

Diplôme de conservateur de bibliothèque

**Danse contemporaine et bibliothèque :
un mariage impossible ?**

**Variation en dehors et en dedans de la
médiathèque du Centre national de la
danse (CND)**

Isabelle MARTIN

Sous la direction de Noëlle GIRET

Conservateur général au département des Arts du spectacle de la BnF

Remerciements

Je tiens à remercier Marion Bastien, Josiane Charriau, Catherine Cordier, Elisabeth Coronel, Myriam Coulon, Anne-Lyse Fevre, Paule Gioffredi, Patrick Harlay, Laurent Marty, Fabrice Merlen, Laura de Nercy, Lila Nett, Francine Richard et Claire Ubeda. Toutes ces personnes ont eu la gentillesse de m'accorder de leur temps dans le cadre des entretiens que j'ai réalisés. Ces moments d'écoute et de partage ont été pour moi particulièrement agréables et enrichissants.

Je remercie Christophe Evans pour ses conseils concernant la conduite d'entretiens et les fructueux contacts indiqués, ainsi que Noémie Coquet et Dominique Dupuy qui m'ont permis d'avoir, avant publication, le compte-rendu de la première partie du colloque *Vestige-Vertige*.

Je remercie le personnel du Centre national de la danse (CND) et plus particulièrement toute l'équipe du Département du développement de la culture chorégraphique (DDCC), sous la direction de Claire Rousier, pour son soutien et sa disponibilité pendant la réalisation de ce travail.

Je remercie Laurent Sebillotte pour sa relecture attentive ainsi qu'Anne-Christine Waibel et Sophie de Quillacq pour leurs conseils linguistiques.

Enfin, je remercie Noëlle Giret qui m'a suivie avec enthousiasme durant ce travail.

Résumé :

En fonction de la discipline dont elle se veut le représentant, la bibliothèque spécialisée se décline. En s'intéressant à une discipline artistique en particulier, la danse contemporaine, il s'agira de soulever les problèmes théoriques que pose ce mariage difficile entre danse contemporaine et bibliothèque. Cette démarche s'appuie sur des lectures ainsi que sur des entretiens réalisés avec des acteurs de la danse contemporaine autour de la question de la mémoire et de la danse. La bibliothèque est avant tout le lieu de l'écrit, en opposition au monde de la danse, de tradition orale. Nous verrons comment la mémoire corporelle, du geste et collective est un élément clé dans cette pratique, en dehors de la bibliothèque. Le point de contact entre bibliothèque et danse contemporaine semble être possible concernant l'histoire de la danse, l'écriture du mouvement (partitions chorégraphiques) et l'audiovisuel. Enfin seront abordés et mis en perspective les services d'une médiathèque spécialisée en danse, celle du Centre national de la danse.

Descripteurs :

Danse contemporaine -- Bibliothèques

Danseurs -- Entretiens

Notation du mouvement

Mémoire

Danse -- Mémorisation

Films de danse

Entretiens (sociologie)

| |
|--|
| Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée. |
|--|

Abstract :

A special library is different from another one according to the subject that it deals with. In the field of performing arts and especially in modern dance, it is worth studying the theoretical question raised by the difficult combination of modern dance and library. The approach in this dissertation is based on reading materials and interviews with various people involved in modern dance about the question of memory and dance. First, a library is a place of written work in opposition to the dance world which has an oral tradition. We will see how important the bodily memory, the memory of the movements and the collective memory are in dance practice, outside the library. The connection between library and modern dance may be found in dance history, dance notation and media techniques. Finally we will describe the services offered by a special library in dance, that of the Centre national de la danse (Dance National Center) in France.

Keywords :

Dance -- Libraries

Dance notation

Memory

Dance -- Memorizing

Interviewing in sociology

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION..... | 7 |
| PREMIÈRE PARTIE : EN DEHORS DE LA BIBLIOTHÈQUE : MÉMOIRE CORPORELLE, MÉMOIRE DU GESTE ET MÉMOIRE COLLECTIVE..... | 15 |
| 1. MÉMOIRE CORPORELLE ET SENSORIELLE | 20 |
| 2. MÉMOIRE DU GESTE | 23 |
| 3. MÉMOIRE COLLECTIVE | 25 |
| DEUXIÈME PARTIE : POINT DE CONTACT ENTRE L'EN DEDANS ET L'EN DEHORS : HISTOIRE DE LA DANSE, NOTATION ET AUDIOVISUEL | 30 |
| 1. HISTOIRE DE LA DANSE..... | 30 |
| 2. NOTATION DU MOUVEMENT | 31 |
| 2.1. <i>La notation Feuillet</i> | 33 |
| 2.2. <i>La notation Laban ou cinétographie</i> | 35 |
| 2.3. <i>La notation Benesh</i> | 38 |
| 2.4. <i>Le statut de la notation</i> | 39 |
| 2.5. <i>Danse, musique et interprétation</i> | 43 |
| 3. AUDIOVISUEL | 45 |
| 3.1. <i>Archives orales</i> | 45 |
| 3.2. <i>Captations de spectacles, films de danse et documentaires sur la danse</i> | 47 |
| TROISIÈME PARTIE : EN DEDANS : COMMENT S'EN SORTIR ?..... | 51 |
| 1. PERCEPTION DU CND | 51 |
| 2. POSITIONNEMENT ET OFFRE DE LA MÉDIATHÈQUE DU CND..... | 55 |
| 2.1. <i>Perception de la médiathèque</i> | 56 |
| 2.2. <i>Présentation de la médiathèque</i> | 56 |
| 2.3. <i>La médiathèque au sein du DDCC et du CND</i> | 61 |
| 2.4. <i>La médiathèque au sein des centres de ressources sur le spectacle vivant</i> ... | 69 |
| 2.5. <i>Un lieu idéal pour la mémoire de la danse ?</i> | 75 |
| 3. PROPOSITIONS..... | 77 |
| 3.1. <i>Se rapprocher du SUDOC ?</i> | 79 |
| 3.2. <i>Devenir CADIST en danse ?</i> | 80 |

| | |
|---|-----------|
| 3.3. <i>La bibliothèque hors-les-murs</i> | 81 |
| 3.4. <i>La bibliothèque laboratoire</i> | 82 |
| CONCLUSION | 83 |
| BIBLIOGRAPHIE | 85 |
| TABLE DES ANNEXES | 91 |

Introduction¹

La danse contemporaine est une discipline jeune qui a moins d'un siècle. La reconnaissance officielle de cet art comme un art à part entière, au même titre que le théâtre ou que la musique, a finalement réussi à se mettre en place mais cela a pris quelques décennies. Historiquement, la danse a été soutenue dans sa composante académique uniquement au départ. La danse classique, qui trouve son apogée avec la fondation en 1661 par Louis XIV de l'Académie royale de danse (ancêtre de l'Opéra de Paris) possède des maîtres à danser qui établissent peu à peu les règles de la danse académique classique. La danse populaire se développe de son côté et donne naissance aux danses de salon, de divertissement. Seule la danse classique est donnée en spectacle dans les théâtres (Maisons d'Opéra). Avec le développement des opéras-ballets au XVIIIème siècle et les réformes de Jean-Georges Noverre, la danse classique donne à voir de belles pièces romantiques. Au début du XXème siècle des danseurs qui deviennent chorégraphes proposent de nouvelles formes de spectacles de danse que l'on appelle « modernes » (pour les distinguer des formes classiques). Ce mouvement vient des Ballets russes avec Serge de Diaghilev et Vaslav Nijinski, d'Isadora Duncan et Loïe Fuller du côté américain, de Rudolf von Laban et Mary Wigman du côté germanique. Les Etats-Unis sont alors un terrain propice au développement de cette danse (Ruth Saint Denis, Charles Weidmann, Doris Humphrey, Martha Graham...). La volonté de développer un style de danse lié à la création contemporaine aboutit à la danse contemporaine². La danse contemporaine a donc une existence jeune comparativement à la danse classique qui se perpétue depuis trois siècles. La danse contemporaine et les autres styles de danse souffraient cependant d'un manque de reconnaissance institutionnel et de politique d'appui jusqu'à récemment en France. Historiquement, le Conseil national de la danse est créé dans les années 1960. Il est constitué de structures

¹ Cette introduction reprend des éléments d'un travail déjà réalisé pour l'ENSSIB dans le cadre de la formation de conservateur des bibliothèques en 2007 (mini-mémoire) sur le thème : *Place et rôle de la médiathèque du Centre national de la danse dans la transmission du savoir chorégraphique.*

² Au milieu des années 60, le choix est effectué d'utiliser l'adjectif contemporain pour désigner la danse moderne. Sur cette question, voir l'article de **DUPUY, Dominique**. *Quant à la recherche*. Rue Descartes n°44 : *Penser la danse contemporaine*, juin 2004, page 106.

de danse et de syndicats. Les fédérations de danse ont un rôle important jusqu'à l'institution du diplôme d'Etat pour l'enseignement de la danse en 1989. Une loi sur l'enseignement de la danse existe dès 1965 mais n'a jamais pu s'appliquer faute de décrets. L'année 1968 est importante pour la danse contemporaine et joue un rôle de catalyseur. La danse sort de l'ombre car le corps retrouve une identité. Une dizaine de lieux à Paris permettent alors à la danse contemporaine de se développer. Le festival d'Avignon de 1968 fait triompher les Ballets du XXème siècle de Maurice Béjart et marque la naissance d'une expression artistique populaire. Dans les années 1970, le ministère de la Culture s'intéresse au développement de la pratique musicale avec le plan du musicien Marcel Landowski (*Plan du 22 juillet 1969*) qui a pour ambition de rattraper le retard accumulé dans les domaines de la formation, l'animation, la diffusion et le contrôle, pour une durée de 10 ans. Le souci majeur est de mettre en place des infrastructures permettant un maillage du territoire en créant des régions musicales. La danse bénéficie ainsi parfois des mesures prises en faveur de la musique (enseignement au sein d'écoles contrôlées). La politique musicale et la politique chorégraphique reposent en général sur le triptyque : formation, création, diffusion. En fonction des équipes et des gouvernements en place, la priorité est donnée à l'un ou l'autre des secteurs. Pour l'instant, seule la danse classique est prise en considération. Le BTC est la première compagnie de danse inscrite dans une relation à l'institution. En 1962 est créée une nouvelle compagnie au sein de l'Opéra, le Ballet-studio. Il s'agit d'une préfiguration du GRTOP (Groupe de recherche théâtral de l'Opéra de Paris) qui jouera un grand rôle avec Carolyn Carlson dans la prise en compte et la reconnaissance de la danse contemporaine. Celle-ci entre à l'Opéra par ce biais. Le premier poste d'inspecteur général de la musique chargé de la danse date de 1970. Léone Mail a ainsi pour mission d'inspecter les classes de danse des écoles agréées par le ministère. Concernant la diffusion, *le Festival international de danse* a lieu en 1962 et le Théâtre de la ville de Paris devient un théâtre municipal populaire avec de la danse dans sa programmation. En 1969, ont lieu les premières *Rencontres de Bagnolet* qui permettent aux jeunes compagnies de montrer leur travail devant un jury constitué de professionnels. C'est un lieu de révélation des chorégraphes. Les lauréats des années 1970 seront des acteurs importants de la danse dans la décennie suivante, on les retrouve souvent ensuite à la tête des Centres chorégraphiques nationaux (CCN) : Dominique

Bagouet, Maguy Marin, Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj... La danse n'existe institutionnellement que sous la forme académique et se situe toujours, au niveau institutionnel, derrière la musique et l'art lyrique au sein du ministère. En 1972, le budget du ministère de la Culture augmente sensiblement (+15,8 % en valeur relative par rapport à 1971). Un effort est fait au profit de la formation et de la diffusion pour la musique, l'art lyrique et la danse. Le départ de Pierre Boulez et de Maurice Béjart à l'étranger incite à la création d'un festival de haut niveau à Paris, ce sera la naissance du *Festival d'automne* à Paris, en 1972, dirigé par Michel Guy et qui propose de la danse dans sa programmation. Celui-ci sera ensuite secrétaire d'Etat à la Culture après l'élection présidentielle de 1974. Amateur éclairé appréciant l'art contemporain, il joue un rôle pour le développement de la création. Il nomme en 1975 Igor Eisner au poste d'inspecteur général de la danse. Celui-ci travaillera par la suite à l'élaboration et la réalisation de toutes les grandes structurations de la danse. Les chartes culturelles (entre les collectivités locales et l'Etat) sont créées ainsi que l'ONDA (Office national de diffusion artistique). A mi-parcours, le plan Landowski a permis à la danse d'accéder au circuit éducatif conventionnel en investissant le ministère de l'Education nationale (classes à horaires aménagés). Des agences régionales de coordination sont mises en place en région pour la pratique musicale, lyrique et chorégraphique. En 1978, plusieurs compagnies de danse contemporaine sont implantées en région, elles seront instituées ensuite en CCN. Le CNDC (Centre national de danse contemporaine), à Angers, est créé en 1975. Deux conservatoires (Lyon et Paris), les écoles de Marseille et de Cannes affirment leur place. Le Ballet-studio est transféré à Lyon, le CNSM (Conservatoire national supérieur de musique) et la Maison de la danse y sont également installés. La création de la Maison de la danse date de 1980 et est le fruit de l'engagement de 5 chorégraphes lyonnais. Enfin, le festival *Montpellier-Danse* est créé par Dominique Bagouet. En définitive, des années 1960 aux années 1980, la reconnaissance de la danse progresse, mais elle reste encore en grande partie tributaire de sa grande sœur la musique. Il reste encore à inscrire la danse comme un art à part entière au niveau institutionnel. La gauche fait de la culture une de ses priorités pendant ses deux septennats. Les danseurs et les chorégraphes revendiquent davantage de modernité et d'ouverture pour leur discipline et ont le sentiment d'avoir été oubliés. Jack Lang qui a une bonne connaissance des milieux artistiques (directeur du festival de théâtre

universitaire de Nancy devenu *festival de Nancy*) renforce les actions de décentralisation lors de son passage au ministère de la Culture. Il donne la priorité à la création et aux artistes. Par un décret du 10 mai 1982, la Direction de la musique et de la danse est créée et comporte 7 divisions dont une pour la danse. A sa tête, Maurice Fleuret a pour mission d'accompagner en cohérence les initiatives en matière de création, de donner aux nouvelles générations des instruments de formation, d'améliorer les conditions matérielles de création et d'atteindre un public plus large. La danse devient un enjeu artistique du XXème siècle et notamment un enjeu de territoire. La gauche apporte une reconnaissance au milieu de la danse en lui octroyant une enveloppe budgétaire importante lui permettant de se développer de façon plus autonome. En 1981 sont organisées à Bagnolet *les Assises de la danse*. En 1983 est fondé à l'initiative du ministère de la Culture et du ministère de l'Education nationale l'Institut de pédagogie musicale (IPM) qui a pour vocation de développer une pédagogie capable de soutenir et d'enrichir le mouvement musical et chorégraphique. L'IPM devient l'institut de pédagogie musicale et chorégraphique et s'intéresse à la recherche, la formation, la publication et la documentation. Il est absorbé en 1995 par le centre de ressources de la musique et de la danse de la Cité de la musique. Le CNSM (Conservatoire national supérieur de musique) de Lyon devient CNSMD (Conservatoire national supérieur de musique et de danse) avec un groupe de ballet et un diplôme d'enseignement supérieur chorégraphique. En 1984, des cours de danse contemporaine entrent au CNSM de Paris avec un enseignement général à horaires aménagés. Un fonds de promotion chorégraphique est mis en place en 1984. Il doit permettre aux compagnies les plus dynamiques d'accéder à une notoriété internationale. Le théâtre contemporain de la danse (TCD) a pour mission en 1984 d'accueillir les jeunes troupes françaises, d'être un lieu de formation continue, un lieu d'information, de rencontres et de spectacles. Les compagnies implantées en région au 1^{er} janvier 1984 font l'objet d'un financement concerté et conjoint des collectivités locales pour un montant suffisant et ont pour vocation de devenir des Centres chorégraphiques nationaux (CCN), équivalents des Centres dramatiques nationaux pour le théâtre. Ce sont des pôles de développement de l'art chorégraphique en matière de création, de diffusion, de formation et d'accueil. Cette politique de décentralisation vient renforcer les politiques culturelles locales. En 1987, François Léotard crée une Délégation à la danse. La loi sur l'enseignement de la

danse, serpent de mer depuis des années, est votée en 1989 et mise en application en 1993. Il s'agit d'instituer un diplôme d'Etat de professeur de danse, obligatoire pour l'enseignement de la danse tant en milieu privé que public pour les 3 disciplines : classique, contemporain et jazz.

Avec la création des CCN et le diplôme d'Etat de professeur de danse, la danse s'institutionnalise. Le problème de la création et de la diffusion chorégraphique se pose toujours. Et, en 1992, pour les Jeux Olympiques d'Albertville, Philippe Decouflé fait découvrir à un vaste public, après Béjart en 1968, les attraits de cette pratique artistique. En 1998, la Délégation à la danse se fond dans la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles. (DMDTS). L'évolution des politiques culturelles en faveur de la danse a été celle d'une prise en compte à part entière de cet art, émancipé de la musique. C'était sans doute un préalable nécessaire avant une reconnaissance institutionnelle encore plus récente dont l'aboutissement se traduit par la création du CND (Centre national de la danse) et de sa médiathèque. L'Etat répondait ainsi à un besoin des professionnels d'avoir un lieu à soi, entièrement dédié à la discipline, sous toutes ses formes. Au cours d'une réunion interministérielle le 27 février 1997 est décidée la création d'un nouvel établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) entièrement consacré à la danse : le CND. Il est placé sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication et ses statuts sont publiés au JO le 8 janvier 1998. Le fonctionnement effectif de l'établissement débute fin 1998. Il intègre des activités et moyens de diverses structures déjà créées par l'Etat : le TCD, l'IPMC, le secteur chorégraphique de la Cité de la musique. Après une phase de préfiguration, le CND trouve son véritable emplacement dans des locaux rénovés à Pantin sur les bords du canal de l'Ourcq. Il ouvre au public en 2004 et doit remplir divers objectifs : reconnaître le métier de danseur en offrant aux interprètes un outil de travail, pallier au manque d'un lieu phare dans lequel les danseurs pourraient pratiquer et se retrouver, s'intéresser à la mémoire de la danse suite au choc lié aux importantes disparitions de chorégraphes dans les années 1990, développer l'accès à la culture chorégraphique, favoriser la recherche en danse et enfin permettre la diffusion d'œuvres chorégraphiques. L'établissement a donc été conçu pour accueillir à la fois les professionnels de la danse (danseur, professeur de danse, chorégraphe) et un plus large public (public des spectacles de danse, chercheur en danse, amateur éclairé, pratiquant amateur). L'accueil

des professionnels de la danse passe par l'offre d'un cadre de travail (accueil en résidence, studios à disposition, entraînement régulier du danseur, formation à l'enseignement de la danse³), par l'accès à un outil d'information professionnel (conseil juridique, aide à la recherche d'emploi, à la reconversion ...) et par un accès facilité à la culture chorégraphique (médiathèque spécialisée en danse, organisation de colloques, d'expositions, édition d'ouvrages du CND). Un plus large public est également accueilli au CND par le biais des expositions, des spectacles de danse ou par l'offre proposée par la médiathèque, ouverte à tous. Le CND s'articule donc autour de différents départements, aux missions distinctes : *Maison des compagnies et des spectacles* (pour la diffusion de spectacle et l'accueil en résidence), *Département des métiers* (pour l'information professionnelle et le conseil juridique), *Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques* (pour la formation du danseur), *Département du développement de la culture chorégraphique* (pour se documenter sur la danse et les disciplines connexes, approfondir sa culture chorégraphique).

L'intitulé du département accueillant la médiathèque, *Département du développement de la culture chorégraphique* (DDCC) n'est pas anodin. A travers les missions assignées à ce département : à la fois médiathèque spécialisée, éditeur d'ouvrages sur la danse, organisateur de colloques et d'exposition, il s'agit d'englober un ensemble assez vaste qui permette de situer une pratique artistique et les formes de sa création dans un ensemble historique au sein du patrimoine et de la culture chorégraphique. La danse est une discipline ayant une histoire, souvent méconnue des non praticiens comme des praticiens, et des procédés propres de composition et d'écriture. Il s'agit d'un art vivant donnant lieu à la création d'œuvres chorégraphiques et, par ricochet, à une réception des œuvres par le public, à un regard critique sur celles-ci et à d'éventuels travaux de chercheurs. Dès lors se pose le problème de la manière de documenter un art du spectacle par le biais d'une bibliothèque ou d'un centre de documentation. Des problématiques similaires se posent pour d'autres disciplines artistiques contemporaines comme le théâtre⁴, le cirque⁵ ou la marionnette⁶. La culture chorégraphique s'entend

³ Le CND forme au DE (diplôme d'Etat) de professeur de danse, nécessaire pour enseigner dans tout type de structure et au CA (certificat d'aptitude), nécessaire pour enseigner au conservatoire.

⁴ Voir à ce sujet les activités du Centre national du théâtre (centre d'information et de documentation sur le théâtre, lieu de «résonances» de ses pratiques contemporaines) : <http://www.cnt.asso.fr/>.

⁵ Voir à ce sujet les activités de HorsLesMurs (centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste) : <http://www.horslesmurs.fr/>.

d'un ensemble plus large que celui d'une pratique, même si le discours sur la danse reste aujourd'hui encore relativement pauvre et si les travaux de chercheurs en danse sont encore rares en France⁷. L'un des objectifs du DDCC est d'ailleurs de contribuer au développement de la recherche. Comment cette culture peut-elle se constituer s'agissant d'une pratique spécifique, celle de la danse ? Comment la bibliothèque peut-elle être le reflet d'une pratique artistique et contribuer au développement de la culture chorégraphique ? Qu'est-ce qu'une bibliothèque de spécialité dans le domaine de la danse contemporaine ?

La médiathèque du CND met à disposition du public de la documentation ayant trait à la danse en recourant à des supports fréquemment mis à disposition en bibliothèque, dont l'usage est bien connu et rôdé dans ce type de structure (lecture d'ouvrages, consultation de périodiques, visionnage de films, écoute de cédéroms). Elle donne aussi accès, de façon plus exceptionnelle, à d'autres types de documents : dossiers sur les artistes, sur les lieux, archives de compagnies, de chorégraphes... Pour répondre à cette interrogation sur la définition d'une bibliothèque de spécialité dans le domaine de la danse contemporaine, j'ai choisi, tout en ayant déjà en tête un bref aperçu de l'offre de cette médiathèque⁸ de ne plus partir de la médiathèque du CND ni de ses utilisateurs mais d'élargir mes horizons. Ma démarche a donc consisté, en dehors de la médiathèque et, sans lien avec elle, à rencontrer des acteurs de la danse contemporaine (professeur de danse, danseur professionnel, chorégraphe, vidéaste de danse, chercheuse en danse, amateur éclairé, public de spectacle de danse, notatrice Laban...) ainsi qu'un ancien enseignant de piano pour un contrepoint sur la musique et une enseignante en pédagogie de la danse classique pour un contrepoint sur cet autre type de danse. Cela a été possible grâce aux contacts que j'ai pu nouer lors de ma pratique régulière de la danse contemporaine⁹ en tant qu'amateur, grâce aux contacts noués à l'ENSSIB et grâce aux

⁶ Voir à ce sujet les activités du centre de documentation de l'Institut international de la marionnette et de l'Ecole nationale supérieure des arts de la marionnette à Charleville-Mézières : <http://www.marionnette.com/>.

⁷ A ce sujet, lire : **ROUSIER, Claire**. *La danse : la recherche au Centre national de la danse*. Culture et recherche n°90 (Ministère de la Culture et de la Communication, Mission de la recherche et de la technologie), mai-juin 2002, pp. 4-6. Disponible sur : <<http://www.culture.gouv.fr>>

⁸ Pour réaliser le travail précédemment évoqué, j'ai rencontré en mars 2007 le responsable de la médiathèque, Laurent Sebillotte, et fréquenté les lieux.

⁹ Pratique régulière de la danse contemporaine au Centre de danse du marais avec Catherine Cordier à Paris depuis 2000, à ATRE avec Josiane Charriau à Lyon en 2001-2002 puis en 2007, aux RIDC (Rencontres internationales de danse contemporaine) à Paris en 2002 dans le cadre de la formation du danseur.

contacts noués par ces mêmes entretiens. Ceux-ci avaient un but exploratoire¹⁰ et ont consisté en quatorze rencontres au cours desquelles je me suis entretenue sur le rapport entre mémoire et danse dans la pratique de la danse, sur la façon de se documenter sur la danse et d'acquérir une culture chorégraphique, sur la connaissance ou non connaissance de ce nouvel établissement, sur l'éventuelle fréquentation de la médiathèque ou d'une autre bibliothèque ayant des collections spécialisées en danse. A travers cette initiative à rebours qui me semblait plus originale et plus apte à rendre compte de cette question, je souhaitais faire émerger une définition en creux de la bibliothèque. En imaginant la culture chorégraphique sous la forme d'une pomme dont la bibliothèque constituerait le trognon, j'ai voulu m'intéresser à la chair de la pomme, à sa peau, à tout ce qui n'est pas dans la bibliothèque et qui pourtant fait partie d'une culture chorégraphique commune. En dehors de la médiathèque, j'ai pu me rendre compte de l'importance de la mémoire corporelle, du geste et collective, aspects difficilement exposables et montrables dans une bibliothèque. En entrant dans la médiathèque, en dedans, et grâce aux entretiens, j'ai identifié certains types de documents présents dans une bibliothèque spécialisée en danse et qui posent question par leur nature même et par l'usage qui peut en être fait, sorte de point de contact, entre le dedans, et le dehors. Il s'agit des documents liés à l'histoire de la danse, à l'écriture du mouvement et des documents audiovisuels sur la danse. Enfin, en dedans, je me suis intéressée plus spécifiquement à la médiathèque du CND, à son offre, à ses missions, à son positionnement parmi les autres structures existantes dans des domaines similaires. J'ai tenté de proposer des perspectives d'évolution en fonction des enjeux qui se font jour.

¹⁰ Voir en annexe pour la présentation des personnes interrogées et les grilles d'entretiens utilisées.

Première partie : en dehors de la bibliothèque : mémoire corporelle, mémoire du geste et mémoire collective

Un programme d'études conduit par le département des études et de la prospective à la demande de la direction de la musique et de la danse (Délégation à la danse) du ministère de la Culture se penche en 1998 sur la mémoire de la danse¹¹. Un corpus de 280 extraits tente de cerner le discours que le milieu de la danse tient sur l'idée de mémoire en danse à l'aide d'entretiens et d'extraits d'ouvrages sur la danse. Les conclusions du rapport trouveront une application concrète et politique avec la création du CND. La danse posait en effet problème à divers titres : au niveau de la mémoire, du patrimoine et de la culture chorégraphique. Au départ, une recommandation du Conseil supérieur de la danse invite les pouvoirs publics, suite à un rapport sur le patrimoine de la danse¹² en France en 1991, à créer un musée galerie de la danse pour pallier l'absence d'établissement voué à la conservation des traces de la danse. Si la politique de la danse s'était peu à peu clarifiée avec la création des CCN et les subventions aux compagnies, le développement des écoles et la création du diplôme d'Etat de professeur de danse, rien n'avait été clairement énoncé en matière de conservation du patrimoine ni de recherche. La Cinémathèque de la danse avait cependant été créée au sein de la Cinémathèque française tandis que la Bibliothèque nationale (Département des Arts du spectacle, Bibliothèque musée de l'Opéra) continuait à collecter des fonds chorégraphiques. La problématique de la danse se posa avec plus d'acuité car la création du diplôme d'Etat qui instaurait un enseignement en histoire de la danse obligea à délivrer une parole sur le sujet. De plus, la difficulté à diffuser des spectacles de danse posa la question de l'inculture relative des Français en matière de danse et de la nécessité de garder trace des spectacles passés, de constituer des références pour les générations futures. De plus, le contexte des années 1990 avec la propagation du sida et la disparition de nombreux artistes (Dominique Bagouet, Jérôme Andrews, Rudolf Noureev, Alwin Nikolaïs...) incita les pouvoirs publics à prendre en compte la

¹¹ A ce sujet, voir : **LE MOAL, Philippe**. *La danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse (de la mémoire de la danse à la culture chorégraphique)*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 1998, 270 p.

¹² A ce sujet, lire : **CONSEIL SUPERIEUR DE LA DANSE**. *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 p.

dimension patrimoniale de la danse. La perception de ces pertes était d'autant plus forte que la présence physique reste une condition essentielle de la transmission de la connaissance en danse. De plus, la tradition orale est prégnante dans la danse. La génération des pères fondateurs de la danse moderne s'éteignait ainsi que ceux des témoins en un bref laps de temps et cela modifiait le rapport du monde de la danse à la mémoire. Les années 1980 ont vu le développement d'une action plus volontariste en faveur des notations du mouvement avec l'introduction de leur apprentissage dans les établissements d'enseignement spécialisé. Un nouveau rapport à la mémoire se développe avec la tenue de colloques ou journées professionnelles ayant pour sujet la mémoire. On notera le colloque *la mémoire et l'oubli*¹³ qui s'est tenu lors du Festival d'Arles en 1989. Il représente la première manifestation en France sur la mémoire de la danse et a inspiré de nombreux questionnements et travaux sur le répertoire, la notation du mouvement, l'histoire et les archives de danse... Le thème de la mémoire apparaît ainsi comme thème central des festivals de danse d'été dans les années 1990 (Montpellier, Aix-en-Provence, Châteauvallon...).

La complexité de cette question vient également du fait que les traces et la mémoire de la danse sont difficiles à définir. La problématique touche tous les arts de la scène, par nature éphémères. De plus, la danse, par sa nature, est résistante aux traces et les traces, par leur nature, peuvent trahir la danse. On oppose ainsi le pouvoir mortifère des traces au caractère vivant de la danse ainsi que l'art charnel de la danse à l'écriture. D'autre part, la matérialité de la danse c'est le danseur et le principe fondamental qui régit la danse c'est l'adhérence au vivant. En ne s'intéressant qu'aux danses ou à leurs traces, on passe à côté de quelque chose qui est l'essence de la danse. Du point de vue de la danse, la mémoire c'est d'abord la mémoire du corps, laquelle se matérialise par la présence du danseur. La position par rapport aux traces dépend du degré de pertes du caractère vivant de la danse que l'on est en mesure d'accepter. Le discours oscille entre la nécessité de l'oubli et le devoir de mémoire. Le studio de danse est ainsi l'espace par excellence où la danse se vit. L'étude de 1998 sur la mémoire de la danse a montré que, pour les professionnels de la danse, leurs besoins n'avaient pas grand-chose à voir avec la mémoire mais plutôt avec la culture. Le besoin de reconnaissance des danseurs passe par un souci de justice (reconnaissance de leur art) et d'affirmation identitaire (donner des lieux propres à la danse). Le besoin d'une maison de la danse, d'un lieu-phare se fait

¹³ Les actes de ce colloque ont été publiés récemment dans la revue *Quant à la danse* n°5 de 2007.

alors sentir comme si le mouvement éphémère avait cependant besoin d'un ancrage avec un lieu unique et ce sera l'objectif du CND. Dix ans après ce travail initié par le ministère de la Culture et plus de trois ans après l'ouverture du CND j'ai souhaité me pencher sur ces mêmes questions notamment avec des acteurs de la danse contemporaine. J'ai donc réalisé, à très petite échelle en comparaison avec ce qui avait été réalisé en 1998, quatorze entretiens durant l'automne et l'hiver 2007-2008, en recourant à des entretiens qualitatifs¹⁴, méthode utilisée en sociologie. Chaque entretien a donné lieu à un enregistrement audio et a duré environ trois-quarts d'heure. Il me semblait pertinent, quelques années après l'ouverture du CND au grand public et aux professionnels de la danse, c'est-à-dire suite à la récente prise en compte par l'Etat de la nécessité à œuvrer pour la mémoire de la danse et le développement de la culture chorégraphique de me pencher sur cette question de la mémoire de la danse afin à la fois de constater s'il y avait ou non un décalage dans les discours entre 1998 et 2008, d'interroger le rapport à la mémoire et les éventuelles possibilités qu'une bibliothèque spécialisée en danse pourrait offrir. Il m'importait de relever comment le recours à la mémoire est utilisé dans la pratique de la danse, sous quelles formes, c'est-à-dire quel type de mémoire semble le plus prégnant pour ensuite pouvoir en tirer les conséquences sur la possibilité ou non de faire de la bibliothèque un lieu utile pour la pratique de la danse et sous quelles formes originales cela pourrait se concevoir. Il s'agissait en interrogeant une pratique artistique de voir ce qu'une bibliothèque est en mesure de proposer pour aider à développer des outils nécessaires à la pratique, qu'il s'agisse de recherches, de traces de la pratique, d'un outil utile à une forme quelconque de mémoire qui puisse être réactivé par la suite. En arrière-plan, il y avait donc toujours l'image symbolique de la bibliothèque et aussi celle des services que ce type d'organisation peut ou pourrait rendre. En effet, les choix d'organisation du savoir que propose la bibliothèque déterminent son contenu. Une bibliothèque ayant comme objet d'étude la danse se voit poser d'abord toutes sortes de difficultés propres à la conservation dans le domaine des arts du spectacle. Ensuite, le lieu-phare que représente la bibliothèque pour la culture de l'écrit est ici confronté à une pratique artistique dont la tradition est beaucoup plus orale qu'écrite. De ce fait, la forme de la bibliothèque est ici remise en cause dans ses aspects traditionnels, à moins qu'elle ne se contente d'être un outil inadapté à la pratique, un faux-semblant de la danse.

¹⁴ A ce sujet, voir : **BLANCHET Alain, GOTMAN Anne.** *L'enquête et ses méthodes : l'entretien.* Publié sous la direction de

Dans les écrits sur la danse, la question du rapport entre bibliothèque et danse affleure parfois. Ainsi, Frédéric Pouillaude, dans l'introduction de sa thèse¹⁵, interroge le rapport complexe entre les deux univers :

« *Quels objets stables et communément partagés, disponibles pour le travail de l'herméneute et destinés à une communauté académique que l'on sait avant tout fondée sur la culture de l'écrit et de la conservation ? Il n'y a pas de bibliothèque du mouvement, de lieu où les œuvres chorégraphiques trouveraient à se conserver, identiques à elles-mêmes et offertes à tous. C'est un fait ? Rien qu'un fait. Mais qui engage énormément.* »

Sa réflexion est proche de la nôtre puisque, après une historiographie des discours philosophiques sur la danse qui met en évidence l'oubli des œuvres chorégraphiques, il s'intéresse à la structure spectaculaire qu'il envisage comme le seul lieu possible pour l'exhibition de la danse. Ensuite, et cela nous concerne davantage, il s'interroge sur les conditions de survie d'un tel objet, sur sa pérennité à travers la notation, la transmission orale ou la vidéo. Il en déduit que si les œuvres disparaissent, les techniques de danse disposent d'une plus grande pérennité. Il en tire des conclusions quant aux enjeux de la notion d'œuvre au sein de la création contemporaine et en déduit une classification générale des arts opposant le geste à la trace.

De même Isabelle Launay¹⁶, enseignante au département Danse de l'université de Paris VIII, dans un ouvrage d'entretiens se voit poser la question de la dualité entre la bibliothèque et le studio de danse :

« *entre une bibliothèque et un studio de danse, qui sont en général deux lieux d'étude, persiste une forme de silence : celui qui sépare, peut-être, deux ordres de raisons, la tradition orale de la tradition écrite* ».

C'est le lieu de la mémoire et de la conservation versus le lieu de la pratique.

Beaucoup plus récemment, le colloque *Vestige Vertige*¹⁷ qui a eu lieu en deux temps, en mai puis en novembre 2007, à la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon puis au Théâtre de la Cité internationale portait sur le thème « *la mémoire de la danse en question : comment archiver la danse ?* ». Ces journées d'études sont le fruit d'une initiative de

François de Singly. Paris : Armand Colin, 2005, 127 p.

¹⁵ **POUILLAUDE, Frédéric.** *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse.* Thèse de philosophie sous la direction de Catherine Kintzler, Lille III, novembre 2006, page 9.

¹⁶ **CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle.** *Entretiens : à propos d'une danse contemporaine.* Pantin, Centre national de la danse, 2002, page 94.

l'association le *Mas de la Danse*, centre d'études et de recherches consacré à la danse contemporaine créé en 1995 par Françoise¹⁸ et Dominique Dupuy¹⁹ à Fontvieille (13). Ces journées d'études ont fait appel à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), l'INA, la Cinémathèque de la Danse et réunissaient des intervenants variés : notatrices, chorégraphes, professeurs de danse, chercheurs en philosophie, en histoire de la danse... L'une des interventions les plus marquantes fut sans doute celle de Michèle Prélonge, la sœur de Régine Chopinot, directrice du BARC (Ballet Atlantique - Régine Chopinot) c'est-à-dire du CCN de la Rochelle. Michèle Prélonge a été danseuse au BARC pendant 20 ans et a travaillé avec Mathilde Monnier, Daniel Larrieu, Philippe Decouflé, Dominique Bagouet. Elle a décidé de se reconvertir en suivant une formation d'archiviste et a travaillé en 2001-2002 à la création d'un fonds documentaire (livres et vidéos) pour le CCN de Montpellier puis s'est intéressée aux archives du CCN de la Rochelle. Un CCN est producteur de spectacles et aucune institution ne semblait capable de conserver l'ensemble des archives du ballet. Les fonds furent donc répartis entre les archives départementales de Charente-Maritime pour les documents concernant l'inscription du ballet Atlantique à la Rochelle, la médiathèque du CND pour les documents textuels et iconographiques et le CNCS²⁰ (Centre National du Costume de Scène) à Moulins pour les costumes. Pour sa quatrième exposition²¹, le Centre National du Costume de Scène accueille d'ailleurs *Jean-Paul Gaultier / Régine Chopinot : le Défilé*. Les costumes ont été créés par Jean-Paul Gaultier pour chacun des spectacles de danse de Régine Chopinot, de *Délices* en 1983 jusqu'à *Façade* en 1994. Le spectacle le plus célèbre est sans aucun doute *Le défilé* en 1985, création atypique pour 16 danseurs, comédiens et mannequins. Ce spectacle, mi-défilé, mi-ballet s'inscrit dans l'histoire de la mode contemporaine par la réconciliation qu'il

¹⁷ Pour le programme détaillé du colloque, consulter le site Internet du *Mas de la danse* : <http://www.lemasdeladanse.com/>.

¹⁸ Danseuse, chorégraphe, pédagogue, Françoise Dupuy a marqué plusieurs générations tant par ses oeuvres que par son enseignement. Restée fidèle aux techniques d'Hellerau, elle a été également influencée par Jean Weidt et Jérôme Andrews dont elle fut l'interprète. Elle se consacre dès 1969 à la pédagogie, puis, de 1991 à 1998, à la formation des professeurs de danse. Fondatrice avec Dominique Dupuy des Ballets Modernes de Paris, elle est à l'origine d'un mouvement profond de la danse contemporaine. Actuellement, tout en poursuivant ses propres activités de créatrice, elle dirige avec lui le Centre d'études et de recherches en danse contemporaine qu'ils ont installé à Fontvieille, le *Mas de la Danse*.

¹⁹ Formé à la pratique des machines Pilates par Jérôme Andrews, lui-même assistant de Jo Pilates dans son studio à New York, Dominique Dupuy a intégré cette pratique et l'a développée dans tous les aspects de sa danse - interprétation, création, pédagogie. Une expérience, unique et singulière, qu'il souhaite transmettre tout au long de cette formation. Dominique Dupuy s'intéresse depuis de nombreuses années à la mémoire de la danse, à la question des traces de cette pratique en publiant des articles, organisant des colloques.

²⁰ Ce musée a ouvert ses portes le 1er juillet 2006. C'est un espace inédit de conservation, d'expositions et de formation. 8000 costumes de l'Opéra National, de la Comédie française et de la Bibliothèque nationale y sont conservés.

²¹ L'exposition est présentée jusqu'au 27 avril 2008 à Moulins. Pour plus d'informations, consulter le site du CNCS : <http://www.cncs.fr/>.

annonce entre une nouvelle génération de chorégraphes et le costume de danse. Il met en scène des costumes étonnants : robes corsets, crinolines fantasques de laine torsadée, slips géants...

Michèle Prélonge a évoqué avec émotion le fait d'être « *privée de paroles en dansant* » et, après plus de 20 ans passés à danser, « *l'envie de paroles et de mots* ». Elle a évoqué aussi le complexe intellectuel des danseurs et la peur archaïque de se retourner sur son passé, d'analyser son parcours, de « *passer de l'inventaire à l'invention* ». Elle considère que la position d'interprète la laissait dans l'ignorance de beaucoup de choses sur le fonctionnement du CCN et son travail sur les archives lui a permis de faire quelques découvertes sur son lieu de travail et ce qu'il s'y passait, en dehors du studio notamment. Si cette reconversion de danseuse en archiviste est réussie, elle marque selon elle le « *passage du mouvement à l'immobilité* ». La danse et le mouvement lui manquent, elle a « *l'impression de détenir des choses, mais les mots lui échappent.* »

1. Mémoire corporelle et sensorielle

Au cours des entretiens, l'usage qui semble être fait de la mémoire pour garder des traces de sa danse, de sa pratique, est complexe. L'apprentissage de la danse nécessite en effet, outre l'apprentissage de la coordination des mouvements, d'effectuer des gestes précis, d'avoir une notion aiguisée de l'espace et du temps dans lequel son propre corps évolue. Il est donc fait appel à divers mécanismes du cerveau et le rôle joué par la mémoire semble très important. En effet, c'est souvent la trace laissée dans un corps qui constitue la seule trace de la pratique, qu'il s'agisse d'une pratique amateur ou professionnelle. En effet, j'ai été étonnée du peu de traces écrites laissées par les personnes interrogées, de la prédominance de la pratique pour se souvenir des choses. Si elles existent, ces notes sont souvent peu réexploitables car son auteur n'est pas toujours capable de déchiffrer et comprendre a posteriori ce qu'il a voulu dire. Nous aborderons cette question spécifique de l'utilisation ou non des systèmes de notation un peu plus tard²².

A propos de la mémoire corporelle, cette réflexion sur Françoise Dupuy s'agissant de la pièce de Jean Weidt *Vieilles gens, vieux fers* écrite en 1928 en Allemagne, reprise en 1947 avec Françoise et Dominique Dupuy en France puis transmise à des danseurs pour un remontage de la pièce en 2005 à Chaillot est significative : « *sa mémoire était une*

²² Voir la deuxième partie du mémoire sur cette question.

mémoire de strates corporelles, donc on peut dire que Françoise est un document » (Fabrice). Une bibliothèque de corps est-elle envisageable et sous quelles formes ?

Le vocabulaire utilisé par les danseurs pour parler de cet apprentissage par le corps évoque celui d'une éponge qui absorberait peu à peu, grâce à la répétition des gestes, tout un corpus de variations :

« La mémoire corporelle, ce qu'a enregistré le corps est le plus important. Pour travailler ce genre de mémoire, c'est la répétition. On demande de répéter des enchaînements. C'est ça qui va faire le corps. C'est beaucoup le fait d'expérimenter, de répéter, qui s'inscrit dans le corps, qui fait comprendre le mécanisme du corps. » (Josiane)

Cette mécanique qui s'installe permet ensuite de créer d'autres choses :

« Avec l'apprentissage de la danse, tu as engrangé des trucs de différentes danses. Et puis après, moi, j'aime bien, ce côté-là. Peut-être parce que je suis flemmarde, enfin c'est ce que j'appelle flemmarde pour moi. J'enrange, j'ai beaucoup travaillé et donc après, j'aime bien qu'à mon insu, les choses soient là. J'ai appris, travaillé des techniques, et puis il y a mon expérience humaine, de personne dans la vie et après, une musique arrive, je prépare mon cours, ça ressort comme si c'était instinctif, mais ça ne l'est pas. Il faut que ça vienne de mon corps. C'est pas vraiment spontané quand même. C'est quelque chose qui vient de moi car il y a eu un travail en amont. » (Catherine)

« Dans la transmission, la mémoire du corps est assez phénoménale, c'est comment on régurgite, comment on ingère, la digestion des choses et comment ça fabrique malgré nous ».(Laura)

La mémoire corporelle passe par la sensibilité propre aux muscles, aux ligaments, aux os, c'est la proprioceptivité, difficile à concevoir pour les non danseurs :

« Pour moi, c'est du même ordre que le toucher. C'est quelque chose qui n'est pas dans notre culture, c'est une agression. Or nous, danseur, on travaille, on se touche tout le temps pour comprendre par la perception, la proprioceptivité. Cette relation au corps et, ça aussi, ça fait partie de la mémoire, mais c'est quelque chose de difficile à comprendre ».(Laura)

Pour certains, cette mémoire corporelle évolue avec le temps. L'adulte aura tendance à intellectualiser le mouvement, à réfléchir à son intention dans le geste tandis que l'enfant agit plus par mimétisme, sans trop se poser de questions sur le chemin à parcourir dans le corps pour effectuer tel geste.

Le corps a souvent besoin du début d'un mouvement pour réactiver sa mémoire, comme les premières phrases d'un texte vont permettre à l'acteur de réenclencher son rôle au théâtre. En ayant les directions, la forme, le début du mouvement, le démarrage permet d'amorcer le reste de la variation par exemple.

Cette mémoire corporelle, si elle a besoin d'être transmise, passe par l'oralité. Les danseurs évoquent le besoin de mettre en mots le mouvement, de décortiquer la façon dont il s'effectue. *« C'est important les mots, pour les sensations. »*(Myriam)

« J'ai jamais interrogé vraiment les élèves sur comment ils s'y prenaient et je pense que beaucoup sont axés sur la mémoire corporelle et visuelle. Moi, je donne beaucoup d'indications, de trajets. A la fois, je montre l'exercice et puis, après, je remontre et je décris le trajet. C'est à la fois corporel, visuel et descriptif. C'est peut-être comme ça que ça fonctionne ». (Fabrice)

Le recours à une sensation particulière pour effectuer un enchaînement par exemple marque aussi la mémoire. La notion d'état de corps est largement utilisée par la chorégraphe Odile Duboc²³, par exemple, dans son processus de création. Odile Duboc utilise abondamment dans ses créations un imaginaire autour des quatre éléments : l'eau, l'air, le feu, la terre. L'imaginaire convoque des sensations qui conduisent à l'invention du mouvement et d'un état corporel. La poésie des éléments renvoie à une disposition particulière. L'imaginaire de l'eau, influencé par Gaston Bachelard chez Odile Duboc renvoie à une matière corporelle fluide se déployant d'abord au sol. Le mouvement de l'eau suit la musicalité d'une respiration, d'un flux, entraîne suspensions et apnées. Avec l'imaginaire de l'air, le désir d'envol se concrétise, quelque chose se resserre entre le plexus et la gorge. Il y a décollement du sol, suspension. Le feu provoque une dynamique arythmique, dénuée de ligne mélodique. Il donne lieu à la saccade, la syncope, la cassure. La terre, synonyme d'immobilité et d'arrêt du corps renvoie aux appuis, au sol, à la gravité, la profondeur, l'enracinement.

« Il y a plusieurs mémoires en tant qu'interprète : la mémoire corporelle, visuelle mais aussi sensorielle, par des états de corps, de sens, la perception ». (Fabrice)

En définitive la sollicitation du corps est telle dans la danse qu'elle déclenche un type de mémoire particulier, qu'on retrouve sans doute dans d'autres activités physiques :

« C'est un peu compliqué. Il y a une mémoire du corps et, en même temps, il y a une mémoire cérébrale. La mémoire du corps, elle est par l'acte de répéter, répéter, répéter ».

et après, c'est un geste conditionné, un automatisme. Un mouvement va déclencher d'autres mouvements, il y a une logique ». (Patrick)

L'enseignement de la danse, s'il va permettre d'activer cette mémoire corporelle pour les élèves, est là aussi pour titiller cette mémoire et ne pas la laisser trop s'installer de façon routinière :

« Tout est sollicité quand on apprend : écouter, regarder (sans mimétisme), comprendre le mécanisme, la logique. Il y a plein de choses qui se passent. Tu vois le pas dans l'espace, et la logique, ou le truc embêtant qui serait pas logique, pour perturber et qu'il n'y ait pas trop d'automatismes. J'essaye de ne pas tomber dans un automatisme et de vous surprendre, de temps en temps, pour pas se laisser aller à faire toujours la même chose ». (Catherine)

2. Mémoire du geste

Laura de Nercy, lors de l'entretien, évoque son travail avec Bruno Dizien autour du corps vertical. Les deux chorégraphes ont créé la compagnie *Roc in Lichen* qui avait la particularité de travailler sur le corps vertical en faisant des performances, de l'escalade, dans des sites naturels, des falaises. Ce travail de recherche avec la compagnie a duré 17 ans, puis les chemins se sont séparés. Avec étonnement, Laura a découvert que certains gestes, dont le travail avec cette compagnie avait été l'initiateur, continuent de se transmettre aujourd'hui, sans forcément une reconnaissance de la paternité de ces gestes.

« A ce niveau-là, la mémoire de ce que j'ai fait, c'est assez puissant. La mémoire, les traces que je laisse, qu'on a laissé avec les gens avec qui j'ai travaillé. C'est marrant que tu me poses cette question-là aujourd'hui car, l'an dernier ou il y a 2 ans, j'ai donné ce stage en me disant c'est incroyable le nombre de gens qui font des gestes qui nous appartiennent (Roc in Lichen) et je m'aperçois que ça chemine, un tel l'a fait, l'a transmis. Ce sont des matériaux qui voyagent d'une génération à une autre et ils ne savent même pas d'où ça vient. Je me dis, ça serait intéressant de faire un travail là-dessus. Anne-Marie Reynaud (CND) nous propose de faire un travail là-dessus avec Bruno. Quand on a arrêté, il y a eu beaucoup de gens autour de nous qui ont dit holà holà. Certains pensaient que c'était une inconscience totale d'arrêter, de laisser en

²³ A ce sujet, voir l'ouvrage : **PERRIN, Julie**. *Projet de la matière – Odile Duboc*. Dijon, Pantin : Les presses du réel, Centre national de la danse, 2007, 207 p.

friche. Même si on avait conscience de ça, c'était un peu flatteur, mais moi j'avais pas conscience de ça, d'avoir apporté autant de choses à la danse dans la manière qu'on a eu de travailler, d'envisager le corps sans que ce soit vraiment une technique. On a inventé quelque chose qui se tient, que j'enseigne encore aujourd'hui, qui se transforme tout le temps, qu'on a enseigné. Avec le regard de gens extérieurs comme ça, j'ai réalisé qu'on peut acter et c'était peut être important à un moment d'en parler et de pouvoir le répertorier. »

Durant les entretiens ou au cours des recherches en cours, on voit que ce retour du geste fait sens pour les danseurs. Le geste, le mouvement sont par nature difficiles à définir et la mémoire de ceux-ci, encore davantage. Pour Hubert Godard²⁴, la posture contient des éléments psychologiques avant toute intentionnalité du mouvement, de l'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité contient déjà une humeur, un projet sur le monde qu'il désigne sous le terme « pré-mouvement ». Ce dernier détermine l'état de tension du corps, agit inconsciemment sur les muscles gravitaires qui anticipent sur chacun de nos gestes. Cette organisation modifie la qualité du geste, détenteur de l'expressivité et permet de le distinguer du mouvement, au sens de déplacement strict pouvant s'appliquer autant à l'homme qu'à la machine. Cette approche du geste par le pré-mouvement selon lui : *« remet l'accent sur le travail du danseur lui-même, qui conditionne pleinement la production du sens. Il est en effet troublant de voir à quel point l'histoire nous laisse nombre de traces sur les costumiers, les musiciens, les chorégraphes, mais reste totalement muette sur le danseur et son travail, son entraînement, ses techniques corporelles, bref, sur les fondements réels de sa danse. »*

Ce travail sur la mémoire du geste fait l'objet de recherches émergentes actuellement.

Isabelle Launay, lors du colloque *Vestige Vertige* est intervenue sur les formes de l'oubli et s'est interrogé sur la durée de vie d'un geste. Dans la danse, le corps devient lieu de mémoire. L'usage du temps dans le mouvement donne un scénario différent du temps. Elle part de la notion d'extase, de ce moment considéré comme une sortie du temps et qui permet le retour de gestes anciens. C'est l'idée de survivances, de réminiscences qu'elle appelle « la geste des fantômes ». L'idée est de guetter les motifs survivants, de voir par exemple la survivance de gestes expressionnistes chez les danseurs contemporains. Elle commence actuellement un travail de recherche sur les scénarios sur l'oubli s'agissant de Mary Wigman qui refuse la notation et où le corps est le lieu de

mémoire, de Valeska Gert qui parle aussi d'extase mais susceptible d'être distraite par une autre extase et de Rudolf Laban qui obéit à une partition collective et à une sorte d'extase écrite.

Une chercheuse en philosophie de la danse expose son point de vue :

« *Si je m'intéresse à la mémoire, c'est pas la mémoire comme conservation mais c'est ce qui reste de la danse dans le spectacle. Je suis assez peu adepte de ce qu'il y a dans les bibliothèques sur la danse. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est comment il y a une histoire de la danse qui s'inscrit dans les corps et qui apparaît aujourd'hui car il y a une profondeur historique dans ce que je vais voir* ». (Paule)

Cette remarque montre à la fois que le sujet intéresse et que la bibliothèque n'est pas considéré a priori comme un lieu capable d'aider à restituer cette mémoire du geste.

3. Mémoire collective

L'utilisation de la mémoire collective est souvent évoquée par les danseurs comme une possibilité pour retrouver peu à peu les passages oubliés d'une pièce que l'on voudra par exemple remonter. Les compagnies qui tentent de faire vivre ou revivre le répertoire d'un chorégraphe utilisent fréquemment cette faculté. Un exemple très parlant de cette utilisation de la mémoire d'un groupe a été illustré par le documentaire réalisé par Marie-Hélène Rebois : *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps*²⁵. Il s'est agi pour la compagnie des *Carnets Bagouet* de remonter une pièce de Dominique Bagouet de 1976 pour laquelle il ne restait pas de traces (pas de notes ni de vidéos), juste une vingtaine de photos. L'opération a donc consisté, en 2001, soit 25 ans après, à réunir dans la mesure du possible les danseurs d'origine et à compter sur cette rencontre pour faire jaillir à nouveau collectivement le geste. Le documentaire montre avec saisissement comment le collectif de la danse peut agir et permettre une expérience du retour au geste. Cette pièce était la troisième création de Bagouet, a eu plusieurs distributions et connu un grand succès à l'origine. L'entreprise était d'autant plus délicate qu'en un quart de siècle, les interprètes ne sont plus forcément danseurs, et que la pièce ayant connu plusieurs distributions, les danseurs se soient parfois croisés sur le plateau, mais n'aient pas dansé

²⁴ **GODARD Hubert.** *Le geste et sa perception.* **In :** GINOT Isabelle, MICHEL Marcel. *La danse au XXe siècle.* Paris : Larousse, 2002, 263 pp. 235-241 (postface de l'ouvrage).

²⁵ **REBOIS, Marie-Hélène.** *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps.* Production : Daphnie production, Idéale audience, Mezzo, les Carnets Bagouet. Participation : CNC, TLM. 2003, 83 minutes.

ensemble. Si tous ne répondent pas à l'appel, on voit comment la rencontre, le souvenir des mots de Bagouet, de ses corrections permettent peu à peu aux corps de retrouver collectivement la chorégraphie. Pour les interprètes, il y a une ressemblance entre cette expérience et celle liée aux souvenirs de l'inconscient. Cet étonnant travail de reconstruction a duré trois jours et a permis d'en faire un projet viable. L'objectif était en effet de pouvoir ensuite, à partir de cette reconstruction, faire danser la pièce au jeune ballet du CNSMD de Lyon. Le succès de l'entreprise est peut-être aussi venu du fait qu'il s'agissait d'une danse de réaction, d'interaction entre les corps des différents danseurs où le sens du collectif jouait donc un grand rôle. Les interprètes d'origine, aujourd'hui âgés d'une quarantaine ou d'une cinquantaine d'années s'étonnent que cette danse lointaine revienne alors que leur parcours les a parfois fait s'éloigner de la danse et constatent, certes, que leur corps est plus vieux, mais capable de la même énergie que celle sollicitée au moment de la création de la pièce. L'activité des *Carnets Bagouet* mérite qu'on s'y arrête un instant. Dominique Bagouet (1951-1992), chorégraphe majeur des années 1980, meurt prématurément du sida à quarante et un ans. Il a travaillé respectivement avec Maurice Béjart, Carolyn Carlson, Peter Goss. Après un séjour aux Etats-Unis où il travaille entre autres avec Merce Cunningham, Bagouet crée en 1976 sa première chorégraphie, *Chansons de nuit*, qui remporte le premier prix au Concours de Bagnolet. Il fonde ensuite la Compagnie Dominique Bagouet, s'installe à Montpellier et devient directeur d'un des premiers CCN. En 1981, il crée le festival international *Montpellier Danse*, toujours une référence dans le domaine actuellement. Il crée de nombreuses pièces dont *Déserts d'amour* (1984), *le Crawl de Lucien* (1985), *Le Saut de l'ange* (1987), *Meublé sommairement* (1989), *Jours étranges* et *So schnell* (1990) . Il est considéré comme un acteur majeur de la nouvelle danse française. Sa mort a donc provoqué une sorte d'électrochoc dans le milieu de la danse contemporaine française et explique la création de l'association des *Carnets Bagouet*²⁶. Celle-ci se donne pour mission de préserver et transmettre le patrimoine de ce chorégraphe marquant. Les *Carnets Bagouet* viennent de faire l'objet d'une publication²⁷ récemment. Il s'agit de la publication des archives de danseurs au travail dans la compagnie depuis 1993.

²⁶ Pour plus d'informations sur les activités de cette association, consulter son site : <http://www.lescarnetsbagouet.org/>.

²⁷ *Les Carnets Bagouet : la passe d'une œuvre*. Sous la direction d'Isabelle LAUNAY. Besançon : les Solitaires Intempestifs, 2007, 350 p.

Fabrice évoque d'ailleurs la particularité de ce travail de reconstruction faisant largement appel à la mémoire collective chez les *Carnets Bagouet* :

« Les carnets Bagouet sont les rares à utiliser la mémoire collective car les carnets sont constitués de danseurs qui faisaient partie de la compagnie et qui ont dansé ces pièces. C'est très curieux car, à la mort de Bagouet, c'est là qu'on s'est posé la question en France du patrimoine en danse et de la transmission de ce patrimoine, donc du répertoire en danse contemporaine. La notion n'existait pas, on n'avait pas les moyens donnés par le ministère, on s'intéressait qu'à la création ».

Cette utilisation de la mémoire collective n'est cependant pas l'apanage des *Carnets Bagouet* :

« Ça m'est arrivé de reprendre des pièces que j'avais pas joué depuis pas mal de temps et c'est vrai que souvent, ce que j'oublie, c'est mes parties solo. J'ai besoin de regarder la vidéo, mais dès qu'on est en groupe, tout est là, tout revient. Je pense que c'est visuel car l'espace, la disposition de chacun, aide à retrouver cette mémoire ».(Patrick)

La notion de l'espace dans le corps semble fondamentale pour déclencher cette mémoire collective. Lila Nett fait d'ailleurs de cette notion une spécificité de la danse contemporaine. Parlant de son passage de la danse classique à la danse contemporaine :

« Le classique, c'est la base du contemporain, donc le passage, c'est très facile. Ce qui est difficile c'est l'esprit. C'est mon avis car je ne pense pas qu'il y ait de définition du contemporain. Le contemporain est beaucoup concerné par l'espace et le corps dans l'espace. Le classique c'est beaucoup la position du corps dans l'espace. Tout ça a changé avec le temps. Le classique est devenu contemporain et vice-versa, mais il y a un esprit contemporain qui est beaucoup plus désaxé, qui n'est pas toujours à la recherche d'un axe vertical. C'est toujours en train de partir quelque part, de basculer, c'est en projection, oblique parfois horizontal avec des chutes par terre. Il y a beaucoup de différence et puis, le sujet, pourquoi on danse ? Le classique est très allégorique, beaucoup basé sur des mythes qui ont beaucoup de signification en soi. Le contemporain, ça a commencé avec l'idée qu'on danse ce qu'on vit, c'est plus banalisé. Martha Graham a toujours raconté des histoires, Clytemnestre, des histoires qui se rapprochent du ballet classique. C'est Cunningham qui a dit qu'il n'y a pas d'histoire, il appelait ça le mouvement pur, mais j'y crois pas trop. Je pense que dans tout mouvement il y a quelque chose derrière, c'est très humain. » (Lila)

Dans son processus de composition, Lila évoque le groupe comme étant sa propre mémoire :

« *Quand on est ensemble, ça s'élabore, ça devient une esquisse, quelque chose de plus gros. Je regarde, je ne marque pas tout mais ce sont mes danseurs qui sont ma mémoire ensuite* ». (Lila)

Au cours des entretiens, il est apparu pour beaucoup des personnes interrogées que l'idée de laisser des traces de son activité n'avait pas grand intérêt, que la danse se revendique comme un art de l'instant qui tire sa spécificité de cette fugacité. Chacun avec ses mots, témoigne de ce sentiment étrange :

« *Oui il faut laisser des traces pour les générations qui arrivent, j'ai une compréhension, mais pour moi ça reste très théorique et pour moi je suis pas quelqu'un de théorique mais de la pratique, du vécu et de l'instant du travail, dans le travail. Pour moi, ce qui est important, c'est extrêmement égoïste, c'est au présent. J'ai du mal à me projeter comme ça dans la mémoire car pour moi c'est vraiment l'histoire du travail dans l'instant. Je suis assez partagée. Pour moi la danse c'est quand elle se fait* » puis
 « *Il y a quelque chose de l'ordre de la disparition dans la danse.* » (Laura)

« *Garder des traces n'est pas capital, on est plus dans l'instant présent. Peut-être que pour un grand chorégraphe c'est important parce qu'il y a des choses à garder. Mais pour soi-même ? C'est une discipline où l'on garde peu de traces, c'est propre à la danse, c'est un art de l'instant. (...) La danse a encore ce côté particulier par rapport à d'autres arts, c'est un art beaucoup plus fugitif. Beaucoup d'œuvres ont disparu. Quelque part c'est peut-être bien car c'est l'instant, l'actualité. Il n'y a pas de trace qui restera dans l'histoire. C'est un art modeste, c'est vraiment particulier à la danse* ». (Josiane) «

« *J'ai toujours considéré que la danse, c'était un art qui mourrait en même temps qu'il était fait. Le fait qu'il disparaisse, ça me dérange pas plus que ça. Pas pour l'œuvre en elle-même, ça m'a jamais dérangé. Le fait de remonter les pièces qui étaient disparues, ça m'a toujours posé question. La danse est un art vivant, est-ce qu'on doit maintenir cette mémoire quand la personne n'est plus là ? Pour le théâtre, le support existe, et il est fait pour. La personne qui écrit sait que ça va rester à travers le livre, sans parler des pièces notées qui restent. Celles-ci, qui sont notées, sont vouées à perdurer. Pour la musique, c'est pareil, car tu notes, la musique est à la base sur l'écriture alors que la danse, non, ce n'est que sur une mémoire de l'instant et ça oblige à être dans le présent. Cet instant éphémère et de disparition immédiate. Tu as des chorégraphes qui vont tout écrire avant, mais les gens avec qui je travaille, ils utilisent l'interprète comme un créateur de matériel. Après, le chorégraphe, il en fait ce qu'il veut, il va modifier et tout*

cela, le matériau premier vient des interprètes. Tu peux noter une fois que c'est fait, mais moi, je travaille pas avec des gens qui écrivent ». (Fabrice)

« La mémoire, c'est le passé. Se reposer sur le passé, c'est être capable de se conforter sur quelque chose qui a existé, qui sert de base, de références alors que, quand tout va bien, on se pose un peu moins la question, on est dans une projection du futur. Quand le futur s'opacifie comme aujourd'hui, on se replie, on est sur ces questions, mais c'est un peu comme l'âge. La crise des 40 ans, des 50 ans c'est bien plus voir l'avenir en se posant la question de ce qui s'est passé avant. Maintenant, il y a un retour en arrière de la mémoire. Aussi, à la mort d'un proche, la façon de rechercher dans la mémoire. Tout de suite, tu as ce lien, ce voyage vers la mémoire qui se fait ». (Patrick)

« La façon dont tu as travaillé la veille induit la façon dont tu travailles le lendemain. C'est pour ça que j'ai du mal à voir les vidéos. Car, pour moi, ce sont les choses de l'instant qui comptent. Il reste rien et qu'est-ce que ça fait d'avoir dansé ? Tu as peut-être les os plus solides ! Par rapport à une œuvre écrite, il faut être humble. Avec la vidéo, c'est un peu moins éphémère. Tu es vraiment à la merci de ton corps. Ton corps est ton instrument de travail, c'est ça qui est angoissant, de te dire : jusqu'à quand est-ce que je pourrai être valide pour le faire ? J'aurais tendance à vivre au jour le jour. Je peux être dans la projection, mais pas tellement à long terme. Me dire : je laisserai rien, je serai pas là pour le voir, je sais pas si ça m'angoisse ». (Catherine)

« Ce que m'évoque la mémoire, dans la danse, c'est de la tristesse car la mémoire, au niveau de la danse, ça s'en va, ça s'use. Le corps, c'est un marchand de sable. On ne peut pas écrire ce qu'on écrit ensemble quand on est 4 ou 5. C'est eux qui dansent et qui portent le mouvement, et moi, je surveille qu'ils le transforment pas. Quand on veut retrouver le mouvement, c'est jamais pareil, et ça, c'est triste. » (Lila)

Une enseignante de danse expose avec beaucoup de justesse les difficultés liées à l'utilisation de la mémoire dans l'apprentissage de la danse :

« Par rapport à l'enseignement que j'essaye de développer, j'essaye de jouer sur toutes les mémoires, pour pouvoir toucher tout le monde, et faire se développer les différentes mémoires. Chacun a une mémoire de prédilection, mais il faut s'attacher à développer les différentes mémoires, pour qu'on puisse faire que la mémoire se développe ». (Francine)

Deuxième partie : point de contact entre l'en dedans et l'en dehors : histoire de la danse, notation et audiovisuel

1. Histoire de la danse

Les entretiens exploratoires ont finalement montré que les personnes rencontrées attachaient encore peu d'importance aux traces laissées par la danse. Pourtant, la nécessité pour les danseurs de s'inscrire dans une histoire se fait jour. Comme le note, Paule, les jeunes danseurs souffrent parfois de ce manque de repères et ont du mal à acquérir une certaine culture chorégraphique.

« Le rapport à la mémoire, retenir, les mots, etc me semble assez secondaire. Pour la petite expérience que j'ai avec des danseurs que j'ai déjà interrogés pour faire mon colloque²⁸, apparemment, leur difficulté est plus d'avoir un rapport avec la culture donc la mémoire au sens plus large et je trouve que pour l'instant, ils ont vachement de mal à s'ancrer dans autre chose que dans une pratique, un peu sans histoire, sportive. Ils sont en demande d'une aide pour s'inscrire dans une histoire culturelle et ils ont du mal. Ils ont peur et se sentent pas à leur place. Ils sont beaucoup pris dans des histoires entre danseurs, de concurrence, de rapport à la performance, difficiles à dépasser. Donc ils ont besoin de ça pour s'inscrire dans une histoire culturelle de la danse. » (Paule)

L'instauration du diplôme d'Etat pour être professeur de danse date de 1989 et a fait rentrer l'histoire de la danse comme une discipline à part entière. Cependant, les ouvrages en la matière sont encore peu nombreux. On peut noter qu'un des premiers ouvrages édité par le CND en 2000 et qui représente encore aujourd'hui un des best-sellers en termes de vente a pour sujet un panorama de l'histoire de la danse avec des contributions individuelles, une présentation des objectifs de l'enseignement de l'histoire de la danse, ouvrage destiné à la préparation du DE²⁹, toutes options confondues. Il existe en effet trois options pour ce diplôme : danse classique, danse contemporaine et danse jazz. La directrice du DDCC évoque d'ailleurs le manque d'un

²⁸ Il s'agit du colloque organisé par Paule Gioffredi et Edwige Phitoussi à l'Université Paris X Nanterre les 12 et 13 décembre 2007 sur le thème : *à la rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*.

²⁹ Sous la direction de **ROUSIER, Claire**. *L'histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'Etat*. Pantin, Centre national de la danse, 2000, 144 p.

ouvrage qui fasse le point sur une histoire générale de la danse ou sur l'histoire du métier de danseur. Elle fait remarquer d'ailleurs que la préparation d'ouvrages collectifs sur la pédagogie par exemple est longue et fastidieuse, les danseurs ayant peu l'habitude du travail d'écriture nécessaire à l'édition. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif servant de repère dans le cadre du DE pour l'histoire de la danse précédemment cité, les objectifs de l'enseignement de l'histoire de la danse sont rappelés. Les enjeux sont divers : répondre aux interrogations formulées dans la communauté des danseurs, procurer à chacun des outils d'expression et de réflexion, ouvrir sur les autres champs culturels, replacer le danseur au cœur de l'histoire, valoriser les savoirs du danseur à partir de ses acquis spécifiques.

2. Notation du mouvement

Après un bref aperçu des différents systèmes de notation utilisés dans le domaine de la danse et les questions théoriques que ceux-ci soulèvent, nous verrons quel usage est fait aujourd'hui de ces systèmes d'écriture. Historiquement, dès le début du quinzième siècle, des auteurs commencent à décrire des ballets et établir des répertoires de pas. Giuglielmo Ebreo décrit des danses à l'aide de lettres-symboles en 1463 dans *De practica seu arte tripudii* et Thoinot Arbeau établit dans son *Orchésographie* en 1588 les premières descriptions systématiques de pas et de figures à l'aide de lettres, mots et illustrations. Ces tentatives nécessitent la connaissance et l'usage d'un vocabulaire spécifique. En 1600, dans *Nobiltà di Dame*, Fabritio Caroso propose une description dans un plan horizontal en transcrivant la danse par son parcours dessiné au sol. Vers 1674, Pierre Beauchamp conçoit un système de notation et Feuillet s'en inspire ensuite dans sa *Chorégraphie ou art de décrire la danse* en 1700. Ce système propose de représenter le parcours effectué au sol et décrit les actions de jambe ainsi que la relation avec la mesure musicale c'est-à-dire des informations à la fois temporelles et spatiales. Il s'appuie sur la symétrie latérale et prend en compte aussi bien la progression horizontale du danseur que sa gestuelle dans un espace vertical (sauts par exemple). Ce système sera utilisé jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et aura permis d'assurer une certaine pérennité à la « belle danse » (ou danse baroque). Notons le travail de recherche de Francine Lancelot, au vingtième siècle, sur la danse baroque, qui aboutira, en 1996, à la publication d'un catalogue représentant la référence choréologique et musicologique

principale de la belle danse : *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'An 1995*, sous la direction de Francine Lancelot. Paris, Van Dieren, 1996, 406 p.

Noverre, grand rénovateur du ballet critiquera le système Feuillet en 1760 dans ses *Lettres sur la danse*, considérant que le système laisse trop peu de place à la gestuelle individuelle. En 1852, Arthur Saint-Léon publie sa *Sténochorégraphie* basée sur une représentation pictographique permettant de dissocier les différentes parties du corps. La durée du mouvement est précisée par une notation musicale adjointe. En 1892, Vladimir Stepanov publie *l'Alphabet des mouvements du corps humain*. Son système est utilisé en Russie, notamment à l'école impériale de danse de Saint-Pétersbourg. Les danseurs sont alors formés à ce système de notation. Celui-ci utilise comme signe de base la note musicale, posée sur une portée, dont les lignes représentent les différentes parties du corps. Des signes complémentaires décrivent les torsions et flexions des parties. Ce système s'appuie sur une analyse anatomique et se veut un système de notation du mouvement et non plus de la danse. Marius Petipa verra ses œuvres transcrites et préservées par ce biais et Nijinsky s'en inspirera pour noter *l'après-midi d'un faune*. Au vingtième siècle, plusieurs systèmes de notations du mouvement émergent. Aujourd'hui, quatre systèmes sont utilisés : la notation Laban (1928), la notation Conté (1931), la notation Benesh (1955-1956) et la notation Eshkol-Wachmann (1958). Ces systèmes ont en commun une conception affranchie des styles et des codes, une décomposition du mouvement en ses éléments structurels objectifs. Leurs concepteurs ont une approche pluridisciplinaire qui a permis d'envisager ces systèmes dans une perspective large. Une exposition récente au CND *les écritures du mouvement* a fait le point sur ces questions. Elle a présenté, du 29 novembre 2006 au samedi 10 février 2007, les temps forts de l'histoire de la notation et la diversité de ses formes et comment chaque système témoigne d'une certaine façon de percevoir le mouvement. Les différentes fonctions de la notation y étaient illustrées, qu'il s'agisse d'un aide-mémoire dans le processus de travail, d'un support d'apprentissage ou de création. La notation a en effet à voir avec les questions de constitution, de préservation et de transmission des répertoires. L'exposition s'accompagnait de spectacles, d'ateliers, de conférences permettant d'avoir une vision globale des enjeux de la notation aujourd'hui, des formes variées qu'elle peut prendre³⁰. Quelques précisions de vocabulaires et remarques préliminaires sont utiles

³⁰ Pour plus d'informations, consulter le catalogue de l'exposition : **CENTRE NATIONAL DE LA DANSE**. *Les écritures du mouvement : la danse s'écrit, la danse se note*. Exposition du 29 novembre 2006 au 10 février 2007. Pantin, Centre national de la danse, 2006, 30 p.

avant de présenter les deux systèmes de notation les plus utilisés aujourd'hui (notation Benesh et notation Laban). Nous reviendrons en effet dans un premier temps sur la notation Feuillet qui permet de comprendre les enjeux du choix d'un système.

Le *chorégraphe*, malgré l'étymologie du terme, n'est pas celui qui écrit mais celui qui invente, montre et compose. Le *danseur* effectue, reproduit et invente partiellement, ce n'est pas celui qui lit la partition. Celui qui lit et écrit est une personne tierce : le *notateur* ou *choréologue*. La danse laisse donc l'écriture et la lecture à une tierce personne maîtrisant le système graphique. Il s'agit d'un système triangulaire avec des rapports complexes entre chorégraphe, danseur et notateur. Ce système d'écriture se distingue ici de l'écriture musicale ou littéraire, travail en général solitaire. La *cinétographie* (ou Laban notation) est le système de notation utilisé par Laban. Un *cinétoگرامme* est une partition réalisée en Laban notation.

2.1. La notation Feuillet

La *Chorégraphie* de Raoul-Auger Feuillet en 1700 permet d'inscrire le vocabulaire de la « belle danse » ou danse baroque. En effet, chaque danse isole des pas, des figures, des positions, communs à un style de danse. Le système Feuillet permet de reproduire graphiquement ce style en utilisant le même vocabulaire : à un pas correspond un signe. Ce système de notation qui permet une adéquation entre danse et système d'écriture connaît donc logiquement un grand succès, est réimprimé un an après sa première édition et sera réédité par la suite plusieurs fois. Le système fait l'objet d'un consensus durant une soixantaine d'années. Un corpus de danses est aussi proposé qui permet d'être utilisé par celui qui connaît déjà les signes élémentaires. Cependant, ce système étant attaché au style particulier d'une danse, il est voué à disparaître, ce qui se produira vers 1750-1760. Le système Feuillet illustre bien les dangers de la dépendance d'une notation à un style donné.

Pour Feuillet, l'objectif est d'être capable grâce à la notation, d'apprendre de soi-même toutes sortes de danses, une ambition d'autonomie du danseur est donc visée. Son ouvrage s'intitule d'ailleurs : *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses.*

Cependant, appliqué aux danses chorales allemandes, le système a sonné le glas des pratiques d'improvisation collective. On voit ainsi une volonté de préserver et codifier

un style donné. L'inscription graphique de la danse peut devenir un élément de contrôle de la pratique. La notation Feuillet utilise deux systèmes symbolique hétérogènes : la figure et le caractère. La figure est la représentation graphique du chemin parcouru par les danseurs. L'espace de la page de notation est ainsi la projection directe de l'espace de la salle ce qui oblige à maintenir la feuille de notation dans la même orientation pour ne pas se tromper. On identifie le haut de la salle sur le feuillet au moyen de la portée musicale, située par convention en haut de la feuille. La portée indique l'air sur lequel la danse est composée. La façon dont les danseurs sont dispersés sur l'espace de la feuille renseigne sur leur situation topographique. Les chemins tracés sur la feuille figurent le parcours de la danse et servent de support aux signes représentant les pas et les positions. Les positions sont la manière dont sont disposés les pieds l'un par rapport à l'autre. Ces positions sont bonnes ou fausses. En effet, il faut se conformer à certaines règles dans la belle danse pour bien se mouvoir. Les principes de la belle danse sont en effet assis sur la juste proportion, condition du bien marcher. Cinq positions furent introduites par Beauchamp. Plus tard en danse classique, elles seront ensuite répertoriées et reproduites avec plus d'amplitude. Une grammaire des fausses positions est ainsi même élaborée.

L'opération de lecture de la partition ressemble ici à celle du déchiffrage d'une carte. C'est donc **la salle de danse** qui sert de référentiel et non le corps. Donner la primauté dans la représentation à la projection du tracé effectué au sol s'explique historiquement. En effet, au seizième et dix-septième siècle, le ballet représente graphiquement au sol des figures géométriques, symboliques. L'élévation progressive de la scène et la disposition frontale du public rendent ensuite ce déchiffrement impossible. Dans le système, il y a équivalence entre la figure graphique et le chemin effectué par les danseurs. Le pas est symbolisé par une petite figure représentant si possible la projection au sol du tracé effectué par le pied lors d'un transfert de poids. Le pas est donc représenté par un seul signe et considéré comme un tout insécable, une unité de base. Le pas est l'intervalle entre une bonne position et une autre. Les pas désignent donc une action globale et abrègent des descriptions verbales plus longues. La notation décompose les différents pas possibles dans la danse et permet toutes sortes de combinatoires. La notation permet ainsi une classification raisonnée des pas. On trouve des *Tables* présentant les différents pas : coupés, jetés, pliés... La notation fonctionne comme un alphabet, un répertoire de pas. Des barres de mesure sont inscrites sur le

chemin et renseignent le lecteur sur la valeur temporelle de chaque pas à l'intérieur d'une mesure.

Le système Feuillet fut critiqué par Jean-Georges Noverre dans ses *Lettres sur la danse et les ballets* de 1760. Il souhaite que le système puisse décrire l'expression directe des passions, ce que Cahusac appelle la danse en action. Noverre considère que la Chorégraphie de Feuillet ne fait qu'épeler la danse et ne permet pas de prendre en charge le lieu même de l'expression dans la danse. Comme l'explique F. Pouillaude³¹ : « *l'essentiel de la danse est dans la présence en acte d'une passion qui s'exporte et cela ne se note guère* »

2.2. La notation Laban ou cinétographie

Rudolf Laban, (1879-1958) né à Bratislava de parents hongrois est une figure importante de la danse moderne et de la recherche en danse. Sa réflexion sur le mouvement humain l'a conduit à concevoir des méthodes d'analyse du mouvement, en application de ses théories : la *choréutique* (étude du corps dans l'espace), l'*eukinétique* ou *effort-shape* (étude de la dynamique du mouvement) et la *cinétographie* ou *Laban notation*, système d'écriture du mouvement.

La notation Laban ou *cinétographie* se donne pour objet de prendre en charge n'importe quel type de mouvement, qu'il soit chorégraphique ou non. Danse moderne et cinétographie partagent donc la prise en compte de mouvements quelconques, inouïs. **Le corps humain** est au centre du système d'écriture chez Laban. Il vise une sorte de grammaire universelle du mouvement humain. Laban fait de la référence à la gravité (en dehors de toute considération des lois au sens de la physique) un principe structurant de son système. L'expérience motrice et perceptive que chaque corps humain peut avoir est au centre du système. Tout mouvement sera envisagé et analysé du point de vue du sujet de ce mouvement. La lecture d'un *cinétoگرامme* est une activité interprétative, potentiellement motrice. La logique directionnelle est prioritairement indexée à l'avant d'un corps en mouvement, sans considération topographique particulière (et donc à la différence avec le système Feuillet). Le mouvement analysé par Laban est celui d'un corps humain pris dans un espace à trois dimensions avec un haut et un bas (donnée gravitaire), un avant et un arrière et la bilatéralité du corps (droite et gauche). La

³¹ **POUILLAUDE, Frédéric.** *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique 2.* Quant à la danse n°5, juin 2007, page 22.

kinesphère est l'espace spécifique que l'on transporte avec soi et qui sert de support à l'analyse cinétopographique et à la description du mouvement qu'elle élabore. On a donc 3 plans utilisés : horizontal (le plan de la table avec le haut et le bas), le plan frontal (le plan vertical avec l'avant et l'arrière) et le plan sagittal (le plan de la roue avec la droite et la gauche). Ce découpage permet un quadrillage de la *kinesphère* et un outil de représentation de l'espace dans les directions possibles du mouvement. Dans la *kinesphère*, l'espace subjectif est divisé en 27 signes directionnels simples (26 directions divergentes et 1 convergente) et le corps est décomposé selon ses principales zones motrices et articulaires qui correspondent aux différentes colonnes de la partition. Dans ce système, il s'agit de décrire l'espace rendu perceptible par le corps humain en mouvement. La *kinesphère* n'est pas une image ni une figure d'accomplissement de l'ordre du monde (à la différence des positions chez Feuillet). La notion construite par Laban vient de l'expérience ordinaire de l'homme probable, elle n'a aucune signification métaphysique particulière. Le système imaginé par Laban est construit autour de quatre éléments essentiels du mouvement : le temps, l'espace, le poids et la force.

La partition se lit de bas en haut, déploie une séquence de gestes et de déplacements dont le caractère spatial n'est assumé que sous forme symbolique. Un signe placé sur la portée indique à la fois la durée et le moment du mouvement, sa direction, et la partie du corps concernée. L'intérêt du système consiste à décomposer le mouvement en ses éléments premiers (temps, espace, corps) et à donner graphiquement une représentation du mouvement dans sa progression. Les signes indiquent par leur longueur la durée du mouvement. Les directions spatiales sont représentées par des fragments de durée (flèches stylisées). Des colorations déterminent la dimension, haut, moyen, bas. Des signes de force peuvent définir des qualités dynamiques spéciales.

Sur une portée, les signes sont disposés en colonnes. La portée est construite à partir d'une ligne médiane qui divise la portée entre partie gauche et droite. La ligne médiane fonctionne comme un axe de symétrie pour l'écriture, elle traduit la bilatéralité du corps humain. On a quatre niveaux de colonnes : les colonnes de niveau 1 servent à montrer les supports et transferts pour les déplacements du centre de gravité du corps entraînant un déplacement de tout le corps dans l'espace. Les colonnes 2, 3 et 4 sont les colonnes de gestes. Elles concernent le déplacement des jambes quand elles sont libres du poids du corps (col 2), du torse (col 3) ou des bras (col 4). Une colonne supplémentaire, en marge de la portée, indique les différentes orientations de la tête. L'espace de la portée est un

espace d'écriture qui règle des rapports de signes. Cet espace n'est une empreinte, ni du corps, ni du mouvement. Les signes de direction présents sur la portée peuvent être de longueur différente. La longueur des signes est liée à la durée du déplacement signifié, en référence à une échelle déterminée en début de cinégramme. Les colonnes se lisent de bas en haut à partir de la situation initiale signifiée, décrite sous la double barre du *cinégramme*. De la situation initiale, on peut déduire un agencement postural. La suite des signes indique une série de situations à atteindre dans l'espace. Le signe indique la visée du mouvement à accomplir pour atteindre dans le temps imparti la situation spatiale qu'il signifie. On en déduit donc le mouvement. Il ne s'agit ni d'une écriture du corps, ni d'une écriture du mouvement mais plus précisément d'une écriture de visées pour le mouvement. La notation donne des points de passage et le lecteur interprète doit investir le vide entre deux signes pour produire et inventer le mouvement. Le notateur doit donc ici regarder le mouvement comme une suite de passages par des situations spatiales que les signes offrent le moyen de définir et d'articuler.

Le système a évolué au fil du temps. Aujourd'hui, les transcriptions sont souvent plus détaillées qu'auparavant par souci de précision dans la transcription et aussi par une utilisation du corps moins globale, plus segmentée. Le développement de l'informatique a également permis des usages nouveaux en notation : le logiciel *Laban Writer* permet d'éditer des partitions en notation Laban, le logiciel *Dance Forms* permet une animation de personnages et le logiciel *Laban Dancer* permet une traduction d'une partition *Laban Writer* en animation en *Dance Forms*. Sur ce système de notation, on pourra utilement se référer au site Internet créé par Marion Bastien qui présente à la fois le système Benesh et le système Laban à l'aide d'animations et d'exercices : <http://notation.free.fr/>
En France, les formations à la notation Laban sont dispensées au CNSMDP (formation intensive pour danseurs professionnels) et par le biais de l'association *Centre national d'écriture du mouvement*, (site Internet sur : <http://cnem.free.fr/>) fondée par Jacqueline Challet-Haas, spécialiste de ce système de notation.

Aux Etats-Unis, la notation est enseignée dans les cursus de formation universitaire en danse. Le Dance Notation Bureau (DNB), à New York propose des formations, initie régulièrement des projets de transcriptions de chorégraphies : <http://www.dancenotation.org/DNB/index.html>. Sa collection comporte des partitions d'environ 500 œuvres, de chorégraphes comme Balanchine, Holm, Humphrey, Jooss, Limon, Sokolow, Taylor, Tudor.

Au plan international, l'International Council of Kinetography Laban-Labanotation, <http://www.ickl.org/index.html> créé en 1959, sert de structure d'information et d'échange pour les pratiquants du système. Cette organisation publie la bibliographie internationale des partitions en notation Laban, qui recense les transcriptions faites dans le monde .

2.3. La notation Benesh

Né à Londres en 1916 de père tchèque et de mère anglo-italienne, Rudolf Benesh fut mathématicien et peintre. Sa rencontre avec Joan Rothwell, danseuse dans l'actuel *Royal Ballet de Londres* en 1947 le rapproche du milieu artistique, il l'épouse en 1949. Intrigué par les nombreux carnets tenus par sa femme pour se remémorer les cours de ses enseignants, il imagine une notation de la danse pouvant s'appliquer à toute forme de mouvement humain. Rudolf et Joan Benesh travaillent ensemble à l'amélioration du système. En 1956 paraît l'ouvrage exposant leur système : *An Introduction to Benesh Dance Notation* . Ce système de notation est présenté en 1958 à l'exposition universelle de Bruxelles. En 1962 est créé l'*Institut Benesh de choréologie* à Londres pour répondre aux besoins des notateurs choréologues. Rudolf Benesh est à la recherche d'un système synthétique et visuel, il se penche d'abord sur les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey qui décomposent le mouvement image par image. Il en déduit la nécessité de représenter le mouvement par les temps forts, les instants clés. Il choisit de ne retenir que ce que l'œil perçoit et le transcrit sous forme de traits continus : les lignes de mouvement et lignes de locomotion qui restituent la trace du passage des membres dans l'espace entre deux instants clés. Il superpose cinq lignes horizontales équidistantes en s'inspirant du schéma du corps humain de Léonard de Vinci. A chaque partie du corps se trouve attribué un espace de référence par rapport auquel les mouvements seront perçus et mesurés. Le système Benesh utilise une portée musicale dont les lignes sont plus espacées que pour l'écriture de la musique. Sur la portée, les signes utilisés, selon la hauteur où ils sont placés concernent telle ou telle partie du corps. Les lignes horizontales divisent le corps en tranches, chaque ligne correspond à une articulation (tête, épaule, taille, genoux et sol). Les figures s'effacent pour laisser place à des figures, des pictogrammes. Les indications de durée sont ajoutées au-dessus de la ligne supérieure. Les indications relatives à l'espace s'inscrivent en-dessous de la portée.

Le logiciel *Mac Benesh* est développé à partir de 1991, *Benesh Notation Editor* est le logiciel utilisé sur pour PC.

L'institut *Benesh* à Londres (<http://www.benesh.org/BNHome.html>), créé en 1962, promeut ce système de notation et organise des formations à ce système d'écriture. Il est membre de l'*Académie royale de danse (Royal Academy of dance)* et propose un catalogue d'environ 1000 partitions chorégraphiques en Benesh.

En 1995, Eliane Mirzabekiantz met en place en France le cursus de notation Benesh au CNSMDP. Aujourd'hui une trentaine de compagnies dispose de postes permanents de choréologues Benesh. Par exemple, en France, Noémie Perlov a travaillé plus de trois ans pour Régine Chopinot tandis que Dany Lévêque travaille encore actuellement pour Angelin Preljocaj avec ce système de notation.

2.4. Le statut de la notation

En France, les systèmes de notation du mouvement sont peu enseignés et utilisés. L'apprentissage des systèmes n'intervient en général qu'à l'âge adulte par le biais de la formation au conservatoire. Certains notateurs, plus rarement des danseurs, souhaiteraient d'ailleurs sensibiliser les danseurs dès l'enfance aux systèmes de notation qui, comme l'apprentissage d'une langue étrangère ou de la musique, demandent d'acquérir certaines bases pour une pratique plus aisée.

« Je trouve ça bien dommage que, dans toutes les formations en danse, depuis le plus jeune âge, depuis le conservatoire, par exemple, il n'y ait pas eu de poste de créé spécifique d'écriture labanienne ou Benesch qui puisse initier, dès l'enfance, à pouvoir écrire sa danse. On n'a pas eu de cours. Au CNSMDP, il y a des cours mais c'est tout, il faut que tu sois majeur et que tu fasses 3 ans d'études. C'est pas développé du tout, c'est par une spécialisation. C'est à un moment donné, dans ta vie d'adulte, pour reprendre des recherches. Moi, ce que je voudrais, c'est que cette écriture chorégraphique soit enseignée, tout comme l'initiation pour lire une écriture musicale. »

(Fabrice)

Le rapport entre notateurs, danseurs et chorégraphes est complexe. Marion Bastien évoque la réticence et l'inquiétude des chorégraphes et notateurs envers les systèmes de notation.

« Il y a une grande interrogation sur ce qu'est la notation et comment quelqu'un va pouvoir refaire une pièce d'après la notation des chorégraphes. Il y a une réticence et

une inquiétude car, tout d'un coup, c'est un objet qui leur échappe et qu'ils ne peuvent pas lire. La création est tellement liée au moment où tu fais la chose en studio, avec tes danseurs qui amènent la matière chorégraphique, aussi, que l'idée de faire autre chose, d'extérieur, avec d'autres danseurs transplantés, c'est une notion pas habituelle ».
(Marion)

Souvent, au cours des entretiens exploratoires, les danseurs évoquent dans leur pratique l'utilisation de leur propre système de notation, défaillant, car pas toujours réutilisable, parfois illisible, incompréhensible pour son auteur même. Le temps d'apprentissage de ces mécanismes est long à l'âge adulte et nécessite une vraie formation, démarche dans laquelle peu s'engagent, si tant est qu'ils adhèrent au fait de noter le mouvement. Deux extraits d'entretiens avec des professeurs de danse :

« J'ai une notation qui m'est propre. Je n'ai pas étudié les systèmes de notation, c'est tout un truc qui est long. Souvent, les gens qui notent, c'est pas les gens qui dansent. Il y a deux systèmes de notation. Je me fais mes petits dessins, j'ai mon langage à moi. Il y a des choses que j'oublie. Je ne regrette pas, on passe à autre chose, j'assume mes lacunes ». (Catherine).

« J'essaie de noter a posteriori ce que j'ai fait. Comme je prépare pas mes cours, j'écris après. J'écris sans aucun système de notation. On n'étudie pas Laban. On le voit mais d'ici là à le pratiquer, pas du tout. C'est des notes personnelles. Je fais des petits dessins comme on nous a appris à l'école (RIDC). Je me base énormément sur ce que nous a appris Nathalie Schulmann : les 3 volumes, la colonne vertébrale, les membres inférieurs, supérieurs ou alors j'écris mes mots à moi : la durée (2 fois) et puis je note 1,2,3,4,5,6,7,8. Quand je me relis, des fois, je suis incapable de comprendre ce que j'ai marqué et, des fois, parce que j'ai mieux utilisé mon vocabulaire, ça fonctionne. Quand j'ai voulu vraiment utiliser un vocabulaire plus précis, ça fonctionne pas ». (Claire)

Certains voient l'intérêt de la notation, mais ne l'utilisent pas pour autant dans leur travail :

« J'ai dû faire une année ou deux de Laban, c'était vachement intéressant, mais après j'ai pas continué. J'avais dansé dans une pièce remontée (...) J'ai travaillé aussi avec Decouflé, de la danse baroque, lui, il connaissait le système de la notation et l'adaptait à un autre style, au contemporain. Il y avait des cours de notation avec Jacqueline Challet-Haas. Je n'ai pas fait d'autres systèmes de notation, il y avait Benesh et encore un autre. A l'Opéra, il doit il y avoir des choses. C'est une question de budget, il y a beaucoup de gens qui aimeraient avoir leur pièce notée, c'est très intéressant. La trace

matérielle, presque indestructible, tu peux la donner à n'importe qui. Il y a un côté presque précieux de se dire que tout est là, quelque chose de tactile. » (Patrick)

Certains notent plutôt des impressions par rapport à leur travail, qui vont permettre de les nourrir par la suite :

« Alors que si je note certaines choses qui m'ont marqué, comme ça, je me dis, et bien, ça, il faut que je le travaille parce que ça fait longtemps que je l'ai pas fait ou je le fais jamais. Ça me permet d'ouvrir, d'élargir et de donner une palette un peu plus importante. Si tu notes pas, tu tournes vite en rond parce que c'est des choses qui reviennent tout le temps, toujours les mêmes ». (Josiane)

« J'ai appris à l'époque. On a eu Jacqueline Chalet-Haas comme prof. Donc j'ai appris Labnotation et ça m'a intéressé, mais sans plus. J'ai des notes, plein l'ordinateur, qui sont des notes pour moi, qui peuvent être des choses qui me ramènent à moi et donc très personnelles (...) J'écris plutôt ce que ça me fait, à quoi ça me fait penser. » (Laura)

Les débouchés pour les notateurs en France sont très étroits. On notera que le CCN d'Aix-en-Provence (Ballet Prejlocaj au Pavillon noir) emploie une notatrice en Benesh à temps plein, Dany Lévêque et celle-ci fait figure d'exception dans le paysage chorégraphique français. Marion Bastien, lors de l'entretien parle de ses expériences de notatrice et remarque que vivre de la notation est difficile aujourd'hui. La question financière de l'engagement d'un notateur dans une compagnie se pose et reste délicate à résoudre :

« C'est difficile de vivre de cette activité. La pièce d'Appaix c'était encore dans un programme d'études. J'ai eu la chance d'avoir de l'argent de l'ANPE dans le cadre de l'insertion dans l'entreprise. Pour Bournonville, j'ai été un peu payée. Le Bastin, il y a eu le financement d'un centre culturel qui a souhaité, un moment, aider la notation. Pour Bagouet, c'était la compagnie Bagouet qui a financé en partie, le conservatoire également, mais c'était pas financé à hauteur du travail. Il y a des bourses de notation qui peuvent aider. Longtemps, la politique du ministère, c'était de dire : on donne de l'argent aux compagnies, charge à eux de financer les notations s'ils veulent, mais c'est le dernier budget pour les compagnies. A Aix, Prejlocaj a intégré ça au fonctionnement de sa compagnie, d'avoir un notateur, avec l'intelligence d'arriver à en tirer profit. Il peut avoir deux ou trois ballets qui tournent en même temps (...). C'est inscrit dans le système économique de sa propre compagnie, tant mieux si ça marche, mais je pense que la notation devrait être en dehors de ce système économique des compagnies, de la même manière qu'on demande pas aux peintres de financer les musées, l'entretien des

salles de conservation des musées, au Louvre. Il faudrait que ce soit intégré à la notion de patrimoine, c'est quelque chose d'utile, de précieux pour 10, 15 ou 20 ans ou 30 plus tard. On peut pas mettre ça dans la logique d'une compagnie avec un budget annuel, d'une subvention sur trois ou quatre ans ou d'un contrat de CCN. Et je pense qu'à un moment, c'est de la responsabilité de l'Etat. » (Marion)

Le ministère de la Culture propose par le biais de la DMDTS trois types d'aides pour la danse qui sont liées à l'écriture chorégraphique. Il s'agit pour les professionnels d'aide à l'écriture chorégraphique et d'aide à la notation d'œuvres chorégraphiques et, pour les amateurs, d'aide pour recréer une pièce de répertoire depuis 2006. S'agissant des aides à la notation d'œuvres chorégraphiques, l'objectif du dispositif est de soutenir la conservation et la vie du répertoire du spectacle vivant. L'aide financière est proposée aux notateurs des systèmes Laban, Benesh ou Conté pour l'élaboration de la partition chorégraphique d'œuvres ou d'extraits d'œuvres. Ce soutien financier doit permettre d'organiser un temps de travail suffisant, de créer une partition de qualité utilisable par tout notateur professionnel et deux exemplaires doivent être déposés dans les deux bibliothèques spécialisées en danse (bibliothèque du CNSMDP et du CND). A terme, l'objectif recherché est la constitution d'un fonds de partitions chorégraphiques de référence et doit faciliter la reconstruction scénique des pièces notées. En 2006 et 2007, trois à quatre pièces par an ont bénéficié de ces aides qui en sont donc encore à leurs balbutiements.

Marion a évoqué la difficulté pour les notateurs de fédérer leur activité en activité professionnelle. Les notateurs eux-mêmes ont parfois du mal à évaluer le temps qu'il leur faudra pour réaliser une partition et donc à chiffrer le coût de leur travail. Dans le travail de notateur, Marion distingue deux volets en fonction du but poursuivi : création d'une partition (travail d'écriture) ou reconstruction d'une pièce d'après une partition (travail de lecture), qui requièrent des qualités différentes de la part du notateur :

« Le notateur enregistre des choses. Ensuite, il y a un travail de fond, solitaire, de prise en charge pour faire sa partition. Le travail est bien après les répétitions, c'est un travail indépendant, autonome et solitaire. Un travail de cohérence du texte, comme les gens qui travaillent dans l'édition ».

« Le reconstituteur doit prendre la matière d'une partition et c'est un travail de transmission et d'enseignement, par de gens qui ont déjà dansé ou qui sont maîtres de ballet, qui ont un fort bagage de danseur. Pour une compagnie professionnelle, il faut déjà connaître les rôles pour être capable de remonter assez vite les pièces. » (Marion)

2.5. Danse, musique et interprétation

La difficulté pour le domaine de la danse à s'intéresser aux questions d'écriture du mouvement touche aussi la question de l'interprétation. En effet, le fantasme d'un système universel décrivant tout type de mouvement peut se faire mais en y adjoignant une figure extérieure, celle du notateur, qui devient alors gênante car non connue, inhabituelle. En fonction de la place que l'on accorde à la partition, la tension peut cependant tomber. En effet :

« C'est important de consigner des traces par écrit, de passer par le verbe, l'explication, par les mots, d'utiliser le langage. Après, peut être comme chez Laban, d'élaborer un langage et de signes autres qui permettent de noter assez vite la danse. De toute façon, chez Laban, il y a toujours l'idée d'une interprétation de la partition. La partition ne donne pas tout comme, par exemple, le texte en théâtre ne donne pas tout... » (Fabrice)

Frédéric Pouillaude, Simon Hecquet, Sabine Prokhoris reviennent dans leurs écrits sur la question de l'interprétation et évoquent la pensée de Nelson Goodman. Dans son ouvrage³², le philosophe de l'art s'intéresse aux réquisits théoriques pour un système notationnel. Il s'agit d'établir une théorie générale de l'oeuvre, comme produit fixe et fini, ce qui ne correspond pas aux arts éphémères comme la musique ou la danse. La question des critères retenus permet de déterminer en quoi consiste l'identité achevée d'un objet esthétique. Goodman distingue l'original de la contrefaçon, ce qui lui permet de distinguer les oeuvres autographiques des oeuvres allographiques. La question de l'interprétation est donc absente chez Goodman et il est nécessaire de la réintroduire dès lors qu'on parle de partition, chorégraphique ou musicale d'ailleurs. La musique et la danse ont ici des points communs dans la relation entre oeuvre et partition. L'interprétation est une activité infinie, elle peut être ouverte par des dispositifs de signes. Bernard Sève³³ introduit l'idée que l'altération interprétative n'est finalement pas d'une autre nature que l'altération immanente à l'oeuvre. L'interprétation est une opération de lecture c'est-à-dire de production d'une version de l'oeuvre.

Interrogée sur le rapport entre partition chorégraphique et partition musicale, une notatrice dira :

³² Il s'agit de : **GOODMAN, Nelson**. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, 318 p.

³³ **SEVE, Bernard**. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris, Seuil, 2002, 358 p.

« C'est à peu près un équivalent. Une partition musicale donne pas toute la musique, toute l'interprétation. C'est un instrument très précis avec pas mal d'ouverture. La partition de danse, c'est pareil, c'est pas un absolu en soi, c'est bien de travailler avec d'autres documents comme de la vidéo, ou d'aller interroger des danseurs de pièces qu'on remonte, mais c'est un document super précieux. Par contre, une grosse différence que je verrai c'est qu'on est dans le processus de notation. Une partition musicale est souvent faite par le compositeur, parfois aidé par des copistes qui ont aussi une influence. Le compositeur conçoit d'abord sa pièce, éventuellement commence à la noter. Il y a une phase préparatoire à la création qui est déjà dans l'abstraction, alors que le notateur, il est là pour recueillir, passer cette abstraction d'une matière en train de se former. Il y a quelques chorégraphes qui connaissent un peu la notation, ils jettent parfois des notes, mais le processus de création est assez différent. La création est préalable et on arrive à la donner à des instrumentistes ou bien, on va en studio, et on essaye de tirer la matière et ensuite, peu à peu, la pièce se compose ». (Marion)

Tandis que pour un musicien :

« Le parallèle entre chorégraphie, surtout dans la danse contemporaine, et la musique notée c'est-à-dire classique est pas complètement pertinent. Il faudrait faire un parallèle, par exemple, entre le jazz ou la musique contemporaine et la danse contemporaine. Il y a une grille et un thème principal pour le jazz. On va pas noter les enchaînements des événements musicaux mais la base pour enregistrer, improviser. De même, la musique contemporaine note une succession de possibilités plus qu'un enchaînement précis. Pour la danse, les chorégraphies de Petipa sont transmises de façon très précise. En France, le ballet de cour français est apparu au dix-septième et, en même temps, les notations des danseurs, car la danse correspond vraiment à la musique qui était notée. Ce type de danse correspond à la musique. La danse, au vingtième siècle, a évolué dans un sens très différent alors que la musique classique occidentale est restée sur une tradition ancienne de la notation avec des différences. La musique a commencé à être notée très tôt. La notation grecque n'est pas très précise, elle laisse beaucoup de liberté, on sait pas trop l'interpréter d'ailleurs. La notation baroque, même celle d'oeuvres de Bach, laisse beaucoup de place à l'improvisation. (Laurent)

L'important dans cette histoire, les résistances que la notation peut provoquer résident peut-être dans la valeur qu'on accorde à la partition.

« J'ai toujours voulu ne pas prendre la partition comme quelque chose d'absolu. Parfois, il n'y a qu'une partition d'une pièce mais j'aime bien l'idée de croiser les documents. Quand il y a la vidéo de la pièce et la partition, c'est bien les deux. Il faut avoir cette ouverture d'esprit, chaque document amène des choses intéressantes.(...) Chacun des documents a ses propres forces et faiblesses. » (Marion)

Comme le résume assez bien F. Pouillaude³⁴ dans son article critique sur les systèmes de notation du mouvement :

« Composer, cela ne peut avoir de sens que dans le théâtre lui-même et la présence simultanée des participants. Car, composer, c'est avant tout savoir s'emparer d'un présent contingent, d'un accident heureux, d'un moment imprévu, d'un kairos. Notons que cette logique du kairos chorégraphique gouverne encore profondément notre modernité, y compris et peut-être surtout ses franges les plus « avancées » : composition instantanée, adaptation au site, attente de l'accident... Bref, tout ce qui sous le nom de performance rend volontairement la danse indissociable de son inscription événementielle. »

3. Audiovisuel

Qu'il s'agisse de la notation du mouvement ou de l'audiovisuel le terme « aide-mémoire » est très souvent utilisé par le milieu de la danse contemporaine qui considère en général les documents produits par ces deux biais comme des outils de travail. Concernant l'audiovisuel, nous aborderons d'abord la question des archives orales avant de nous attarder sur les captations vidéo, films et documentaires de danse.

3.1. Archives orales

Les archives audio des danseurs semblent être de bons moyens de garder des traces d'une pratique artistique marquée par l'oralité. Depuis les années 1940, la parole des danseurs est radiodiffusée, archivée, documentée. Claude Sorin a fait de cette source documentaire particulière l'objet de sa recherche³⁵. Ainsi, lors du colloque *Vestige Vertige* et, avec l'aide de l'INA, un programme d'archives de la photothèque de l'INA était proposé. Il s'agissait de courtes interviews et d'extraits d'émissions permettant

³⁴ **POUILLAUDE, Frédéric.** *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique 2.* Quant à la danse n°5, juin 2007, page 23.

³⁵ **SORIN, Claude.** *La parole du danseur dans les archives radiophoniques.* Mémoire sous la direction de Laurence Louppe soutenu en septembre 2005 pour la formation de formateurs à la culture chorégraphique, 2005, 123 p.

d'entendre la voix de danseurs et chorégraphes des années 1950 à 1990 (Serge Lifar, Martha Graham, Merce Cunningham, Susan Buirge, Pina Bausch...). L'intérêt de ce type d'archives est de permettre rapidement de revivre le contexte d'élaboration d'œuvres chorégraphiques, d'avoir un aperçu de la parole, de la voix, du souffle, des mots choisis d'un artiste. Claude Sorin expliquait lors de la première partie du colloque que le média radiophonique est le résultat d'une double institutionnalisation : le média radiophonique dans les années 1950 fait l'objet d'une écoute collective familiale à une époque où la radio est un instrument de culture et où c'est l'âge d'or de la radio. Et, après-guerre, la conservation des archives radiophoniques est institutionnalisée, suite au rôle joué par la radio durant la seconde guerre mondiale. La radio permet de mettre en exergue l'importance des paroles dites, on trouve dans la voix quelque chose de l'ordre du corps et de l'engagement du danseur d'où l'intérêt du recours à ce type de documentation en danse.

Le CND s'efforce d'enregistrer les conférences, colloques organisés par l'établissement comme nous le verrons plus loin dans le mémoire.

Aux Etats-Unis, on peut signaler la bibliothèque-musée des arts du spectacle de San Francisco (San Francisco Performing Arts Library & Museum : SFPALM) qui a développé un service particulier <http://www.sfpalm.org/legacy.html>

Suite à la disparition du danseur et chorégraphe Joah Lowe des suites du sida, Jeff Friedman, également danseur et chorégraphe, crée en 1988 une activité pour conserver les archives orales de danseurs atteints du VIH. Le projet s'étend peu à peu à tous les danseurs en situation de risque puis la collection s'enrichit d'autres courants de la danse que ceux initialement représentés (danse contemporaine et classique). A partir de 1994, des interviewers sont formés et en 2003 l'activité rejoint la bibliothèque-musée des arts du spectacle de San Francisco où une section *Legacy* est créée à cet usage. Aujourd'hui il s'agit de constituer des archives orales dans le domaine des arts du spectacle en général.

A la NYPL (New York Public Library), au sein du département danse, (Jerome Robbins Dance Division) les archives orales en danse sont développées depuis 1974 : <http://www.nypl.org/research/lpa/dan/background.htm>. Des années 1980 à 1990, le travail a également consisté à enregistrer des archives orales de danseurs atteints du VIH surtout. Aujourd'hui, la collection s'élève à quelques centaines d'archives orales de danseurs et chorégraphes.

3.2. Captations de spectacles, films de danse et documentaires sur la danse

En général, les personnes interrogées font une nette distinction entre les captations de spectacles, véritables « aide-mémoire », les films de danse, œuvre artistique au sens plein du terme et les documentaires sur des chorégraphes.

Dany Lévêque, actuellement notatrice en Benesh chez Preljocaj au Pavillon noir à Aix-en-Provence, établissait dans un article³⁶ déjà assez ancien les parallèles possibles entre la notation et la vidéo. Elle faisait également la distinction entre vidéo documentaire (vidéo-mémoire) et vidéo-danse. Pour elle, la vidéo-mémoire a pour objet de conserver la conception picturale d'une pièce, son atmosphère et utilise à cette fin des plans larges, restituant une danse en deux dimensions. Ainsi, une étude sur la réalisation de vidéos-mémoire menée par une classe d'écriture du mouvement Laban a expliqué, à l'aide d'une vidéo, les axes possibles des caméras et les problèmes engendrés par chacune des possibilités envisagées. La vidéo-danse est pour Dany Lévêque une création, une œuvre d'art au même titre que la danse originelle qui lui sert de support. « *Dans ce genre de création, le réalisateur peut se libérer de toute contrainte et laisser libre cours à son expression artistique, en jouant sur des paramètres aussi divers que l'espace scénique, l'utilisation de trucages pendant le tournage aussi bien que le montage, la modification de la danse elle-même... Et pourquoi pas l'élargissement du concept « danse » au mouvement en général ?* »³⁷

On notera que le terme vidéo-danse est d'ailleurs celui utilisé par le Centre Pompidou pour le festival qu'il organise tous les ans depuis 1982 (*Vidéodanse*).

Revenons à notre distinction entre captations de spectacles, films de danse et documentaires sur la danse.

Pour les **captations de spectacle**, le grand reproche qui est fait est celui de déformer le mouvement, de faire passer d'un espace tridimensionnel à un espace bidimensionnel, qui écrase le geste et le relief.

« La vidéo n'est pas le spectacle. C'est mieux d'aller voir un spectacle, ce n'est pas la même approche ni la même vision d'un spectacle. C'est pas la même vision quand tu vois de très près, les détails. J'ai vu Wolf et c'est passé à l'Opéra. Je l'ai vu à la télévision et c'était complètement différent. Pour le théâtre, ça marche très rarement.

³⁶ LEVEQUE, Dany. *Notation, vidéo et mouvement*. Marsyas n°20, décembre 1991, pp. 59-68.

³⁷ Voir page 60 de l'article cité ci-dessus.

Pour la danse, parfois, ça m'intéresse plus car je m'intéresse aux détails du mouvement, en tant que danseuse ». (Myriam)

« La vidéo n'est pas juste, elle perd des fractions de seconde dans chaque mouvement. Les mouvements rapides sont trop rapides, les mouvements lents sont trop lents, c'est pas juste. Et, au niveau des sensations, c'est impossible de retrouver, mais on peut savoir si c'est à gauche, à droite ». (Lila)

« C'est illusoire de dire que la captation va provoquer la même perception que le spectacle ; c'est forcément quelque chose de différent. La captation pure permet de garder une trace, à un moment donné, d'un spectacle (...) Ce n'est pas un travail spécialement artistique mais c'est une trace, on peut la communiquer, la donner à des chercheurs. » (Elisabeth)

Certains sont d'ailleurs rétifs à l'idée de regarder de la danse filmée pour tout type de raisons :

« On a des vidéos, que je ne regarde jamais, des spectacles. J'aime pas me regarder sauf si je dois réapprendre quelque chose dans un but pratique. Je n'aime pas me voir mais j'ai des vidéos ». (Myriam)

« Je suis pas très vidéo (...) J'ai du mal à m'asseoir et à regarder une vidéo. C'est un truc bizarre, même les vidéos des trucs qu'on a fait, j'ai du mal, il faut vraiment qu'on m'oblige ou alors j'aime bien les voir avec du recul parce que c'est toujours, par rapport à un spectacle vivant, décevant. (Catherine)

« Il faut vraiment que ça m'accroche ou alors je vais détourner hyper vite le regard ou alors c'est des trucs genre, danse classique, que je vais regarder car, pour moi, c'est quelque chose de purement, c'est hyper sectaire ce que je vais dire, mais spectaculaire, narratif, il y pas grand-chose à dire. On transmet pas beaucoup d'émotions donc, moi, je regarde la technique quand je regarde la danse classique. La danse contemporaine, je m'ennuie très souvent, et, en plus ce qui se passe, c'est rare que ça me plaise ». (Claire)

Tous admettent l'utilité de recourir à ce type de matériau dans leur travail, en tant qu'aide ponctuelle, outil de la mémoire ou pour préparer un travail précis :

« Quand on revoit les vidéos, c'est un outil pour reprendre un spectacle. Cela peut aider pour la mémoire, c'est un outil ». (Josiane)

« Quand je vais voir des vidéos, c'est pour un travail de recherche sur une conférence, je suis pas très amateur de vidéos de danse. Je pense qu'il manque une dimension, c'est

du spectacle vivant, en trois dimensions, dans l'instant présent, et pas toujours bien rendu sauf des films précis ».(Fabrice)

« Chez Nikolaï, quand tu fais une reprise de rôle, en fait, tu analyses avec un travail de vidéo. Dans les grandes compagnies, il y a un maître de ballet, un danseur qui connaît le rôle et qui va te l'apprendre et le chorégraphe vient ensuite vérifier pour l'authenticité du travail. Depuis la vidéo, l'accessibilité à la vidéo, on travaille beaucoup avec ça ». (Fabrice)

Ainsi, le recours à la vidéo est devenu une pratique courante, un moyen pour les compagnies de se faire connaître à travers la diffusion d'un DVD, ce qui n'est pas sans effet pervers selon certains :

« Les vidéos, j'aime pas du tout, mais il y a des gens qui les font pour moi ce qui est délicieux. Si tu veux t'avancer pour une compagnie, maintenant, il faut un DVD et moi je trouve ça la pire chose. C'est pour vendre un spectacle, mais c'est plus vivant du tout, c'est bidimensionnel. C'est pas correct dans le mouvement, et ça favorise beaucoup les grands spectacles. Les choses plus fines, subtiles, ne se voient pas du tout ». (Lila)

« Je pense que la verbalisation est beaucoup plus intéressante que la vidéo mais on ne peut pas se passer de la vidéo ». (Fabrice)

Les films de danse, véritables œuvres artistiques dans lesquelles le réalisateur prend des libertés par rapport à la chorégraphie, font preuve d'un certain parti pris et sont souvent mentionnés comme représentant une démarche intéressante car différente des captations. Parfois le film en vient même en transcender la chorégraphie. Le spectateur est presque déçu en voyant le spectacle après avoir vu la vidéo !

« il y a des vidéos comme celle de Chantal Akerman sur Pina Bausch, de Gallota avec Raoul Ruiz « Mammame », c'était pris de dessous et formidable. Quand j'ai vu le spectacle, après, j'ai été déçue. Ça, c'est très rare. Il faut que ce soit une œuvre. Ce qui est rapide sur scène paraît lent et inversement. « L'appartement », c'était très bien et filmé ». (Catherine)

Elisabeth Coronel, vidéaste spécialisée dans la réalisation de documentaires dans le domaine des arts, et qui a réalisé récemment à la fois un documentaire³⁸ et un film de danse³⁹ sur Saburo Teshigawara (chorégraphe japonais) :

³⁸ **CORONEL, Elisabeth.** *Saburo Teshigawara, danser l'invisible.* Production : Arnaud de Mezamat. Coproduction : Abacaris Films, ARTE France, Compagnie Karas, Opéra de Lille, 2005, 58 minutes.

³⁹ **CORONEL, Elisabeth et TESHIGAWARA Saburo.** *In pages.* Création pour l'écran d'après la pièce *Bones in Pages* du chorégraphe Saburo Teshigawara. Coproduction : Abacaris Films, ARTE France, Compagnie Karas, Théâtre de Caen. 2004, 25 minutes.

« Mais je pense que les films de création peuvent le faire aussi bien que des captations. C'est pas forcément un point de vue complètement objectif qui est le meilleur transmetteur. Il y a quelque chose de l'engagement du danseur, de son style, de sa personnalité, qui finalement va pouvoir d'une part accrocher, poser des questions sur la pièce et, en contrepoint, dans la transmission, donner envie à la personne qui va avoir envie de danser le spectacle ou de le redanser d'aller dans une interprétation différente, d'accentuer certaines choses ou de la retravailler différemment. Plus il y aura un travail de création de chorégraphes avec les interprètes, plus cette mémoire sera riche et plus la transmission de cette mémoire aura un potentiel important et parlera aux générations à venir, aux spectateurs ». (Elisabeth)

« C'est un reflet si c'est un ouvrage fait par un professionnel, une œuvre artistique car c'est pas facile de filmer la danse. Ce n'est pas une mémoire intéressante sinon. Il y a un décalage entre ce qu'on danse et ce qu'on voit, un décalage troublant entre la sensation et ce qu'on voit à travers la caméra : ça change la vitesse, la qualité du mouvement, ce n'est pas la réalité, mais ça passe par une machine. Si c'est un DVD, fait par des cinéastes ou des gens de métier, ça met en valeur la chorégraphie. Souvent la vidéo est une trace, mais une trace peu intéressante, décevante ». (Josiane)

Enfin, **les documentaires** sur les chorégraphes intéressaient souvent les personnes interrogées :

« Les documentaires m'intéressent beaucoup : sur Pina Bausch, sur Cunningham. La notion de documentaire en danse est très intéressante, ce sont pour moi des documents beaucoup plus authentiques que, juste la vidéo. Ce sont des documents précieux qui retracent la pensée du chorégraphe ». (Fabrice)

« Les documentaires sur la danse, c'est spécial ce qu'on voit à la télé, je les regarde. Il y a eu de très belles choses sur la compagnie belge Anne Teresa de Keersmaker, il y a des choses à voir et à revoir ». (Lila)

La vidéo est parfois utilisée par les interprètes dans leur travail. Ainsi, Francine explique avec humour :

« La vidéo est venue après, pour comprendre les âneries que je faisais. On m'appelait gadin et j'étais souvent par terre. Plus j'essayais, plus je tombais par terre. Je m'étais fait filmer en super 8 à l'époque. Et je passais ça sur une colleuse à films, image par image, c'était pas triste. On apprend plein de choses comme ça ». (Francine)

Troisième partie : en dedans : comment s'en sortir ?

Il est temps maintenant, après avoir abordé les éléments en dehors de la bibliothèque et ceux qui en constituent des points de contact avec la pratique de la danse, de s'interroger sur ce qui est proposé au sein de la médiathèque du CND. Arrêtons-nous d'abord sur le regard porté par les personnes interrogées sur ce nouvel établissement.

1. Perception du CND

Le CND, lors des entretiens, se trouve en général bien perçu, notamment par les danseurs non professionnels qui s'intéressent au domaine de la danse que ce soit par le biais des spectacles, des répétitions publiques ou des conférences dansées qui y sont proposées par exemple.

« Le CND, je trouve ça génial. Je le fréquente plus trop cette année. C'est pas très cher les abonnements. J'ai pas renouvelé mon abonnement mais je trouve ça très bien justement car tu peux voir une expo, tu as un contact avec des danseurs. J'y vais surtout pour voir des spectacles ». (Anne-Lyse)

« Des endroits comme le CND, c'est des endroits importants. On peut voir des choses du passé et c'est un endroit avec des rencontres, avec des chorégraphes, des danseurs, un public le plus large possible. C'est un lieu où on peut apprendre. De grands chorégraphes acceptent de faire des ateliers pour les amateurs. (...) D'autres connexions se font, ça passe par la pratique et un système d'échanges ». (Elisabeth)

Une chercheuse en danse apprécie particulièrement les rencontres qu'elle peut y faire :

« Je trouve ça très très bien. C'est sans doute critiquable à plein de points de vue, mais je trouve ça très utile en France. Ce qui s'est créé sur la danse, c'est aussi car il y a un lieu pour prévoir tout ça et je trouve que c'est un lieu qui fonctionne bien pour la rencontre entre la recherche et la pratique. Je vais dans la médiathèque, je rencontre mes amis doctorants et on n'est pas entre nous, il y a trois ou quatre danseurs qui entraînent. Quand on fait nos séminaires, on fait ça à côté des studios, on a notre petit moment, à la pause, il y a des gens qui se rencontrent. Il y a des gens en jogging et des gens qui viennent lire des livres. Moi, c'est très précieux pour moi ». (Paule)

Pour les danseurs professionnels, le regard est parfois très positif même si la localisation unique du CND fait parfois l'objet de reproches (il existe une antenne du CND en région Rhône-Alpes, à Lyon, qui offre une partie des services offerts par le CND à Pantin) :

« J'aime bien car c'est un lieu qui centre toutes les ressources mais du coup, ailleurs, tu n'y as pas accès. Pour moi, c'est facile, je travaille à Aubervilliers, c'est un outil énorme. Je peux voir des spectacles, aller à la bibliothèque, à la médiathèque. Tu peux rencontrer des juristes, j'ai rencontré plein de gens. Tu peux prendre des cours, tu peux tout faire. Je vais hyper souvent dans cette bibliothèque, je suis abonnée, adhérente et j'y vais dès que j'ai besoin, à la médiathèque. Et j'ai même été pour des bouquins, pour moi, pour lire. J'ai fait des études en massage et j'ai voulu faire le lien pour moi avec la danse donc j'ai été voir des documents par rapport à l'énergie, à l'aïkido, aux arts martiaux et après me rattacher au shiatsu. Des fois, pour mon petit plaisir perso, je matais des vidéos de chorégraphes si j'ai un petit trou d'une heure, que je suis à Aubervilliers ou à Pantin ». (Claire)

D'ailleurs, à propos de l'antenne du CND sur Lyon :

« Je vais beaucoup au CND à Lyon, je reçois la liste des parutions des livres de danse. On peut emprunter des ouvrages au CND, mais c'est plus compliqué. L'ouverture du CND c'est bien car la danse avait besoin de quelque chose qui centralise, il y a la mémoire de la danse et aussi, tout ce qui se passe aujourd'hui, le besoin d'information. C'est bien que tout soit regroupé au CND. A Lyon, le CND est rue Vaubecour et on peut prendre des bouquins en prêt. Il y a des cours réguliers pour le danseur, j'y vais souvent ». (Josiane).

« Ça a été un outil indispensable, c'est un outil indispensable. Le fait que ce soit délocalisé à Pantin, c'est très difficile pour les autres régions, car il y a que l'Ile-de-France dotée de cet outil-là. C'est dommage qu'il n'y ait pas des satellites, dans les différentes régions, en dehors de Lyon. C'est un outil avec des domaines importants : celui de la création, de la danse, des compagnies. Moi j'y enseigne pour le training du danseur. Prof, je viens y travailler. J'ai accès aussi aux ordinateurs, à la logistique, c'est un merveilleux outil. Ce que je vois c'est que les couloirs sont un peu vides, ça circule mal. Je pense que ça peut paraître assez austère et c'est bien dommage car le lieu de la danse, la danse, c'est quand même quelque chose de convivial. Je pense qu'au départ, pour démocratiser le public il y a tout un travail. C'est pas forcément le public professionnel, l'objectif, pour démocratiser le public, il y a des choses, au collègue, mais le public des parents ? » (Fabrice)

Parfois il se révèle une certaine hostilité face à l'institution que représente le CND et qui illustre le rapport souvent complexe qui est entretenu par les artistes avec toute forme d'institution. L'institution semble par nature être antinomique avec le domaine de la création artistique pour certains. Enfin, certains reprochent au CND de ne représenter qu'un certain courant de la danse.

« J'ai travaillé au CND, j'y ai enseigné. Je connais Claire Rousier, Anne-Marie Raynaud. Je me souviendrai toujours du premier entretien avec Claire Verlet qui nous faisait visiter avec un trousseau de clés à la main et il fallait fermer à chaque fois. Je me suis dit, là, c'est pas possible. On peut pas être dans un lieu de création et de réflexion. Je suis d'une génération où la danse se fabriquait avec rien (...). Pour la danse, un lieu fermé sur la danse, qui se regarde, il n'y a pas d'ouverture sur les autres arts, de transversalité, ça meurt. C'est pas que ce soit pas intéressant, les colloques et tout ça, les expositions, la programmation mais c'est jamais en regard, il n'y a pas d'ouverture. Une maison sur la danse. La danse, elle à besoin d'être frottée à plein d'autres choses et c'est ce qui se passe dans la création. Le travail avec les arts plastiques, avec la technologie. Il y a la nécessité d'identifier, mais de là à ce que ça manque de folie, c'est très cadré, très propre. Il faut trouver des repères, donner des repères comme une petite boîte et ça, ça me fait peur. Ils font un catalogue de compagnies et moi, je rentre pas dans leur case. On est dans un questionnaire, et pas dans l'artistique. J'ai rien à leur dire où je vais finir par répondre que je peux pas remplir. (Laura) et plus loin :

« Au CND, la danse qui se reconnaît et reconnaît les danseurs, c'est la tendance, sauf que maintenant c'est exacerbé avec les moyens de communication. » (Laura)

D'autres acteurs de la danse contemporaine trouvent le lieu trop intellectuel, que ce n'est pas le lieu où se fait la danse mais le lieu où l'on parle de danse, ce qui les dérange un peu :

« Le CND c'est bien, mais je trouve qu'il y a beaucoup de gens qui viennent parler, qui n'ont pas fait grand-chose, c'est tout dans la tête, quoi. C'est un discours que les uns disent aux autres, et ainsi de suite. Il y a Francis de Coninck sur Françoise Adret. Les colloques, je sais pas, j'y vais pas. Les philosophes, c'est pas mal. J'ai l'impression que ce qui se passe au CND, c'est l'intellectualisation des choses, l'idée de saisir, de codifier et j'ai l'impression que ça ferme un peu sur les choses. C'est tout un fonctionnement très rigide. Il y a des gens qui viennent de là qui sont très bien et d'autres qui sont très corrects, très bons pédagogues dans les conservatoires mais ça dépend des gens. Ça me fait pas peur moi, ça me met en colère quand je vois que certains élèves, qui peuvent apporter beaucoup, ils n'ont pas la technique pour passer

cette chose. Il faut une technicité extraordinaire, c'est très dur de demander des choses comme ça (...). Je trouve ça dommage. Je vois pas d'ailleurs comment on peut donner un diplôme. Je pense que c'est trop rigide. C'est bien d'avoir des cours d'histoire, de musique. Mais, avoir des jugements, je pense, ça me plaît pas ». (Lila)

Certains apprécient l'établissement, mais lui reprochent une certaine froideur, un manque de transversalité entre les différents départements :

« J'y vais de temps en temps pour répéter. J'adore le bâtiment, je le trouve super beau, cette espèce de froideur. Mais je pense que c'est encore un outil institutionnel, trop institutionnel. Pour avoir un studio, il faut laisser une carte d'identité. C'est un lieu qui s'appartient à lui-même et tu n'as pas l'impression qu'il appartienne aux danseurs aujourd'hui. C'est neuf, ça n'a que quelques années, ça vient de changer de direction. Ça manque de vie, c'est ce que les gens reprochent. C'est différent de la Ménagerie de verre, dans les années 80, avec quinze cours par heure, cinq studios, cinq cours toutes les heures. Des gens s'échauffaient. Il y avait une effervescence de la danse, c'était très stimulant. C'est vrai que tu rentres au CND, c'est pas stimulant. Quand tu te retrouves dans un studio, tu as l'impression d'être seul face à ce que tu as à faire. Pourquoi pas ? Les autres services non, le domaine pédagogique, je pense pas du tout être pédagogue dans l'âme, c'est quelque chose que je laisse aux gens qui le sont, je vais pas en plus leur piquer ce boulot-là. Et la bibliothèque, j'ai jamais mis les pieds, l'entraînement du danseur, non plus. Le département des métiers, j'y suis jamais allé. J'ai pas besoin, je sais que, peut-être, un jour, mais aujourd'hui non ». (Patrick)

Le CND vient en effet de changer de direction récemment. Monique Barbaroux vient de remplacer Michel Sala au poste de directeur général du CND. Cette nouvelle directrice générale a occupé différents postes de directrice générale dans des établissements culturels (Comédie française, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, établissement public du Parc et de la Grande halle de la Villette). Au sein de la nouvelle direction générale, Jean-Marc Granet Bouffartigue, au poste de directeur général adjoint est chargé du développement artistique. Il occupait auparavant le poste de directeur des arts de la scène à *Culturesfrance*. Le souhait de la nouvelle directrice est d'ailleurs d'améliorer la transversalité des services, de restructurer le fonctionnement du CND dans son ensemble. Dans la dernière lettre d'information du CND, Kinem⁴⁰, la nouvelle directrice générale forme le souhait que :

⁴⁰ Il s'agit de la lettre de Kinem n° 10 disponible en ligne sur : <http://www.cnd.fr/saison/kinem>

« En ce début d'année 2008 qui marque les dix ans de la fondation du CND (état civil : acte de naissance le 5 janvier 1998), je vous propose de poursuivre ensemble nos rêves éveillés, avec un programme triptyque : échanger, développer, rebondir ! Notre/votre maison doit être encore plus ouverte, publics et professionnels doivent se sentir chez eux, attendus, reçus, comblés ; nous réfléchissons à améliorer la qualité des accueils, qu'ils soient réels, à Pantin et à Lyon, ou virtuels sur le site cnd.fr, à donner une fluidité plus grande entre les services, à offrir une écoute toujours plus attentive. Notre/votre bâtiment, fort justement et brillamment « équerrisé » en 2004, est magnifique, mais imposant. Comment rendre l'atmosphère plus légère et ludique, et les espaces plus habités... »

En effet, le 25 octobre 2007, la ministre de la Culture Christine Albanel annonçait à la fois de nouvelles nominations à la tête du CND ainsi qu'au théâtre national de Chaillot. Celui-ci sera dirigé par deux artistes chorégraphes : José Montalvo et Dominique Hervieu à partir de juillet 2008, en remplacement d'Ariel Goldenberg. Le théâtre national de Chaillot sera spécifiquement dédié à la danse, de façon non exclusive. Une mission d'étude sur la diffusion de la danse a été confiée à l'ancien directeur général du CND, Michel Sala. Il devra notamment se pencher sur la complémentarité et les synergies à mettre en place entre le théâtre national de Chaillot et le Centre national de la danse.

Le CND se trouve donc en ce moment dans une perspective mouvante avec à la fois un changement de direction et le fait que le théâtre national de Chaillot, à Paris, vienne d'être désigné comme un établissement spécialement dédié à l'art chorégraphique.

2. Positionnement et offre de la médiathèque du CND

Il est temps à présent de rentrer dans la médiathèque du CND, de voir comment elle est perçue, comment elle s'inscrit dans le paysage des bibliothèques ou centres de ressources en France et ce qu'elle propose comme offre de collection et comme service à son public.

2.1. Perception de la médiathèque

Quelques réactions à chaud des personnes interrogées concernant cet équipement ou la fréquentation d'autres bibliothèques spécialisées en danse :

« Pour l'instant, je connais peu de gens qui vont à la médiathèque du CND, ou alors, des gens qui vont faire des études dans un but. Ce serait rue Geoffroy l'Asnier ou à Pompidou, c'est plus proche. Quand je vais au CND, en général, c'est pour un spectacle, et la médiathèque est fermée. Je regarde la médiathèque à chaque fois. Si j'avais le temps, avant le spectacle, en arrivant à l'avance. J'irai pas exprès pour consulter ». (Myriam)

A propos de la fréquentation de médiathèques en général puis de celle du CND en particulier :

« J'en ai fréquenté pour les CDs mais pas pour les bouquins, j'aime les avoir avec moi donc non. Je peux pas les emprunter et les ramener, il faut que je les achète. (...) Ils ont ouvert à la médiathèque un système de location de CDs, tu peux emprunter. Je l'avais pas encore fait, c'était pas opérationnel mais maintenant oui. René Aubry, ça va un temps, c'est la musique en danse contemporaine. (...) Il y a une partie où tu peux emprunter et une partie où tu ne peux pas. Ce qui m'intéresse, souvent, c'est ce que tu ne peux pas emprunter (...) Je prends des DVDs, des cassettes vidéos. Les bouquins, pour les enfants, je les prends avec des images. Je m'attache beaucoup plus aux images. Je m'intéresse pas vraiment à l'histoire de la danse mais plutôt à l'analyse du mouvement. Moi, l'écrit, ça me parle pas plus que ça. Il faut que ce soit plus narratif pour que je puisse me plonger dedans. J'ai lu quelques bouquins de Dupuy, et tout ça, parce que c'était mon maître. Mais lui, c'est comme s'il était en course par rapport au témoignage de son travail parce qu'il a sorti pas mal d'écrits et il en sort toujours, des petits articles, et tout, et j'ai l'impression qu'il y a une surenchère à la mémoire de sa pédagogie qui est épargnée ». (Claire)

2.2. Présentation de la médiathèque

La médiathèque du CND, au sein du Département du développement de la culture chorégraphique (DDCC), est ouverte au public dans ses locaux de Pantin depuis 2004. Auparavant, elle était accueillie, dans des locaux provisoires à Pantin, rue Davoust, et offrait au public un accès limité à ses collections encore en cours de constitution (consultation possible un jour par semaine). La médiathèque se situe au rez-de-chaussée

du CND, tout comme la billetterie. En effet, l'établissement a été pensé pour, qu'au fur et à mesure qu'on monte dans les étages, on s'adresse à un public de plus en plus professionnel. Ainsi, la médiathèque accueille tout public pour la consultation sur place. La salle de lecture, qui porte le nom de Gilberte Cournand, en hommage à la libraire galeriste qui a fait don de ses collections à la médiathèque, propose 30 places assises, des accès libres à Internet (sans possibilité de s'asseoir afin de générer les flux), des postes pour la consultation du catalogue et quatorze postes de visionnage et d'audition. Les collections se divisent en plusieurs espaces distincts : à gauche, en entrant, une travée est exclusivement dédiée aux ouvrages jeunesse sur la danse et les disciplines connexes. Ces ouvrages sont empruntables et peuvent aussi comprendre des supports audio et vidéo. Toujours sur la gauche, une collection de périodiques permet d'avoir un aperçu à la fois de la presse quotidienne, des magazines culturels et de sciences humaines ainsi qu'un accès à des périodiques spécialisés en danse ou en recherche sur la danse (année en cours et éventuellement année antérieure). Les langues privilégiées pour la présentation en présentoirs sont le français, l'anglais, l'espagnol, l'allemand et l'italien. La médiathèque est abonnée à 227 titres de périodiques, reçoit en don environ le même nombre de titres et possède également des collections rétrospectives de certains titres de périodiques, suite à des dons, conduisant le total des collections à plus de 1 400 titres de périodiques. Les articles traitant de danse dans les quotidiens ou hebdomadaires sont sélectionnés, conservés et rangés de façon chronologique, en magasin, à la manière de revues de presse. Les titres de périodiques proposés à la médiathèque traitent de politique culturelle, des arts de la scène, de questions juridiques dans le domaine du spectacle vivant, de la médecine, de sport, de pratiques somatiques. Quelques titres de périodiques électroniques sont accessibles en ligne, uniquement à la médiathèque. Celle-ci donne aussi accès à quelques logiciels utilisés dans le domaine de la notation (*Laban Writer, Dance Forms - Life Forms*). Une vingtaine de revues (de recherche en danse) font l'objet d'un dépouillement d'articles dans le catalogue de la bibliothèque.

Les collections se divisent ensuite en deux grandes parties, avec des différences marquées de hauteurs d'étagères. Les étagères les plus basses et les moins nombreuses accueillent les ouvrages et vidéos empruntables tandis que le reste de l'équipement accueille les ouvrages et les vidéos dédiés uniquement à la consultation sur place. De nombreux postes (quatorze) permettent la consultation sur place de vidéos (VHS et DVDs) et un rayon récent de CDs vient d'être mis en place et est accessible au prêt.

Quelques chiffres concernant les collections de la médiathèque : 18 800 documents imprimés (guides, dictionnaires, annuaires, répertoires, atlas, ouvrages sur la danse, les autres arts, les politiques de la culture...), 3 290 vidéos (VHS et DVD) et documents audio, 30 000 documents iconographiques (photographies, affiches ou estampes), 5 000 dossiers d'artistes ou de lieux, 440 partitions musicales, une quarantaine de fonds d'archives ou collections particulières (archives d'Albrecht Knust, de Gilberte Cournand, du Ballet-Atlantique Régine Chopinot, de Francine Lancelot, d'Ea Sola, du festival *Danse à Aix*, de Patrick Bossatti, archives de l'IPMC, collection Jean-Marie Gourreau, collection liée à Rudolf Noureev...).

La salle de lecture de la médiathèque a une surface de 450 m². Divers magasins en sous-sol accueillent les documents consultables sur demande, sur demande spécifique (périodiques plus anciens, dossiers lieux, dossiers compagnies, archives, revue de presse, enregistrement audio et vidéo...).

Un espace important est réservé aux activités de montage vidéo. La Cinémathèque de la danse devait rejoindre le CND et des espaces lui étaient dévolus. Celle-ci, de forme associative a préféré, par souci d'indépendance, semble-t-il, demeurer dans sa configuration existante à Paris et est installée depuis 2005, boulevard de Reuilly, à proximité de la Cinémathèque française, située rue de Bercy, laissant place pour le CND à des espaces dédiés à l'audiovisuel.

Le documentaliste en charge du fonds audiovisuel ayant une formation de technicien audiovisuel, a mis en place une activité spécifique de production de vidéo en captant différentes activités du CND : spectacles, cours, stages, master classes... Environ 150 heures sont ainsi filmées et montées chaque année puis mises à disposition du public de la médiathèque en consultation sur place. Dans le contrat d'achat de spectacle par le CND, une clause est liée à la captation qui prévoit, qu'en échange de la fourniture d'une copie de la captation effectuée, le CND peut mettre à disposition du public, en consultation sur place, la captation ainsi réalisée. Il est fait appel à des intermittents pour des activités de montage (mixage du son, générique...). Le même nombre d'heures d'enregistrement audio (conférences, colloques, lundis de la santé...) est réalisé.

Depuis 2000, peu de productions originales de vidéos de danse sont sorties. En plus des catalogues classiques style ADAV, COLACO, distributeurs spécialisés et distributeurs étrangers, notamment américains, un travail direct est fait avec les artistes afin de récupérer leurs propres ressources. En effet, depuis 10 ans, le système de production s'est beaucoup allégé et beaucoup de compagnies produisent par elles-mêmes des films

de leurs propres créations. Pour le catalogage des vidéos, des champs spécifiques ont été ajoutés afin de répondre aux spécificités du domaine (afin de pouvoir citer les interprètes, de les différencier des vedettes auteur notamment, de distinguer documentaire et fiction...). Dans les dépôts de fonds d'archives, on trouve parfois aussi des vidéos, avec des problèmes de droit non résolus.

La personne en charge de l'audiovisuel est aussi compétente pour l'iconographie. Une base iconographique a été réalisée sous *CADIC* à partir d'une sélection de photos données par Gilberte Cournand. Notices et photos sont accessibles en ligne sur place.

Dans le domaine audio, la bibliothèque possède des 33 et 45 tours issus de fonds d'archives ainsi qu'un nouveau rayon de CDs en salle de lecture (environ 150 titres pour l'instant). Les documents audio des ancêtres du CND (IPMC, Cité de la musique) ont fait l'objet d'une numérisation.

La médiathèque met également à disposition à la fois des *dossiers sur les compagnies de danse* et sur *les lieux de la danse* (lieux de diffusion, de formation, institutions et associations spécialisées en danse). Ces dossiers sont consultables sur demande dans un délai d'environ 24 heures. L'alimentation courante des dossiers sur les compagnies s'effectue par la collecte de toute la littérature grise sur l'activité des compagnies (programmes, annonces, invitations, demandes de subvention...) et accessoirement à l'aide de photocopies de quotidiens et de périodiques d'actualité. La maison des compagnies, la direction du CND, le personnel du DDCC fournissent régulièrement des programmes de compagnies. Les dossiers sont stockés dans des boîtes d'archivage et comportent des dossiers et sous-dossiers. En général, un dossier comprend l'activité de la compagnie ou du chorégraphe, des éléments de biographie du chorégraphe. Ces dossiers sont gérés sous *Aide au classement*.

D'importants fonds d'archives ont peu à peu été accueillis au CND : archives de Gilberte Cournand, de Francine Lancelot et la compagnie *Ris et Danceries*, d'Ea Sola, d'Isabelle Ginot, fonds Noureev, archives du BARC (Ballet Atlantique Régine Chopinot), d'Albrecht Knust (expert et diffuseur du système Laban). Celles-ci sont traitées au fur et à mesure et l'inventaire de certaines d'entre elles a déjà pu être mis en ligne ou le sera prochainement. Deux cents partitions chorégraphiques Laban du fonds Knust ont été numérisées et sont accessibles au plus grand nombre sur le site Internet de la médiathèque : http://www.cnd.fr/mediatheque/archives_autressess

En termes de services offerts au public, la médiathèque propose un prêt pour 3 ouvrages, un document audio et un document vidéo, pour une durée de 4 semaines. L'inscription

au prêt se fait simplement : pièce d'identité, justificatif de domicile, chèque de caution. Le prêt à distance, le service de prêt entre bibliothèques ne sont pas proposés au lecteur. La médiathèque est ouverte au minimum 30 heures par semaine (lundi de 13h à 19h, mardi de 13h à 19h, mercredi de 10h à 19h, vendredi de 10h à 19h) et parfois certains soirs ou week-ends, en fonction des autres activités proposées par le CND. L'équipe de la médiathèque se compose de 8 documentalistes et d'un responsable. Les documentalistes sont respectivement spécialisés dans les archives, les dossiers lieux, les dossiers artistes, la gestion des périodiques, les acquisitions d'ouvrages, la gestion de la salle de lecture, le développement du système d'information documentaire, le fonds audiovisuel, la gestion de l'équipe. Certains membres de l'équipe avaient déjà travaillé dans les centres de documentation de l'IPMC ou de la Cité de la musique avant la création du CND. Les collections sont organisées selon un plan de classement maison répondant aux spécificités du domaine. Le catalogue informatique fonctionne sous *CADIC* avec des développements particuliers. Pour la gestion des archives, le logiciel *Aide au classement* a été choisi pour la partie production tandis que la partie indexation et diffusion des archives s'effectue grâce à *PLEADE*. Le logiciel a été acheté en l'état brut puis l'interface a été adaptée. Des index ont été ajoutés.

La base de données *artistes, oeuvres, lieux* lancée à l'ouverture de la médiathèque comprend environ 160 fiches documentaires multimédias. Il s'agit de documenter les aspects non traités par les collections ni par l'actualité. La base est structurée autour de thèmes, de chorégraphes, et a été réalisée en faisant appel à des rédacteurs externes. Cette base, auparavant accessible à tous par Internet est désormais uniquement accessible en salle de lecture. En effet, la base comprenait des extraits de vidéo de 6 minutes, illustrant les thèmes traités. Par prudence, la mise en ligne vers l'extérieur est suspendue pour l'instant car des extraits de 3 minutes seulement ont été prévus dans la clause des contrats de cession à des fins d'information. Il faudra donc redimensionner les extraits de vidéos.

Des fiches pratiques sont réalisées pour répondre à des questions récurrentes des lecteurs : sur les classes à horaires aménagés en danse, la danse au baccalauréat, les formations pluridisciplinaires chant - danse - théâtre, les cours de danse amateurs, les librairies spécialisées dans les arts du spectacle, les lieux ressources pour l'information et la documentation sur la danse, les revues spécialisées en danse en Europe...

En 2006-2007, la fréquentation annuelle totale s'élève à 16 292 visites dont 10% en groupes, la fréquentation moyenne hebdomadaire étant de 354 visiteurs. Le nombre

d'inscriptions au prêt pour la même année s'élève à 775 (environ 80 inscriptions par mois) et en 2006-2007, 5 574 documents furent empruntés.

Chaque année entrent dans les collections 2 500 à 3 000 nouveaux documents catalogués dont 25 à 30% de vidéos ou DVD, hors fonds d'archives et littérature grise. 88% des documents sont postérieurs à 1950. A 60% les ouvrages sont en langue française et à 40% dans d'autres langues.

2.3. La médiathèque au sein du DDCC et du CND

La médiathèque se situe au sein du département du DDCC, un des quatre départements du CND. Le DDCC est le seul département possédant à la fois une directrice (Claire Rousier) et un directeur adjoint (Laurent Sebillotte), également responsable de la médiathèque ce qui montre l'importance accordée à ce service au sein de l'établissement. Les activités du DDCC sont variées et permettent de placer la médiathèque au sein d'un ensemble plus vaste qui doit concourir au développement de la culture chorégraphique. Revenons un peu sur les activités du DDCC pour nous faire une meilleure idée du contexte dans lequel cette médiathèque évolue. Le DDCC a des activités à la fois **d'éditeur, d'organisateur d'exposition, de colloques, de conférences dansées, de promoteur des répertoires chorégraphiques, de soutien à la recherche, d'éducateur artistique.**

En termes d'**édition**, cinq titres en moyenne sortent par an. Différentes collections ont été créées pour répondre à des besoins différents : collection *recherches, cahiers de la pédagogie, parcours d'artistes, expositions* et aussi *hors collections*. Les parutions sont échelonnées sur une année, à un rythme d'environ une parution bimestrielle, couplée en général avec un événement afin de faciliter la parution (ex : exposition danse et résistance, Violette Verdy...). En collaboration avec le CNL, des ouvrages sont traduits dans la collection de *la Nouvelle librairie de la danse*. Une chargée d'édition et son assistante travaillent en collaboration avec la directrice du département ainsi qu'avec la partie de l'équipe du DDCC chargée de l'aspect production. La mise en œuvre des publications passe par la définition de la politique éditoriale assurée par la directrice du département. Un comité de lecture composé de quelques lecteurs extérieurs, chercheurs en danse, établit des fiches de lecture. Annuellement, une vingtaine de manuscrits ou de synopsis environ sont envoyés par des auteurs au DDCC. La chargée d'édition et son assistante travaillent en collaboration avec la production pour l'établissement des

contrats d'édition et assurent le travail de relecture du texte, en lien avec les auteurs ainsi que les recherches iconographiques. Il s'agit également d'un travail de coordination entre auteur, maquettiste et imprimeur. Les ouvrages sont tirés à 1 500 exemplaires, ont un général un prix de vente entre 20 et 30€ Deux titres⁴¹ se démarquent par leur forte vente : *de la création chorégraphique* et *histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'Etat* et ont même été réimprimés. Certains ouvrages sont coédités (éditions *les Presses du réel*, *Complexes*, *Desjonquères*). Le travail sur **les expositions**, sur leur contenu éditorial est assuré par ces mêmes personnes. Pour l'instant il n'a pas été fait appel à des scénographes, il s'agit plutôt d'expositions documentaires qui ont lieu une fois par an (exposition sur *les écritures du mouvement* en 2007, *danse et résistance* en 2008). Les expositions réalisées par le CND ont été conçues pour pouvoir circuler et donnent lieu à des locations (ex : Maison de la danse à Lyon, Théâtre de Chartres ...). Une partie du DDCC assure la **production**. Une équipe encadrée par l'administratrice du département assure à la fois les aspects financiers, administratifs, budgétaires, mais aussi commerciaux et de production du département. S'agissant de l'aspect commercial, un poste en formation par alternance est occupé afin d'assurer la vente par correspondance des ouvrages, s'assurer du suivi des stocks, du suivi statistique et comptable. Le produit des ventes revient au DDCC. La vente est également assurée dans les murs du CND par le service de billetterie. En 2007, 2 281 ouvrages ont été vendus, soit une recette de 27 592€ Le chargé de production s'occupe de la mise en place et du suivi de la logistique pour les expositions, les spectacles, les conférences dansées, les projections de films, les ateliers de doctorants. Une part importante de ses activités concerne la vidéo, notamment les questions de droits qu'il s'agisse de la vidéo de saison présentant les spectacles à venir, des vidéos achetées par la médiathèque ou des vidéos utilisées dans le cadre des expositions.

Marion Bastien au sein du DDCC est chargée de la **valorisation des répertoires chorégraphiques**. Le ministère de la Culture a mis en place assez récemment différentes bourses autour du répertoire pour la réalisation de partitions, pour l'écriture chorégraphiques et pour les amateurs reprenant une pièce de répertoire. Dans ce cadre, il s'agit pour le CND d'aider les amateurs dans ce type de projet (recherche d'œuvres du répertoire, liste de chorégraphes...).

⁴¹ Voir les références complètes des deux ouvrages dans la bibliographie.

Un **atelier de doctorants** a été mis en place, qui permet aux chercheurs en danse de se connaître, de fédérer les discours de la danse, de mutualiser leurs connaissances. Les recherches sur la danse sont effectuées à partir de différentes disciplines : histoire de l'art, philosophie, économie, STAPS... En 2006, des rencontres ont été organisées à Nanterre puis à Paris 8 de façon spontanée par des doctorants puis le CND a voulu favoriser ces rencontres de chercheurs en danse. En 2007, 4 chercheurs en danse ont organisé avec l'aide du CND des rencontres en mai et en novembre 2007. Un chercheur italien, Mattia Scarpulla est accueilli en résidence au CND grâce à une bourse pour travailler sur les archives d'Ea Sola dans le cadre d'une thèse qu'il est train de préparer. (*Reconstruction identitaire au travers de la douleur en danse contemporaine. Etude chorégraphique des écritures de Lia Rodrigues et Ea Sola* sous la direction de M. Nordera, M. Guérin et A. Pontremeli, Université de Nice, Turin et de Provence) et s'occupe également des ateliers de doctorants.

L'éducation artistique n'est pas en reste. Au sein du DDCC deux enseignantes sont mises à disposition à mi-temps par le ministère de l'Education nationale (une professeur des écoles et une agrégée de lettres). Elles sont payées par celui-ci et travaillent, en collaboration avec la responsable de la médiation culturelle au CND. Il s'agit de mettre en place des projets pédagogiques, liés à l'action culturelle, autour de la programmation annuelle. Sont ainsi mis en place des ateliers dans la médiathèque, des ateliers de pratique artistique en milieu scolaire (ex : avec Odile Duboc, sur Bollywood, de la géométrie à l'écriture du mouvement dansé...), des parcours (ex : atelier du regard, parcours danse et résistance en lien avec l'exposition, jeux de piste documentaires, ateliers de recherche documentaire...). L'accueil des groupes se fait en général sur une demie ou une journée entière. Les groupes accueillis vont de la maternelle à l'université. Un moment de restitution est prévu. Le temps se découpe pour cette activité à moitié entre préparation et conduite d'ateliers.

Les PREAC ont été créés en avril 2007 et remplacent les pôles nationaux de ressources artistiques et culturelles dans les régions (PNR), créés en 2002. Les PNR, créés à l'initiative du ministère de la Culture et de l'Education nationale, sont des pôles spécialisés dans une discipline artistique et qui associent au minimum trois partenaires : une structure culturelle, un IUFM et un CRDP (centre régional de documentation pédagogique). Les PNR ont une mission d'accompagnement dans un domaine donné (ex : photographie, cirque, design, musique, cinéma, architecture, littérature, archives, arts plastiques, danse) autant dans la formation que dans la documentation et la mise à

disposition de ressources, l'animation de réseau des personnes ressources. Les missions complémentaires sont l'édition multi supports, les études, la recherche et la prospective, la mutualisation d'équipements spécifiques, l'aide à la production d'événements, l'action de valorisation et de communication. En 2002, lors de la création des PNR, le CND et l'association *Danse au coeur* à Chartres sont les deux structures missionnées au niveau national par les deux ministères dans le domaine de la danse. En 2007, les PREAC soit reprennent la suite des PNR existants soit sont créés pour répondre à de nouveaux besoins identifiés. L'action d'un PREAC s'articule autour d'une dimension territoriale (acteurs concernés à l'échelle d'une région : CRDP, IUFM, structures culturelles...) et d'une dimension thématique liée à la spécificité des contenus abordés. Les PREAC peuvent se voir confier une responsabilité nationale, de façon ponctuelle ou plus pérenne au regard de leur expertise dans un domaine particulier. Ils ont une mission de constitution de ressources et mènent des actions de formation. Le CND et *Danse au coeur* ont une responsabilité nationale et des pôles de ressources en région existent : PREAC en Franche-Comté avec le CCN de Belfort, à Clermont-Ferrand avec l'université Blaise-Pascal et la scène nationale *la Comédie*, à Rennes avec l'association *Musiques et danses en Bretagne*. Au CND, l'action culturelle et artistique passe aussi par des classes d'application coordonnées par l'IPRC et qui servent dans le cadre de la préparation au DE : les élèves deviennent des sujets pédagogiques pour de futurs enseignants de danse, les élèves s'initient à la danse, à la composition, à l'improvisation. La médiathèque du CND et le département dont elle dépend ont été conçus comme des acteurs majeurs pour le développement de la culture chorégraphique. Dans un article de juin 2004⁴², Claire Rousier et Laurent Sebillotte exposent leurs ambitions dans ce cadre. L'histoire de la danse en tant que discipline est jeune comparée à l'histoire des arts en général. Un antagonisme oppose toujours les partisans du traitement historique des partisans du traitement esthétique des œuvres. Aux Etats-Unis, la recherche en danse n'est pas soutenue par les pouvoirs publics, mais elle bénéficie de l'aide de fondations privées, de centre de ressources importants sur la danse et de champs de recherche divers et variés touchant à la danse par le biais des *cultural studies* notamment. En France, la création chorégraphique a été soutenue dans les années 1980 mais peu d'actions ont été menées pour le développement du patrimoine chorégraphique. D'autre

⁴² ROUSIER, Claire, SEBILLOTTE, Laurent. *Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques*. Rue Descartes n°44 : *Penser la danse contemporaine*, juin 2004, pp. 96-104.

part, la recherche en danse est encore peu développée. Les formations universitaires dans le domaine se déroulent pour l'essentiel à l'Université Paris 8 (création par Michel Bernard de la licence des arts du spectacle, option danse, en 1989, possibilité de doctorat-option études chorégraphiques), à Nice (la faculté des lettres possède une section danse), à Clermont-Ferrand où l'UFR de sciences et techniques des activités physiques propose un master d'anthropologie de la danse, à Lille, à Metz. De nombreux doctorants en danse viennent aujourd'hui de disciplines comme la philosophie, l'anthropologie, la sociologie, l'économie, l'histoire de l'art, les arts du spectacle, l'histoire ce qui montre la diversité des points de vue possible sur cette discipline artistique. Les priorités assignées au DDCC sont de contribuer à la constitution d'un patrimoine chorégraphique et à sa valorisation, et d'inciter, accompagner et soutenir la recherche théorique ou appliquée. L'idée, lors de la création de ce département, est de permettre de soutenir les travaux universitaires, d'organiser colloques et expositions, de mener un travail d'édition, faciliter l'accès aux œuvres chorégraphiques. L'image d'un **cercle vertueux** qui se mettrait en place est ainsi donnée par les deux responsables à l'ouverture des services au public en 2004⁴³ :

« Cette simultanéité et cette convergence des modes d'action, au service d'une ambition commune, reposent sur la conviction qu'à partir des sources elles-mêmes, divers « métiers » doivent être à l'œuvre conjointement pour que se mette en place une sorte de « cercle vertueux » contribuant à favoriser la connaissance et la recherche scientifique, et la formation des publics de demain. Notre projet consiste en effet à s'appuyer sur les sources recueillies ou produites volontairement pour développer une dynamique et un ensemble de ressources permettant de nourrir diverses approches. Il s'agit d'alimenter la production de travaux de recherches susceptibles de donner lieu à diffusion (à travers colloques, éditions ou expositions) et d'enrichir à leur tour les fonds documentaires, les savoirs et les acquis scientifiques dans le domaine. Cet effort, contribuant à nourrir les points de vue, devrait permettre enfin de développer une curiosité constante sans laquelle ne pourront s'élargir et se renouveler les publics de la danse. »

La solution envisagée par les responsables pour mettre en place ce cercle vertueux a consisté, pour la médiathèque, à faire coexister trois modèles de bibliothèque en une seule médiathèque⁴⁴ :

⁴³ Voir page 99 de l'article **ROUSIER, Claire, SEBILLOTTE, Laurent**. *Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques*. Rue Descartes n°44 : Penser la danse contemporaine, juin 2004, pp. 96-104.

⁴⁴ Page 102 de l'article déjà mentionné.

« Bibliothèque patrimoniale et de recherche avec une collection permanente organisée scientifiquement, bibliothèque de consultation courante proposant une large partie des fonds en libre accès pour tous et bibliothèque de prêt grâce à l'acquisition de nombreux documents en deux exemplaires ou plus. Ainsi pourront être accueillis et pris en compte des publics très différents, depuis les chercheurs spécialisés et leurs demandes les plus pointues, jusqu'au large public des passionnés de danse et amateurs, en passant par les différents publics de professionnels et d'artistes de plus en plus soucieux d'interroger leur art et son histoire, et d'en construire une mémoire réconciliée avec la création vivante. »

Au sein du CND, le DDCC constitue l'un des quatre départements. Disons quelques mots des autres départements et de leurs activités pour aller du particulier au général, de la médiathèque au CND dans son ensemble. Nous verrons ensuite comment le CND s'inscrit dans le paysage des centres de ressources français sur le spectacle vivant.

Le département des métiers, situé au deuxième étage du bâtiment, remplit le rôle de centre de ressources, d'information et d'accompagnement des professionnels. L'idée est d'être apte à répondre à toute question professionnelle sur le secteur de la danse. Différents services sont déclinés pour remplir ces missions. Notons que les services offerts par ce département sont entièrement gratuits. Les services se déclinent autour de quatre thématiques :

- l'organisation du secteur au niveau politique et économique,
- les questions juridiques liées au spectacle, à l'enseignement de la danse, au droit du travail, au droit des contrats, à la fiscalité,
- les parcours professionnels dans le domaine de la danse (carrière, emploi, formation, reconversion...),
- la santé, dans le cadre de l'exercice d'un métier corporel à risques.

Les services proposés ont lieu sur place grâce à un accueil physique, pour un premier niveau d'information, du lundi au jeudi de 11h à 18h (amplitude de 28 heures).

A un niveau expert, des entretiens juridiques, de gestion de carrière, d'aide à la reconversion, à la formation continue peuvent être proposés. L'accompagnement est individuel ou collectif.

Le département met à disposition sur support-papier et en ligne des fiches pratiques maison sur les thèmes vie professionnelle, droit et santé. La mise à jour s'effectue en fonction de l'actualité. Ces fiches ont une compétence nationale et, pour les fiches santé, il est fait appel à des prestataires extérieurs. En effet, le département est composé de six

personnes aux compétences complémentaires : un documentaliste, un juriste, une sociologue chargée des questions d'emploi formation carrière, une assistante de direction spécialisée sur l'information sur l'emploi, une secrétaire, la responsable du département (documentaliste de formation, celle-ci a des compétences juridiques et dans le domaine de l'emploi et de la formation). Des fiches d'information et de documentation d'organismes socioprofessionnels sont également mises à disposition.

En plus des fiches d'information, le département réalise chaque année un répertoire des compagnies sous forme papier et électronique en donnant à la fois des informations économiques et esthétiques sur ce qui constitue le paysage chorégraphique français. Des auditions et offres d'emploi du domaine de la danse sont publiées et diffusées chaque semaine.

Le département organise un programme de rencontres et d'activités au CND et hors les murs. Il s'agit de rencontres sur des thématiques variées : intermittence du spectacle, pratiques somatiques, enjeux de prévention et de nutrition, rencontres juridiques, questions de santé. Les lundis de la santé au CND (dernièrement sur la hanche, prochainement sur l'os) ont lieu dans le grand studio et connaissent un vif succès. Le département est présent hors les murs, surtout dans les bassins d'emploi PACA, Rhône-Alpes, Languedoc-Roussillon avec des permanences d'information lors de festivals, de ballets, dans des CCN, éventuellement à la demande.

En 2006 ce département a travaillé avec le DDCC sur le thème de la notation en organisant une rencontre sur le métier de notateur, sur les droits musicaux. Pour l'inauguration du CND et varier de l'offre de spectacles proposée à l'occasion, 9 portraits de danseurs ayant réussi leur reconversion ont été réalisés par une société de production et ont été mis en ligne sur :

http://www.cnd.fr/information_professionnelle/le-temps-de-la-reconversion-en-9-portraits

Ils donnent une idée des parcours différents possibles, battent en brèche l'idée reçue que seule la voie de l'enseignement est celle de la reconversion possible des danseurs. On suit ainsi le parcours d'une vidéaste, d'un ostéopathe, d'une magistrate, d'un luthier, d'un restaurateur, d'un régisseur de ballet, d'une co-directrice de festival, d'un directeur artistique de musée, d'un conseiller musique et danse DRAC, tous d'anciens danseurs professionnels.

Les deux départements sont aussi liés pour la gestion des collections. En effet, le département des métiers a à sa disposition une bibliothèque de travail (environ 700

ouvrages et 60 titres de périodiques sur la politique culturelle, l'économie et majoritairement les questions juridiques). Un développement de *CADIC* a été réalisé pour la gestion de cette bibliothèque d'ouvrages. Des captations audio des activités proposées par le département des métiers ont lieu et sont ensuite transmises à la médiathèque pour leur conservation.

Concernant le domaine de l'édition, le département des métiers a œuvré pour que le ministère fasse réaliser par le département des études et de la prospective une étude sur les danseurs ce qui a donné lieu, en 2006, à la publication suivante :

Les danseurs : un métier d'engagement. Paris, la Documentation française, 2006, 463 p.

Ce département travaille en partenariat avec la SACD, les organismes socioprofessionnels et participe au programme européen *Leonardo* qui a pour ambition d'établir un portefeuille, physique et immatériel des compétences et d'adaptation aux professionnels du spectacle. Les liens sont également forts avec l'INSEP (Institut national du sport et de l'éducation physique) concernant des questions de santé similaires entre les deux établissements.

L'institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques (IPRC) est un autre département du CND. Situé au 1^{er} étage du bâtiment, il assure la formation pour les danseurs professionnels. Il s'agit à la fois de préparer au diplôme d'état (DE) de professeur de danse dans les 3 options existantes (classique, jazz et contemporain) et d'assurer la formation au certificat d'aptitude (CA), nécessaire pour enseigner au conservatoire. En plus de ces formations diplômantes, l'IPRC assure une formation continue grâce à des stages ponctuels, des analyses de répertoires. Un entraînement régulier du danseur est proposé avec des cours quotidiens à des prix attractifs, les danseurs sont sélectionnés sur CV et les intervenants changent régulièrement. Des cartes blanches, des master classes, des stages (stages de répertoire, stages de recherche appliquée, stages expérimentaux), des grandes leçons de danse, cette fois-ci ouvertes au public permettent d'assister à un cours donné à des professionnels par une personne reconnue dans le champ de la pédagogie (ex : Martin Kravitz, Odile Duboc, Béatrice Massin...).

Des étudiants étrangers sont accueillis (école des sables au Sénégal par exemple). Les liens avec l'université sont informels. L'équipe se compose d'une directrice, d'un administrateur, d'une attachée de direction, d'une conseillère à la programmation, de conseillères pédagogiques, d'une secrétaire.

La maison des compagnies et des spectacles (MCS) s'occupe du suivi des productions et du choix de la programmation. Elle coproduit environ une douzaine de projets par an depuis 2000 et gère aussi le prêt de studios. La programmation prévoit également des événements en dehors du CND (Opéra national de Paris, Palais de Tokyo, Théâtre de la Cité internationale, Théâtre de la Bastille, Théâtre des Bergeries de Noisy-le-Sec...). La MCS prévoit l'accueil de compagnies en résidence : résidences de création coproduction dans le cadre de la programmation du CND (les projets sont retenus en fonction des axes thématiques de la saison) et résidences de recherche pour des projets spécifiques. Des studios sont mis à disposition des compagnies professionnelles en période de création et ayant déjà un partenaire professionnel ou institutionnel identifié. Le bureau des compagnies permet aux administrateurs et chorégraphes installés en Ile-de-France ou de passage d'avoir accès à un espace de travail équipé en informatique et bureautique en accès libre. La réservation d'un espace équipé de matériel de montage vidéo et informatique, de salle de réunion est également possible. Le département de la MCS a aussi en charge l'activité de réservation et de billetterie des spectacles. Le CND propose des spectacles, conférences dansées, conférences, projections, grandes leçons... La billetterie propose un abonnement avec la carte CND à des conditions avantageuses (réduction sur les spectacles du CND, accès aux spectacles hors les murs à prix réduits, événements offerts, tarifs réduits sur présentation de la carte du CND dans certaines salles) ou la vente à l'unité, par spectacle. Des activités de marketing, de développement des publics se sont développées au sein de la MCS et tendent à promouvoir le CND et à mener des études d'ensemble sur l'établissement. Une dizaine de personnes travaille à la MCS.

Nous n'avons pas parlé des autres services en dehors des départements, mentionnons-les pour avoir une vue globale du CND : la direction générale, la direction administrative et financière, l'agence comptable, le service communication, le service technique, le secrétariat général, les services généraux, l'accueil et la sécurité. Enfin, précisons que le CND accueille un espace de restauration ouvert au public.

2.4. La médiathèque au sein des centres de ressources sur le spectacle vivant

La médiathèque du CND n'est pas le seul établissement à abriter de la documentation dans le domaine de la danse. Déjà, comme nous avons pu nous en rendre compte précédemment, le département des métiers, au sein du CND, a une activité d'information

importante. Qu'en est-il à l'extérieur ? Il semble en effet nécessaire de présenter les autres lieux ressources en France.

Une récente étude menée par le ministre de la Culture s'est donnée pour tâche de recenser les lieux ressources dans le domaine du spectacle vivant et nous nous aiderons de cette étude pour situer le CND et sa médiathèque dans le paysage documentaire français. Il s'agit de :

WALLON Emmanuel. *Sources et ressources pour le spectacle vivant. Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication. (Tome 1 : l'éventail des ressources, tome 2 : la palette des compétences et des disciplines, Annexes).* Ministère de la culture et de la communication, 2005 et 2006, (209 p. 439 p. 397 p).

L'enquête a été suscitée en 2003 par une requête de la directrice de la DMDTS, Sylvie Hubac. L'étude a permis de tracer des aires disciplinaires, d'identifier des modes d'intervention, de situer les pôles structurants, de dessiner des réseaux de partenariat et d'apprécier les perspectives de coopération. Un gros plan a été effectué sur trois associations : le CNT (Centre national du théâtre), l'IRMA (Information et ressources pour les musiques actuelles) et HLM (Hors Les Murs) et l'observation a porté aussi avec soin sur deux établissements publics : le CND et la Cité de la musique. L'étude a duré de 2003 à 2005. Les lieux de ressource semblent aussi nombreux que leurs fonctions paraissent difficiles à cerner. L'utilisateur souffre dans l'ensemble d'un manque de documentation sur la documentation. Les centres de ressources furent visités et l'analyse de leurs moyens et de leurs actions effectuée en compagnie de leurs responsables. Une des hypothèses était de créer un vaste lieu ressource dédié aux arts de la scène en 2002, 2003 sous forme d'un EPIC et qui aurait permis des économies d'échelle. Il semble cependant que plus un art a été qualifié de mineur, comme cela a été le cas pour la danse, plus ses défenseurs ont besoin d'une organisation propre. Le rapport propose plutôt la spécialisation et la mutualisation dans chaque famille disciplinaire

Un site Internet a été réalisé suite à cette étude : <http://www2.culture.gouv.fr/regions/testdmdts/accueil.php>. Il permet l'accès à la base de données *Ellipse* qui présente l'offre de ressources disponibles. Cette base de données a été conçue pour aider celles et ceux qui s'intéressent à la musique et aux arts du spectacle à identifier les structures susceptibles de les guider dans leurs projets, leurs démarches ou leurs recherches .

Les ressources existantes sur la danse dans des lieux dédiés peuvent se décomposer en plusieurs types. Commençons par le niveau national, avec la BnF, établissement patrimonial. Le département des Arts du spectacle et la Bibliothèque Musée de l'Opéra (BMO) possèdent en effet des fonds sur la danse.

Le département des Arts du spectacle de la BnF a pour vocation de préserver la mémoire de toutes les formes des arts du spectacle, de développer la complémentarité de ses collections et de les rendre accessibles. Il s'est constitué autour du don d'Auguste Rondel à l'Etat, en 1920, qui avait réuni une exceptionnelle collection constituée autour des arts du spectacle, à travers toutes les époques et tous les pays. Le département des Arts du spectacle compte près de 3 millions de documents conservés. Les mémoires du théâtre, de la danse, du mime, des marionnettes, du cirque, des spectacles de rue, du music-hall, du théâtre musical, des fêtes, du cinéma, de la radio et de la télévision sont conservées dans toute la diversité des modes de représentations: documents écrits, iconographiques et audiovisuels, objets, accessoires et costumes de scène. Ce sont bien les arts du spectacle dans leur ensemble qui sont représentés au sein de ce département, la danse n'y est qu'un élément parmi d'autres.

La Bibliothèque musée de l'Opéra (BMO) a d'abord dépendu du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts puis elle est rattachée à la Bibliothèque nationale en 1935, puis à son département de la musique, en 1942, lors de la création de celui-ci. La BMO est située à l'Opéra Garnier. Elle possède des fonds musicaux, iconographiques, d'affiches, d'archives administratives de l'Opéra et de l'Opéra-comique (notamment les *Archives internationales de la danse*⁴⁵ (AID) rassemblées en 1932-1933 par Rolf de Maré, directeur fondateur des Ballets suédois) ainsi qu'un fonds de lettres autographes, un fonds documentaire de dossiers de coupures de presse et un fonds sur le cirque. Elle conserve aussi le fonds d'un librettiste de la compagnie des Ballets russes et secrétaire de Diaghilev, Boris Kochno, qui a rassemblé une abondante documentation sur les Ballets russes. La BMO organise des expositions temporaires faisant le lien entre les aspects patrimoniaux de ses collections et le répertoire de l'Opéra (ex : exposition sur *Cendrillon* en 2001, *Giselle* en 2000, *Au cœur du baroque* en 1999). C'est bien la danse classique et l'activité propre de l'Opéra qui sont au cœur des missions de cette institution patrimoniale.

⁴⁵ A ce sujet, voir : Sous la direction de **BAXMANN Inge, ROUSIER Claire et VEROLI Patrizia**. *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*. Pantin, Centre national de la danse, 2006, 247 p.

En 2007, **une convention de pôle associé documentaire** a été signée par le CND avec la BnF. Il s'agit d'œuvrer à l'identification, au signalement et à l'analyse comparée des fonds liés aux artistes et compagnies chorégraphiques présents dans leurs collections. Dans ce cadre, les deux établissements ont décidé de produire, chacun de leur côté, un guide des sources sur la danse pour fin 2008. A la BnF, Simone Drouin (Arts du spectacle) et Mathias Auclair (BMO) ont en charge la réalisation du guide des sources sur la danse. Le projet s'inscrit dans la politique de guide constitué ou en cours de constitution par la BnF (ex : guide sur les femmes, sur l'immigration, sur la presse, la médecine...). Hormis la BMO et le département des Arts du spectacle, des collections en danse sont aussi à signaler à l'Arsenal, aux estampes et photographies, aux manuscrits, aux monnaies et médailles, en littérature et arts, à l'audiovisuel, aux cartes et plans, à la réserve. Il s'agit pour la BnF de mettre à disposition un guide à l'usage des curieux, des chercheurs, des bibliothécaires. L'ambition pour la BnF est quadruple : orienter le chercheur, mettre en lumière des collections peu connues, montrer la complémentarité des fonds entre les différents départements de la BnF et présenter les collections publiques complémentaires de celles de la BnF (CND, Archives nationales, Centre national du costume de scène). En octobre 2007, lors de la présentation du projet au personnel de la BnF, le plan du guide devait se composer de quatre parties : présenter les départements concernés, la typologie des documents, les grands thèmes en fonction des danses représentées, les fonds et collections de la BnF sur la danse.

Dans les lieux de formation comme les conservatoires, la médiathèque du CNSMDP (médiathèque Hector Berlioz) et celle du CNSMD de Lyon (médiathèque Nadia Boulanger) répondent aux besoins de documentation des élèves et enseignants. Les musiciens représentent la part la plus importante des utilisateurs et les fonds sont surtout axés sur la musique.

Les CCN ont parfois développé des centres de documentation (CCN de Franche-Comté à Belfort, CCN de Grenoble, CCN de Montpellier...). Les CDC (Centres de développement chorégraphiques) dotés d'un statut associatif, alternative des CCN et complément indispensables dans l'aménagement du territoire de la danse ont une histoire souvent liée à celle d'un festival qu'ils ont ensuite prolongé par des activités régulières (Biennale national du Val-de-Marne à Ivry-sur-Seine, les Hivernales d'Avignon, le festival Uzès Danse, le festival Art Danse Bourgogne à Dijon, Danse à Lille dans le Nord-Pas-de-Calais...). Le CDC de Toulouse comprend par exemple un centre de documentation. Dans le domaine universitaire, l'offre reflète celle des cursus

en danse (bibliothèque de la faculté de lettres arts et sciences humaines de Nice Sophia Antipolis, bibliothèque de l'Université Paris 8 Saint-Denis).

A un niveau thématique cette fois, **l'émergence de la vidéo** liée à la danse a conduit quelques pionniers du domaine à faire apparaître et découvrir des ressources originales : à **la Cinémathèque de la danse** sous la houlette de Patrick Bensard, à la **Maison de la danse** avec le vidéaste Charles Picq, **au Centre Pompidou** avec le festival *Vidéodanse* organisé par Michèle Bargues. Revenons sur ces trois initiatives originales.

La Cinémathèque de la danse a été créée en 1982 au sein de la Cinémathèque française par son président Costa-Gavras avec l'aide du ministère de la Culture et de la direction de la danse. En effet, Igor Eisner, alors inspecteur général de la danse propose à Patrick Bensard, ex-photographe et conseiller artistique du festival de Châteauevallon de réfléchir à la création d'une cinémathèque de la danse. Celle-ci remplit une mission de conservation, de mise en valeur, de réalisation de documents filmés ayant trait à l'expression chorégraphique. Il s'agit d'une association indépendante de la Cinémathèque française depuis 2005 et qui diffuse des films issus de ses collections et propose des projections thématiques liées à la danse, au jazz, en France et dans d'autres pays. La cinémathèque de la danse se compose d'une équipe de 8 salariés. La structure a déménagé près de la nouvelle cinémathèque de Bercy. La cinémathèque de la danse a failli déménager au CND à Pantin où des locaux avaient été prévus à cet effet. Par peur de disparaître ou de ne plus être repérable, l'association a préféré déménager près de la nouvelle Cinémathèque de Bercy où elle peut y effectuer des projections. Cette structure loue des films, vend des programmes clés en main et diffuse à l'étranger. Elle possède environ 500 films et 5 000 vidéos. L'association est aujourd'hui en grande partie financée par l'Etat (DMDTS), ses services sont toutefois difficilement accessibles au grand public.

A la **Maison de la Danse**, à Lyon, Charles Picq, vidéaste, s'est spécialisé dans la réalisation de films liés à la danse et a noué des contacts particuliers avec des chorégraphes. Il a notamment beaucoup travaillé avec Dominique Bagouet. Son action a permis à la fois de mettre à disposition ses propres réalisations depuis une trentaine d'années et de faire profiter la vidéothèque, constituée en 1992, de ses contacts privilégiés avec des artistes. La Maison de la Danse, outre son activité de programmateur de spectacle, permet donc dans des boxes de consultation sur place de visionner les collections de la vidéothèque (environ 1 000 films). Le visionnage est gratuit et illimité. La recherche de titre s'effectue par le biais d'un catalogue

informatisé. Des projections ont lieu régulièrement dans une petite salle vidéo (salle Jacques Demy de 42 places). Une initiative pédagogique intéressante est à noter : la réalisation du DVD *Le Tour du monde en 80 danses* réalisé en 2006 par Charles Picq et produit par la Maison de la Danse. Celui-ci s'appuie sur une banque d'images de 80 séquences vidéo, extraits de films et de spectacles couvrant un large panorama de danses du monde. Il invite l'utilisateur, par le jeu des combinaisons croisées, à une exploitation sous forme de séances de projections thématiques pouvant répondre au plus grand nombre de situations. Il s'agit d'une approche vivante et ludique du mouvement et de l'art chorégraphique. Le DVD est distribué en région et sur l'ensemble du territoire par des réseaux professionnels, dans les écoles maternelles et primaires, les collèges, les lycées, les universités ou les institutions culturelles qui souhaitent l'utiliser, dans le cadre strict de leur établissement.

Au Centre Pompidou, **le festival Vidéodanse**, créé en 1982 offre des visionnages en continu de films de danse. Michèle Bargues anime cette initiative depuis la création du festival. En plus de la programmation du festival qui dure en général un mois, des projections sont organisées chaque jeudi du mois pendant l'année. Pour la 25^e édition, en 2007, le festival a proposé 120 films de danse contemporaine dont 50 inédits. La programmation de 2008 prévoit, pour avril, des projections illustrant les rapports réciproques entre danse et arts plastiques. Une trentaine de vidéos d'artistes et de documentaires sur des plasticiens provenant des collections du Centre Pompidou accompagneront les 150 films de danse contemporaine présentés dans le programme. Les liens avec les collections de la BPI semblent peu développés malgré une proximité des lieux. La BPI possède un rayon danse, auparavant souvent consulté par les amateurs de la danse avant la création du CND.

La vidéothèque des arts du spectacle à la maison Jean Vilar à Avignon dispose d'un fonds sur le théâtre et les arts du spectacle vivant constitué par des documents venant de l'INA. *Danse au coeur* à Chartres met à la disposition des enseignants, artistes et élèves des ouvrages, des vidéos et des revues de référence. La médiathèque musicale de Paris et enfin l'Inathèque ont des ressources importantes sur la danse.

Sur le territoire, certaines médiathèques municipales disposent d'un fonds vidéo sur la danse regroupant 300 titres extraits du catalogue *Images de la culture* mis à disposition par le CNC : <http://prep-cncfr.seevia.com/idc/data/Cnc/Catalogue/presentation.asp>

Trente lieux en France ont été fédérés pour proposer un rayon important de vidéos de danse. Il s'agissait au départ de sélectionner des bibliothèques volontaires et proches

d'autres lieux de danse (scène nationale ou CCN par exemple) et de permettre dans ces lieux la consultation sur place et des projections publiques. Au départ, l'ensemble de la collection (environ 300 titres) était détenu par ces lieux retenus. Puis, le CNC a donné accès, titre à titre, à cette collection pour toutes les bibliothèques. Le levier d'animation que constituait ce réseau a donc disparu pour le CND car le réseau manque maintenant de lisibilité et de visibilité.

Certaines bibliothèques municipales ont développé des fonds en danse (Saint-Herblain, Montpellier, la Filature à Mulhouse, la médiathèque de la Rochelle...).

2.5. Un lieu idéal pour la mémoire de la danse ?

Une partie des entretiens abordait la question d'un lieu idéal pour la mémoire de la danse. Partons de ces réflexions avant de faire des propositions plus concrètes pour la médiathèque du CND. Précisons que cette question a laissé beaucoup des personnes interrogées perplexes.

« Je prends des stages chez Dominique Dupuy et tu sens le passé. Je pense que c'est du fait que lui nous fasse danser avec des bâtons et des jupes qui ont été portés portés portés par des générations et qui sont en tissu, qui vient de loin. Tu sens une charge quand tu portes ces vêtements, et quand tu entres dans la salle et que le cours commence par un coup sur le gong, c'est immense. Tu as l'impression de travailler chez un maître. Quand tu as l'impression de travailler chez un maître, tu portes les générations. Pour moi, c'est super important. C'est plus dans la pratique, mais les lieux s'y rattachent énormément. Ces personnes-là habitent dans ce lieu et, toi, tu vas y déposer un témoignage. Pour moi, un lieu alors, ce serait un plancher usé alors, sans écharde mais assez usé, qui a vécu. C'est une mémoire collective et émotionnelle. La scène, alors, pour rattacher les danseurs et les non danseurs, c'est le lieu du spectacle. Après je pourrais te dire la rue, mais, non, je vois pas. En tant que danseur, je le rattache toujours à une performance. Si on le rattache à une performance, bien étudiée, par rapport à l'espace des rayonnages. Déjà, c'est comme s'il y avait une part sacrée du livre qui fait qu'on peut pas l'utiliser comme on veut. Dans une bibliothèque, pour le lieu de performance ». (Claire)

« Ça peut prendre la forme d'une médiathèque. Le CND est pas mal dans le sens où c'est un endroit pour le spectacle vivant ». (Anne-Lyse)

« Le CND, l'intérêt c'est qu'on peut dire ce qui plaît ou non. La danse est visuelle, c'est important de voir des images. Je suis plus intéressée par les images que par les discours théoriques. J'aime bien que les gens donnent leur impression après un spectacle. Après, la danse doit se suffire à elle-même. Après, tu as des sensations, c'est très subjectif et c'est bien de s'en parler après. En mémoire, ce sera les images, certaines images ». (Myriam)

« Ça m'intéresse pas de faire la même chose. Je suis triste quand on perd les choses car ça demande beaucoup de travail de construire. Je peux pas imaginer, je n'y crois pas, car on n'est pas pareil, on n'a pas le même corps, un an après, on n'est pas les mêmes personnes, le monde n'est plus pareil, rien n'est pareil. D'ailleurs d'un spectacle à l'autre, ce n'est pas pareil (...) L'intérêt de la mémoire, des gens qui parlent, de ce qu'ils racontent, c'est pas forcément vrai. La danse classique, ce n'est pas que le présent, il y a les compagnies de répertoires. Certains critiques disaient que la danse contemporaine c'est rien car ça n'a pas de mémoire, ça n'existe plus après, ça n'a pas de structure. Il y a du vrai là-dedans. Pour les gens qui dansent, la mémoire, ça les concerne pas vraiment, ce qu'ils ont fait, ils sont déjà prêts pour la prochaine expérience. Mais pour le public et pour les historiens de la danse, ça a un intérêt. Ça fait un sens de continuité. Il y a ce qu'on garde, des ballets. » (Lila)

« Le lieu idéal, en principe, c'est le CND. Mais je trouve qu'il faudrait davantage de passerelles, ou alors ça pourrait être l'IMEC où des mémoires ont été déposées comme Susan Buirge. Ça pourrait être mieux. Je pense que l'accès, le libre accès, la démocratisation de la culture, que ce soit pas forcément pour les spécialistes, les érudits de la danse, les gens qui comprennent les grilles, c'est important. Il faudrait qu'il y ait quelque chose qui fasse que les gens puissent s'intéresser et puisse attiser la curiosité, quelque chose de didactique, quelque chose d'expérimental, de sensoriel, une espèce de maison où les gens puissent faire leur propre programme et voyagent en ayant leur propre expérience et en ayant un espèce de guide. J'étais à la restitution des aides aux écritures chorégraphiques du ministère, il y avait des gens de la voirie qui prenaient leur petit-déjeuner car ils travaillent très tôt et je me disais : ils sont en face du CND, ça pourrait les intéresser. On devrait traiter de toutes les danses : populaires, folkloriques, de représentation, sociales. C'est comment amener les gens, surtout, c'est ça l'idéal. Est ce que c'est une utopie ? Peut-être. On a toujours peur d'entrer dans ces lieux, tout le monde ne va pas à Beaubourg ni dans les musées ». (Fabrice)

« Je ne vois pas, non. Peut-être sous forme de bibliothèque mais de bibliothèque d'objets. Quand tu fais une pièce tu vas avoir fait certaines lectures, des expos, avoir

rencontré des gens, des choses qui vont mûrir le projet. Prendre des notes, découper des articles. C'est ça, plus que le résultat, qui pourrait constituer la mémoire quelque part. On peut imaginer, toi, on te donne un carton avec tous ces éléments-là et, à partir de ça, tu refais une pièce. Peut-être aussi des décors. Ça me préoccupe pas du tout ». (Patrick)

« Ça existe un peu avec la bibliothèque de l'Opéra, pour moi, mais je trouve que le CND c'est bien. Pour la pratique, c'est le lieu d'une certaine tendance de la danse. Pour la mémoire, peut-être que je connais très mal, je trouve qu'ils sont ouverts pour beaucoup de choses. Est-ce que quand ils font des appels c'est toujours le même type de danse qui va vers eux Pantin ? L'avantage de Pantin c'est qu'ils prêtent les studios, ça permet de t'inscrire dans l'histoire ».(Paule)

« Un chorégraphe américain avait fait un truc génial en Allemagne. Il avait pris des gamins d'un milieu défavorisé, tout un groupe de chorégraphes réunissant plusieurs gamins de milieux difficiles et après ils les ont réunis pour un grand spectacle. Il y avait eu un documentaire sur ARTE et ça je trouvais que c'était génial, vraiment de la transmission orale. Ils arrivaient à intellectualiser la danse (...), il y a un lien avec l'intellectuel, avec la discipline. L'orchestre philharmonique de Berlin a monté un immense spectacle. Il y avait tout le problème de la concentration qui est montré sur la cassette (...), se concentrer, se respecter. Petit à petit, avec la danse, ils arrivent à se concentrer, à avoir une discipline. Certains sont très doués, ils sont repérés et continuent. D'autres, ça leur donne des cadres, et ils sont en train de changer (...) Aller de l'avant, ce n'est pas perdu, il y a un côté perfectibilité et ça c'est vraiment la mémoire de la danse ».(Anne-Lyse)

3. Propositions

La médiathèque du CND est un établissement jeune. En projet depuis 1999, il a ouvert au public en 2004. Les ambitions furent triples dans l'esprit des concepteurs de sa médiathèque : bibliothèque patrimoniale et de recherche, bibliothèque de consultation sur place et bibliothèque de prêt. Il s'agissait à la fois de desservir le public spécialisé et peu nombreux des chercheurs en danse, le public des danseurs pas toujours habitué à consulter de la documentation en danse ainsi que le grand public attiré par la danse. En choisissant de privilégier la consultation sur place (5 377 documents empruntables (18%), 13 320 documents en consultation sur place directement (44%), 11 546 en accès indirect ou réservé (38%) fin 2006) au détriment du prêt à domicile, et en ne permettant

ni le prêt à distance ni le prêt entre bibliothèque, la médiathèque semble s'être coupé d'une partie des attentes de son public potentiel. En effet, la médiathèque n'a pas une amplitude horaire telle que cela puisse en faire une bibliothèque de consultation sur place facilement accessible (ouverture 30 heures par semaine, pas d'ouverture le samedi, le dimanche, ni le jeudi sauf exceptions), comme la BPI par exemple (ouverture 62 heures par semaine) qui certes, ne propose aucun prêt, mais a une amplitude horaire sans commune mesure. La consultation sur place dans un département comme celui des Arts du spectacle à la BnF (47 heures) ou à la BMO (42 heures) est également limitée. L'activité de prêt devrait donc être facilitée, que ce soit en termes de nombre d'exemplaires empruntables (pour l'instant, le prêt est limité à 3 ouvrages, un document audio et un document vidéo) ou d'offre de documents empruntables. En effet, pour la lisibilité des collections également, il n'est pas facile de comprendre pourquoi tel exemplaire sera acheté en double ou en triple et pourquoi tel autre ne sera jamais accessible en prêt. Simplifier cette compréhension ou élargir les ouvrages empruntables permettrait au public d'avoir un accès plus facile à la documentation du CND. De même, le prêt à distance pourrait être proposé. Le CND est un pôle de ressources au niveau national dans le domaine de la danse, il semble donc logique que ses collections puissent circuler pour répondre à des demandes émanant d'autres régions que l'Ile-de-France. L'idée qui a prévalu à la médiathèque du CND est de toujours garder une partie de ses collections, le cœur de ses collections, accessible sur place. La demande est-elle si forte pour le prêt ? Ne faut-il pas partir de cette demande pour augmenter le nombre d'exemplaires des ouvrages proposés en prêt.

Il semble important que la médiathèque privilégie son rapport avec les chercheurs afin à la fois de répondre à ses missions premières et de favoriser un domaine de recherche encore peu développé en France. En ce sens, deux initiatives semblaient envisageables : d'une part le rapprochement avec le réseau des bibliothèques universitaires qui permettrait à la fois de profiter des avantages d'un catalogue partagé via le SUDOC et de permettre un prêt entre bibliothèques. D'autre part, la possibilité pour la médiathèque du CND de devenir CADIST en danse. En effet, les pôles associés sont souvent également CADIST dans leurs disciplines. Etudions ces deux possibilités successivement.

3.1. Se rapprocher du SUDOC ?

Après renseignements pris auprès de l'ABES (agence bibliographique de l'enseignement supérieur), deux modes de participation au SUDOC sont envisageables :

- les bibliothèques "non déployées" qui souhaitent signaler leurs collections de ressources continues : elles sont membres du "SUDOC-PS", héritier de l'ancien CCN-PS. Ce sont les responsables des centres régionaux (CR) qui saisissent pour ces bibliothèques leurs titres de périodiques et leurs états de collections. Toute bibliothèque (quelle que soit sa tutelle, qu'elle soit publique ou privée...) peut appartenir au réseau SUDOC-PS. Chaque bibliothèque membre est liée par convention avec son CR. Les établissements membres du SUDOC-PS peuvent faire du PEB mais seulement pour la fonction demandeur.

- les bibliothèques "déployées", qui cataloguent elles-mêmes tous leurs documents dans le SUDOC : le périmètre prioritaire du SUDOC est celui des établissements d'enseignement supérieur et de recherche (priorité est donnée parmi ceux-ci aux établissements du ressort de l'Education Nationale et/ou aux grandes écoles). Toutefois, des établissements dépendant d'autres ministères peuvent candidater. Pour ceux-ci, l'ABES demande un courrier de leur tutelle (DLL pour les établissements du ressort du ministère de la Culture). Les établissements candidats doivent être dotés d'un SIGB normalisé, avec un personnel déjà familier des normes utilisées dans le SUDOC (format de catalogage Unimarc, indexation Rameau...) et possédant des fonds documentaires intéressants pour l'enseignement et la recherche. Les candidatures sont examinées chaque printemps par le conseil d'administration de l'ABES. Le principe du SUDOC est le suivant : les établissements du réseau sont équipés du logiciel client WinIBW, qui leur permet de cataloguer dans une base centrale. Chaque nuit ou chaque semaine, l'ABES envoie aux établissements le fichier de leurs notices, à charger dans le SIGB local. Les établissements membres du SUDOC peuvent faire du PEB (ce n'est pas une obligation) pour les fonctions demandeur et fournisseur. Le SUDOC n'est pas un "réservoir bibliographique" au sens propre du terme : seuls les établissements membres du réseau SUDOC ont accès aux notices de la base SUDOC et des bases accessibles par Z3950 et pour lesquelles l'ABES a contracté des accords.

Au vu de ces différents éléments, la première solution semble envisageable, non la seconde. En effet, il semblerait intéressant que les périodiques, notamment de recherche en danse puissent apparaître dans le SUDOC et que le PEB, même si c'est uniquement

pour la fonction demandeur, puisse être proposé au lecteur. Une petite étude sur les titres de périodiques de recherche en danse présents au CND et leur présence ou non dans le SUDOC donne des résultats intéressants (voir tableau d'analyse en annexe 3). En effet, on voit ainsi que sur les 26 titres de périodiques de recherche en danse présents au CND, 17 ne sont pas présents dans le SUDOC et auraient donc tout intérêt à y être signalés (demande de PEB et/ou incitation à venir consulter au CND). Pour les 9 autres titres, une collaboration avec le SUDOC permettrait de faire facilement état des collections du CND.

3.2. Devenir CADIST en danse ?

Le ministère de l'Enseignement supérieur avait lancé en juillet 2007 un appel d'offres aux bibliothèques pour devenir CADIST, toujours en ligne sur le site du ministère :

<http://www.sup.adc.education.fr/bib/intro/cadist.htm>

Le ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche prévoyait pour 2008 la création de Centres d'acquisition et de diffusion de l'information scientifique et technique (CADIST). Deux disciplines avaient été retenues afin de compléter les sous-groupes linguistiques et la couverture des périodes historiques : Langues, littératures et civilisations anglo-saxonnes et Antiquité. Les CADIST ont pour mission l'acquisition, le signalement, la diffusion et la valorisation de la documentation de niveau recherche dans une discipline. Ils sont implantés dans une bibliothèque qui dispose d'un fonds rétrospectif dont la valeur est reconnue par les chercheurs de la discipline, s'adosse à un environnement scientifique dynamique et travaille avec un réseau de bibliothèques spécialisées pour répondre aux études transdisciplinaires, aux approches thématiques ou géographiques. Les établissements candidats avaient jusqu'au 30 septembre 2007 pour envoyer leur dossier. Après renseignement pris auprès de Véronique Schultz, responsable des CADIST au Bureau de la coordination documentaire du ministère de l'Éducation nationale, la création de nouveaux CADIST, si elle se fait au cas par cas, concerne surtout l'extension du domaine de CADIST déjà existants ou de pôles secondaires de CADIST. Le domaine des arts du spectacle en général n'est pas du tout dans les priorités du ministère à ce sujet

Créés depuis 1980, les Centres d'Acquisition et de Diffusion de l'Information Scientifique et Technique constituent un réseau documentaire organisé par disciplines, de bibliothèques spécialisées au service de la recherche. Gérés par de grandes

bibliothèques universitaires ou par de grands établissements de recherche, les CADIST ont comme missions principales, l'achat et la conservation de documentation (notamment étrangère) et la fourniture rapide des documents.

Ils se positionnent désormais dans les groupements d'achat de ressources électroniques et dans la veille documentaire. Les CADIST existent dans les disciplines suivantes : art et archéologie, astronomie et astrophysique, botanique zoologie biologie animale et végétale, chimie pharmacie, ethnologie, géographie, gestion et sciences économiques, histoire médiévale, histoire moderne et contemporaine, langues littératures et civilisations germaniques, langues littératures et civilisations ibériques et ibéro américaines, langues littératures et civilisations italiennes, mathématiques, médecine et odontostomatologie, physique, préhistoire paléontologie, relations internationales et monde contemporain, sciences de l'éducation, sciences de la terre des océans et de l'environnement terrestre, sciences juridiques, sciences politiques, sciences religieuses. A la suite de cette longue énumération, on voit que les arts du spectacle ne sont pas du tout représentés. Le cahier des charges pour la création de nouveaux CADIST est proposé en annexe.

3.3. La bibliothèque hors-les-murs

Suite aux remarques de certaines personnes interrogées, les lieux de la danse, déjà documentés à la médiathèque par les *dossiers-lieux* pourraient faire l'objet de parcours. En effet, en prenant des lieux emblématiques de la création en danse contemporaine et en proposant de les faire découvrir au public grâce à un parcours, hors-des-murs du CND de Pantin, un peu dans le même esprit que les parcours organisés pour l'éducation artistique au CND mais, cette fois-ci, en direction des adultes, on permettrait à la fois d'aller à la rencontre d'autres publics, pas forcément utilisateurs de la médiathèque et de donner un aperçu des contextes variés du travail de création chorégraphique. Qu'il s'agisse de la Ménagerie de verre, des RIDC, de lieux insolites de création (falaises pour la danse verticale par exemple), l'idée de partir des lieux en faisant s'y passer quelque chose de particulier pourrait être un moyen original pour la médiathèque, à l'aide de conférences ou d'ateliers de pratique, par exemple, de faire découvrir l'histoire des lieux de création et d'expérimentation. Cela pourrait être le pendant des parcours proposés pour les enfants. Il reste bien sûr à définir les lieux, l'organisation pratique des parcours...

La bibliothèque hors-les-murs pourrait aussi concerner le développement du numérique et la mise en ligne sur Internet des nombreuses ressources détenues par la médiathèque du CND. En effet, qu'il s'agisse des captations de spectacles, de cours de danse, de conférences ou de colloques, les enregistrements audio et vidéo effectués par la médiathèque sont pour l'instant peu exploités. Ils demandent pourtant beaucoup de temps au responsable de l'audiovisuel en termes de temps de captation, de montage... Les documents ainsi réalisés sont accessibles pour l'instant uniquement en consultation sur place. Envisager leur consultation en ligne en utilisant les nouvelles possibilités de la VoD, par le biais d'un portail du CND ou d'un portail collaboratif, permettrait d'étendre le public visé sur le territoire. Les problèmes juridiques et financiers posés par ce type d'initiative sont lourds, complexes et onéreux. L'étoffement des compétences juridiques en la matière au sein du CND (en collaborant davantage avec le juriste du département des métiers ou en prévoyant une personne supplémentaire en charge spécifiquement de ces questions au DDCC ou au CND) permettrait de mettre en valeur les nombreuses ressources produites, conservées mais sous-exploitées. Il faudrait également réfléchir au type de ressources pouvant faire l'objet de ce type de traitement, en termes d'intérêt pour le public, d'offre de contenu, de présentation, de valeur ajoutée.

3.4. La bibliothèque laboratoire

Le travail de Julie Perrin, sur le spectacle *Projet de la matière* d'Odile Duboc, qui a fait d'ailleurs l'objet d'une coédition entre le CND et *les Presses du réel* est particulièrement intéressant. Finalement ne serait-ce que par l'intitulé des deux départements : *Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques* (IPRC) et *Département du développement de la culture chorégraphique* (DDCC), on pressent toutes les collaborations possibles au niveau de la recherche chorégraphique entre les deux départements. Il semblerait donc intéressant que les deux départements puissent prévoir conjointement l'accueil de chercheurs sur les conditions d'élaboration de la création, sur la pratique artistique en profitant de l'outil proposé par le CND : à la fois lieu de recherche et aussi de création, d'expérimentation.

Conclusion

Après ce vaste tour d'horizon dans le domaine de la danse et de la documentation, revenons un peu sur ce qui a motivé ce travail. Ce fut à la fois un travail de terrain avec la réalisation d'entretiens et l'exploitation de ceux-ci, un travail plus théorique avec des lectures et réflexions sur l'histoire de la danse, la notation du mouvement ou l'audiovisuel en danse notamment. Ce fut aussi, plus concrètement, une présentation en entonnoir de la médiathèque : à la fois dans le paysage des centres de ressources en danse et au sein de l'établissement dans lequel elle s'insère, le Centre national de la danse. A l'issue de ce travail, il en ressort qu'il ne fut pas toujours beaucoup question de bibliothèque dans les deux premières parties. L'angle d'attaque choisi en effet pour les entretiens exploratoires et qui a ensuite orienté et conditionné notre travail était le rapport entre mémoire et danse, qu'il s'agisse de l'utilisation de la mémoire dans la pratique de la danse et des traces possibles pour garder une mémoire de sa danse. Finalement, en s'intéressant plus au contenu (les traces possibles de la danse) qu'au contenant (la médiathèque), ce résultat était sans doute prévisible.

La danse offrait cependant un champ d'investigation intéressant car peu exploré dans le domaine des bibliothèques, s'agissant des problèmes théoriques que pose l'existence même d'une médiathèque spécialisée en danse et c'est ce dont nous avons voulu rendre compte. Faire découvrir un peu mieux le domaine de la danse contemporaine, notamment ses processus de création était aussi notre ambition. La « danse au travail » est encore peu connue ou mal connue et souffre de représentations parfois datées.

Peu de travaux sont réalisés sur le public des bibliothèques spécialisées, ce champ nous semble peu exploré et intéressant à creuser. A trop parler des bibliothèques en termes généraux, on en perd parfois la réalité de son public et de ses besoins. Une bibliothèque spécialisée permet de resserrer les problématiques.

A s'intéresser au difficile mariage entre danse et bibliothèque, il est apparu également que, finalement, d'autres formes que la bibliothèque ou que d'autres services pourraient être développés en faisant preuve de beaucoup d'imagination et en faisant un peu abstraction du modèle de la bibliothèque, toujours ancré dans une tradition écrite. Le

numérique sans doute aidera à développer de nouvelles formes à la bibliothèque. Les lieux aussi pourraient changer. Tout reste à inventer !

Notre propre expérience d'une dizaine d'années en bibliothèque nous a conduit à côtoyer des publics et des disciplines assez différents. A chaque fois, hasard de l'existence ou appétence à servir ce type de public, il s'est agi d'exercer le métier de bibliothécaire dans des bibliothèques spécialisées donc dans des disciplines spécifiques et avec des publics particuliers (conseillers d'état, chercheurs en sciences de la terre), ayant des modes de fonctionnement, des besoins, des comportements spécifiques. Travailler dans une bibliothèque spécialisée permet selon les cas de découvrir des disciplines et publics, peu connus ou mal connus, ou de se conforter dans des sentiers déjà balisés : passer du connu à l'inconnu, de disciplines ou centres d'intérêt aimés ou mal-aimés. Le choix de ce sujet fut motivé par un centre d'intérêt qui m'est cher et je redoutais en même temps de me frotter à cette bibliothèque. Finalement, chaque expérience aura eu son lot de surprises et, pouvoir découvrir ainsi de nouveaux territoires, publics, disciplines, me semble être une des grandes richesses dans la pratique de ce métier.

Bibliographie

Σ ARTICLES DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS

BASTIEN Marion, GAYON Jorge. *Notation de la danse et du mouvement.* **In:** Musique et notations, Lyon : Aléas Grame, 1999, pp. 159 à 170.

VAN ZILE, JUDY. *Noter la danse : comment et pourquoi ?* **In:** *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline.* Pantin : Centre national de la danse, 2005, pp. 221-234.

Σ ARTICLES DE PERIODIQUES

AROT, Dominique. *Bibliothèques et (re)-création.* BBF, 2002, n° 6, p. 21-28.

<<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 21 février 2008

BERNARD, Michel. *Parler, penser la danse.* Rue Descartes n°44 : *Penser la danse contemporaine*, juin 2004, pp. 110-115.

BOUGE-GRANDON, Dominique. *Mémoires de l'éphémère : fêtes et spectacles dans le patrimoine écrit.* BBF, 1998, n° 1, p. 116-117.

<<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 21 février 2008

BRUN, Dominique. *Le trait et le retrait.* Quant à la danse n°3, février 2006, pp. 34-39.

DESALME, Aubierge, *Sur les pas de la danse : L'exemple des bibliothèques américaines,* BBF, 2007, n° 4, p. 13-22.

<<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 21 février 2008

DUPUY, Dominique. *Des danses, quelles traces ?* Marsyas n°19, septembre 1991, pp. 85-90.

DUPUY, Dominique. *Quant à la recherche.* Rue Descartes n°44 : *Penser la danse contemporaine*, juin 2004, pp. 106-110.

HEURTEMATTE, Véronique. *Danse avec les livres.* Livres Hebdo n°586 (vendredi 28 janvier 2005), pp. 96-97.

LEVEQUE, Dany. *Notation, vidéo et mouvement.* Marsyas n°20, décembre 1991, pp. 59-68.

LOUPPE, Laurence. *La danse n'est pas un art totalement éphémère.* Marsyas n°19, septembre 1991, pp. 84-85.

LOUPPE, Laurence. *L'histoire de la danse : information ou formation ?* Marsyas n°28, décembre 1993, pp. 49-52.

LOUPPE, Laurence. *L'histoire de la danse, une discipline à inventer ?* Marsyas, hors série décembre 1997, pp. 343-351

POUILLAUDE, Frédéric. *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique 1.* Quant à la danse n°4, octobre 2006, pp. 20-31.

POUILLAUDE, Frédéric. *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique 2.* Quant à la danse n°5, juin 2007, pp. 20-27.

RIOT, Clément. *Les bibliothèques de conservatoire.* BBF (en ligne) 2002, tome 47, n°2, p1 à 5. <<http://bbf.enssib.fr/>> (consulté le 28/02/2007).

ROUSIER, Claire. *Ecrire la danse, partager un langage, un ambitieux projet d'éducation artistique en direction du milieu scolaire.* Kinem, la lettre de septembre décembre 2006, p. 11-13.

ROUSIER, Claire. *La danse : la recherche au Centre national de la danse* Culture et recherche n°90 (Ministère de la Culture et de la Communication, Mission de la recherche et de la technologie), mai-juin 2002, pp. 4-6. <<http://www.culture.gouv.fr>> (consulté le 16/03/2007).

ROUSIER, Claire, SEBILLOTTE, Laurent. *Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques.* Rue Descartes n°44 : *Penser la danse contemporaine*, juin 2004, pp. 96-104.

SEBILLOTTE, Laurent. *La médiathèque du CND, pôle associé de la Bibliothèque nationale de France (BnF) pour la danse.* Kinem, la lettre de janvier mars 2007, p. 17.

SEBILLOTTE, Laurent. *Sources, traces et mémoires de la danse.* Culture et recherche n°90 (Ministère de la Culture et de la Communication, Mission de la recherche et de la technologie), mai-juin 2002, pp. 7-8. <<http://www.culture.gouv.fr>> (consulté le 16/03/2007).

Chronique d'une commande publique en Ile-de-France. Numéro spécial de Kinem.

< <http://www.cnd.fr> > (consulté le 16/03/2007).

Dossier : le Centre national de la danse. Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication, n°117-118, juillet-août 2004, pp. 7-10.

< <http://www.culture.gouv.fr> > (consulté le 16/03/2007).

Organismes de recherche et filières universitaires (Dossier sur la danse). Culture et recherche n°90 (Ministère de la Culture et de la Communication, Mission de la recherche et de la technologie), mai-juin 2002, pp. 9-10. <<http://www.culture.gouv.fr>> (consulté le 16/03/2007).

Témoignages recueillis par MAYEN Gérard. *Servir la danse au quotidien. Kinem, la lettre de janvier mars 2007, pp. 8-11.*

Σ MONOGRAPHIES

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique.* Pantin, Centre national de la danse, 2001, 270 p.

BLANCHET Alain, GOTMAN Anne. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien.* Paris : Armand Colin, 2005, 127 p.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE. *Les écritures du mouvement : la danse s'écrit, la danse se note.* Exposition du 29 novembre 2006 au 10 février 2007. Pantin, Centre national de la danse, 2006, 30 p.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, CITE DE LA MUSIQUE. *La formation musicale des danseurs.* Pantin : Centre national de la danse, 2000, 36 p.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. *Grammaire de la notation Laban : cinétopographie Laban, volume 1.* Pantin : Centre national de la danse et CNEM, 1999, 85 p.

CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle. *Entretien : à propos d'une danse contemporaine.* Pantin, Centre national de la danse, 2002, 196 p.

CONSEIL SUPERIEUR DE LA DANSE. *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 p.

DUPUY, Françoise et Dominique. *Une danse à l'œuvre.* Pantin : Centre national de la danse, 2002, 311 p.

ETATS GENERAUX DE L'ATELIER BAROQUE. *La notation chorégraphique : outil de mémoire et de transmission.* Alfortville : l'Atelier baroque, 2007, 107 p.

FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive.* Paris : Seuil, 1989, 152 p.

FILLOUX-VIGREUX, Marianne. *La danse et l'institution : genèse et premier pas d'une politique de la danse en France 1970-1990.* L'Harmattan, 2001.332 p. (Série Musiques et Champ Social, Collection Logiques sociales)

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles.* Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, 318 p.

GINOT, Isabelle. *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé.* Pantin, Centre national de la danse, 1999, 303 p.

GINOT Isabelle, MICHEL Marcel. *La danse au XXe siècle.* Paris : Larousse, 2002, 263 p.

GUY, Jean-Michel. *Les publics de la danse.* Ministère de la culture et de la communication. Direction de l'administration générale. Département des études et de la prospective. Paris : La Documentation française, 1991, 479 p.

HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine. *Fabriques de la danse.* Paris : PUF, 2007, 217 p.

IZRINE, Agnès. *La danse dans tous ses états.* Paris : l'Arche, 2002, 190 p.

KAHANE Martine, LE BOURHIS Josseline et LOUPPE Laurence. *L'écriture de la danse.* Paris, Bibliothèque nationale, 1993, 75 p.

LE MOAL, Philippe. *La danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse (de la mémoire de la danse à la culture chorégraphique).* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 1998, 270 p.

LOUPPE, Laurence. *Danses tracées : dessins et notations des chorégraphes.* Paris, Dis voir, 1991, 158 p.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles : Contredanse, 2000, 392 p.

MARTY, Marcel. *Les bibliothèques musicales publiques : le modèle allemand (1902-1997).* Paris, éditions de l'ENSSIB, 1999, 191 p.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE, RANNOU Janine, ROHARIK Ionela. *Les danseurs : un métier d'engagement.* Paris, la Documentation française, 2006, 463 p.

MIRZABEKIANTZ, Eliane. *Grammaire de la notation Benesh : manuel élémentaire.* Pantin, Centre national de la danse, 2000, 132 p.

PERRIN, Julie et HORVATH, Laszlo. *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique.* (Multimédia Multisupport). Dijon, Pantin : Les presses du réel, Centre national de la danse, 2007, 207 p. et vidéo.

POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse.* Thèse de philosophie sous la direction de Catherine Kintzler, Lille III, novembre 2006, 418 p.

SEVE, Bernard. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe.* Paris, Seuil, 2002, 358 p.

WALLON, Emmanuel. *Sources et ressources pour le spectacle vivant. Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication. (Tome 1 : l'éventail des ressources, tome 2 : la palette des compétences et des disciplines, Annexes).* Ministère de la culture et de la communication, 2005 et 2006, (209 p. 439 p. 397 p).

YATES, Frances. *L'art de la mémoire.* Paris, Gallimard, 2001, 432 p.

Sous la direction de **BAXMANN Inge, ROUSIER Claire et VEROLI Patrizia.** *Les Archives internationales de la danse 1931-1952.* Pantin, Centre national de la danse, 2006, 247 p.

Sous la direction de **COURTINE, Jean-Jacques, CORBIN, Alain et VIGARELLO, Georges.** *Histoire du corps* (Tomes 1 à 3). Paris : Le Seuil, 2005 et 2006, (573 p. 442 p. et 522 p.).

Sous la direction de **DE WARESQUIEL, Emmanuel.** *Dictionnaire des politiques culturelles.* Paris : Larousse CNRS éditions, 2001, pp. 187-192.

Sous la direction de **LAHIRE, Bernard.** *A quoi sert la sociologie ?* Paris : la Découverte, 2004, 193 p.

Sous la direction de **LAUNAY, Isabelle.** *Les Carnets Bagouet : la passe d'une œuvre.* Besançon : les Solitaires Intempestifs, 2007, 350 p.

Sous la direction de **LE MOAL, Philippe**. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 1999, 830 p.

Sous la direction de **ROUSIER, Claire**. *L'histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'Etat*. Pantin, Centre national de la danse, 2000, 144 p.

Σ MEMOIRES, RAPPORTS DE STAGE

CAILLAUD, Michèle. *Transmission d'une chorégraphie : notation du mouvement ou vidéo ?* Mémoire pour le diplôme de second cycle en danse, Université Paris IV, 1990-1991, 67 p.

DESALME, Aubierge. *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?* Mémoire d'études pour le diplôme de conservateur de bibliothèque. ENSSIB, 2006, 92p.

SORIN, Claude. *La parole du danseur dans les archives radiophoniques*. Mémoire sous la direction de Laurence Louppe soutenu en septembre 2005 pour la formation de formateurs à la culture chorégraphique, 2005, 123 p.

Σ VIDEOS

CORONEL, Elisabeth et TESHIGAWARA Saburo. *In pages*. Création pour l'écran d'après la pièce *Bones in Pages* du chorégraphe Saburo Teshigawara. Coproduction : Abacaris Films, ARTE France, Compagnie Karas, Théâtre de Caen. 2004, 25 minutes.

CORONEL, Elisabeth. *Saburo Teshigawara, danser l'invisible*. Production : Arnaud de Mezamat. Coproduction : Abacaris Films, ARTE France, Compagnie Karas, Opéra de Lille. 2005, 58 minutes.

HORVATH, Laszlo et PERRIN, Julie. *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*. (Multimédia Multisupport). Dijon, Pantin : Les presses du réel, Centre national de la danse, 2007, 207 p. et vidéo.

REBOIS, Marie-Hélène. *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps*. Production : Daphnie production, Idéale audience, Mezzo, les Carnets Bagouet. Participation : CNC, TLM. 2003, 83 minutes.

REBOIS, Marie-Hélène. *Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra*. 1999, 54 minutes.

Table des annexes

| | |
|--|------------|
| ANNEXE 1 : PRÉSENTATION DES PERSONNES INTERROGÉES | 92 |
| ANNEXE 2 : GRILLES D'ENTRETIENS | 94 |
| CHERCHEUR EN DANSE | 95 |
| CHORÉGRAPHE..... | 96 |
| DANSEUR AMATEUR, AMATEUR DE SPECTACLES DE DANSE..... | 97 |
| DANSEUR PROFESSIONNEL..... | 98 |
| MUSICIEN | 99 |
| NOTATEUR | 100 |
| PROFESSEUR DE DANSE..... | 101 |
| VIDÉASTE | 102 |
| ANNEXE 3 : PERIODIQUES DE RECHERCHE EN DANSE AU CND ET PRESENCE DE CES TITRES DANS LE SUDOC | 103 |
| ANNEXE 4 : CAHIER DES CHARGES POUR LA CRÉATION D'UN CADIST | 105 |
| ANNEXE 5 : LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS UTILISÉS DANS LE MÉMOIRE..... | 107 |

Annexe 1 :
présentation des personnes interrogées

Σ **Marion Bastien** est chargée de la valorisation des répertoires chorégraphiques au Centre national de la danse. Elle est spécialiste de la notation Laban

Σ **Josiane Charriau** enseigne la danse contemporaine à Lyon dans l'association ATRE

Σ **Catherine Cordier** enseigne la danse contemporaine à Paris au Centre de danse du Marais.

Σ **Elisabeth Coronel** est cofondatrice d'Abacaris films, société productrice de films documentaires. Elle y réalise notamment des films de danse.

Σ **Myriam Coulon** pratique la danse amateur sur Paris et est une spectatrice assidue de spectacles de danse.

Σ **Anne-Lyse Fevre** pratique la danse amateur sur Paris et est en formation de conservateur de bibliothèques à l'ENSSIB.

Σ **Paule Gioffredi**, agrégée de philosophie, réalise une thèse de philosophie sur le sujet : *Vers une philosophie radicale de la danse contemporaine* à Paris X Nanterre sous la direction de Maryvonne Saison).

Σ **Patrick Harlay** est danseur. Interprète, il a travaillé avec les compagnies et chorégraphes suivants : Artefact (Marc Vincent/Jeanette Dumeix), les Compagnies Christian Trouillas, Philippe Jamet, Amy Garmon/Nicolas Losson, Urvan Letroiga (Héla Fattoumi/Eric Lamoureux), Ektos (J.-C. Boclé), Paulo Ribeiro, Clara Andermatt/Paulo Ribeiro, Santiago Sempere, Roc In Lichen (Laura de Nercy/Bruno Dizien), le Centre national chorégraphique de Nevers - Bourgogne - Nièvre (Anne-Marie Reynaud) Susan Buirge, Human Fugue (Denis Psaltopoulos), Cécile Louvel.

Σ **Laurent Marty**, ancien enseignant de piano, est en formation de conservateur de bibliothèques à l'ENSSIB.

Σ **Fabrice Merlen** est interprète, chorégraphe (*Compagnie F(x)* avec Damien Dreux) et pédagogue.

Σ **Laura de Nercy** est chorégraphe (compagnie *Roc in Lichen* avec Bruno Dizien jusqu'en 2001 puis *Youyou Production* à partir de 2002).

Σ **Lila Nett** est chorégraphe (*Compagnie de danse Lila Nett*).

Σ **Francine Richard** a été danseuse à l'Opéra de Paris. Elle enseigne la pédagogie de la danse classique à Bordeaux (CEFEDM d'Aquitaine).

Σ **Claire Ubeda** enseigne la danse contemporaine en Ile-de-France à des enfants.

Annexe 2 : grilles d'entretiens

Les grilles donnent un aperçu des domaines abordés lors de l'entretien. Chaque entretien est individualisé et varie en fonction des réponses, des parcours de chacun.

Σ Chercheur en danse

Σ Chorégraphe

Σ Danseur amateur, amateur de spectacles de danse

Σ Danseur professionnel

Σ Musicien

Σ Notateur

Σ Professeur de danse

Σ Vidéaste

Chercheur en danse

Pratique de la danse et lien avec la recherche en danse

Mémoire corporelle dans vos travaux

Mémoire orale dans vos travaux

Mémoire visuelle/audiovisuelle dans vos travaux

Mémoire collective dans vos travaux

Mémoire écrite dans vos travaux

Place de la mémoire dans vos travaux

Spectacles de danse

Vidéos de danse

Spectacles de danse

Documentaires sur la danse

Lecture d'ouvrages sur la danse

Lieu idéal pour la mémoire de la danse

Connaissance et fréquentation du CND

Fréquentation de bibliothèques spécialisées en danse

Chorégraphe

Pratique de la danse, parcours artistique
Matériau utilisé pour la préparation de chorégraphies
Trace des spectacles chorégraphiés
Trace de la pratique artistique
Mémoire corporelle et pratique de la danse
Mémoire orale et pratique de la danse
Mémoire visuelle/audiovisuelle et pratique de la danse
Mémoire collective et pratique de la danse
Mémoire écrite et pratique de la danse
Spectacles de danse
Vidéos de danse
Documentaires sur la danse
Livres sur la danse
Sources d'inspiration des chorégraphies
Regard rétrospectif sur la pratique artistique
Lieu idéal pour la mémoire de la danse
Connaissance et fréquentation du CND
Fréquentation de bibliothèques spécialisées en danse

Danseur amateur, amateur de spectacles de danse

Pratique de la danse

Trace des spectacles et forme des traces

Notation des chorégraphies

Utilisation des enseignements transmis

Trace de la pratique artistique

Mémoire corporelle et pratique de la danse

Mémoire orale et pratique de la danse

Mémoire visuelle/audiovisuelle et pratique de la danse

Mémoire collective et pratique de la danse

Mémoire écrite et pratique de la danse

Spectacles de danse

Vidéos de danse

Spectacles de danse

Documentaires sur la danse

Lecture d'ouvrages sur la danse

Lieu idéal pour la mémoire de la danse

Connaissance et fréquentation du CND

Fréquentation de bibliothèques spécialisées en danse

Danseur professionnel

Pratique de la danse, parcours artistique

Trace des spectacles et forme des traces

Notation des chorégraphies

Utilisation des enseignements transmis

Trace de la pratique artistique

Mémoire corporelle et pratique de la danse

Mémoire orale et pratique de la danse

Mémoire visuelle/audiovisuelle et pratique de la danse

Mémoire collective et pratique de la danse

Mémoire écrite et pratique de la danse

Spectacles de danse

Vidéos de danse

Spectacles de danse

Documentaires sur la danse

Lecture d'ouvrages sur la danse

Connaissance et fréquentation du CND

Fréquentation de bibliothèques spécialisées en danse

Lieu idéal pour la mémoire de la danse

Musicien

Pratique de la musique, parcours

Parcours dans l'enseignement de la musique

Trace de la pratique (enregistrement et hors enregistrement, concert)

Trace des enseignements transmis

Rapport entre partition chorégraphique et partition musicale

Place de la partition dans la genèse de l'oeuvre

Regard porté sur la partition (partition et interprétation)

Place de l'improvisation dans la musique, part non écrite de la musique

Utilisation de la mémoire dans l'apprentissage et la pratique de la musique

Documentation sur la musique

Concerts

Vidéos sur la musique

Ouvrages sur la musique

Fréquentation de bibliothèques spécialisées en musique

Lieu idéal pour la mémoire de la musique

Rapport danse / musique

Notateur

Pratique de la danse, parcours artistique

Formation à la notation (public de la formation, durée, représentation française de la profession)

But poursuivi par la formation de notateur

Connaissance des autres systèmes de notation, choix d'un système de notation

Utilité de la notation

Rapport entre partition chorégraphique et partition musicale

Rapport entre chorégraphes, danseurs et notateurs

Expériences de la notation

Place des notateurs

Mémoire corporelle et pratique de la danse

Mémoire orale et pratique de la danse

Mémoire visuelle/audiovisuelle et pratique de la danse

Mémoire collective et pratique de la danse

Mémoire écrite et pratique de la danse

Professeur de danse

Pratique de la danse, parcours artistique

Matériau utilisé pour la préparation des cours

Trace des enseignements

Trace des spectacles chorégraphiés

Utilisation des enseignements transmis

Mémoire corporelle et pratique de la danse

Mémoire orale et pratique de la danse

Mémoire visuelle/audiovisuelle et pratique de la danse

Mémoire collective et pratique de la danse

Mémoire écrite et pratique de la danse

Spectacles de danse

Vidéos de danse

Spectacles de danse

Documentaires sur la danse

Lecture d'ouvrages sur la danse

Lieu idéal pour la mémoire de la danse

Connaissance et fréquentation du CND

Fréquentation de bibliothèques spécialisées en danse

Vidéaste

Pratique de la danse, parcours artistique
Pratique de la vidéo et de la vidéo de danse
Type de films réalisés (documentaires, captations...)
Passage du spectacle vivant à la vidéo (de 3 à 2 dimensions)
Réflexion sur cette transformation
Vidéo comme aide-mémoire de la danse
Utilisation de la mémoire en danse
Documentation sur la danse avant la vidéo
Autres vidéos
Spectacles de danse
Ouvrages sur la danse
Notation chorégraphique
Fréquentation de médiathèques spécialisées en danse
Collections de vidéos en médiathèque
Lieu idéal pour la mémoire de la danse

***Annexe 3 : périodiques de recherche en
danse au CND et présence de ces titres
dans le SUDOC***

| Périodique de recherche en danse présent au CND | Localisation dans le SUDOC le 11/02/2008 | Provenance |
|---|---|-------------------|
| American journal of dance therapy | 2 bibliothèques avec accès électronique uniquement | Etats-Unis |
| Arti terapie | aucune | Italie |
| Cairon | aucune | Espagne |
| Choreologica (EADH) | aucune | Royaume-Uni |
| Corps | 15 bibliothèques dont Paris 8, Orsay, Ste Geneviève | France |
| Dance Chronicle | aucune | Etats-Unis |
| Dance research | aucune | Royaume-Uni |
| Dance research journal (CORD) | Quai Branly | Etats-Unis |
| DCO | aucune | Mexique |
| Discourses in dance | 1 bibliothèque (BU Nice) | Royaume-Uni |
| Funambule | 2 bibliothèques (BnF + Paris 8) | France |
| Journal for the anthropological study of human movement | Aucune | Etats-Unis |
| Journal of bodywork and movement therapies | 3 bibliothèques avec accès électronique uniquement | Royaume-Uni |
| Journal of dance education | aucune | Etats-Unis |
| Journal of dance medicine and science | 1 bibliothèque (BU Nice) | Etats-Unis |
| Movement and dance quarterly | Aucune | Royaume-Uni |
| Performance research | Aucune | Royaume-Uni |
| Quant à la danse | 8 bibliothèques dont BnF, Bpi, Paris 13 | France |
| Repères | 5 bibliothèques dont CNSMDP | France |
| Research in dance education | aucune | Royaume-Uni |
| Somatics | aucune | Etats-Unis |
| Studia choreologica | aucune | Pologne |
| Studies on Dance History (SDHS) | aucune | Etats-Unis |
| Taiwan dance research journal | aucune | Taiwan |
| Writings on dance | aucune | Australie |
| Zeitschrift für Tanztherapie | aucune | Allemagne |

Sur les 26 titres de périodiques de recherche en danse présents au CND, 17 ne sont pas présents dans le SUDOC et auraient donc tout intérêt à y être signalés (demande de PEB et/ou incitation à venir consulter au CND). Pour les 9 autres titres, une collaboration avec le SUDOC permettrait de faire facilement état des collections du CND dans le catalogue collectif.

***Annexe 4 : cahier des charges pour la
création d'un CADIST***

1. L'environnement scientifique

- Départements et équipes de recherche ;
- Nombre de chercheurs, enseignants-chercheurs et doctorants ;
- Publications de l'établissement (revues, collections) ;
- Coopérations internationales.

2. Les collections

- Description des collections : sous-disciplines, thèmes, aires géographiques, fonds particuliers (*joindre le cas échéant une charte documentaire ou un plan de développement des collections*) ;
- Composition des collections :
 - o monographies : état du stock et nombre de volumes acquis en 2006 dans la discipline
 - o périodiques : nombre de titres vivants et morts dans la discipline
 - o autres documents
 - o ressources électroniques.

3. Le statut de la collection

- Localisation : SCD, bibliothèques intégrées et associées ;
- Modalités de gestion ;
- Capacités de stockage et d'accroissement.

4. La valorisation des collections

- Éléments pour situer le projet au niveau national et international, notamment partenaires d'un réseau disciplinaire ;
- Mise en perspective du projet Cadist par rapport aux activités antérieures ;
- Portail, système d'information documentaire.

5. L'accueil du public et l'accès aux ressources

- Surfaces : services publics, services intérieurs, magasins ;
- Conditions d'accès à la bibliothèque ;
- Nombre de places de travail ;
- Horaires d'ouverture (jours et heures) ; fermeture annuelle ;
- Accès à distance des ressources électroniques.

6. Les emplois affectés à la collection

- Nombre d'ETP par catégorie d'emplois.

7. Le budget

- Crédits annuels consacrés à la collection ;
- Montant de la subvention CADIST sollicitée

***Annexe 5 : liste des sigles et abréviations
utilisés dans le mémoire***

ABES = agence bibliographique de l'enseignement supérieur
AID = archives internationales de la danse
BARC = ballet Atlantique Régine Chopinot
BMO = bibliothèque musée de l'Opéra
BTC = ballet-théâtre contemporain de la danse
DDCC = département du développement de la culture chorégraphique (au CND)
CA = certificat d'aptitude (pour enseigner au conservatoire)
CADIST = centre d'acquisition et de diffusion de l'information scientifique et technique
CCN = centre chorégraphique national
CDC = centre de développement chorégraphique
CEFEDM = centre de formation à l'enseignement de la danse et de la musique
CNC = centre national de la cinématographie
CNCS = centre national du costume de scène
CND = centre national de la danse
CNDC = centre national de danse contemporaine (Angers)
CNEM = centre national d'écriture du mouvement
CNSM = conservatoire national supérieur de musique
CNSMD = conservatoire national supérieur de musique et de danse
CNT = centre national du théâtre
CRDP = centre régional de documentation pédagogique
DE = diplôme d'Etat de professeur de danse (option classique, contemporain ou jazz)
DMDTS = direction de la musique, de la danse, du théâtre et ses spectacles (ministère de la Culture)
DNB = dance notation bureau (New-York)
EPIC = établissement public industriel et commercial
HLM = hors les murs
IFOB = Ile-de-France Opéra ballet
IMEC = institut mémoires de l'édition contemporaine
INA = institut national de l'audiovisuel
INSEP = institut national du sport et de l'éducation physique
IPMC = institut de pédagogie musicale et chorégraphique
IPRC = institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques (au CND)
IRMA = information et ressources pour les musiques actuelles

GRTOP = groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris

MCS = maison des compagnies et des spectacles (au CND)

NYPL = New York public library

ONDA = office national de diffusion artistique

PNR = pôle national de ressources artistiques et culturelles en région

PREAC = pôle de ressources pour l'éducation artistique et culturelle

RIDC = rencontres internationales de danse contemporaine

SUDOC = système universitaire de documentation

TCD = théâtre contemporain de la danse