Marges

Revue d'art contemporain

25 | 2017
Archives

Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018

Pratice Of Dance Archives: The French-German Waehner Project 2015-2018

Guillaume Sintès

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1321>

DOI : 10.4000/marges.1321

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 76-87

ISBN : 978-2-84292-723-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Guillaume Sintès, « Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018 », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1321> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du *Projet Waehner* 2015-2018

/1 Sur la déconstruction de la rhétorique développée autour de cette idée, voir Susanne Franco et Marina Nordera, *Ricordanze : memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010.

/2 Voir notamment à ce sujet le dossier thématique « Archives, patrimoine et spectacle vivant », *Revue de la Bibliothèque nationale de France* n° 5, juin

La question de l'archive en danse va de pair avec celle de l'histoire, de la mémoire et de l'oubli. Ce constat, il est vrai, vaut pour l'ensemble des arts du spectacle, mais il pourrait paraître – à tort ou à raison – plus présent encore dans le domaine chorégraphique tant l'imaginaire, le topos de la danse comme art éphémère par excellence – donc irrémédiablement voué à disparaître/**1** – persiste. En effet, si commentateurs et spécialistes des archives du vivant se sont interrogés sur le caractère ambivalent ou paradoxal/**2** de la patrimonialisation des spectacles, la matérialisation de la mémoire de la danse – comme de la performance/**3** d'ailleurs – semblerait de ce point de vue impuissante face à l'*hic et nunc* de l'épiphanie de la représentation. Pourtant, mémoire et histoire en/de la danse sont bel et bien envisageables et même possibles. En effet, le champ

chorégraphique a depuis les années 1990 développé un intérêt croissant, bien que tardif, pour le renouveau historiographique. De récents travaux comme l'ouvrage collectif *Mémoires et Histoire en danse*⁴ rendent compte, par exemple, de la diversité des corpus étudiés et des méthodes de recherche initiées depuis le début des années 2000. D'autres, s'inscrivant dans un mouvement plus généralement observé dans les arts du spectacle, tentent de penser le statut, le rôle et la place de l'archive dans la création contemporaine. L'ouvrage dirigé par Isabelle Barbéris, *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*⁵, qui fait état de pratiques actuelles rassemblant chercheurs et artistes autour de la « culture de l'archive », est en ce sens caractéristique de cette réflexion. Il n'y est plus tant question de démontrer la pertinence ou la possibilité d'archiver le vivant ou l'éphémère, que d'analyser les ressorts et les usages scéniques de l'archive du spectacle vivant ou d'interroger les catégories de *reenactment*, recréation, hommage, citation⁶, etc. au regard d'expériences performatives, hybrides ou « mutantes⁷ ».

Reste que l'archive en danse ne se résume pas à l'archive du spectacle chorégraphique. D'abord parce qu'« on est loin de la production d'une archive (reflet ou produit de l'activité) fixant chaque étape de la création⁸ », mais aussi, ainsi que le souligne le chorégraphe Dominique Dupuy, parce que « la question de l'archive en danse moderne ne peut se résoudre à la seule archive des œuvres, importante certes, mais à celle d'un mouvement collectif à l'œuvre dans tous les lieux où se créent une attente collective, une écoute et une parole collectives, porteuses de mémoire et génératrices d'histoire⁹ ». Il s'agit donc d'y inclure tout ce qui entoure l'œuvre. Aussi devrait-on parler de « patrimoine documentaire¹⁰ » chorégraphique. L'originalité du *Projet Waehner 2015-2018*¹¹ réside sans doute dans le fait qu'il se situe à la croisée de ces pratiques et pensées de l'archive en danse. Menée par le Groupe de recherche : histoire contemporaine du champ chorégraphique en France¹², cette recherche s'appuie et se déploie à partir du fonds d'archives de la chorégraphe française d'origine allemande, Karin Waehner (1926-1999), conservé par la Bibliothèque nationale de France. Participant au catalogage de ce fonds entré récemment dans les collections du Département des Arts du spectacle, le *Projet Waehner* prend la forme d'une recherche fondamentale (analyse des processus de création et des principes pédagogiques développés par la chorégraphe), mais aussi celle d'une recherche-crédation en ce qu'il prévoit l'exposition et la performance d'archives notamment articulées autour de l'étude d'un solo : *L'Oiseau-qui-n'existe-pas* (1963). Aussi s'agira-t-il, dans les lignes qui suivent, de rendre compte d'une triple pratique de l'archive en danse

2000; Catherine Guillot et Martial Poirson, « Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 60^e année, janvier-mars 2008; ou encore Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy, *Mémoire en éveil, archives en création*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006 (notamment le texte de Georges Banu, « L'Oubli et la forme de l'absence »).

³ Barbara Formis, « La Performance ici et autrefois », dans Mathieu Copeland (sld), *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 56-69.

⁴ Isabelle Launay et Sylviane Pagès (sld), *Mémoires et Histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵ Isabelle Barbéris (sld), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015.

⁶ Sur ce point, voir Anne Bénichou (sld), *Recréer, scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

⁷ Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Laurent Sebillote, « Documenter la danse : le moyen de l'archive », dans Marianne Filloux-Vigreux, Pascale

Goetschel et Joël Huthwohl (sld), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, p. 16.

/9 Dominique Dupuy, « Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ? », dans Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel et Joël Huthwohl (sld), *op. cit.*, p. 30.

/10 Laurent Sebillote, *op. cit.*, p. 16.

/11 Initié à l'automne 2015, ce projet est depuis soutenu par le Labex Arts-H2H sous le titre : « Karin Waehner, une artiste migrante. Archive, patrimoine et histoire transculturelle de la danse ».

/12 Nous avons fondé ce groupe de recherche, affilié au Laboratoire Discours et Pratiques en danse (EA 1572 MUSIDANSE, de l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis), avec Sylviane Pagès et Mélanie Papin en 2011.

/13 Centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM) et Instituts de formation des enseignants de la danse et de la musique (IFEDEM). Créés dans les années 1980, ces établissements sont habilités à délivrer le Diplôme d'État de professeur de danse par le ministère de la Culture.

/14 Marc Lawton était élève de Karin Waehner,

à partir de l'exemple du *Projet Waehner 2015-2018* : celle de la chorégraphe elle-même de son vivant, celle d'un établissement public (la BnF et plus particulièrement la collection « danse » du Département des Arts du spectacle), celle enfin de notre équipe de recherche.

L'archive d'une/selon une chorégraphe

Karin Waehner naît en 1926 en Haute-Silésie. Elle se forme à la danse pendant sa jeunesse auprès de sa mère, puis entre à la fin de la Seconde Guerre mondiale dans l'école de la chorégraphe Mary Wigman, à Leipzig. Elle y reste trois ans, jusqu'en 1949. À l'issue de cette formation, elle part rejoindre son frère et des amis installés en Argentine. À Buenos-Aires, elle fait la connaissance du mime Marceau qui l'encourage à tenter sa chance à Paris. C'est ainsi qu'elle arrive en France en 1953, à l'âge de 27 ans. Elle poursuit ses études de mime auprès d'Étienne Decroux. À Paris, elle rencontre également un petit groupe de danseurs et chorégraphes modernes qui commence à se constituer : Françoise et Dominique Dupuy, Jerome Andrews, Jacqueline Robinson. Avec ces deux derniers, elle forme les Compagnons de la Danse. Puis elle fonde sa propre compagnie, Les Ballets Contemporains Karin Waehner, en 1959. L'année suivante, elle est nommée professeur et directrice de la danse à la Schola Cantorum, poste qu'elle occupe jusqu'à son décès survenu en 1999. Pendant quarante ans, Karin Waehner crée ainsi un répertoire d'une cinquantaine d'œuvres (de format solo jusqu'à des ensembles d'une dizaine d'interprètes) et forme plusieurs générations de danseurs à la Schola Cantorum, bien sûr, mais aussi à l'École normale supérieure d'éducation physique (ENSEP), à l'occasion de nombreux stages de fédérations sportives et d'associations de danse, dans des centres de formation professionnelle (CEFEDM et IFEDEM/**13**), des conservatoires (La Rochelle et Bagnolet), comme dans des universités (Turin, Montpellier 3 et Paris 8), en France mais aussi un peu partout en Europe (Italie, Suisse, Allemagne, Europe centrale). Aussi, quand le réalisateur Marc Lawton/**14** la sollicite au milieu des années 1990 pour la préparation d'un documentaire qu'il souhaite lui consacrer, c'est à une artiste septuagénaire, arrivée presque au terme d'une carrière extrêmement riche, qu'il s'adresse. Ce film, intitulé *L'Empreinte du sensible*, sera diffusé à titre posthume/**15**.

Dans une lettre qu'elle lui adresse en juillet 1996, Karin Waehner écrit à Marc Lawton les mots suivants : « Mon cher Marc, Je t'ai déjà exprimé à plusieurs reprises la reconnaissance que j'avais pour le travail d'archivage que tu as accepté de faire en ce qui concerne mon expérience de danseuse, de chorégraphe et de pédagogue de

la danse. [...] Mon seul souci est de servir, au-delà de ma personne, un courant artistique auquel j'adhère profondément [...] d'assurer la continuité de cette œuvre au-delà de ma propre vie car j'ai trop souvent vu comment cette authenticité pouvait être détournée. Dans cet esprit je te précise par écrit (ce qui, je le sais, est déjà clair entre nous) que tout ce que tu as filmé m'appartient et que je reste seule à pouvoir décider de l'usage qui en sera fait. [...] Je suis certaine que tu comprends le sens de cette lettre et la nécessité qu'il y a de consigner par écrit ces volontés comme doit le faire toute personne consciente d'être dépositaire d'une richesse qui ne lui appartient pas et qu'elle doit transmettre en la déposant dans des mains sûres/16 ».

Ce souci pour l'archive, pour la mémoire, est mû dans ce courrier par un objectif qui dépasse la seule question de l'égo de l'artiste, de la survivance de son œuvre ou de sa propre postérité. En effet, il s'agit sous la plume de Karin Waehner de contribuer à la sauvegarde de « l'authenticité » d'une esthétique dont la chorégraphe s'est revendiquée, certes tardivement, mais dont elle fut pourtant pètrie dès les premiers moments de sa formation en danse auprès de Mary Wigman: le geste expressionniste.

L'intérêt de Waehner pour l'expressionnisme allemand est de nouveau manifeste à partir de la fin des années 1970. Sollicitée à l'occasion de l'exposition-événement « Paris-Berlin » qui se tient en 1978 à Paris au Centre Pompidou, elle crée une série de quatre pastilles chorégraphiques pour le film qui accompagne la manifestation, lequel est également diffusé sous la forme de deux documentaires à la télévision. Inspirées, en outre, du *Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), ces courtes séquences dansées obligent la chorégraphe à se ressaisir d'un héritage culturel qu'elle avait, pour des raisons autant esthétiques que politiques, mis de côté sans pour autant l'oublier. Toujours est-il que ce retour aux origines a fait son œuvre, tant et si bien qu'elle engage, à partir de cette date, sa recherche chorégraphique et réoriente sa pédagogie vers l'expressionnisme. En ce sens, l'année 1986 marque l'apogée de cette démarche. En effet, le centenaire de Mary Wigman est l'occasion pour Karin Waehner de rendre hommage, en France comme en Allemagne, à son maître disparu en 1973.

Les archives du fonds Waehner qui couvrent la quasi intégralité du parcours professionnel de la chorégraphe, conservent notamment de nombreux échanges épistolaires, des comptes rendus téléphoniques, ainsi que des notes et des brouillons qui témoignent de l'activité intense que fut celle des Ballets Contemporains Karin Waehner en 1985-1986 et retracent l'ensemble des tournées organisées à cette période des deux côtés du Rhin. Concernant plus particulièrement

mais aussi interprète auprès du chorégraphe américain Alwin Nikolais.

/15 Sylvia Ghibaudo et Marc Lawton (réal.), *L'Empreinte du sensible*, Regard nomade/Mezzo (prod.), Les Films de la castagne (distr.), 2002, documentaire, 76 minutes, DVD.

/16 Boîte n° 22
« Curriculum / Biographie / Télé-Vidéo / Vigot », sous-pochette « Lettres été 1996 / Bordeaux » (au moment de la rédaction de cet article, la cotation des documents du fonds Karin Waehner n'est pas encore définitive).

/17 Jusqu'à la chute du mur, il existe à Berlin deux Académies des arts : l'une à l'Ouest, l'autre à l'Est. Elles sont par la suite réunifiées ; une partie des collections de l'AdK Est rejoint alors celles du Tanzarchiv de Leipzig.

/18 Christian Greiling, *La Minorité allemande de Haute-Silésie (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

l'Allemagne, il est à noter que la compagnie de la chorégraphe est invitée par l'Akademie der Künste/**17** dans le cadre de l'exposition « Mary Wigman 1886-1973 » qui a lieu à Berlin-Est à l'automne 1986. Karin Waehner y présente deux programmes les 2 et 3 octobre en soirée et propose une conférence sur l'approche chorégraphique de Mary Wigman en journée. L'Akademie der Künste se charge également d'organiser une tournée dans plusieurs villes d'Allemagne de l'Est qui vient clôturer cet important hommage.

Ce rapprochement entre la chorégraphe et l'institution culturelle berlinoise aboutit trois ans plus tard, en 1989, à une donation d'une partie des archives de Karin Waehner à l'Akademie der Künste de Berlin-Est. À propos de ce fonds allemand, certains témoins (amis et proches de la chorégraphe que nous avons interrogés dans le cadre de notre projet de recherche) nous ont affirmé que les documents donnés par la chorégraphe ont en commun de concerner principalement des éléments personnels liés à sa jeunesse et aux premières années de sa carrière de danseuse, de même qu'ils rendent compte des activités professionnelles que Karin Waehner entretenait en lien avec l'Allemagne. Ces témoins reprenaient ainsi l'adage de la chorégraphe elle-même selon lequel ce qui appartient à l'Allemagne se devait de rester en Allemagne. Néanmoins, la récente consultation de ces archives conservées à Berlin a quelque peu mis à mal cette *mythologie*. S'il est vrai que de nombreuses pièces viennent documenter les périodes et événements directement en lien avec le pays d'origine de la chorégraphe, force est de constater que ce type d'archive est également présent dans le fonds disponible à la BnF (certaines pièces se trouvant même en doublon sur les deux sites). Il en ressort que l'ensemble berlinois se révèle être d'abord une réduction du fonds parisien, en ce sens qu'il est constitué de documents qui retracent chronologiquement et méthodiquement les principales étapes de la carrière française de chorégraphe et pédagogue de Waehner. Comment interpréter alors cet écart entre l'archive *fictionnée* et sa réalité ? Pour répondre à cette question, il convient de prendre en considération certains éléments de l'histoire personnelle de Karin Waehner et de celle de la danse en Allemagne dans les années 1980.

Karin Waehner naît sur un territoire géographiquement et historiquement instable. Christian Greiling identifie dans une analyse consacrée à *La Minorité allemande de Haute-Silésie (1919-1939)*, l'ensemble des facteurs économiques, politiques, culturels, religieux et sociaux portés à un point de tension extrême dans l'entre-deux-guerres entre les populations polonaises (majoritaires, catholiques, pauvres et essentiellement rurales) et allemandes (à l'inverse : minoritaires, protestantes, riches et citadines)/**18**. La Haute-Silésie a appartenu

successivement à l'Autriche, à la Prusse, puis à l'Allemagne. Cette région houillère fortement industrialisée dès le 19^e siècle, connaît un double mouvement de « dégermanisation » et de « polonisation » soutenu par la Société des Nations qui décide de son rattachement à la Pologne (dont « elle n'avait jamais fait partie/**19** ») en 1921, avant de réintégrer à nouveau l'espace germanique pendant le III^e Reich. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'entrée définitive de la Silésie (constituée de la Haute et de la Basse-Silésie) dans l'état polonais s'accompagne de l'expulsion de la population allemande. Cette histoire politique de la Haute-Silésie vient complexifier le problème d'un *retour aux origines* pour Karin Waehner. Celui-ci est par ailleurs contrarié par la réalité du contexte de la danse en Allemagne dans les années 1980. Si les commémorations du centenaire de Mary Wigman sont plus importantes à l'Est qu'à l'Ouest, c'est en raison d'un double phénomène : côté RFA (comme en France d'ailleurs), la fascination du milieu de la danse pour les danseurs et chorégraphes américains ; côté RDA, la volonté de récupérer la mémoire de Mary Wigman, partie de Leipzig pour installer son école à Berlin-Ouest en 1950. Dans ce contexte de disparitions successives des lieux d'ancrage de l'histoire – familiale dans le cas de la Haute-Silésie ou esthétique en ce qui concerne la fermeture de l'école Wigman à Leipzig – de Karin Waehner, l'acte de constituer une archive, puis de la déposer en Allemagne pourrait être lu comme une volonté de remédier à cet effacement des origines. L'hypothèse avancée par Josephine Fenger/**20**, laquelle est par ailleurs partagée par l'équipe actuellement en charge de la gestion des Archives de l'Akademie der Künste, consiste à considérer la donation faite par Karin Waehner à l'aune du projet politique est-allemand de récupération de la figure wigmanienne. Selon Josephine Fenger, l'Akademie der Künste était vivement intéressée par la cinquantaine de lettres reçues de Mary Wigman et dont Karin Waehner était encore en possession/**21**. La correspondance entre les deux chorégraphes couvre près d'un quart de siècle : de 1949 à 1972. La tournée des Ballets Contemporains Karin Waehner, comme la donation partielle des archives de la chorégraphe auraient été organisées dans l'optique de récupérer les lettres de Mary Wigman pour les rapatrier dans les collections de l'AdK et ainsi marquer symboliquement le retour de la chorégraphe expressionniste à l'Est. Cette hypothèse qui repose principalement sur le témoignage de l'ancienne chargée des collections « danse » de l'Akademie (qui avait préparé et accueilli l'arrivée du fonds Waehner), reste encore à confirmer. S'il est vrai qu'il existe dans les archives une dizaine de courriers qui attestent d'échanges entre Karin Waehner et l'AdK en amont du centenaire de Mary Wigman, courant 1985, ceux que nous avons pu consulter à ce

/19 Voir à ce sujet la préface de Bernard Michel dans *ibid.*, p. 10.

/20 Chargée d'édition à l'Institut Max Planck de Berlin, Josephine Fenger mène actuellement des recherches sur Karin Waehner dans le cadre d'un projet de recherche-création autour du solo *Celui sans nom* (1990) soutenu par le Tanzfonds Erbe, aux côtés de la curatrice Heide Lazarus et du danseur-chorégraphe Bruno Genty (lequel est par ailleurs l'interprète original du solo).

/21 Il est à noter en revanche que les lettres de Karin Waehner n'apparaissent dans aucun des deux fonds Wigman de Berlin et Leipzig, ce qui rend aveugle la moitié de cette correspondance.

/22 À titre d'exemple, dans une lettre adressée au directeur de l'Akademie der Künste de l'Est, M. Wekwerth, en date du 17 mars 1986, Karin Waehner écrit : « L'an dernier, j'ai eu l'honneur d'entreprendre un travail très important pour les Archives de la Danse de la RDA avec Mesdames les Professeurs Renke et Gruber. En même temps, nous avons préparé le Festival du Centenaire de Mary Wigman pour l'année 1986. En tant qu'ancienne élève de Wigman et directrice de ma propre compagnie de danse, je suis très impliquée dans ces projets et j'essaie de contribuer activement au perfectionnement des Archives de la Danse et à la cérémonie d'honneur. ». Traduction de l'auteur. Boîte n° 23 « Biennale Lyon 1986 / Archives Dumezy / Divers », sous-pochette « Dossiers administratifs de la tournée (Lyon) Berlin ».

/23 Que nous estimons correspondre à un volume situé entre 10 % et 15 % de l'ensemble archivistique.

jour ne mentionnent pas explicitement cet ensemble épistolaire/22. Par ailleurs, une partie des archives administratives de l'antenne est-allemande de l'AdK, dont le dossier d'entrée du fonds Waehner, semble avoir disparu au moment du transfert des collections vers le site du Tanzarchiv de Leipzig. S'il est encore trop tôt pour analyser plus finement l'ensemble des ressorts qui ont conduit Karin Waehner à organiser la constitution et la donation d'une archive personnelle, ces deux événements que sont la préparation d'un documentaire qui lui est consacré en 1996 et, une décennie auparavant, l'hommage à son maître, témoignent à tout le moins d'une préoccupation qui, pour reprendre les mots de la chorégraphe, dépasse sa propre personne.

Les fonds Karin Waehner

Le mètre linéaire ainsi déposé à l'Akademie der Künste ne représente qu'une petite partie des archives de la chorégraphe/23. En effet, le fonds conservé par le Département des Arts du spectacle de la BnF est largement plus conséquent : physiquement, il représente l'équivalent de près d'une soixantaine de boîtes Cauchard, archives « papier » auxquelles s'ajoutent près de deux cents documents sonores et audiovisuels, ainsi que de nombreux costumes et accessoires. Cet ensemble, entré en 2013 dans les collections de la BnF, est un don de l'ayant-droit de Karin Waehner. Commencée en 1986 et poursuivie un quart de siècle plus tard, cette archive est donc géographiquement divisée en deux parties : conservée pour l'une à Berlin, pour l'autre à Paris. Si Karin Waehner est clairement intervenue dans l'organisation de l'archive berlinoise, il semble qu'elle ait laissé le soin à des tiers de gérer l'essentiel de l'archive parisienne. Marc Lawton n'est pas le seul intervenant dans la production de ce fonds. Certains témoins ont évoqué la tentative, en majeure partie réussie, de réunir au moment de son décès, des archives gardées dans l'appartement de la chorégraphe ou entreposées à la Schola Cantorum, comme celles déposées au fil du temps chez tel ou tel ami ou collaborateur. Cet ensemble a par la suite fait l'objet d'un premier classement thématique par une proche de l'ayant-droit de la chorégraphe. Aussi, à l'automne 2015, quand nous avons commencé à travailler sur ce fonds d'archives, celui-ci avait bien entendu été reconditionné selon les normes archivistiques de la BnF, mais il témoignait (conformément au protocole en vigueur) de l'intervention des différents producteurs qui ont participé à son établissement. S'il n'est pas toujours évident d'évaluer et de déterminer l'apport de chacun d'entre eux, il reste néanmoins des traces de ces interventions successives sous forme, principalement, de Post-it et de notes collées ça et là sur tel

cahier ou répertoire, ou d'indications manuscrites sur la couverture de chemises à rabats. Par ailleurs, il est à noter au regard des collections de fonds documentaires conservées au Département des Arts du spectacle, plusieurs éléments concernant les archives Waehner et plus largement celles d'autres artistes de la danse.

Les collections du Département des Arts du spectacle représentent quelques 4 millions de documents parmi lesquels des manuscrits, des photographies, des maquettes de décors, des costumes, des affiches, des estampes, des dessins, des programmes, des dossiers de presse, des masques, des peintures, des sculptures, etc. Le fonds Waehner reflète parfaitement la richesse et la diversité de ces collections. Pour la plupart, les documents sont regroupés au sein des quelques 400 fonds d'archives dont le Département des ASP a la charge. Ces fonds sont répartis en six domaines principaux : théâtre, marionnettes et théâtre d'ombres, cirque, music-hall/chanson et cabaret, spectacles de rue, danse et ballet. Concernant la catégorie « danse et ballet » qui nous intéresse tout particulièrement, les fonds « danse » sont répartis entre deux entités : la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris et le Département des ASP, lui-même déployé sur trois sites : Richelieu, Tolbiac et Avignon. Une cinquantaine de fonds identifiés « danse » sont directement gérés par les ASP : il s'agit d'archives de danseurs, chorégraphes, pédagogues, décorateurs, peintres, sculpteurs, photographes, journalistes et critiques, collectionneurs, directeurs de compagnie ; mais aussi de structures : centre de développement chorégraphique, compagnies et festivals, principalement. L'une des missions du Département des ASP est la mise en écho des différents fonds d'archives. Il s'agit notamment d'opérer des renvois d'un fonds vers l'autre pour permettre aux lecteurs et aux chercheurs d'enrichir leur connaissance de telle ou telle archive. Cette mise en écho semble opérer, pour le cas de la danse, bien au-delà des espérances des ASP. En effet, en rejoignant les fonds du Département des Arts du spectacle de la BnF, la donation posthume du fonds Waehner vient enrichir une collection d'archives de chorégraphes et de critiques de danse avec lesquels Karin Waehner avait soit directement collaboré ou qu'elle avait plus simplement côtoyés, parmi lesquels : Jacqueline Robinson, Jerome Andrews, Françoise et Dominique Dupuy, Deryck Mendel, Marguerite Bougai, Lutys de Lutz, Germaine Prudhommeau, Geneviève Mallarmé/24. Si bien que ces fonds d'archives chorégraphiques forment, du fait même de leur juxtaposition, un ensemble cohérent tant d'un point de vue esthétique qu'historique. À l'intérieur de la collection de fonds identifiés comme relevant de la danse, se dégage en effet un sous-ensemble constitué d'archives de chorégraphes modernes dont le cœur d'activité de

/24 Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, citons à titre d'exemple : Serge Lifar, Roland Petit, Yvette Chauviré... autant d'artistes chorégraphiques ayant exercé à la même époque que Waehner, mais avec lesquels il semble quasi certain qu'elle n'ait eu que très peu ou pas de contacts professionnels ou personnels.

/25 Olivier Corpet, « L'Archive à pied d'œuvre », dans Olivier Corpet (sld), *Répertoires des collections 2006 de l'IMEC*, Paris, IMEC, 2006, p. 7.

/26 Id., « Au risque de l'archive », dans Nathalie Léger (sld), *Questions d'archives*, Paris, IMEC, 2002, p. 15.

/27 Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 8.

/28 *ibid.*

/29 À titre d'exemple, Olivier Corpet (ancien directeur de l'IMEC) déclare : « Il existe aujourd'hui une véritable folie des archives qui les font rechercher et brandir à tout propos comme "preuve" irréfutable, en même temps que l'archive, réelle ou fantasmée, connue ou cachée ». Olivier Corpet, « Au risque de l'archive », *op. cit.*, p. 17.

/30 Nathalie Léger, « Avant-propos », dans Nathalie Léger (sld), *op. cit.*, p. 7.

création et/ou d'enseignement pédagogique débute dans les années 1950 et se poursuit jusqu'aux années 1980. De sorte que, sur le même mode que celui observé par Olivier Corpet pour le compte des fonds conservés à l'IMEC, « le seul effet de collection fait de cet ensemble [...] une sorte de puzzle, où les pièces se complètent et se répondent/25 ». Cette logique de réseau est également à l'œuvre à l'Akademie der Künste où les archives du fonds Waehner côtoient celles de danseurs modernes allemands : Lilo Gruber, Gret Palucca, Mary Wigman, Gerhard Bohner, Harald Kreutzberg... Une autre particularité du sous-ensemble parisien réside dans le fait que leur entrée respective est notable depuis les années 2000. De plus, pour un nombre important de ces fonds d'archives, leur arrivée date de 2013, soit la même année que celle des archives Waehner. À cette date, les ASP ont ainsi accueilli les archives de Jerome Andrews, Jaque Chaurand (et du Concours de Bagnolet), Geneviève Mallarmé, Deryk Mendel, Roland Petit, Jacqueline Robinson, ainsi qu'un complément du fonds Françoise et Dominique Dupuy, dont un premier dépôt avait été effectué en 2010. Là encore, il conviendrait de pousser plus avant nos recherches pour mettre à jour les conditions de ces différents dépôts et en mesurer l'impact symbolique : une donation en particulier a-t-elle suscité cet engouement ? S'agit-il d'un effet de génération ou simplement d'un concours de circonstances ? Toujours est-il que nous pouvons dater un moment des Modernes dans les collections « danse » des ASP, lequel vient renforcer « l'effet de contemporanéité qui ne cesse de s'amplifier au fur et à mesure que le nombre des fonds augmente et que les renvois et les liens d'un fonds à l'autre se multiplient/26 ». Pour autant, peut-on parler dans le cas de ce sous-ensemble et, plus particulièrement, dans celui du fonds Waehner d'un « usage inflationniste de l'archive/27 » ?

En introduction de *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Isabelle Barbéris observe dans les arts du spectacle un phénomène, une attitude des artistes, relevant d'une « frénésie au bord du fétichisme, parfois au bord de la collectionnomanie et de la compulsion à amasser (des traces, des séries, des types) qui tente, sans doute, de répondre à une angoisse de perte de la mémoire sociale/28 ». Ce constat, partagé par les responsables des lieux de mémoire eux-mêmes, amène à considérer l'acte d'archiver comme une réponse à un besoin de reconnaissance, lequel prendrait forme dans le *geste* d'une inscription institutionnelle/29. Déposer ses archives personnelles et professionnelles dans un établissement public comme la Bibliothèque nationale de France, « ce n'est en aucun cas s'en défaire mais [...] au contraire reconnaître, en la constituant, son existence ; c'est à proprement parler, s'instituer/30 »

et, à suivre ce raisonnement, une manière d'assurer la pérennité du nom et de l'œuvre de Karin Waehner? Si dans le cas du dépôt à l'Akademie der Künste qui a été fait par la chorégraphe elle-même, cette dimension est potentiellement à envisager, dans celui de la donation à la BnF, ce geste n'est pas le fait de Karin Waehner mais bien celui de son ayant-droit. Celui-ci, conformément au souhait de la chorégraphe, voit dans cet acte la possibilité de respecter le vœu de préservation de l'authenticité d'une démarche créative et d'une esthétique chorégraphique qui – rappelons-le – dépasse la seule personne de Karin Waehner. En tout état de cause, l'intérêt de la chorégraphe (ou de son ayant-droit) pour l'archive n'est certainement pas placé du côté du besoin de reconnaissance et l'archive telle qu'elle se présente ne témoigne en rien d'un fétichisme. Loin d'une « collectionnomanie », la collecte des pièces constituant ce fonds d'archives a été le fruit d'une démarche de tiers, après le décès de la chorégraphe. Par ailleurs, un processus d'oubli de l'œuvre et du parcours de Karin Waehner était déjà constaté avant même son décès. En ce sens, le projet de documentaire de Marc Lawton semble déjà être motivé, au milieu des années 1990, par une volonté de redécouvrir la chorégraphe. Ainsi, s'il y a reconnaissance ou tout du moins mise en lumière de Karin Waehner aujourd'hui, celle-ci est d'abord le fait de l'intérêt que des chercheurs peuvent lui porter à un moment et dans un contexte donné, au-delà du cercle des fidèles chargés de perpétuer sa mémoire. De ce point de vue, la dimension heuristique ou « maïeutique/³¹ » de l'archive joue à plein. En revanche, là où nous rejoignons l'approche d'Isabelle Barbéris, c'est précisément dans la rencontre entre le travail sur l'archive et son exposition, sa mise en scène, sa performance. La connaissance de l'archive se doit-elle aussi d'être au service de la création artistique?

^{/31} Nous empruntons le terme à Jacques Derrida, *Le Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 21.

^{/32} Laurent Sebillotte, *op. cit.*, p. 18.

Exposer, performer l'archive ?

En consacrant la première phase de notre programme de recherche à une mission de traitement, de description et d'analyse des archives du fonds Karin Waehner, nous nous sommes placés dans un entre-deux, entre l'archiviste et l'historien. Cette posture est venue rendre poreuse deux fonctions habituellement distinctes. Sensibilisés aux principes fondateurs de l'archivistique (« respect des fonds, respect de la provenance, respect de l'intégrité, respect de la structure organique, respect de l'ordre primitif/³² »), notre approche inclut les trois phases de traitement d'un fonds documentaire : classer, répertorier et consulter ; enrichissant de ce fait notre connaissance de l'archive Waehner. La deuxième étape de notre projet associe à une recherche

/33 Les systèmes de notation en danse, dont l'existence est attestée dès le 15^e siècle, sont nombreux (on en recense plus de 80 rien que pour le 20^e siècle). Le système Benesh est développé par Rudolf et Joan Benesh en 1955, enseigné depuis 1962 à Londres au Benesh Institute of Choreology et adopté par le Royal Ballet dès 1960. Sur ce système de notation voir notamment Eliane Mirzabekiantz, *La Grammaire de la notation Benesh*, Pantin, Centre national de la danse, 2000.

/34 Jean-Louis Sonzogni (réal.), *Passeurs de danse*, Local films/TNDI/ Images plus/Grand canal (prod.), Images de la culture (distr.), 1998, documentaire, 55 minutes, DVD.

/35 Claudia Palazzolo, « Archives de la création. Ce que la vidéo-danse (ne) dit (pas) », dans Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 162.

/36 *ibid.*

fondamentale un volet de recherche-création. Il s'agit, dans l'optique de l'analyse des processus de création chorégraphique et des principes pédagogiques développés par Karin Waehner, de procéder à une étude de cas aboutissant au remontage d'un solo : *L'Oiseau-qui-n'existe-pas*. Si, au moment de la rédaction de ces lignes, ce remontage n'en est encore qu'à ses balbutiements, nous pouvons néanmoins rendre compte de la méthodologie choisie.

Cette étude du solo *L'Oiseau-qui-n'existe-pas* se place dans la perspective d'une problématique qui tente de répondre à la question de l'exposition, de la capacité à rendre visible un travail de recherche à partir d'une archive. Le travail de remontage s'appuie sur la notation de l'œuvre dans le système Benesh/33. Celle-ci a été réalisée en 2010 par Véronique Germain-Bataille à partir de la transmission du solo par Jean Masse à trois interprètes en 2008. Cette notation ne fait pas partie du fonds d'archives Karin Waehner, mais elle est disponible dans les collections de la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin. Elle est également déposée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. De même, nous nous appuyons sur la captation de l'œuvre réalisée par Charles Picq en 1986 à l'occasion des représentations données par les Ballets Contemporains Karin Waehner dans le cadre de la 2^e Biennale internationale de la danse de Lyon, laquelle était consacrée en partie au centenaire de la naissance de Mary Wigman. Cet enregistrement qui fait partie des collections de la vidéothèque de la Maison de la danse de Lyon, est un plan fixe de l'interprétation de Jackie Marquès, première danseuse à avoir repris le solo transmis directement par Waehner. D'autres documents audiovisuels dont le film *Passeurs de danse*/34 qui met en scène la transmission du solo de Karin Waehner à Barbara Falco, contribuent à dessiner non pas une génétique (en amont) mais une généalogie (en aval) de l'œuvre, son évolution, sa transformation par sédimentation des interprétations successives. Notation, captation ou film documentaire – dont l'objet initial est d'apporter un regard spécifique sur l'œuvre – réunis à l'occasion d'une même recherche, ne disent plus la cristallisation du « geste dansé dans une unique version/35 » ; mais revêtent – outre leur fonction support à l'étude de l'œuvre – le statut d'archive. Bien que ne faisant pas directement partie du fonds Waehner à proprement parler, ils ne peuvent pour autant plus être considérés comme lui étant « exogènes/36 ». Cette documentation est bien entendu complétée et enrichie par des archives sur l'œuvre elle-même (photographies, carnets de notes, indications techniques, etc.) issues du fonds conservé à la BnF, mais aussi des documents qui permettent de recontextualiser le solo à sa création et dans ses reprises ultérieures (dossier de presse, courriers administratifs, etc.).

La mise en réseau des sources relevée plus tôt, dépasse donc le seul lieu des collections « danse » du Département des Arts du spectacle et ne se limite pas à documenter uniquement l'œuvre. Aussi, plus que de récréation, nous parlons à dessein d'étude chorégraphique dans cette démarche. S'il est entendu qu'une telle recherche devrait aboutir à une visibilité scénique (y compris dans un contexte scientifique) par un remontage du solo, celui-ci fait d'abord partie d'un processus de travail sur l'archive et n'en constitue pas l'objectif ou la finalité. Raison pour laquelle nous avons associé à cette recherche deux danseuses/**37** dont l'approche est aussi (et avant tout) celle de notatrices. Cette démarche n'est donc pas le fait d'artistes chorégraphiques mais bien le projet de chercheurs/**38**. De même, il ne s'agit nullement de faire soit l'archive d'une œuvre, soit de l'archive une œuvre. Pas plus qu'il n'est question de proposer une « hyperarchive » qui viendrait troubler « l'opération de distinction entre l'archive et l'œuvre/**39** », par le passage de l'archive du spectacle au spectacle de l'archive, par exemple. Ici, l'archive ne sert pas la création. Plus simplement, le *Projet Waehner* tente de participer à une nouvelle culture, une nouvelle pratique de l'archive qui assume son autonomie face à l'œuvre (ou à l'injonction de création) et l'envisage dans une approche relevant de l'histoire culturelle.

Guillaume Sintès

/37 Il s'agit d'Aurélie Berland (danseuse, chorégraphe et notatrice Laban) et Émilie Georges (danseuse et professeur de danse qui termine une formation en notation Benesh au CNSMDP).

/38 Nous incluons bien évidemment sous ce statut les deux danseuses qui prennent en charge une large part de cette étude.

/39 Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 10.