises sous forme de dessins mnémotechniques, de croquis de déplacements sur scène, de passages utilisant la notation Feuillet, ou la notation Conté. C'est un langage propre à la chorégraphe. Il fallait donc le documenter pour que cela soit lisible. On aurait pu se dire que le chercheur se débrouillerait... Au lieu de ça, nous avons fait un travail avec Francine Lancelot et une de ses assistantes de l'époque, pour vérifier qu'il ne manquait rien, pour repréciser l'ordre de l'ensemble des notes et des papiers, et pour faire des précisions complémentaires sur un certain nombre d'éléments qu'on supposait illisibles une fois la chorégraphe disparue. Enfin, pour sa documentation de travail, je ne sais toujours pas comment m'y prendre pour en faire la description. Il s'agit de la documentation scientifique, qui lui a servi pour la genèse de ses œuvres sur les danses traditionnelles, pour des conférences diverses et variées. Ce fonds contient énormément de documents différents : croquis, notes de lecture, partitions musicales... Ils ne sont pas en mauvais état. Les dossiers sont titrés. Mais ils sont parfois composés d'éléments très disparates et disjoints. Quelquefois on tombe sur d'énormes dossiers, quelquefois sur des dossiers qui ne contiennent presque rien. Je ne sais pas encore quel niveau d'analyse choisir pour décrire ce fonds. Comment trouver un protocole de description logique, qui ne soit pas seulement fonction de l'importance matérielle des choses, mais qui essaye de leur donner du sens, sur le plan des contenus ? Il y a là un long travail d'imprégnation, de réflexion à faire pour répondre à ces questions. Donc comme vous le voyez, il y a « trente-six types » d'étapes possibles. Elles n'apparaissent pas toutes dans le traitement de chaque fond. Et puis il y a aussi des fonds pour lesquels nous n'avons pas les compétences. Auquel cas, on se contente de les décrire tels qu'on les trouve, en considérant que c'est le chercheur qui se substituera à l'archiviste. Mais cette situation n'est pas idéale, car notre rôle est quand même de respecter un certain nombre de règles. Il faut bien qu'on ait manipulé le fonds de manière détaillée pour se rendre compte des problèmes qu'il pose, en termes de divulgation notamment. Le travail de l'archiviste n'est pas équivalent au travail du chercheur. Dans la tradition académique, par la force des choses, on confie souvent au chercheur le soin de mettre en ordre des fonds d'archive. Mais il n'a pas les compétences requises. C'est toujours un peu dangereux de confier le traitement archivistique à un chercheur parce qu'il va fatalement organiser les

choses dans le sens qui nourrit sa propre réflexion. Son rôle est de consulter un fond qui a été organisé de manière systématique et transparente, et d'y apporter une interprétation, des éléments de compréhension. Mais il n'a pas, a priori, la méthodologie requise pour le traitement de l'archive.

*M.B. : Avez-vous beaucoup de fonds d'archives déjà traités au CND et qui sont en attente d'un chercheur ?*

L.S. : Oui, il y en a pas mal qui sont disponibles. L'essentiel des fonds chez nous n'a pas encore fait l'objet de recherches. Il y a aussi des fonds qui n'ont pas encore été traités, mais qui pourraient être consultables rapidement, parce qu'ils sont en bon état. Bien sûr, la consultation de ces fonds devra être cadrée sur le plan archivistique pour les raisons que je vous ai expliqué, mais le chercheur peut commencer à prendre connaissance des choses, tout en effectuant un certain nombre de traitements qui sont intéressants pour nous. Nous sommes souvent amenés à procéder de cette façon dans le cas de résidences de chercheurs étrangers. Nous leur donnons accès à des fonds, dans le cadre de leur recherche, tout en leur confiant un certain nombre de tâches. Souvent ils connaissent mieux le sujet que nous, parce qu'ils en ont déjà une connaissance très nourrie. Ils peuvent alors nous faciliter le travail et apporter une cohérence au fond. Dans d'autres cas, on ne peut pas traiter un fond sans recourir à des spécialistes. Ainsi le fond Albrecht Knust a été traité de manière intensive par Jacqueline Challet-Haas et moi-même. Son aide était indispensable parce qu'elle est experte en notation Laban. et qu'elle a été une disciple de Knust. Elle pouvait ainsi plus facilement replacer les choses dans leur contexte. Le fonds contient d'ailleurs sa propre correspondance personnelle avec Knust. En même temps, il fallait aussi quelqu'un comme moi, qui soit extérieur à cette matière, qui puisse la mettre à distance, pour vérifier qu'on n'oublie pas de documenter certains aspects du fond qui, pour Jacqueline, pouvaient sembler aller de soi. Une chose est sûre : quand un chercheur nous sollicite, nous nous efforçons toujours de trouver les moyens de lui donner accès au fond, ou du moins, à une partie, pour qu'il puisse amorcer ses recherches, sauf si cela pose de vrais problèmes pour sa conservation.

*M.B. : Outre son rôle de conservation et de valorisation, est-ce que le rôle du CND est aussi d'inciter les artistes à laisser des traces de leur travail ?*

L.S. : Le CND est un endroit qui gère des traces et qui met en scène cette activité en la rendant publique, en communiquant dessus. De ce fait, il contribue à montrer que la question des traces peut se poser de manière différente de ce que disent couramment la vulgate et les lieux communs, à savoir que le spectacle vivant ne doit pas se figer dans des documents. Le CND peut modifier un certain nombre de choses en produisant des discours de chercheurs, en produisant ses propres archives, en faisant vivre les sources, en organisant des expositions, des colloques, en diffusant des vidéos, en montrant des pièces remontées. Nous mettons ainsi en scène des savoir-faire, des métiers autour de la transmission. Tout cela va pouvoir modifier les perceptions et le rapport des différents chorégraphes à leurs archives, à leur mémoire. On peut leur donner envie de conserver des traces de leur travail, en leur montrant que certaines choses sont possibles. On peut leur donner des idées, les conseiller, répondre à leurs questions, les solliciter pour des captations... Après, l'archive d'un artiste reste une archive privée. Par conséquent, il en fait ce qu'il veut. S'il préfère tout détruire, ou transmettre seulement un certain nombre de choses, ou encore tout garder mais ne rien transmettre, il est libre. J'aurais beau lui expliquer qu'un fond est intéressant à condition de respecter son intégrité, et que c'est un peu dommage de séparer ce qui concerne son travail de création personnel et ce qui concerne sa compagnie, il reste le seul à décider. Quelle que soit la situation, l'artiste est libre. Les seules obligations légales concernent les obligations administratives des structures juridiques comme certaines associations subventionnées par l'Etat, les entreprises... Nous ne sommes pas là pour dire aux gens ce qu'ils doivent faire. Simplement, je pense que notre activité a probablement déjà contribué et contribue encore aujourd'hui à faire vivre ce thème, à questionner cette nécessité de la mémoire, à montrer que des choses sont possibles, que nous pouvons être un partenaire pour accompagner ces réflexions, que ça c'est déjà produit avec des artistes différents. Je ne refuse jamais de parler de mon métier et de ce que nous faisons au CND quand je suis sollicité. Mais le CND n'oblige à rien. Il n'agit pas comme un levier. Rien n'empêche les gens de donner à d'autres, de garder ou de détruire.

### **3. Entretien avec Claire Rousier**

(Centre National de la danse – le 27/02/08 – Extraits en attente de validation)

*Claire Rousier est la directrice du Département du Développement de la Culture Chorégraphique au Centre National de la Danse.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je travaille actuellement sur le patrimoine de la danse et sur la façon dont il est géré et valorisé par le Centre National de la Danse. J'ai déjà rencontré Laurence Leibreich et Laurent Sebillotte qui m'ont parlé de la médiathèque et des archives. Je souhaiterais savoir quelles sont les autres activités développées autour du patrimoine par le Département du Développement de la Culture Chorégraphique.*

Claire Rousier : Parallèlement à la médiathèque, dont l'objectif est de constituer une collection et de la rendre accessible au public, notre département développe aussi une activité d'édition, et organise régulièrement des expositions et des colloques, qui s'accompagnent de reconstructions chorégraphiques de pièces de répertoire très peu vues, sous forme de spectacles ou de conférences-dansées. Nous nous situons moins, pour ces activités, dans une logique patrimoniale que dans une logique de transmission des savoirs.

*M.B. : Pourriez-vous me parler en détail de l'organisation des expositions et des colloques ?*

C.R. : Nous menons une politique très volontariste de réactivation du patrimoine, en liaison avec des axes thématiques définis chaque année. En ce moment, la thématique sur laquelle nous travaillons, s'intitule « Danse et résistance ». Elle s'accompagne d'une sous-thématique, le New Dance Group, un collectif de danseurs des années 30, très engagé politiquement. Autour de cet axe, nous organisons une exposition, où nous présentons des images d'archives et de spectacles, des documentaires... Et nous programmons quelques pièces « reconstruites », comme les solos de Daniel Nagrin, dansés par Shane O'Hara qui en est le dépositaire. Dans ce cas précis, nous avons juste proposé à Shane O'Hara de présenter son travail, tandis que pour la compagnie Labkine, qui remonte six pièces du répertoire du New

Dance Group et de chorégraphes proches de ce mouvement, il s'agit d'une commande du CND.

*M.B. : Comment choisissez-vous les thématiques de ces manifestations ?*

C.R. : Je propose moi-même ces thématiques à la Direction Générale du CND. Pour chaque thématique, je m'intéresse à un aspect de l'activité chorégraphique en le situant dans son contexte social et politique. Le lien n'est pas seulement d'ordre factuel, historique. Par exemple, la thématique « Etre ensemble » développée il y a quelques années, traitait de la figure de la communauté en danse au 20<sup>e</sup> siècle, notamment à travers les danses chorales allemandes. Quand nous avons travaillé sur le solo comme figure de la modernité chorégraphique, la dimension sociale était présente à travers les questions du rapport à l'autre, à l'absent... C'est donc un même fil rouge qui se poursuit. Cette année, j'ai eu envie de parler de danseurs et de chorégraphes qui ont été très engagés politiquement, et dont le travail artistique a eu une véritable portée politique. Ce thème m'intéressait tout particulièrement, parce qu'en général, quand on parle de militantisme en danse, les gens s'imaginent que ce n'est pas véritablement de la danse. Selon eux, un artiste politiquement engagé n'est pas un artiste à part entière. Je trouvais intéressant d'interroger cette idée reçue. Mais élaborer une thématique intéressante ne suffit pas. Il faut aussi vérifier que l'on a suffisamment de matière pour monter une exposition et organiser un colloque. Il faut faire un travail de prospection pour vérifier qu'il y a suffisamment de recherches scientifiques qui ont été effectuées sur ce thème. En l'occurrence, je savais que j'avais suffisamment de référents pour animer un colloque sur la question du militantisme en danse. Je savais également qu'il y avait pas mal de sources disponibles sur le New Dance Group et qu'il était possible de remonter certaines de leurs œuvres.

*M.B. : En fait le gros du travail se situe à ce niveau : vérifier qu'on dispose de suffisamment de ressources pour réaliser le projet...*

C.R. : Oui. Ce n'est pas très long d'élaborer une thématique. Par contre, il faut vérifier que les sources existent, qu'on peut les obtenir et que des gens sont prêts à s'engager avec nous sur ce projet. Cela prend beaucoup de temps. Ensuite, il faut savoir si le sujet que l'on veut traiter intéresse suffisamment le public...

*M.B. : Est-ce que dans le choix de vos thématiques vous cherchez parfois à mettre en valeur les collections de la médiathèque ? Je sais par exemple que le fonds Albrecht Knust se trouve au CND. Est-ce que l'exposition sur les écritures du mouvement devait permettre de le mettre en valeur ?*

C.R. : L'objectif n'est pas de mettre directement en valeur les fonds de la médiathèque. Pour l'exposition sur les écritures du mouvement, nous avons effectivement puisé dans les fonds de la médiathèque. Mais l'enjeu de cette exposition était surtout de rendre accessible un sujet considéré, a priori, comme très pointu et réservé à des spécialistes. L'écriture du mouvement étonne, alors que l'écriture de la musique semble aller de soi. Je trouvais donc intéressant de retracer l'histoire de la danse à travers ces systèmes d'écriture. Sur ce type d'expositions, nous visons aussi bien les érudits, que les professionnels, les amateurs, et ceux qui ne connaissent pas du tout la danse. En choisissant un thème comme « Danse et résistance », on peut attirer des gens qui sont intéressés par le militantisme, par le politique dans l'art, et les amener progressivement à la danse. Nous essayons toujours de faire du « sexy » avec du pointu.

*M.B. : Laurence Leibreich m'a dit que vous ne pouviez pas exposer de documents originaux, pour des raisons de sécurité...*

C.R. : En effet, le lieu ne permet pas d'exposer les documents originaux. Nous avons de trop grandes surfaces de fenêtres et la température dans la salle n'est pas stable. Nous ne pouvons donc pas exposer les documents originaux, sans les mettre en danger. Par contre, nous organisons des expositions pédagogiques, dont certaines sont itinérantes. Celle qui a lieu en ce moment va partir à Marseille, puis à Montpellier. Et nous étudions les possibilités pour la faire traduire en anglais, afin qu'elle puisse partir aux Etats-Unis.

*M.B. : Est-ce que vous travaillez de concert avec les autres départements du CND pour organiser ces projets ?*

C.R. : Nous avons un groupe de travail, le groupe du développement de la culture chorégraphique, où siègent les directeurs des différents départements du CND et la Direction Générale. Jusqu'à présent, j'ai été la seule à proposer ces fameuses thématiques, sûrement parce que je suis la plus proche des discours sur la danse, et que j'ai plus de recul... Ces propositions sont débattues au sein du groupe, et chacun voit s'il peut s'appropriier le thème et le décliner en un certain nombre d'activités. Quand nous avons travaillé sur les écritures du mouvement et sur les partitions chorégraphiques, l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques a organisé des cours autour de la notation du mouvement. Le département des métiers, quant à lui, a consacré une demi-journée aux questions de droits d'auteur. C'était très intéressant. Cette année, sur le thème « danse et résistance », il y aurait eu quelque chose à faire sur les syndicats en danse. Mais ça n'est apparemment pas possible. Je ne sais pas trop pourquoi. Mais tout le monde n'est pas obligé de suivre les propositions que je fais au groupe. Chaque département a d'abord ses propres missions à remplir, et dispose d'une certaine marge de liberté par rapport aux autres.

*M.B. : Est-ce que vous travaillez en partenariat avec des institutions patrimoniales extérieures au CND, comme la Bibliothèque Nationale de France ou la Cinémathèque de la Danse ?*

C.R. : Nous sommes actuellement « pôle associé » de la Bibliothèque Nationale de France. Nous avons engagé conjointement un travail de description des fonds de danse, pour faire un guide des sources en danse destiné aux étudiants et aux chercheurs. Par le passé, j'ai aussi mené un travail de recherche sur les Archives Internationales de la Danse, qui étaient une sorte de CND avant l'heure. A cette occasion, j'avais beaucoup sollicité la Bibliothèque Musée de l'Opéra pour qu'ils participent au projet. Je voulais présenter une exposition chez eux. Mais cela ne s'est pas fait. La BMO nous a quand même accompagné dans nos recherches. Et nous avons finalement publié un très bel ouvrage sur les AID, dans lequel Pierre Vidal et Mathias Auclair ont écrit un article. Ce partenariat aurait pu aller plus loin, mais cela n'a pas été possible, peut-être parce que nos façons de travailler diffèrent trop l'une de l'autre. La Bibliothèque-Musée de l'Opéra se situe plus dans une logique de valorisation des œuvres. Ils exposent des costumes, des photos, des peintures, des maquettes... Tandis que nous, nous sommes plus dans une logique de production de sens, avec des expositions plus didactiques. Il n'empêche que maintenant que nous sommes pôle associé de la BNF, nous pourrions probablement nous associer sur d'autres projets. Je souhaiterais notamment mener

une recherche sur l'évolution du métier de danseur avec la BMO et le département des Arts du Spectacle.

[...]

En ce qui concerne la Cinémathèque de la Danse, elle devait s'installer au CND. Mais cela ne s'est pas fait. Du coup, un climat de tension s'est développé entre les deux institutions, qui n'a pas toujours été très favorable au développement de partenariats. Néanmoins, la Cinémathèque a été invitée à diffuser des programmes chez nous à plusieurs reprises.

[...]

Bien que nous ayons développé des collections audiovisuelles assez conséquentes, nous ne faisons pas concurrence à la Cinémathèque, car pour l'essentiel, nos collections sont sur support vidéographique, sur DVD. Nous n'avons pas non plus la même façon de penser les choses. Notre objectif est de constituer une collection pour la rendre immédiatement accessible au public, pour pouvoir alimenter en images nos colloques et nos expositions. Nous ne faisons pas de grandes projections de films comme la Cinémathèque. Lorsque nous programmons des films, c'est pour servir notre propos. Ce n'est pas le film en tant qu'œuvre cinématographique qui nous intéresse, c'est ce qu'il raconte en tant que document. Tandis que la Cinémathèque valorise avant tout l'œuvre cinématographique. Ce sont deux approches totalement différentes.

*M.B. : Est-ce pour cette raison que la Cinémathèque n'est pas venue s'installer au CND ?*

C.R. : Non, ce n'est pas pour cette raison. En fait, nous n'avons pas réussi à nous mettre d'accord sur des questions d'espaces et d'administration. La place d'une association loi 1901 dans une institution pose problème. Mais, nous sommes de nouveau en discussion en ce moment à ce sujet.

*M.B. : Est-ce que vous travaillez avec les Centres Chorégraphiques Nationaux ? Est-ce qu'ils sont susceptibles d'accueillir vos expositions ?*

C.R. : Nous les aidons surtout vis-à-vis de leurs archives. Nous les conseillons sur ce qu'il est urgent de traiter, sur les lieux où ils peuvent déposer leurs archives. Certains nous donnent leurs fonds. Mais ils n'ont pas de mission de documentation à proprement parler.

*M.B. : Avez-vous déjà travaillé avec l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine ?*

C.R. : Oui, il y a longtemps. Nous avons organisé une petite exposition en collaboration avec eux sur les Carnets Bagouet. Elle a été présentée au Théâtre de la Ville notamment. Et nous avons fait une publication documentaire à partir des archives déposées à l'IMEC... Nous pourrions recommencer à travailler avec eux si l'occasion se présente.

*M.B. : Pouvez-vous me parler de votre politique éditoriale ?*

C.R. : Dans le domaine éditorial, nous ne nous substituons pas à l'édition privée. Nous éditons des livres que les éditeurs privés n'éditionnent pas, ou nous travaillons en collaboration avec eux sur certains ouvrages, lorsqu'ils ne peuvent pas supporter seuls cet investissement. Mais nous ne faisons pas d'édition grand public. Les livres sur Rudolf Noureev, Sylvie Guillem ou Marie-Claude Pietragalla ne nous intéressent pas.

Nous avons plusieurs collections au CND. La première s'intitule « Recherches ». Elle est dédiée aux productions théoriques sur la danse. Elle s'inscrit dans une démarche de soutien à la recherche en danse. Cette collection comprend à la fois des essais, des thèses, mais aussi des recueils d'articles réunis autour d'un thème. Les colloques que nous organisons peuvent être une bonne occasion pour éditer un livre.

Notre deuxième collection s'intitule « Parcours d'artistes ». Ce sont des monographies d'artistes que nous éditons parfois en collaboration avec d'autres éditeurs. Les auteurs nous envoient spontanément leurs manuscrits. Et nous choisissons en fonction de la qualité du manuscrit et de l'intérêt porté à l'artiste qui en fait l'objet. C'est ainsi que nous avons publié un ouvrage sur Françoise Adret. Il s'agissait d'un entretien, tout en retraçant le parcours de cette artiste assez peu connue, permettait de retraverser toute l'histoire de la danse en France, des années 50 à nos jours, ce qui était très intéressant. Mais, il nous arrive aussi parfois de passer commande d'un livre à un auteur, notamment à l'occasion des résidences d'artistes. En effet, les artistes qui sont en résidence longue chez nous bénéficient de la publication d'un ouvrage. Ils travaillent en collaboration avec l'auteur sur cet ouvrage pendant la durée de leur résidence.

Notre troisième collection, intitulée « Cahiers de la pédagogie », est dédiée aux danseurs et aux professeurs de danse. Il s'agit généralement d'ouvrages de commande réalisés autour de thématiques liées à l'enseignement de la danse ou aux épreuves du Diplôme d'Etat.

Puis nous avons une collection « Expositions », qui réunit les catalogues des expositions qui ont été organisées au CND.

Nous avons aussi une collection intitulée « Carnets de documentation », qui permettent de connaître les principales sources documentaires sur un thème précis.

Il existe également une collection issue d'un programme d'aide à la traduction, à la réédition et à l'édition critique de livres références sur la danse, mis en place il y a quelques années par la Direction du livre et de la lecture, le Centre National du Livre et la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, auquel a participé le CND. Cette collection s'intitule « Nouvelle Librairie de la Danse ».

Enfin, nous éditons ponctuellement quelques ouvrages hors collection, comme le catalogue de la Donation Gilberte Cournand, ou l'ouvrage sur la danse post-moderne américaine, *Terpsichore en baskets*, de Sally Banes.

*M.B. : Que signifie pour vous « développer la culture chorégraphique » ?*

C.R. : Le CND est un lieu de réactivation du patrimoine de la danse, et pas seulement un lieu de conservation. À partir de la médiathèque, des expositions, des colloques, les gens peuvent se construire leur propre histoire de la danse. Développer la culture chorégraphique, pour moi, cela signifie donner des repères historiques aux gens, leur faire prendre conscience que la danse a une histoire, une épaisseur temporelle.

*M.B. : En matière d'action culturelle, quels types de projets mettez-vous en place ?*

C.R. : C'est le secrétariat général qui s'occupe d'organiser et de coordonner ces projets. Il s'occupe des questions logistiques et il gère les questions de priorité au niveau des territoires, entre les villes, les départements... Il met en place les partenariats avec les différentes structures locales. En parallèle, nous élaborons les contenus des programmes d'action culturelle sur des thématiques précises, que nous déclinons en fonction des âges, des niveaux scolaires. Nous avons deux personnes, dans notre département, qui sont détachés de l'Education Nationale, pour travailler avec nous sur ces projets. Les programmes que nous proposons peuvent être courts ou longs. Par exemple, nous organisons ponctuellement des visites guidées de la médiathèque et des expositions. Mais nous mettons aussi en place des projets plus longs. L'année dernière, nous avons reçu une classe dans le cadre d'un

programme long autour de la thématique des écritures du mouvement. Un notateur est venu initier les élèves aux écritures du mouvement, parallèlement à une formation de géométrie. Ce projet a abouti à un film et à la présentation d'une chorégraphie travaillée à partir de partitions chorégraphiques. L'année précédente, dans le cadre d'un concours d'écriture, nous avons fait travailler plusieurs classes sur des archives de la danse, à partir desquelles ils ont écrit des récits. Et cette année, un groupe d'enfants va participer à la recréation d'une pièce du répertoire du New Dance Group, qui traite de l'esclavage. Cette pièce sera présentée au CND dans le programme officiel au mois d'avril.

## 4. Entretien avec Anne-Marie Reynaud

(Centre National de la Danse - le 20/03/08 - Extraits)

*Anne-Marie Reynaud est la directrice de l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques du Centre National de la Danse. Responsable de la formation au Diplôme d'État de professeur de danse, elle assure pour celle-ci la coordination de l'option Danse Contemporaine.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je travaille actuellement sur le patrimoine de la danse et sur la façon dont il est géré et valorisé par le Centre National de la Danse. Dans un premier temps, je me suis intéressée au Département du développement de la culture chorégraphique, qui est le département référent pour ces questions. Puis, au fur et à mesure de mes recherches, je me suis aperçue que la question du patrimoine débordait peut-être ce département. C'est pourquoi je souhaitais vous rencontrer. Commençons d'abord par préciser les missions de l'Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques...*

Anne-Marie Reynaud : Les missions de notre département sont liées à la pédagogie. Nous travaillons selon trois grands pôles : les formations diplômantes (Diplôme d'Etat, Certificat d'Aptitude), la formation continue et l'entraînement régulier du danseur. La formation continue propose à la fois des stages thématiques et de stages de formation de formateurs. Elle s'adresse donc à des professionnels. C'est un service à peu près unique en France. Ce qu'il est important de souligner à son propos, et qui peut se lier à la question du patrimoine, c'est qu'elle s'articule autour de trois axes : le répertoire, la recherche appliquée et l'expérimentation. Par répertoire, je n'entends pas seulement répertoire d'œuvres, mais aussi répertoires de techniques, de styles chorégraphiques.

[...] J'ai une conviction profonde : à chaque technique de danse correspond une pédagogie, c'est-à-dire une façon de transmettre les choses à d'autres personnes. L'Institut n'enseigne donc pas une méthode pédagogique unique et modélisée. Chaque intervenant propose sa propre pédagogie. Nous ne sommes pas une école de style. Nous demandons aux gens qui suivent nos stages, de rechercher leur propre potentiel, à partir duquel ils vont pouvoir œuvrer pédagogiquement. [...] Nous travaillons donc toujours avec des artistes qui ont un point de

vue sur leur pédagogie, sans pour autant en faire des modèles. Chaque technique appelle une pédagogie, même le travail d'improvisation. Toutes les méthodes pédagogiques sont autorisées ici sauf l'autoritarisme.

[...] En ce qui concerne l'entraînement régulier du danseur, lorsque nous programmons les cours, nous essayons d'être en phase avec la demande des artistes-interprètes. Or, ils ne nous demandent pas de répertoire généralement. Nous en programmons quand même de temps en temps, parce que cela ne fait de mal à personne... Et il est bénéfique de regarder d'où l'on vient. Et puis, il y en a quand même qui aiment bien... On pourrait croire que ce phénomène est propre aux danseurs contemporains. Mais il touche aussi les danseurs classiques et les danseurs jazz qui viennent chez nous. Il y a de nouvelles pédagogies dans ces deux domaines, qui sont très plébiscitées par les danseurs. Ils ne sont donc pas non plus en demande de répertoire.

[...] Disons que l'Institut se situe dans un esprit contemporain. Sans être axés sur la danse contemporaine, même s'il est vrai que les danseurs contemporains nous ont très vite repéré comme étant leur maison, du fait de l'histoire de l'institution (nous nous situons dans la continuité du Théâtre Contemporain de la Danse et de la Ménagerie de Verre), nous nous intéressons aux pédagogies actuelles. [...]

*M.B. : Quels sont vos liens avec le Département du Développement de la Culture Chorégraphique ?*

A-M.R. : Nous sommes très liés sur la question des traces. Le DDCC vient régulièrement filmer les grandes leçons, les Master Class et certains stages. Nous sommes en train de collecter ce qui se fait à l'heure actuelle en pédagogie. Cela pourrait donner naissance à une collection sur les pédagogies en danse, sur les « maîtres de la danse », qui pourrait être diffusée plus largement qu'à la médiathèque du CND... Je ne sais pas. En tout cas, je défends l'idée selon laquelle il existe un répertoire de techniques et de pédagogies extraordinaire, mais cette idée n'est pas du tout entrée dans les mœurs pour le moment. Heureusement, de nombreux artistes ont filmé ou filment spontanément leur travail pédagogique, leur technique. C'était le cas d'Alwin Nikolais pour la danse contemporaine. Les artistes jazz et les artistes hip hop gardent aussi beaucoup de traces filmiques de leur travail.

[...] La question des droits d'auteur devrait très vite se poser en pédagogie. L'idée de déposer des « méthodes », des techniques de danse commence à émerger en France. Aux USA, c'est déjà fait quand on pense à Balanchine, à Cunningham, à Alvin Ailey... Les fondations

d'artistes défendent les droits des auteurs pour les œuvres, mais aussi pour les techniques, les façons de travailler. Même pour un chorégraphe comme Merce Cunningham qui dit ne pas développer de technique, mais qui a sa propre façon de composer ses danses, en ayant recours au hasard, son travail pédagogique est susceptible d'être protégé par les droits d'auteur.

[...] Pour moi, le patrimoine, c'est ce qui s'est passé hier matin. Je n'ai pas de conception historicisante de la danse. C'est peut-être lié à mon parcours de danseuse, à tout ce que j'ai fait, notamment ici.

[...] Autrement, pour en revenir à la question que vous m'avez posée sur nos liens avec le DDCC, je tiens à préciser qu'en dehors de la question des traces, nous travaillons ensemble seulement si cela semble opportun dans le cadre d'un projet précis. Mais nous avons chacun des missions à remplir de notre côté... À l'Institut, nous avons un grand nombre d'heures de cours et d'ateliers à programmer, et ce n'est pas évident quand il faut jongler avec les emplois du temps de nos intervenants.

*M.B. : Lorsque vous programmez des Grandes Leçons, est-ce que vous n'êtes pas dans une démarche qu'on pourrait qualifier de patrimoniale ?*

A-M.R. : Je ne pense pas. Les Grandes Leçons n'ont rien d'historique. Il s'agit juste de donner à voir un cours, une technique et une pédagogie. C'est très différent d'une conférence dansée par exemple.

[...] Au niveau de la formation au Certificat d'Aptitude, il y a peut-être quelque chose d'intéressant du point de vue de la culture chorégraphique. Le Certificat d'Aptitude est le plus haut niveau de diplôme en danse. Sont sélectionnés par une commission DMDTS des artistes qui ont travaillé en tant qu'interprètes pendant au moins cinq ans. En ce moment, parmi nos « étudiants », nous avons une danseuse-étoile de l'Opéra de Monte-Carlo, deux solistes de l'Opéra de Paris, des danseurs emblématiques de compagnies contemporaines très connues... Ils ont été choisis pour leur expérience. Ce sont de véritables trésors vivants.

[...] Dans la plupart des cours de danse, les enfants ont très peu accès à la danse. On les fait généralement travailler sur de sempiternelles variations techniques de type « patin à glace », où l'élève fait un saut, puis un grand saut, puis trois tours... C'est inadmissible qu'on puisse faire ce genre de choses dans le cadre dans un enseignement artistique. Alors qu'on pourrait les faire travailler sur *La table verte* de Kurt Joos, sur le solo *Density 21.5* de Carolyn Carlson, ou sur différentes variations du *Lac des Cygnes*. Il m'est arrivé une fois de voir à Montreuil des extraits des *Vendangeurs*, dans *Gisèle*, remontés par des enfants de douze ans.

C'était magnifique. Et cela n'avait rien de ridicule, parce que les professeurs avaient adapté la partition chorégraphique.

[...] C'est comme un enfant qui essaye de jouer Bach au piano. Il n'y arrive pas bien, mais il arrive quand même à lire la partition de Bach, et, à un moment donné, son professeur lui a joué le morceau. Il est donc en contact permanent avec les œuvres de l'histoire de la musique. Alors qu'en danse, où l'empathie corporelle joue pourtant un rôle très important, il y a comme un éloignement des œuvres. Il est vrai qu'on ne peut pas toujours emmener les enfants à l'Opéra, mais on peut leur montrer des vidéos, leur apprendre des extraits...

[...] Les professeurs de danse classique sont en général beaucoup plus respectueux du patrimoine. C'est peut-être lié à l'histoire de la danse contemporaine. Ma génération s'est construite contre l'héritage des danseurs modernes, bien que nous ayons été formés par ces mêmes danseurs...

[...] Être formateur de formateur est un métier à résonance. Nous formons des professeurs qui vont développer une pédagogie, une certaine éthique de l'enseignement, et qui vont l'essaimer à leur tour, en plus de leurs multiples expériences d'interprète.

*M.B. : Est-ce que les danseurs qui suivent vos formations, notamment la formation au Diplôme d'Etat, vont régulièrement à la médiathèque ?*

A-M.R. : Pour le Diplôme d'Etat, nous formons nos élèves seulement à l'UV de pédagogie. Ils ont déjà été formés en amont à la technique, à l'anatomie, à la musique et à l'histoire de la danse. Cependant, nous nous apercevons, en anatomie notamment, qu'il faut faire des mises au point. Pour la musique, nous nous efforçons d'accompagner nos cours de vrais musiciens, et non d'accompagnateurs de cours. Quant à la culture chorégraphique, c'est une catastrophe. Je suis parfois obligée de les menacer, en leur disant que le jury d'examen va leur poser des questions de culture chorégraphique, pour les obliger à visiter nos expositions. Je pense que nos artistes ne profitent pas assez de ce qui se trouve au CND. Heureusement, il y a quand même parmi eux quelques passionnés, qui passent tout leur temps libre à la médiathèque. Mais ce n'est pas la majorité. Nous avons encore du travail, je remarque que plus le niveau des danseurs est élevé plus ils sont curieux.

[...] J'ai donné pendant quatre ans des cours dans une classe d'hypokhâgne option théâtre à Paris, et j'étais surprise de voir à quel point les élèves étaient incultes en matière de danse, mais aussi incultes en général sur le plan artistique, mais ils entendaient très bien les concepts de composition ou d'improvisation.

[...] Hier, nous discutons entre collègues des prochains textes de loi sur la culture à l'école. Nous craignons tous que la culture enseignée à l'école soit une culture historicisante, constituée essentiellement de dates, et qui laisse de côté le travail des artistes, les processus de création. Bien sûr, il y a des œuvres qui font date, et il est important de les retenir. Mais, il y a aussi des œuvres qui tombent dans l'oubli, alors qu'elles apportaient des éléments essentiels à la réflexion artistique. Et ça, la culture à l'école ne le transmettra peut-être plus au grand détriment des élèves.

## 5. Entretien avec Anne Abeille

(Carnets Bagouet - Le 25/03/08 - Extraits)

*Anne Abeille est actuellement la coordinatrice de l'association Les Carnets Bagouet.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je réalise actuellement un mémoire sur le patrimoine de la danse. Je m'intéresse aux différents lieux qui en assurent la conservation et la valorisation, et aux projets de transmission et de réactivation du patrimoine. C'est pourquoi je souhaitais vous rencontrer pour que vous me parliez du projet des Carnets Bagouet. Pour commencer, expliquez-moi quel était votre rôle au sein de la Compagnie Bagouet, et votre fonction au sein des Carnets Bagouet aujourd'hui...*

Anne Abeille : J'étais assistante du chorégraphe au sein de la compagnie de Dominique Bagouet. Comme nous étions un Centre Chorégraphique National à Montpellier, et qu'il y avait beaucoup d'activité, ce poste d'assistante était permanent. Puis, quand Dominique Bagouet est mort, j'ai continué à être assistante-répétitrice pour la dernière saison. La Compagnie a ensuite été dissoute et l'association Les Carnets Bagouet créée. Pendant un ou deux ans, je n'ai pas participé aux Carnets Bagouet. Je suis revenue en 1997 et j'ai alors proposé d'être la coordinatrice des Carnets. Il s'agissait de faire partie du conseil artistique et de participer à la vie de l'association.

Le poste de coordinatrice comprend une fonction de secrétariat assez importante, une fonction de communication interne, entre les membres du conseil artistique, et externe avec les partenaires, les compagnies, les particuliers. Cela fait dix ans que je fais ça. Si bien que je sers un peu de porte-parole aux Carnets Bagouet, qui sont gérés non par une seule personne, mais par un collectif de danseurs et de collaborateurs.

[...]

Très vite, je me suis aussi intéressée aux archives de la compagnie Bagouet. Quand il a fallu quitter Montpellier à la mort de Bagouet, la compagnie avait mis en carton tous ces documents. Isabelle Ginot, qui faisait alors sa thèse sur Dominique, a profité de ce déménagement pour mieux connaître son œuvre. Elle a donc trié, classé et rangé tous les

documents dans des cartons. Ce premier classement, qui nous était très précieux, était à la fois chronologique et thématique, s'organisant autour des pièces. Puis toutes les archives ont atterri à Lyon, dans un bureau de la Maison de la Danse où l'association a été accueillie.

[...]

Nous avons fait le choix de garder toutes les archives, que ce soit des lettres, des critiques plaisantes ou déplaisantes, des archives en bon état ou en mauvais état, des pièces mineures ou pas, nous avons tout gardé. Comme Dominique était mort, il n'était plus là pour censurer son œuvre. Et nous étions persuadés que ce qui fait la qualité et la pertinence d'un fonds, c'est son exhaustivité.

[...]

Les archives de la compagnie Bagouet ont été cédées pour un franc symbolique aux Carnets Bagouet. Elles sont constituées des archives de la compagnie et des archives du CCN de Montpellier. Mais elles ne comprennent pas les archives personnelles de Bagouet. Ces archives-là, qui se trouvaient dans son appartement, ont été recueillies par Christine Le Moigne, qui avait été sa compagne. Dominique n'était pas quelqu'un de très ordonné... Je ne sais toujours pas pourquoi certains cahiers et même certains agendas étaient dans son bureau à la compagnie, et d'autres chez lui. Les deux fonds se complèteraient très bien. Mais pour le moment certaines archives sont restées la propriété de Christine Le Moigne, qui a organisé une exposition, puis publié un livre largement illustré à partir de ces archives.

[...]

L'association Les Carnets Bagouet a très vite fonctionné. Nous avons reçu de nombreuses demandes de reprise d'œuvres. Les danseurs, pour se remémorer les danses, allaient visionner les captations-vidéo des pièces, ou demandaient que je leur fasse des copies VHS. C'est là que j'ai commencé à me soucier de ces documents, parce qu'ils se dégradaient très vite. Le support magnétique n'est pas du tout pérenne, même quand il s'agit de matériel professionnel. Comme l'Etat nous subventionnait pour notre projet de transmission de l'œuvre de Bagouet et de préservation de son patrimoine, j'ai pu commencer à sauvegarder les captations en les numérisant. Parallèlement, Isabelle Ginot et le premier administrateur de l'association ont entamé le dépôt des archives-papier à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

[...]

Au sein de l'IMEC, le fonds Bagouet se divise en deux catégories : l'œuvre du chorégraphe d'un côté, et les archives du CCN de l'autre.

*M.B. : Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir l'IMEC comme lieu où déposer les archives-papier de la compagnie ?*

A.A. : Les discussions ont commencé avant mon arrivée aux Carnets Bagouet. On m'a dit qu'Isabelle Ginot avait commencé à chercher un lieu de dépôt dès 1995. Or, comme nous souhaitions rester propriétaires de ces archives, pour que l'association conserve son indépendance, il n'y avait pas beaucoup d'alternatives. Nous avons tout de suite exclu la BNF parce qu'il fallait obligatoirement lui léguer le fonds par donation. Et très vite, les ayant-droit, c'est-à-dire le frère et la soeur de Dominique Bagouet et le premier président de l'association, Philippe Cohen, ont cherché un endroit axé sur la notion de « contemporain ». Or, le département des arts du spectacle de la BNF ne renvoie pas cette image contemporaine. Il est plutôt associé à la danse baroque, aux théâtres parisiens, au lyrique... Nous n'avions pas non plus les moyens de fonder et de faire fonctionner une fondation privée pour garder ces archives. Notre bureau à la Maison de la Danse de Lyon n'a jamais été envisagé comme lieu de consultation, parce que ce n'est pas vraiment un lieu public, même s'il était possible de consulter les archives en prenant rendez-vous avec moi. Mais disons qu'il n'était pas fait pour cela. Et puis le CND n'existait pas à l'époque...

Ensuite, il est vrai que ces archives auraient pu revenir à la ville de Montpellier, au CCN ou à la région. Mais à la mort de Dominique en décembre 1992, la mairie de Montpellier a tout de suite envisagé de ne pas reconduire les subventions de la compagnie en janvier 1993. Or, la compagnie, les danseurs étaient toujours là. La codirectrice de la compagnie, Liliane Martinez, s'est alors battue pour faire comprendre aux pouvoirs publics que nous avions encore des contrats de diffusion à remplir jusqu'à la fin de la saison. Elle a même fait appel au Ministre de la culture. Nous avons finalement obtenu la reconduction des subventions jusqu'à la fin de la saison. Et au cours de ces six mois, nous avons décidé de dissoudre la compagnie Bagouet, pour que les danseurs puissent mener un projet de transmission des danses de Bagouet, au sein d'une nouvelle association : Les Carnets Bagouet. Parallèlement, il y a eu un appel à projets pour reprendre la direction du CCN de Montpellier. Certains danseurs de la compagnie ont monté un projet, mais il n'a pas été retenu. C'est celui de Mathilde Monnier qui a été choisi finalement. Il y a eu un temps de latence entre le moment où la compagnie Bagouet a clos ses activités et l'arrivée de Mathilde Monnier, six mois pendant lesquels il n'y a pas eu d'activité au CCN, et pourtant nous avons été priés de déménager, de vider les lieux et les studios du CCN ont été scellés. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas décidé de laisser les archives à Montpellier. Tout est parti à Lyon, y compris les décors et les costumes, où nous avons été invités généreusement par Guy Darnet.

[...]

Pour l'IMEC, ça a vraiment été une rencontre. Quand Isabelle Ginot et Philippe Cohen ont su que cet endroit existait, ils ont souhaité rencontrer la déléguée générale de l'IMEC, Catherine Girerd, une femme formidable, qui connaissait la danse et qui nous a tout de suite mis à l'aise en précisant que les Carnets resteraient propriétaires des archives. Et puis l'IMEC était un lieu contemporain, à échelle humaine, où l'on rencontrait des archives d'hommes de théâtre, d'écrivains... Cela nous plaisait que les archives de Bagouet côtoient celles de Vitez...

*M.B. : Comment avez-vous travaillé avec les archivistes de l'IMEC sur les archives de Bagouet ? Ont-ils conservé le classement réalisé par Isabelle Ginot ?*

A.A. : L'IMEC n'avait jamais eu à traiter de fonds danse jusque-là. Nous étions donc dans quelque chose d'expérimental. Il y a eu deux étapes, contradictoires d'ailleurs, dans le travail d'archivage. Dans un premier temps, nous avons travaillé avec une bibliothécaire professionnelle, Sandrine Samson, qui est devenue depuis la directrice adjointe des collections à l'IMEC. À partir d'une grille de classement utilisée pour les fonds d'écrivains (courrier personnel, courrier officiel, photographies, manuscrits...) nous avons essayé de classer le fonds Bagouet. Bien sûr, nous avons dû adapter la grille à ce qui se trouvait dans le fonds. Mais ce travail ne s'est pas révélé trop difficile pour l'œuvre de Bagouet et pour les archives de la compagnie. Et nous avons pu garder le premier classement d'Isabelle Ginot, qui ordonnait le fonds chronologiquement, en fonction des pièces. Cet aspect nous semblait primordial. Et cela semblait aller de soi chez Bagouet où chaque pièce est dotée d'une véritable identité. Puis, pour chaque œuvre, nous avons réuni les documents par nature : les photos avec les photos, la presse avec la presse, les documents techniques avec les documents techniques... Pour *Assai* par exemple, nous avons réuni toutes les photos dans une boîte, les notes de création dans une autre boîte, etc. Dans l'ensemble, c'était donc plutôt simple pour ce fonds-là. Par contre, le travail de classement s'est avéré plus difficile pour les archives du CCN, qui contenaient des documents concernant les actions pédagogiques, les rencontres publiques, les interventions des artistes... Si bien que nous ne l'avons pas traité. Pour les archives administratives, nous avons suivi la grille de classement utilisé pour les fonds d'éditeurs. Cela a très bien fonctionné. Nous avons engagé une étudiante de l'Université Paris 8 pour faire le travail d'inventaire, c'est-à-dire prendre un document, l'identifier, le décrire, lui mettre une cote, le saisir informatiquement, et enfin le ranger dans des chemises, puis dans des boîtes fournies par l'IMEC. Ce travail a duré très longtemps.

Cependant, il y a deux ans, nous avons dû abandonner le classement par type de documents. Nous avons trouvé plus simple de réunir tous les documents existants autour de chaque œuvre. Sauf les photos, que l'IMEC conserve dans un local spécifique maintenu à 15°C. Nous nous sommes ainsi alignés sur les fonds de metteurs en scène, conservés à l'IMEC. De plus, nous avons renoncé au classement chronologique pour classer le fonds par ordre alphabétique des œuvres chorégraphiques. Cela permet de retrouver les pièces plus facilement dans la base de données. Entre-temps, l'IMEC a déménagé et a changé de logiciel informatique. Nous devons donc aussi mettre de nouvelles cotes sur les documents. C'est Sandrine Samson qui s'en charge actuellement, bien que cela ne soit plus sa mission directe, car elle connaît bien le fonds.

*M.B. : Lorsque des artistes souhaitent remonter une pièce de Bagouet, ont-ils facilement accès à ces archives ?*

A.A. : Comme nous avons fait des copies de la plupart des documents concernant les œuvres, notamment des cahiers de notes de Bagouet, les artistes peuvent y avoir facilement accès à Lyon. Cependant, ils s'en servent très peu. Car, la transmission se fait essentiellement par l'intermédiaire des anciens danseurs de la compagnie Bagouet. Pour certaines pièces, comme *Désert d'amour*, les danseurs m'ont demandé les notes de Dominique, mais en général ils travaillent de mémoire. Leur mémoire, y compris corporelle, est très importante. Il leur suffit de regarder les captations-vidéo pour se souvenir, pour recoller les morceaux.

[...]

Les captations-vidéo sont lacunaires. Je me souviens de la fois où ils ont remonté *Assai* en 1995. Il y avait deux vidéos de la pièce, l'une réalisée à la création, l'autre trois mois plus tard. Chaque fois, le spectacle avait été filmé avec une seule caméra et en plan fixe. Les danseurs qui travaillaient à remonter cette pièce ont regardé les deux cassettes. Mais entre les lacunes des vidéos et celles de leur propre mémoire, il a fallu réunir tous les danseurs d'origine en studio pendant quinze jours pour retrouver les bouts manquants. Ils étaient alors dans le souci de ne pas adapter, de ne pas réinventer des mouvements.

[...]

Les documents de presse, pour lesquels nous avons aussi fait des copies, ne servent aux compagnies que pour l'aspect communication autour de la reprise. Les danseurs, eux, ne s'en servent pas explicitement pour leur travail de transmission, même s'il leur arrive de les relire.

Enfin, pour les archives techniques, il y a deux cas de figure. Pour des reconstitutions de pièces, nous cherchons l'éclairagiste, le décorateur, le costumier qui étaient présents lors de la création de la pièce. Ils sont encore tous vivants et en activité. Souvent, ils ont gardé leurs propres archives, qui leur permettent de refaire ce qu'ils avaient fait pour la création. Nous reprenons contact avec eux pour qu'ils viennent travailler avec la compagnie qui programme la reprise de Bagouet. Mais dans le cas des relectures, où la compagnie ne décide pas de reprendre l'œuvre à l'identique, on peut faire appel à d'autres éclairagistes, à d'autres costumiers et décorateurs. Cela dépend de la façon dont est conçu le projet de reprise d'une pièce.

*M.B. : Que sont devenues les musiques des pièces ?*

A.A. : Elles étaient sur support magnétique, comme les captations. Je les ai donc rapidement fait numériser par un laboratoire. Les masters sont restés à Lyon, tandis que nous avons déposé des copies à l'IMEC. Mais nous recherchons d'autres lieux qui pourraient être intéressés. J'ai rendez-vous aujourd'hui au CND pour leur proposer les copies et les masters des bandes musicales.

[...]

Chaque fois qu'une compagnie nous sollicite pour remonter une pièce, nous effectuons une copie de la musique du spectacle que nous leur donnons pour leur permettre de travailler.

*M.B. : Et où sont conservées les captations-vidéo ?*

A.A. : J'ai mis dix ans à numériser ce fonds, et comme l'IMEC ne souhaite traiter que nos archives-papier pour l'instant, nous nous demandons encore ce que nous allons faire de ce fonds. L'IMEC accepte de recevoir des DVD, des VHS, mais elle ne les conserve pas, parce qu'il ne possède pas les machines qui permettent de transférer les informations d'un support à un autre, pour éviter qu'elles soient perdues. Une discussion est en cours pour un partenariat avec le CND auquel nous pourrions confier les captations-vidéo au CND. Pour le moment, je m'efforce donc de conserver ces captations, en faisant les copies de copies à usage interne. Cela évite l'utilisation des masters, étant donné que les danseurs s'en servent beaucoup pour remonter les pièces.

[...]

En 2005, nous avons quand même décidé de déposer au Centre National du Cinéma 35 documents audiovisuels, c'est-à-dire 28 captations de pièces et quelques documentaires réalisés par Arte dans le cadre du programme « Images de la culture », pour que les pièces de Bagouet soient un peu plus accessibles. L'association reste propriétaire de ces documents. Mais toute institution culturelle, subventionnée par l'Etat, peut acheter un ou plusieurs de ces films, voire la collection entière, ce qu'a fait le CND. Normalement, dans la convention que nous avons fait signer aux artistes, le prêt et la vente aux particuliers ne sont pas permis, de manière à éviter le piratage. Cela nous permet de ne pas avoir à payer systématiquement des droits d'auteur, puisque le but de cette opération n'est pas commercial. Nous avons seulement demandé aux interprètes leur accord pour que ces images puissent être diffusées dans un lieu public, de type médiathèque.

[...]

Il y a aussi pas mal de documents à la vidéothèque de la Maison de la Danse de Lyon, qui est actuellement en train de mettre en ligne ses collections, en prévoyant un accès restreint à cette base de données, par mot de passe. C'est intéressant aussi de rendre accessibles les œuvres de cette façon, et le problème des droits d'auteur ne se pose pas puisque l'accès est restreint...

*M.B. : Est-ce que cela n'est pas problématique que les fonds soient dispersés entre plusieurs lieux ?*

A.A. : Cette année, les Carnets Bagouet sont à un tournant de leur histoire, car nous devons décider si nous laissons les archives à l'IMEC, étant donné que la convention arrive à son terme. Si le fonds d'archives-papier de Bagouet reste à l'IMEC, nous n'aurons pas d'autre choix que d'éclater le fonds. Mais pour moi, l'éparpillement des documents n'est pas vraiment un problème. Car, quand un chercheur travaille sur un sujet particulier, il n'hésite pas à se déplacer pour trouver les informations dont il a besoin. Cela fait partie du travail de recherche en quelque sorte. Il est plus important de savoir où se trouvent les choses, plutôt qu'elles se trouvent toutes au même endroit sans qu'on le sache. Par contre, pour un danseur qui s'intéresse surtout aux captations-vidéo, il serait bon qu'elles soient toutes réunies dans un même lieu. Enfin, c'est peut-être pour l'amateur de danse que la question de l'éparpillement des archives est la plus problématique. Peut-être serait-il intéressé par ces documents, mais sera-t-il prêt à se déplacer pour pouvoir les consulter ? Probablement pas. Mais est-ce que le fait de réunir toutes les archives au CND résoudrait le problème ? Cela arrangerait le Parisien, mais pas le Marseillais, ni le Lyonnais... Peut-être que la population de chercheurs est

globalement plus nombreuse à Paris. Mais de toute façon, le fonds déposé à l'IMEC n'est consulté que deux ou trois fois par an. Et comme au CND il faut justifier d'un vrai projet de recherche pour y avoir accès, il n'est pas sûr qu'il serait plus consulté. De plus, il faut savoir que le CND ne peut traiter qu'une centaine de documents par an lorsqu'il reçoit un fonds d'archives, parce qu'ils ont une équipe réduite. Cela risque donc d'être assez long avant que le fonds soit accessible. Encore que, comme il a déjà été traité et qu'il est en bon état, cela pourrait aller plus vite. Le vrai problème avec le CND, c'est que si nous leur confions les archives, cela doit être sous la forme de donation, et nous ne pourrions donc plus en être propriétaires...

*M.B. : Pourquoi vouloir garder la propriété des archives de Bagouet ?*

A.A. : En restant propriétaire des archives, nous pouvons décider de les vendre en cas de besoin. C'est un patrimoine économique. De plus, Les Carnets Bagouet sont toujours actifs. Si nous donnons définitivement nos archives, nous n'en serons plus les acteurs, ce qui est problématique. Nous n'aurons plus notre mot à dire quant à leur utilisation... Or si un jour nous avons assez de revenus, rien ne dit que nous n'aurons pas envie à ce moment-là de créer une Fondation Bagouet, pour laquelle nous ferions payer l'entrée, ce qui assurerait à l'association des revenus supplémentaires. Si nous ne sommes plus propriétaires de ces archives, cela sera impossible. Ces archives sont donc capitales pour nous. Il faut vraiment avoir confiance pour confier ses archives à une institution. On pourrait croire que c'est pratique de tout donner, mais ce n'est pas le cas. Peut-être que le fait de partager nos archives entre différentes institutions, ce qui nous permet de garder l'exclusivité, est une solution qui nous convient mieux pour le moment. Multiplier les copies des archives et les déposer à plusieurs endroits, c'est une autre façon de préserver le fonds. Nous travaillons ainsi avec de nombreux partenaires. Le dernier en date est l'Université de Franche-Comté, qui souhaite constituer un fonds d'archives audiovisuelles de la danse pour ses étudiants-chercheurs. Il serait intéressant de développer des réseaux d'universités, d'institutions, autour de projets de ce genre. J'ai récemment sollicité l'association qui regroupe les administrations des Centres Chorégraphiques Nationaux sur la question des archives. Mais elle ne m'a jamais répondu. J'ai parlé à l'administrateur du CCN-Ballet de Lorraine, Dominique Hallez. Il m'a dit qu'il avait dans ses bureaux quantités de boîtes de films sur les remontages des ballets romantiques effectués par Pierre Lacotte, quand il était à la tête du Ballet de Lorraine. Mais, il ne veut pas sacrifier la création et la production d'une pièce, pour sauvegarder ces archives. Si l'Etat lui

donnait de l'argent supplémentaire pour faire ce travail, il le ferait. Mais pour l'instant, bien que l'Etat ait demandé aux CCN de préserver leur patrimoine, les compagnies ne le font pas, parce qu'elles n'ont pas l'argent pour le faire. Ensuite, c'est vrai qu'il y a aussi des chorégraphes qui ne veulent pas qu'on remonte leurs anciennes œuvres. Ils ne sont donc pas très enclins à protéger le patrimoine de la danse.

*M.B. : Qu'advient-il quand les danseurs ne pourront plus transmettre la danse de Bagouet ?*

A.A. : Quand personne ne sera plus là pour transmettre les pièces de Bagouet, il ne pourra plus y avoir de reconstitution, pas sur ce mode-là en tout cas. Aujourd'hui, ce qui intéresse les gens c'est de pouvoir « danser du Bagouet ». Mais c'est peut-être encore plus de travailler avec des danseurs qui ont fait l'expérience de cette danse-là. Ils veulent faire des remontages parce qu'il y a les danseurs pour leur donner des cours, leur transmettre la philosophie de Bagouet... Reconstituer une pièce par le biais de la vidéo, ce n'est pas ce qui les intéresse le plus. Ils sont motivés par l'échange humain. Ils veulent connaître les danseurs, autant que l'œuvre, parce que les danseurs sont très riches de savoir, d'expérience...Le jour où il n'y aura plus les danseurs de Bagouet, est-ce que cela intéressera autant les compagnies de remonter une pièce de Bagouet ? Ce n'est pas sûr. Or, pour les danseurs des Carnets Bagouet, la transmission de la danse de Dominique devient de moins en moins une priorité. Ça l'a été pendant un temps, parce qu'il s'agissait de savoir comment s'y prendre. Mais, aujourd'hui ils savent qu'il y a plusieurs manières de transmettre une œuvre, qu'il n'y a pas une seule bonne réponse. Et ils ont envie d'explorer d'autres univers. Tous mènent d'ailleurs d'autres projets en parallèle. Et ils n'ont pas tous envie de continuer au sein des Carnets. Moi-même, je souhaite arrêter de travailler pour les Carnets... À terme, les Carnets Bagouet vont donc disparaître. C'est inévitable.

Néanmoins, nous envisageons qu'il y aura sûrement des reconstitutions dans l'avenir, à partir des documents que nous aurons laissés. C'est pourquoi nous essayons de laisser le plus de choses possible derrière nous. Nous avons même tenté de faire noter les pièces, chaque fois que c'était possible. Mais c'est pour un futur beaucoup plus lointain, bien que les partitions puissent servir dans l'immédiat.

## 6. Entretien avec Nicolas Villodre

(Cinémathèque de la Danse - le 03/04/08 – Extraits)

*Nicolas Villodre est chargé des collections de la Cinémathèque de la Danse.*

*Marianne Bruno : Bonjour, je fais mon mémoire sur le patrimoine de la danse et sur les différents lieux qui en assurent la conservation et la valorisation. Je m'intéresse donc à la Cinémathèque de la Danse. Pour commencer, je souhaiterais savoir quel est votre rôle au sein de la cinémathèque.*

Nicolas Villodre : Je suis chargé des collections films. Mais nous conservons également quelques livres ainsi que des photos. La Cinémathèque de la Danse a été créée en 1982, au sein de la Cinémathèque française, parce qu'il était alors plus simple de s'appuyer sur cet organisme prestigieux. Mais nous étions autonomes. Je n'étais pas là au tout début, mais dès le départ, la Cinémathèque de la Danse s'est intéressée aux différents supports existants : les films en 35 mm, ceux en 16 mm et la vidéo. La Cinémathèque de la Danse a rapidement été équipée en vidéo. Dans les années 80 et 90, nous étions le seul département de la Cinémathèque française doté d'une caméra et des principaux standards vidéo. La Cinémathèque française résistait à la vidéo, s'en méfiait et avait peur du piratage. Nous, nous l'avons immédiatement incluse dans nos collections. Certains documents n'existaient qu'en ce format-là. Et puis c'était un bon moyen de faire des enregistrements de spectacles. Aujourd'hui, toutes les captations sont faites en DV, en mini DV ou en DV-Cam. En 1986, nous avons rendu hommage à la chorégraphe Janine Charrat. Nous avons trouvé des films en 16 mm et en 35 mm sur son travail. Mais il y avait aussi des émissions de télévision qui n'existaient qu'en vidéo. Nous étions un peu coincés : comment montrer de la vidéo dans la grande salle de Chaillot ? Il y avait un seul vidéo-projecteur à l'époque, une machine américaine de General Electric. Nous devions la louer et elle coûtait très cher. En plus, elle était très lourde à manipuler et il fallait plusieurs heures pour l'installer. Tout cela pour vous montrer la diversité des supports et la complexité du travail de conservation et de valorisation de nos collections. Quand on parle de films, c'est au sens large. Il faut comprendre qu'il peut

s'agir aussi de vidéo. Je m'occupe de la conservation de ces différents supports au sein de la Cinémathèque de la Danse, auxquels s'ajoute maintenant le DVD. Il faut savoir que nous recevons aussi parfois des supports qui n'existent plus. Il faut alors trouver les laboratoires qui ont encore les machines permettant de les lire et de les sauvegarder. Le film en 35 mm est probablement le support qui se conserve le mieux. Le 35 mm en noir et blanc a une durée de vie de plusieurs dizaines d'années. Déjà pour le 35 mm en couleur, c'est plus difficile, parce que la couleur vire d'elle-même avec le temps, même si le film n'est pas directement exposé à la lumière. Si nous conservons les films, c'est pour pouvoir les montrer ensuite.

*M.B. : Comment est-ce que vous enrichissez vos collections ?*

N.V. : Cela varie. Il y a des dépôts spontanés, des gens qui nous connaissent et qui nous envoient automatiquement leurs images, surtout les chorégraphes et les danseurs, parfois les réalisateurs ou les maisons de production. Mais il nous arrive aussi de solliciter un don, ou bien d'acheter des films. Lorsqu'il y a de grands trous dans notre collection, nous faisons en sorte de la compléter. Jusqu'à récemment, nous n'avions presque rien sur Bagouet. Nous avons contacté les Carnets Bagouet pour commencer à combler cette lacune. Nous profitons aussi des programmes publics pour enrichir la collection. Mais aujourd'hui les choses se compliquent. Dans les années 80, on pouvait facilement trouver des films dans les universités américaines notamment. Presque toutes avaient une collection de films, soit des films qu'ils produisaient, soit des films qu'ils diffusaient dans un but non-commercial. Il y avait des films de danse dans leur collection, qu'on pouvait acheter pas très cher. Même au Musée d'Art Moderne de New York, il y avait un catalogue avec une liste de films qu'on pouvait louer ou acheter, et dans ce catalogue on trouvait des films de danse. Les problèmes ont commencé à surgir au milieu des années 80, avec la multiplication des chaînes de télévision et l'apparition des chaînes privées, en manque de programmes. Le prix des archives a beaucoup augmenté. Certaines sont devenues inabordables. Nous subissons toujours ce contrecoup à l'heure actuelle. De plus, le développement de la législation sur les droits d'auteur et les droits voisins a compliqué pour nous l'acquisition de certaines archives. Qui sont les auteurs ? Pour certains, seul le réalisateur est auteur. Pour d'autres, c'est le scénariste. Aux Etats-Unis, c'est le producteur (bientôt ce seront les avocats !)... Les chorégraphes sont maintenant représentés à la SACD et les danseurs vont y venir. Si l'on attend que les œuvres tombent dans le domaine public pour les acquérir, c'est 70 ans minimum. Nous avons peu de films dont nous possédons exclusivement tous les droits. Même la Cinémathèque française doit maintenant

verser des droits pour des films qu'elle a elle-même sauvegardés, ce qui est un peu paradoxal. Elle investit dans la conservation de ces films et en même temps elle doit payer pour pouvoir les montrer à l'intérieur de la Cinémathèque. Mais ça ne servirait à rien de conserver ces films si on ne pouvait pas les montrer. Ce que nous faisons pour pouvoir montrer nos films, c'est que nous distinguons entre la programmation publique et la consultation à la Cinémathèque de la danse.

*M.B. : Par rapport à la consultation sur place, est-ce qu'on peut avoir facilement accès aux collections ou bien, justement à cause de ces problèmes de droit, cet accès est-il réduit ?*

N.V. : La consultation sur place est réduite surtout parce qu'on ne peut pas faire que ça. Il y a une journée dans la semaine qui est consacrée à la consultation : le mercredi. Quand les chercheurs viennent de loin, nous essayons de trouver une solution, mais nous ne sommes ni assez nombreux ni assez équipés pour permettre la consultation en permanence.

*M.B. : Est-ce que les vidéo-captations de danse vous intéressent autant que les films de danse ?*

N.V. : Oui. Nous ne distinguons pas. Ce sera à la postérité de décider ce qui est bien ou pas. Nous gardons tout ce qui peut l'être. Nous avons des contraintes de place. Le fait de tout accepter ne nous empêche pas, dans notre programmation, d'avoir notre propre ligne esthétique depuis les débuts de la Cinémathèque. Nous ne montrons pas tout ce que l'on conserve. Et à l'inverse, nous ne conservons pas tout ce que nous montrons. Par exemple, actuellement nous sommes en train de monter des programmes avec l'INA, que nous diffusons au Jeu de Paume, mais nous n'allons pas pour autant les conserver puisque l'institut s'en charge très bien.

*MB : Est-ce que vous travaillez en partenariat avec beaucoup de structures pour diffuser vos programmes ?*

NV : Oui, nous ne créons pas nos programmes uniquement pour la Cinémathèque française. Même à Paris, nous diffusons dans plusieurs lieux. Il faut regarder notre programmation sur Internet pour voir où les programmes sont présentés.

*M.B. : Vous travaillez avec les Centres Chorégraphiques Nationaux en particulier ?*

N.V. : Oui, en fonction des demandes. Nous diffusons nos programmes dans ces lieux ponctuellement, ou de manière plus régulière par le biais de conventions. Nous allons souvent à Orléans, chez Joseph Nadj par exemple, ou à Rennes, chez Catherine Diverrès, au CNDC d'Angers. Nous diffusons nos programmes dans les festivals de danse, un peu moins dans les festivals de cinéma. On va à l'étranger... Nous travaillons avec le CND.

*M.B. : Comment choisissez-vous ces partenaires ? Est-ce qu'ils doivent disposer de matériel pour diffuser ?*

NV : Le choix de montrer nos programmes dans un lieu n'est pas forcément lié au matériel. Il nous est arrivé de faire des projections à l'Opéra Garnier par exemple, alors qu'ils avaient un très mauvais projecteur. Nous avons loué le matériel. Donc non ce n'est pas directement lié à la présence d'un équipement. Disons que quand il y a du matériel, ça facilite les choses, parce que la location engendre des frais importants. L'opération n'est alors plus du tout rentable. C'est plus une opération de prestige dans ces cas-là. Mais nous le faisons tout de même.

*M.B. : Pourquoi la Cinémathèque de la danse s'est-elle séparée de la Cinémathèque française ?*

NV : C'était pour nous rapprocher du Centre National de la Danse. Mais ce rapprochement n'a pas eu lieu pour diverses raisons. Au début, la Cinémathèque française nous a accueillis bénévolement dans ses locaux. Le président de la Cinémathèque appréciait beaucoup la danse et c'était le moment où le Ministère de la culture voulait agir en faveur de cet art. Mais par la suite, les directeurs successifs de la Cinémathèque se sont mis à nous demander une contribution pour la location des bureaux. Et puis le Ministère a voulu regrouper la Cinémathèque française et la Bibliothèque du cinéma, donc il n'y avait plus de place pour nous. On nous a proposé d'aller au CND. Mais le CND nous demandait aussi une contribution

financière, assez élevée. La Cinémathèque de la Danse est donc devenue une association autonome. Mais en réalité nous étions déjà indépendants quand nous étions dans les locaux de la Cinémathèque française, parce que celle-ci ne s'était jamais mêlée de notre programmation.

*M.B. : En ce moment, le Centre National de la Danse met tous ses films sur support DVD. Est-ce que vous suivez une démarche similaire ? Et est-il possible de transférer sur DVD les vieux supports ?*

N.V. : Oui, c'est possible. Mais cela demande beaucoup de temps et d'argent. En plus, on ne sait pas combien de temps peut se conserver un DVD, ce n'est donc pas forcément une bonne idée de tout mettre sur DVD. L'idéal serait de revenir au 35 mm, puisqu'on sait que ce support dure très longtemps. Mais le 35 mm est vraiment cher. Alors peut-être les Beta, qui sont très stables aussi... Il n'y a pas de secret. L'idée est de faire la meilleure copie possible, en partant des originaux ou des meilleures copies existantes. La meilleure copie n'est pas forcément issue du négatif, si celui-ci s'est décomposé. Une pellicule, c'est vivant. Ça devient de la confiture avec le temps. Dans ce cas-là, il vaut mieux partir d'une copie en meilleur état. Ensuite, pour préserver une collection, il faut faire régulièrement des copies, quel que soit le support. Et ces copies ne doivent pas être trop dégradées, ni trop compressées. Le DVD est compressé, c'est pourquoi on perd beaucoup en informations. Pour projeter sur grand écran, il faut la meilleure qualité d'image. Avec le DVD, parfois le mouvement est saccadé, ou alors la définition n'est pas très bonne, les couleurs bavent. Si ce n'était pas compressé ça irait. Chaque fois qu'on le peut, il vaut mieux copier sur un support qui ait au moins la même qualité que le support original. Mais ce n'est pas toujours possible. Seulement le DVD est un support tellement fragile et sensible, que ce n'est pas vraiment mieux que les anciens supports. Quand il y a un défaut sur une vidéo analogique par exemple, ça fait un « scratch », quelque chose de désagréable visuellement. La vidéo analogique n'a pas le côté lisse du numérique. Mais quand il y a le moindre défaut sur un DVD, il n'y a plus d'image du tout. Ce n'est pas mieux au final. Je ne pense pas que le DVD soit un système de conservation viable. C'est avant tout un système de diffusion pratique. On pourrait stocker les films sur un serveur numérique, mais c'est tout aussi risqué. Un serveur peut se « planter » et on perd toutes les données. Donc le problème n'est pas résolu.

*M.B. : Est-ce que vous réalisez des films de danse ?*

N.V. : En règle générale, on permet aux réalisateurs d'avoir accès à nos images et on les met en relation avec les auteurs ou leurs ayants-droit. Il nous arrive de coproduire des films de danse. Mais on n'est pas une maison de production, et on n'a pas le budget pour. Nous faisons aussi parfois des captations. Je dois dire que notre travail a été facilité par l'arrivée de la DV-Cam, parce que ce support peut être facilement reliées aux logiciels de traitement de l'image.

## 7. Entretien avec Albert Dichy

(Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine - Le 03/04/08 - Extraits en attente de validation)

*Albert Dichy est le directeur littéraire de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.*

*Marianne Bruno : Bonjour. Je fais actuellement une recherche sur le patrimoine de la danse. J'ai appris que les archives du chorégraphe Dominique Bagouet ont été déposées à l'IMEC. Sachant que votre projet initial était de conserver la mémoire de l'édition contemporaine, je souhaiterais savoir comment ces archives s'inscrivent dans le projet de l'IMEC.*

Albert Dichy : La question des archives de la danse s'est posée tardivement dans l'histoire de l'IMEC. Au départ, notre projet était de conserver et de valoriser les archives du monde du livre et de l'édition. Mais très vite, l'IMEC s'est ouvert à tout ce qui fait la culture contemporaine. Nous nous sommes intéressés, non plus seulement au réseau diversifié de l'édition (écrivains, éditeurs, graphistes, revues, etc.), mais à la toile culturelle toute entière.

[...]

C'est à travers l'association des Carnets Bagouet que nous avons été confrontés, pour la première fois, aux archives de la danse. Après la mort de Bagouet, les Carnets cherchaient un lieu pour conserver les archives qu'ils avaient déjà rassemblées et classées. Ils étaient confrontés au problème de la gestion de ces archives et avaient besoin de l'aide d'archivistes professionnels. Pour nous, il s'agissait d'un fond exemplaire parce qu'il était déjà constitué, ce qui nous permettait de travailler dessus véritablement, quand les archives de la plupart des chorégraphes sont dispersées un peu partout. Autre élément important, le fond était constitué principalement d'archives papier. Nous avons donc les compétences pour le traiter. Enfin, les Carnets Bagouet souhaitaient continuer à faire vivre les œuvres de Bagouet et à transmettre sa pédagogie. Nous allions pouvoir mettre en place un partenariat, dans lequel l'IMEC se chargerait de la conservation, du classement, de l'inventaire, de la mise à disposition des archives, et les Carnets Bagouet du travail intellectuel et artistique...

Au moment où ils nous ont proposé leurs archives, les Carnets Bagouet étaient aussi en pleine réflexion sur les modes de transcription de la danse, sur la question de la transmission en

danse, de la reprise des œuvres chorégraphiques, de leur réinterprétation. Cela nous renvoyait à la façon dont on rejoue une pièce de théâtre. Ces problématiques s'inscrivaient donc assez bien dans notre champ de réflexion. Comme nous avons déjà beaucoup d'archives de théâtre (Vitez, Chéreau...), nous avons pensé que les archives d'un chorégraphe pouvaient s'inscrire à l'intérieur de cette chaîne, devenir l'un des maillons de la vie culturelle de notre temps.

Puis nous avons reçu les archives de Bernard Glandier, danseur et chorégraphe, qui a travaillé pendant dix ans avec Dominique Bagouet. Susan Buirge nous a aussi proposé ses archives, qui étaient liées aux archives de Marguerite Duras sur lesquelles elle avait travaillé. Enfin, nous avons reçu les archives de Jacqueline Robinson, elle aussi très liée à Dominique Bagouet et à Susan Buirge. C'est elle qui a fondé l'atelier de la danse. Elle a joué un rôle essentiel sur le plan pédagogique en France.

[...]

Les Carnets Bagouet et Susan Buirge ont une position radicalement différente quant à l'utilisation de leurs archives. Les Carnets sont préoccupés par la pensée de la reprise des spectacles de Bagouet, tandis que Susan Buirge s'oppose nettement à la reprise de ses spectacles. Pour elle, les archives ne sont pas là pour permettre à des gens de reprendre les œuvres, mais pour essayer de comprendre les ressorts de ce qui a fait son activité à un moment donné.

[...]

Ces quatre fonds d'archives forment un petit réseau autour de la danse. Mais ils s'inscrivent aussi dans un réseau plus vaste, qui est celui de la culture contemporaine. Notre objectif n'est pas de constituer un mini centre de la danse, ni de recevoir un ensemble d'archives considérables sur la danse. C'est pourquoi, nous sollicitons les archives du monde de l'édition, mais pas celles du monde de la danse. Notre attitude est plus passive à leur égard. Nous sommes ouverts aux propositions. Il peut y avoir des gens qui se sentent bien à l'intérieur de l'espace défini par l'IMEC, des gens pour qui le lien avec l'écriture, le théâtre, la vie culturelle contemporaine est quelque chose d'important. Nous sommes tout à fait prêts à les accueillir.

Nous sommes plus proches, en tant qu'institution, d'un lieu comme le Centre Pompidou, d'un lieu sur la culture contemporaine, que d'un lieu comme la BNF ou le CND, qui sont spécialisés dans la réflexion sur un seul art.

*M.B. : Comme on parle beaucoup de l'écriture chorégraphique de Bagouet, je me demandais si le choix d'un lieu dédié à l'édition contemporaine pouvait être lié avec cette question de l'écriture.*

A.D. : Il y a toujours eu un lien sur la question de l'écriture. D'autant plus que Bagouet a adapté un livre d'Emmanuel Bove, dont nous avons aussi les archives à l'IMEC. Les fonds d'archives sont donc reliés au-delà du simple réseau de correspondances immédiates. C'est aussi pour cela que le fond de Bagouet nous a intéressés. Il permettait de faire la passerelle entre différents pôles de la vie culturelle. Un chercheur, arrivant chez nous, peut commencer par le fond de Dominique Bagouet, passer ensuite au fond Emmanuel Bove, puis, pourquoi pas, passer à un fond d'éditeur, puis à un fond de revue... On peut circuler dans les collections. L'idée de l'IMEC est de décloisonner les grands secteurs de la vie culturelle. En cela, nous reflétons le grand chantier de la vie artistique du 20<sup>e</sup> siècle, qui a mélangé les genres, qui a toujours travaillé sur les frontières entre les genres, entre les arts. Comment passe-t-on d'un art à un autre ? D'un genre à un autre ? Ce sont des questions que nous posons à travers les archives que nous accueillons. Par exemple, au sein du fond d'archives d'Alain Robbe-Grillet, nous ne pouvons pas séparer ses activités de cinéastes, de ses activités d'écrivain, puisque les fonds ne peuvent être dispersés. Et de toute façon, cela n'aurait pas beaucoup de sens de le faire. C'est la même chose pour le fond de Marguerite Duras. Ce sont deux activités différentes, deux arts différents, mais pratiqués par une même personne. Comment sont-ils liés ? Voilà des choses auxquelles nous sommes particulièrement sensibles...

Mais les archives de la danse nous intéressent aussi sur un autre plan. Nous nous intéressons beaucoup à la fonction de l'écriture dans les pratiques artistiques. Qu'est-ce qui passe par le papier ? Qu'est-ce qui fait qu'un metteur en scène, qui s'est toujours beaucoup défié de l'écriture, qui n'a jamais voulu écrire, produit pourtant des archives papier, liées à sa pratique quotidienne : de la correspondance, des projets, des notes de scénographie, des plans de mise en scène ? Il y a beaucoup de choses qui passent par le papier, même chez ceux qui sont plus dans le plaisir de se taire. Un chorégraphe qui s'exprime par le mouvement, le corps de ses interprètes, produit aussi des archives papier. Et ça nous intéresse.

*M.B. : Comment se valorisent les fonds d'archives à l'IMEC ?*

A.D. : La valorisation passe par l'organisation d'expositions, par la publication de livres... Nous avons récemment publié un grand catalogue sur les archives des Editions du Seuil, et nous avons organisé des débats sur l'histoire de cette maison d'édition. Mais le premier acte de valorisation, c'est avant tout le classement du fond, qui va permettre sa consultation. Pour les fonds de danse, c'est à peu près pareil. Notre premier travail consiste à faire l'inventaire du fond. Puis, en collaboration avec les Carnets Bagouet et la famille Bagouet, nous classons les archives, pour permettre la plus grande utilisation possible du fond. Il faut quand même écarter un certain nombre de documents qui ne sont pas immédiatement accessibles, parce qu'ils touchent à la vie privée. Mais notre souhait, à nous, en tant qu'institution, est d'ouvrir le plus vite possible les archives aux chercheurs, tout en respectant les conditions élémentaires de prudence et de respect de la vie intime.

*M.B. : Est-ce que vous constatez une différence de fréquentation entre les fonds d'écrivain et les fonds de chorégraphes ?*

A.D. : La danse est peut-être l'un des arts qui connaît le plus fort développement depuis ces vingt dernières années. En France, la danse s'est totalement modifiée depuis les années 70, et depuis elle s'épanouit de façon extraordinaire. Par rapport à des secteurs artistiques plus traditionnels, il y a une vraie demande de la part des chercheurs. Mais ensuite, cela dépend aussi de la notoriété des auteurs. Certains auteurs, comme Michel Foucault ou Marguerite Duras, attirent énormément de chercheurs. Ce n'est pas comparable. Tout ce que je peux vous dire, c'est que les archives de Dominique Bagouet et des Susan Buirge sont fréquentées par les chercheurs.

*M.B. : J'ai rencontré Anne Abeille, la coordinatrice des Carnets Bagouet. Elle m'a confié que depuis quelques temps les Carnets avaient l'impression qu'il y avait moins de demandes par rapport aux danses de Dominique Bagouet...*

A.D. : C'est peut-être lié au fait qu'ils sont confrontés à la question de la transmission, de la perpétuation d'un héritage artistique, tandis que nous, nous attirons plutôt des gens qui travaillent sur un plan plus historique, même s'il y a aussi beaucoup de chorégraphes qui viennent consulter les archives de Bagouet...

*M.B. : Est-ce qu'à l'occasion de certains projets vous travaillez en partenariat avec d'autres institutions patrimoniales ?*

A.D. : Nous avons organisé des rencontres, des débats, avec des représentant d'autres institutions patrimoniales. Pour le moment, nous ne menons pas encore de projets spécifiques en partenariat avec ces institutions. Mais nous sommes ouverts aux propositions.

*M.B. : Vous mettez l'accent sur la mémoire de l'édition contemporaine. Pourquoi pas sur le patrimoine ? Quelle différence faites-vous entre ces deux notions ?*

A.D. : Pour moi, la notion de mémoire comprend celle de patrimoine, tout en signifiant quelque chose de légèrement différent. Le patrimoine s'attache surtout au caractère original et unique de certains objets, comme les manuscrits d'écrivain. Tandis que la mémoire privilégie une conception plus intellectuelle de l'œuvre. Elle se préserve, sans que nous ayons à détenir nécessairement les objets originaux, qui ont pu être dispersés ou vendus. Lorsque nous recevons les archives d'un auteur, mais qu'il y a des éléments qui manquent, nous essayons d'obtenir des copies des manuscrits manquants, de façon à ce que le fond soit intellectuellement le plus complet possible. Si nous privilégions le patrimoine, nous ne conserverions pas de copies, seulement des originaux. C'est la même chose pour la correspondance. Généralement, vous n'avez que les lettres que la personne a reçues, pas celles qu'elle a envoyées. Nous essayons donc de contacter les destinataires des lettres, pour qu'ils nous confient les lettres qu'ils ont reçues de cet auteur, ou à défaut, une copie. Nous sommes moins attachés à l'objet en tant que tel, qu'à ce qui permet de faire vivre les archives et de leur donner du sens.

## **8. Entretien avec Mathias Auclair**

(Bibliothèque-Musée de l'Opéra - le 14/05/08 - Extraits en attente de validation)

*Mathias Auclair est conservateur et responsable de la conservation à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, qui est rattachée au département Musique de la Bibliothèque Nationale de France.*

*Marianne Bruno : Comment se répartissent les collections danse à la Bibliothèque Nationale de France ?*

Mathias Auclair : Ce que nous avons découvert ou redécouvert en scrutant les collections, c'est qu'il y avait des documents de danse dans tous les départements de la Bibliothèque Nationale. Il est vrai que la danse n'est pas forcément le thème qui intéresse le plus les conservateurs, du fait de leur culture. Dans certains départements, les documents de danse sont des exemplaires isolés au sein de séries plus larges. Par exemple, au Département des médailles, on peut trouver des médailles qui représentent des danseurs ou qui appartenaient à des danseurs, mais il n'y a pas de série constituée de médailles de danse. Quant aux gros fonds danse de la Bibliothèque Nationale, ils sont à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra qui dépend du Département de la musique pour des raisons historiques, et au Département des arts du spectacle. La Bibliothèque de l'Opéra a été créée au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, rattachée à la BNF en 1935, puis associée au Département de la musique en 1942, ce qui a réglé son destin du point de vue administratif. Le département des arts du spectacle, quant à lui, est un département plus jeune. Il a été créé dans les années 70 et il s'est progressivement individualisé. Avant les années 70, il n'y avait pas à proprement parler de Département dédié aux arts du spectacle à la Bibliothèque Nationale. C'est une des raisons pour lesquelles la BMO a été reliée au Département de la musique et non au Département des arts du spectacle. Il est certain que l'arrivée du Département des Arts du Spectacle dans le paysage général de la BNF a fait bouger les frontières de la documentation générale des arts du spectacle et de la danse. Jusque-là, la BMO conservait des documents issus de l'Opéra de Paris, de l'Opéra Comique, les archives de l'architecte Charles Garnier, ainsi que des documents sur le music-hall, sur le mime, etc. À partir du moment où le Département des arts du spectacle a été créé

et qu'il a eu, lui aussi, une mission de conservation des documents issus des arts du spectacle, avec d'ailleurs une ambition assez large, la danse est rentrée dans son champ de compétences. Il a alors fallu dessiner des lignes de partage plus ou moins claires entre ce qui relevait de la BMO et ce qui relevait du Département des Arts du Spectacle. Mais à l'heure d'aujourd'hui, ces lignes de partage ne sont toujours pas très claires. Les frontières sont fluctuantes, en fonction de facteurs qui ne sont pas toujours d'ordre scientifique, mais qui peuvent être d'ordre financier, ou le fait des rencontres, du carnet d'adresse de chacun... Le directeur de la BMO connaît telle ou telle personne, et celui du Département des arts du spectacle connaît telle autre personne. Les fonds entrent ainsi un peu en fonction des affinités des uns et des autres. Pour en revenir à l'histoire de la BMO, la Bibliothèque de l'Opéra a toujours conservé des documents de danse, puisqu'elle était la mémoire de l'Opéra. Le répertoire de l'Opéra se compose pour moitié de danse, plus si l'on tient compte du fait que, pendant une période, il y avait des parties dansées au sein des opéras. Mais la prise de conscience de l'importance des collections danse au sein de la Bibliothèque de l'Opéra s'est fait au moment du versement des collections des Archives Internationales de la Danse de Rolf de Maré au sein des Collections de la Bibliothèque. Les Archives Internationales de la Danse ont été fondées en 1931. C'était la première fois que l'on essayait de conserver le patrimoine de la danse, la première structure de valorisation de ce patrimoine. Dans les années 50, Rolf de Maré a décidé de donner ses fonds, dont une grande partie à la Bibliothèque de l'Opéra, à condition que l'on crée au sein de la Bibliothèque de l'Opéra une partie indépendante, qui leur soit consacrée. Cet espace devait s'appeler la Bibliothèque-Musée de la Danse et devait fonctionner avec des fonds propres. C'était une façon de garder groupées les collections. En même temps, cela ne devait pas être trop figé non plus, puisque Maré avait prévu des fonds pour développer ces collections. Et c'est en fait à partir de ce moment-là, qu'on a commencé à parler de Bibliothèque-Musée de l'Opéra, presque par opposition à la Bibliothèque-Musée de la Danse. C'était presque une opposition de genre, avec d'un côté la danse et de l'autre et l'opéra. Puis le versement officiel des archives des AID a eu lieu. Il s'en est suivi de toute une série de tractations entre Rolf de Maré et la Bibliothèque de l'Opéra. Finalement, l'idée d'une Bibliothèque-Musée de la Danse a été abandonnée, notamment pour des raisons scientifiques. En effet, le directeur du Département de la musique ne trouvait pas très intelligent de séparer les deux collections, de présenter séparément les grandes figures de l'opéra et les grandes figures du ballet, alors qu'elles s'étaient produites un temps dans les mêmes œuvres. La Bibliothèque de l'Opéra est donc devenue la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, pour marquer son origine historique, et le fonds des AID est venu s'intégrer à nos collections de manière plus ou moins signalée. C'est une collection extraordinaire de documents, qui ne sont pas

encore bien inventoriés, ni bien connus. L'entrée des collections des AID au sein de la BMO a un peu modifié la structure des collections. La Bibliothèque de l'Opéra avait, en matière de danse, des fonds de danseurs et de chorégraphes, des maquettes de costumes, la musique des ballets, tout ceci provenant de l'activité de l'Opéra. Mais avec les AID, les danses folkloriques, les danses de salon, le music-hall, entre autres, ont fait leur entrée dans les collections. Cela peut d'ailleurs expliquer les points de convergence que l'on constate entre les collections de la BMO et celles du Département des arts du spectacle. En effet, ce dernier a des fonds assez voisins. Le music-hall, par exemple, est un des fonds significatifs du Département. Il y a donc tout un tas de recouvrements qui ne facilitent pas la définition d'une politique documentaire claire. Mais dans le cas des fonds sur le music-hall, nous avons décidé qu'ils étaient plus du ressort des arts du spectacle. Enfin, le dernier fond important de la BMO est celui des Ballets russes. Ensuite nous avons encore des fonds plus ou moins importants de chorégraphes divers. Si nous avons des difficultés à décrire une véritable politique documentaire, c'est peut-être aussi de la faute de l'Opéra de Paris qui évolue, qui ne se cantonne pas dans son rôle de conservatoire du ballet classique. Si vous suivez les saisons de l'Opéra, vous voyez qu'en danse, on programme plein de choses différentes. C'est pourquoi on ne peut pas dire que la BMO doit garder les documents relatifs au ballet classique, et que le Département des arts du spectacle doit s'occuper du reste. Cette position-là n'est pas tenable, puisque nous sommes d'une certaine manière le reflet des activités de l'Opéra, qui programme aussi des chorégraphes contemporains. Et puis du côté des arts du spectacle, c'est aussi prestigieux d'avoir des documents qui viennent de l'Opéra. Tout ce qui se fait à l'Opéra ne reste pas forcément à l'Opéra. Il y a un phénomène d'évasion. Telle grande ballerine, par exemple, qui s'en va avec tous ses souvenirs, peut décider de les donner au Département des arts du spectacle plutôt qu'à nous. En général, les anciens danseurs nous confient leurs archives, mais il peut arriver, pour des raisons variées, qu'ils les donnent à d'autres. La Bibliothèque Nationale n'a jamais voulu trancher sur ce point, peut-être parce que c'est difficile de trancher. Du coup, la politique documentaire en danse, entre la BMO et le Département des arts du spectacle, relève plus de l'accord de gré à gré, que du suivi de règles coulées dans le bronze. La seule chose que nous essayons de faire prévaloir, ici à la BMO, c'est que ce qui est exécuté à l'Opéra nous revient. Mais dans le cas d'artistes qui ont travaillé dans des lieux différents au cours de leur vie, à l'Opéra, à la Comédie française, au Théâtre des Champs-Élysées, le fait de déposer leurs archives à la BMO ne va pas de soi. Il nous arrive parfois de récolter, en plus des documents de l'Opéra de Paris, d'autres documents. Les arts du spectacle, quant à eux, récoltent plein de documents différents, dont des documents qui peuvent venir de l'Opéra. Ce n'est pas toujours facile à gérer, je ne vous le cache pas. On

évite le plus possible que le même sujet soit éparpillé entre plusieurs départements. Mais l'essentiel c'est que cela entre dans les collections de la Bibliothèque Nationale.

*M.B. : Pouvez-vous me parler de votre projet du guide des sources de la danse ?*

M.A : Ce guide est là pour informer le lecteur qu'il peut trouver beaucoup de choses sur la danse à la Bibliothèque Nationale, et pour lui indiquer où elles se trouvent. Il devrait aussi permettre de multiplier les entrées dans les collections danse. À l'heure actuelle, si vous effectuez une recherche à la BMO à partir du nom d'un auteur, ce n'est pas trop difficile. Si vous travaillez sur un ballet, ce n'est pas trop difficile non plus à trouver. Si vous travaillez sur un style de danse, ça commence à se compliquer. Il y a quelques fiches, mais vous sentez que ça ne va pas très loin. Et si vous faites une recherche sur un thème à l'intérieur d'un ballet, alors là c'est l'horreur. Ou même si vous travaillez sur un pas technique à l'intérieur d'un ballet, c'est épouvantable. Pour un thème comme « Littérature et danse », c'est aussi très dur de trouver des documents. Il faut imaginer des entrées possibles dans les collections, par exemple des ballets qui ont un argument littéraire important, pour trouver des documents en rapport avec ce thème. Le guide ne va pas suppléer à tous ces manques des fichiers. En revanche, il doit permettre de multiplier les approches. Il concerne principalement les collections de la Bibliothèques Nationales. Nous allons quand même essayer de mentionner quelques fonds complémentaires. Il faudra mentionner par exemple qu'une partie du Fond Francine Lancelot se trouve au Centre National de la Danse, et qu'il y a des archives de l'Opéra aux Archives Nationales. Dans la première partie du guide, nous allons suivre l'architecture administrative de la BNF, pour décrire ce que contient chaque département, en termes de documents relatifs à la danse. Cela devrait permettre d'avoir une vue d'ensemble des collections. Dans la deuxième partie, nous allons faire une description plus typologique, en indiquant les différents types de documents qu'on peut trouver, en les articulant les uns aux autres en fonction de la place qu'ils occupent dans la réalisation d'un spectacle. La troisième partie sera, quant à elle, plus difficile à mettre en œuvre. Il s'agit d'une partie thématique, à laquelle tient beaucoup Noëlle Guibert, l'actuelle directrice du Département des arts du spectacle. Ce type d'approche est d'ailleurs souvent demandé. Cela va nous permettre d'indiquer les documents qui n'entrent pas très bien dans les deux catégories précédentes, comme les danses de salon par exemple ou le music-hall, et de mettre en valeur des documents, qui autrement, se seraient retrouvés noyés dans la masse, comme les photos de music-hall qui se seraient perdues au sein des photos de danse. Enfin, la quatrième et dernière

partie sera une sorte de dictionnaire des fonds de danse, qui va répertorier tous les fonds, tous les ensembles un peu constitués à la BNF autour de la danse. Cet ouvrage est une petite chose, mais c'est un premier outil.

*M.B. : Et à quels types de publics pensez-vous que ce guide s'adresse ?*

MA : Il peut intéresser différents types de publics. Le grand public, je n'y crois pas trop, sauf si on produit un guide illustré, parce que cela pourrait devenir une jolie chose. Sinon je pense que ce guide peut être un outil de travail très intéressant pour des étudiants qui étudient l'histoire de la danse, ou même pour des étudiants danseurs qui ont envie de connaître un peu le patrimoine de la BNF. Le guide leur permettra d'entrer dans les collections, qui sinon sont assez intimidantes. On sait difficilement comment les prendre au premier abord. Pour les spécialistes, je ne pense pas qu'ils trouveront leur compte dans tout le guide. En revanche, il peut quand même leur signaler des fonds dont ils n'auraient pas eu connaissance. Il est rare qu'on soit spécialisé dans tous les domaines. Donc un spécialiste du Ballet de Cour au 17<sup>e</sup> siècle sera peut-être content de trouver deux ou trois pistes sur le ballet romantique, le jour où il aura envie d'écrire un article sur les réminiscences du Ballet de Cour dans le Ballet Romantique... Ce n'est pas parce qu'on est spécialiste d'un sujet qu'on n'est pas content de trouver, de temps en temps, des ouvrages un peu simples, qui permettent de prendre de la hauteur. Moi j'aime bien entrer assez précisément dans un sujet, mais aussi le prendre d'un peu haut, pour voir comment les choses s'articulent. Quand vous êtes spécialiste d'un sujet, mais que vous avez besoin d'aborder un autre sujet pour connecter les choses, vous n'avez pas forcément envie de vous précipiter du premier coup dans un ouvrage très détaillé où vous allez vous noyer. Ce guide peut donc servir aussi à cela. Mais il reste quand même à destination d'un public universitaire débutant dans la recherche, je pense. L'avenir nous le dira. Ce n'est pas facile d'évaluer à l'avance la portée d'un ouvrage de ce type. On est toujours à la frontière entre le trop synthétique et le trop détaillé. Si vous vous laissez aller, vous recopiez des inventaires. Or il faut que ce soit quelque chose de bien lisible. Il ne faut pas que ce soit trop ennuyeux. Il y a tout un tas de contraintes de ce genre qui entrent en ligne de compte, et qui font que l'ouvrage va rencontrer son public ou pas. Cela peut devenir un instrument de travail formidable, moyen ou complètement nul.

[...]

*M.B. : Vous arrive-t-il d'être sollicités par les chorégraphes ou par les danseurs de l'Opéra, à l'occasion de la recréation de pièces de répertoire ?*

M.A. : Il est vrai qu'on est beaucoup plus sollicités pour la danse, que pour l'opéra. Il semble qu'il y ait encore un vrai sentiment patrimonial du côté de la danse, qu'il n'y a plus du tout dans l'opéra, qui à l'heure actuelle, est complètement tourné vers la création. En danse, pour les grands ballets de répertoire, il y a parfois même une volonté de reconstitution. En général, c'est la personne qui remonte le ballet, le chorégraphe ou le metteur en scène, qui vient consulter nos collections. Mais parfois, même si c'est plus rare, on voit aussi le costumier ou le décorateur. Les gens des ateliers, notamment de l'atelier couture, viennent aussi à la BMO. En revanche, les danseurs viennent assez peu. Je pense que cela vient du fait qu'on n'a pas de vidéos à la BMO. Toutes les vidéos sont à l'Opéra. Et pour ce qui est de la documentation, je pense que ce qu'ils trouvent à l'Opéra leur suffit amplement. S'il y a quelques danseurs vraiment très intéressés par le patrimoine, il y en a aussi beaucoup que ça n'intéresse pas du tout, et qui s'en remettent à la vidéo de leur danseuse favorite et aux conseils de leur répétiteur.

*M.B. : La particularité de la BNF, c'est d'être gestionnaire du dépôt légal ? Est-ce que vous êtes concernés par le dépôt légal à la BMO ?*

M.A. : Le dépôt légal touche tous les documents édités en France, y compris les logiciels. Mais nous, à la BMO, nous ne sommes pas du tout gestionnaire du dépôt légal comme peut l'être le département musique pour les partitions éditées, ou le département des estampes pour les affiches... La danse n'est pas véritablement touchée par le dépôt légal, sauf si un chorégraphe édite sa chorégraphie sous la forme d'une partition par exemple. Nous n'avons donc pas, à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, de service de dépôt légal. De plus, il a été décidé récemment de limiter le nombre d'exemplaires du dépôt légal, si bien que nous qui n'avons déjà pas beaucoup d'exemplaires du dépôt légal, nous en aurons encore moins. Je me souviens d'une question qui avait été posée lors de la présentation du guide. La personne demandait si les chorégraphes étaient obligés de déposer un « exemplaire » de leur chorégraphie à la SACD. Mais ça n'est vraiment pas facile à faire. La seule chose qui puisse rendre compte d'une danse, c'est la partition chorégraphique. Mais tout le monde ne note pas ses chorégraphies...

*M.B. : Est-ce que sur des sujets relatifs à la danse, la BNF travaille en partenariat avec d'autres institutions patrimoniales comme le CND ?*

M.A. : Le CND est devenu pôle associé de la BNF. Il n'empêche que pour l'instant le contrat est limité à de toutes petites choses, parce qu'il est déjà assez compliqué de monter des expositions avec l'administration de la BNF et que travailler avec le CND rajoute des difficultés supplémentaires. Mais c'est vrai que ce serait bien pour nous de travailler avec eux parce que ça nous fait un appui, un partenariat, ce qui est toujours intéressant, et que ça nous permet d'échanger et d'avoir des missions un peu plus importantes que celles qui sont les nôtres en ce moment à la BNF. La BNF est un gros établissement. Son socle, c'est le livre, l'histoire. La danse semble bien loin de ses priorités, même si on ne nous empêche pas d'organiser des choses. Cependant, nous montons nos expositions en plus de tout ce que nous faisons par ailleurs. Donc en général, c'est dans l'urgence, un peu à l'arrachée. En même temps, le fait que la BNF publie ce guide des sources de la danse, montre qu'il y a quand même un intérêt pour la danse. En 2009, nous allons présenter une exposition. La revue de la BNF publiera quelques articles sur cette exposition...

## 9. Second entretien avec Laurent Sebillotte

(Centre National de la Danse – le 30/05/08 - Extraits)

[...]

*Marianne Bruno : Claire Rousier m'a parlé d'un groupe de travail qui permet aux différents départements du CND d'œuvrer ensemble, notamment sur des projets relatifs au patrimoine...*

Laurent Sebillotte : A l'origine, ce groupe devait permettre d'organiser la programmation du CND et de faire en sorte que les propositions des uns puissent susciter des propositions chez les autres. Ce groupe de travail existe toujours, mais plus exactement sous la même forme.

[...]

Je pense que la réponse apportée par le CND, en termes d'organisation de structure, n'est pas tellement intéressante à détailler, parce qu'elle va forcément bouger au fil du temps.

[...]

Au cours de l'histoire de l'institution, différentes missions se sont additionnées. Certaines étaient déjà couvertes par des structures préexistantes, d'autres non. Nous avons donc longtemps gardé une structuration héritée de l'histoire, par nécessité. Il fallait donner une forme de continuité à des activités qui préexistaient au CND. Il fallait aussi fédérer des équipes attachées à des missions disjointes les unes des autres, qui se positionnaient différemment dans le milieu. Il a fallu du temps pour faire travailler tout le monde ensemble. On s'est d'abord fédéré autour d'un bâtiment. Et je pense qu'aujourd'hui on entre dans une phase où ces découpages historiques vont pouvoir être atténués. Et peut-être aussi qu'on va pouvoir redécouper des choses qui fonctionnaient jusque-là d'un seul bloc... Mais ça ne modifie en rien nos missions.

[...]

*MB : Est-ce que vous acceptez les simples dépôts d'archives comme l'IMEC ? Comment répondez-vous aux compagnies qui cherchent un endroit pour déposer leurs archives, mais qui souhaitent en rester propriétaires, parce que cela représente un patrimoine économique pour elles ? Je pense notamment aux Carnets Bagouet ?*

L.S. : Notre logique est celle d'un lieu de conservation, de documentation. Quand un fond d'archives nous est confié, nous y investissons du temps, de l'espace de stockage et de la matière grise, pour le conserver et le valoriser... Nous avons donc envie de le garder. Si au bout du compte, le déposant décidait de nous le reprendre, nous aurions un peu « gâché » cet investissement. C'est pour cette raison que le CND privilégie les donations. Nous ne traiterons pas un fond de la même façon, si nous ne sommes pas sûrs de pouvoir l'incorporer dans nos collections, de pouvoir l'exposer dans nos expositions, le reproduire dans un livre qu'on édite ou le proposer comme corpus d'archives à un chercheur.

[...]

En ce qui concerne les archives des Carnets Bagouet, ce sont les archives de leur activité. Or l'association existe toujours. Elle est encore en activité. C'est pour ça qu'ils ne souhaitent pas se déposséder totalement de leurs archives. Une solution pourrait être de notre part d'acheter des copies de leur documentation vidéo et de leur documentation sonore. Ainsi, tout en bénéficiant d'une valorisation économique, l'association pourrait rester propriétaire et utilisatrice des masters, autonome en termes d'exploitation, tout en ayant rendu possible l'accès au public à travers une institution dont c'est la mission. Dans ce cadre, nous ne demandons aucun droit d'exclusivité, ce qui nous importe en premier lieu c'est la diffusion et l'accessibilité de la documentation. Pour ma part, je suis assez peu « fétichiste » ! Et j'ai confiance dans le milieu pour qu'on ne se retrouve pas tous avec les mêmes collections ! Si dans l'avenir, les Carnets Bagouet souhaitent transmettre les originaux de cette documentation, ils pourront encore le faire auprès de telle ou telle structure, existante ou à venir. [...]



# TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>PARTIE I : DE LA MEMOIRE DES CORPS AUX TRACES MATERIELLES LAISSEES PAR LA DANSE</b> .....	<b>7</b>
<b>Chapitre I : Le fil de la mémoire collective et individuelle</b> .....	<b>8</b>
1. L'Opéra de Paris est-il un « conservatoire des classiques du passé » ?.....	8
1.1. Aux origines de la « danse classique ».....	9
1.2. Le répertoire de l'Opéra, une réalité mouvante.....	11
1.3. Un renouvellement de la conscience patrimoniale ? .....	13
2. La « réactivation » des œuvres oubliées : Le Quatuor Knust .....	17
2.1. « Lire » le mouvement pour le reconstituer .....	17
2.2. Aux limites du « <i>partitionnel</i> » .....	19
2.3. Faire œuvre de mémoire .....	20
3. Le devenir d'une œuvre : Les Carnets Bagouet.....	21
3.1. Des danseurs « historiens » .....	22
3.2. D'une mémoire conservatrice à une mémoire créatrice .....	26
3.3. Accompagner le devenir d'une œuvre .....	28
<b>Chapitre II : Les institutions patrimoniales de la danse</b> .....	<b>33</b>
1. Au carrefour d'un théâtre et d'une bibliothèque nationale : la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris .....	33
1.1. Face à l'Opéra de Paris, affirmer la mission patrimoniale de la BMO .....	34
1.2. Une collection vivante .....	35
1.3. Les publics de la Bibliothèque Nationale de France .....	39
2. La mémoire audiovisuelle de la danse : un patrimoine difficile à gérer .....	40
3. Y a-t-il une spécificité des archives écrites en danse ? .....	44
<b>PARTIE II : LE CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, UNE INSTITUTION DEDIEE AU DEVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHOREGRAPHIQUE</b> .....	<b>49</b>
<b>Chapitre I : Genèse d'un projet</b> .....	<b>50</b>
1. Le Centre National de la Danse, fruit d'une triple politique menée sur plusieurs décennies.....	50
1.1. Soutenir la création et encadrer le métier de danseur.....	50
1.2. Sauvegarder le patrimoine de la danse .....	52
1.3. Développer et diffuser la recherche .....	55
2. Le Centre National de la Danse, une synthèse des existants.....	56
<b>Chapitre II : De la conservation à la transmission du patrimoine</b> .....	<b>61</b>
1. La médiathèque du CND, vitrine de la politique patrimoniale du CND .....	61
1.1. Des contours difficiles à définir .....	61
1.2. Traitement .....	64
1.3. Un accroissement exponentiel.....	68
2. Le patrimoine : une responsabilité partagée ?.....	73
3. Transmettre une culture chorégraphique .....	78
3.1. Transmettre les savoirs et les témoignages .....	78
3.2. Faire évoluer l'enseignement de la danse pour transmettre autrement la culture chorégraphique.....	79
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>85</b>
<b>SYNTHESE</b> .....	<b>87</b>

<b>LEXIQUE.....</b>	<b>91</b>
<b>INDEX ANALYTIQUE .....</b>	<b>93</b>
<b>INDEX DES NOMS PROPRES.....</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>99</b>
<b>ENTRETIENS.....</b>	<b>105</b>
<b>TABLE DES MATIERES DES ENTRETIENS.....</b>	<b>106</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>107</b>