



Joëlle Vellet

L'image en mouvement: créer l'archive pour soi, documenter l'archive pour l'autre



Abstract

The dance researcher can confront herself or himself to the need of filming, a tool of memory of what she/he observes, of what it is observable. But the video is also an object starting from which she/he can generate another discourse for the practitioner she/he observes, using the film in an interview methodology implying auto-confrontation with one own's activity. But, if films are thought as tools for researching, they are often requested by archival institutions. The films-traces become objects of knowledge or objects that can be used again, interpreted, put in another perspective by others. If these footages become archives, the following question arises: how to document the document while it is produced, so that it can pass from the archive for oneself to the archive for the other?

La chercheuse en danse peut être confrontée au cours de ses pratiques de terrain à la nécessité de filmer, outil de mémoire de ce qu'elle observe, de ce qui est observable. Mais aussi objet à partir duquel elle peut générer un autre discours chez le praticien observé, en utilisant le film dans une méthodologie d'entretien d'auto confrontation à sa propre activité. Mais si les films produits sont ici pensés comme des outils pour l'activité de recherche, ils sont actuellement fréquemment réclamés par les lieux d'archivage. Ces films-traces deviennent alors objets de savoir ou objets susceptibles d'être à nouveau utilisés, interprétés, mis en perspective par d'autres. Si ces prises de vue deviennent archives, la question suivante surgit : comment documenter ce document lorsqu'on le produit, pour qu'il passe de l'archive pour soi à l'archive pour l'autre ?



Les chercheur.e.s en danse peuvent être confronté.e.s au cours de leurs pratiques de terrain à la nécessité de filmer. Besoin de mettre en mémoire ce qui est observé, ce qui est observable. Besoin de capter davantage que le simple regard du chercheur, observant ou participant, ne peut le faire (déjà en prise avec le sélectif ou l'invisible, voire l'amnésique...). Ce passage par l'image filmée est en effet parfois indispensable pour constituer une ressource fiable et fidèle de l'activité réalisée par les artistes et les professionnels de la danse dans l'intimité du studio, notamment lorsque la connaissance et la compréhension de cette activité est à l'origine du travail

des chercheurs. L'image filmée peut aussi répondre à un autre usage, permettre d'engager le dialogue avec l'artiste en le confrontant à l'image de sa propre activité, source de remémoration pour le praticien lui-même. Ces deux enjeux me conduisent à saisir et stocker d'une part des images filmées des danseurs en situation, dans leur activité professionnelle, et d'autre part des entretiens témoignant de l'activité réflexive qui en découle. Mais, si les films produits sont ici pensés comme des outils pour l'activité de recherche, ils sont actuellement fréquemment réclamés par les lieux d'archivage¹.

Il semble primordial d'encourager le recueil de traces dans le temps même de l'activité des artistes, de conserver une forme de mémoire de leurs modes de création, de leurs intentions, discours et commentaires, bref de leur travail artistique entre savoir, savoir-faire, et savoir faire-faire (Rousier et Sebillotte 2004, p. 99).

Si ces prises de vue et entretiens passent du statut de recueil de données pour soi-chercheure à celui d'archives consultables par d'autres, des questions apparaissent d'ordres éthique et méthodologique : notamment... peut-on, doit-on livrer de telles "archives" ? Et comment "documenter" ce document lorsqu'on le produit, pour qu'il passe de l'archive pour soi à l'archive pour l'autre ?

L'objet de cet article est de pointer des questions qui surgissent à partir d'une pratique de chercheure en danse. La problématique soulevée n'est donc pas celle d'une recherche, mais elle est née de la recherche. Elle peut prendre place avec pertinence dans les réflexions méthodologiques et épistémologiques de la recherche en danse.

Dans un premier temps, je me propose de préciser l'activité de constitution de données qui conduit à la production de traces filmées ou audio dans mon activité de recherche. Pour ensuite revenir sur deux contextes vécus en tant que chercheure et qui ont fait surgir le questionnement à l'origine de cette réflexion. J'évoquerai ainsi les diverses questions qui se posent des points de vue méthodologique et éthique, ouvertes au débat.

¹ Le Centre National de la Danse (CN D) depuis sa création constitue un lieu ressource important, on peut lire aujourd'hui sur son site : « La Médiathèque du Centre national de la danse est riche d'une centaine de fonds d'archives documentant l'activité de chorégraphes, danseurs, pédagogues, plasticiens, écrivains et autres théoriciens mais aussi de théâtres et lieux de diffusion ainsi que d'institutions spécialisées. ». Deux autres lieux essentiels pour les archives en danse sont l'IMEC et la BNF.

Archiver pour soi chercheur ou chercheure

Quel est le bon terme ? Outils ? Archives ? Je ne parlais pas jusqu'à présent d'archives, mais d'outils et de constitution de matériaux pour l'activité de recherche, propre et intime à la chercheure. Je ne travaille donc pas à partir d'archives déjà constituées, à partir desquelles construire une pensée, un discours, une compréhension ou reconstruction du monde où la danse est présente. Je tente d'accéder aux processus de fabrication de la danse, à ces pratiques du sensible comme du raisonné, de l'anticipé ou projeté comme de l'imprévu.

Je recueille et stocke des matériaux, traces de l'activité artistique, du tissage de ces gestes et paroles du studio « ce lieu très particulier, celui où se trame la matière de la danse, d'où jaillit son mouvement » (Dupuy 2017, p. 32). Comment se construit la danse ? Qu'est-ce qui se fabrique et se tisse en ce lieu ? Comment s'élabore ce qui fait le geste ? Ses subtiles qualités ? Mais aussi qu'est-ce qui se vit dans l'expérience ? Les relations ? Les pouvoirs ? Les savoirs ?

Je filme ce que j'observe, dans le cadre d'une ethnographie du travail artistique, dans un souci de saisie des traces de l'activité, visibles et perceptibles et de mise en mémoire de ce qui se vit sur ce terrain². L'anthropologue Mondher Kilani rappelle que le terrain est ce lieu sur lequel nous faisons l'apprentissage d'une culture et d'un mode de pensée (Kilani 1994). Le terrain est ici l'atelier du chorégraphe, rejoignant René Passeron "Le laboratoire de poïétique n'est autre que l'atelier de l'artiste" (Passeron 1996, p. 74). Il m'importe en tant que chercheure de rester au plus près des gestes et des paroles des acteurs dans cette approche anthropologique (Olivier de Sardan 1995), d'où la caméra pensée comme un stylo (Pourchez 2004, p. 92).

Cette pratique répond en effet à un premier enjeu : raviver ma propre mémoire de chercheure, me donner l'opportunité d'affiner le saisissement d'un matériau perçu dès l'observation mais sur lequel revenir et s'appuyer dans l'analyse poïétique et la recherche de compréhension de l'activité artistique des chorégraphes et danseurs transmetteurs dans leur cadre professionnel. Mais la poïétique n'ayant pas de méthodologie propre (Passeron 1996, p. 75), je fais appel à des outils d'investigation présents dans d'autres domaines des sciences humaines. Tous les éléments prélevés à partir des observations, traces perceptibles, peuvent me permettre d'accéder à l'empreinte comme prélèvement direct sur la réalité, j'apprécie l'idée d'empreinte comme témoin bavard livrant l'idée de fabrication (Didi Huberman 1997, p. 10).

² L'ethnographie de terrain et les entretiens issus de l'analyse de l'activité que je réalise ont notamment trait aux situations de transmission (1) d'artistes danseurs ou chorégraphes en situation de création ou d'enseignement en danse contemporaine et (2) de danseurs de bourrée ("danse traditionnelle" française).

Mais je suis consciente que ce que j'observe ne sont que des "traces" de l'activité. Les comportements observés ne sont pas significatifs en eux-mêmes. Ce que nous voyons comme ce que nous entendons, des gestes, des espaces occupés, des relations, des discours, des contacts corporels... ne portent pas de signification par eux-mêmes. Même s'ils sont significatifs pour le chorégraphe ou le danseur qui les produit, ils sont pour celui qui observe et enregistre seulement signes d'un sens caché, tout au moins non directement observable. Yves Clot éclaire ce constat : ce que nous voyons n'est que « l'activité réalisée », car « le réel de l'activité » (Clot 2000) intègre d'autres dimensions non visibles, dont l'accès à ces dernières nécessite l'usage d'outils méthodologiques différents. Je réalise alors une autre source filmique - deuxième enjeu de cette pratique de recueil et de stockage des images - en enregistrant les entretiens menés à partir d'une situation de rétroaction vidéo (Tochon 1996) proposée à l'artiste, où je le confronte à l'image de sa propre activité (précédemment filmée), il ou elle se remémore ainsi l'expérience vécue. Le film des situations de transmission de la danse (en création ou en enseignement) devient un objet à partir duquel je permets de générer un autre discours chez le praticien-artiste observé, en l'utilisant dans cette méthodologie d'entretien d'auto-confrontation ou d'auto-confrontation croisée (Clot, Faïta 2000). C'est une forme de conscience réflexive dont témoigne alors le transmetteur, et dont un certain nombre d'éléments sont rendus accessibles lors de l'auto-confrontation. Ces entretiens filmés ou audio viennent compléter, enrichir l'analyse par une autre parole. Mais ils sont totalement en relation au contexte de la recherche et à l'objet de recherche.

Je documente finement ces matériaux filmiques, pour moi dans un contexte précis : contextes temporel, matériel, humain, informations autres ou repères recueillis par le carnet de notes... Le document audio ou visuel que je crée s'inscrit ainsi dans ces nécessités méthodologiques. Mais maintenant, devrais-je aussi le penser comme ressource pour la connaissance du travail d'un artiste ou de la transmission d'une danse ? Comme source pour les études d'autres chercheuses et chercheurs éventuellement, pour une lecture et une analyse différemment problématisées ? Comme information ou éventuel support de formation (pour les danses traditionnelles par exemple) en recherche de ressources communicables ?

La trace est « présence » et « absence » car elle témoigne tout à la fois d'un dévoilement et d'un effacement. Elle permet de reconnaître, elle permet d'oublier. Elle peut apparaître en dehors d'une volonté de constitution de l'archive qui engage un désir de classement, de stockage, de mise à disposition, c'est-à-dire d'une opération

qui s'inscrit dans le transmettre. « En considérant le sens le plus intensif du terme, Derrida souligne combien la condition de l'archive, sous le signe de l'*arkhè* (du commencement et du commandement) réside dans la constitution d'une instance ou d'un lieu d'autorité qui ordonne » (Despres 2016, p .3).

Confrontation à l'archive : petite histoire

Deux événements m'ont amené à me poser ces questions sur la création d'une archive, sur sa place et son usage.

Premier élément contextuel : Une demande m'a été faite en tant que chercheuse qui détient des "archives" ; conscience que je n'avais pas. En effet, le directeur du service « patrimoine, audio-visuel et édition » du Centre national de la danse (CN D), au cours d'une discussion, m'a demandé si j'accepterai de déposer mes "archives" au CN D, tout ce matériau de recherche, constitué par les films et enregistrements audio au cours de mes enquêtes de terrain³.

Cette discussion a fait surgir une prise de conscience et une question pour moi. Question que je ne m'étais jamais posée auparavant. Je pensais ce matériau comme un matériau intime qui n'est révélé qu'accompagnant la production de la réflexion et du savoir. Si ces films-traces deviennent objets de savoir ou objets susceptibles d'être à nouveau utilisés, interprétés, mis en perspective par d'autres... peuvent-ils être "laissés" en l'état pour une telle destinée car l'autre va pouvoir et devoir se les approprier, leur faire référence, les faire parler à son tour... Même si l'on sait que le chercheur est confronté à l'impossible suffisance d'une archive et qu'il doit sans cesse interpréter, c'est-à-dire prendre de la distance (Farge 1989).

Il faut préciser que le CN D dès sa création a souhaité créer un espace ressources essentiel au sein de sa médiathèque.

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 à s'appuyer sur les sources recueillies et produites volontairement

³ C'était aussi un moment où le dépôt des archives commençait seulement, depuis le CN D ne cesse de recevoir de nombreuses archives de chorégraphes, compagnies, structures. Cette demande est peut-être apparue car la chorégraphe Odile Duboc ayant disparue, toutes les archives de la compagnie ont été déposées, un fonds Compagnie ContreJour Odile Duboc-Françoise Michel est présent. Et j'ai moi-même réalisé pour ma thèse une ethnographie du travail artistique au cours d'une création de cette compagnie et d'autres moments de transmission de sa danse par elle-même à un public de professionnels. Ce matériau semblait l'intéresser. Si la pièce en question lors du terrain sur la création, *Comédie*, n'a pas été un succès, si elle n'est pas emblématique de la production artistique d'Odile Duboc, l'approche ethnographique de cette période de création dévoile cependant des pratiques de transmission et de création qui sont les siennes, réitérées et sans cesse affinées.

pour développer une dynamique et un ensemble de ressources permettant de nourrir diverses approches. [...] Il s'agit d'alimenter la production de travaux de recherche susceptibles de donner lieu à diffusion et d'enrichir à leur tour les fonds documentaires, les savoirs et les acquis scientifiques dans le domaine. [...] Les sources documentaires ouvrent des espaces potentiels de recherches et fournissent, parallèlement à la mémoire des œuvres la matière de corpus précieux pour la recherche scientifique et le développement d'une pensée théorique. [...] Parmi ces différents corpus dominant les traces et documents qui se rapportent à ce qui entoure les œuvres, leur contexte, leur promotion et leur diffusion, au détriment du processus de création et de production et de ce qui se joue et se rejoue en elles et dans le corps des danseurs. (Rousier, Sebillotte 2004, p. 99)

Premières réflexions

- Le souci matériel et technique au sujet du contenant.

Ce matériau est "brut", il n'a pas été pensé pour être livré au regard d'un autre en dehors bien entendu de mes propres communications en colloque ou conférence. Matériellement d'une part, les supports que j'ai utilisés sont multiples (d'abord cassettes VHS, puis mini-dv, cartes SD ensuite, cassettes audio, etc.) suivant en cela l'évolution des moyens techniques accessibles ; ils ne sont pas *montés*, bricolage parfois sans grands moyens matériels et financiers, conséquences des conditions souvent imposées par les centres de recherche universitaires. La réponse du CN D était claire : ce n'était pas un souci, ils savent faire, numériser, stocker, etc. « Les opérations de récolte, stockage, classement, indexation, valorisation, diffusion, composent une politique d'archivage et de partage de l'archive » (Despres 2016, p. 4).

- A propos du contenu.

Ces images, ces voix, que permettent-elles d'archiver ? Que disent-elles ? Que permettent-elles de retrouver ou reconstruire ? Que permettent-elles tout simplement de trouver ?

Nous savons combien un propos ou un fragment de film décontextualisé peut être interprété avec déviance, voire erreur et lui faire dire autre chose que ce qu'il dit réellement. Je vous propose un exemple de ces risques auxquels tout chercheur est confronté face à l'activité de lecture-interprétation des documents à partir desquels il travaille. Comment comprendre la réalité du travail chorégraphique sans prendre le risque d'affirmations hâtives ? Faure affirme que l'usage des métaphores et des images permet de "se passer de démonstration" (Faure 2000, p. 160). Ce qui, bien entendu, est juste en certaines conditions mais pour l'affirmer elle s'appuie sur une citation d'Odile Duboc, hors contexte, citation prise dans des propos rapportés dans un ouvrage de Crémezi: «Je ne leur montre jamais une position à reproduire. Je ne

travaille pas sur la forme, mais sur un imaginaire de l'espace et un développement rythmique. Si j'ai envie que leur corps soit incliné en diagonale, avec le bras allongé en avant, je leur dirai de pousser le haut de leur corps à deux kilomètres devant eux, de faire pression au sol avec leurs pieds. Je leur parlerai d'un volume d'air sur lequel repose le corps. Ce que je recherche, c'est la perfection d'une sensation ou d'une matière » (Crémezi 1997, p. 58). Faure interprète hâtivement la manière de procéder d'Odile Duboc, comme si dans son travail la démonstration était absente et inutile. Ayant réalisé de nombreuses journées d'observation d'Odile Duboc en processus de création, je sais que cette phrase renvoie à la profondeur de son travail. Lorsque la chorégraphe est amenée à travailler les qualités qui l'intéressent, elle ne se prive pas de danser elle-même et ne supprime pas toute démonstration. Le propos d'Odile Duboc ne dénonce pas la "démonstration" en tant que fait de montrer, de donner à voir. C'est la nature de ce qu'elle fait quand elle « montre » sa danse sur laquelle elle insiste dans ces propos, elle explicite ce qui est important pour elle et qu'elle se doit d'accompagner par des mots : lorsqu'elle affirme « je ne leur montre jamais une position à reproduire », elle montre mais ce n'est pas la position à reproduire qu'elle met en jeu. En fait elle parle d'autre chose, du sens qu'elle accorde à la monstration. Ce qui lui importe n'est surtout pas le geste produit dans sa forme. Elle veut que les danseurs accèdent à un imaginaire du corps et de l'espace, qu'elle nourrit par les discours qui accompagnent la mise en situation. Se laisser imprégner par le mouvement qui est montré mais avant tout donner les clés pour savoir faire le geste attendu. Je parle alors de "passer" un geste et non de "montrer ou démontrer" un geste, même si tous deux s'accompagnent d'une mise en situation presque semblable.

Nous ne sommes pas dans le type d'étude que je réalise dans le désir d'une poétique qui rechercherait une dimension d'interprétation multiple, nous sommes dans la poïétique, le *poïen*, le faire...

Le document qui pourrait devenir archive doit être documenté pour devenir objet susceptible d'être à nouveau lu, interprété, mis en perspective, approprié. Il a été produit dans des contextes précis, pas seulement de fabrication artistique ou d'enseignement. La captation décontextualisée des instants ne peut être suffisante si seules les images sont mises à disposition. Certains de ces éléments de contexte peuvent être facilement donnés, sorte de légende accompagnatrice. Mais ces images ont aussi été captées (prises, choisies, capturées...) en relation soit à des questions de recherche précises, soit à des thèmes de recherche. Ce qui provoque des choix méthodologiques et éthiques en amont bien entendu et provoque des questionnements précis lors des entretiens, des angles de prise de vue, des choix de focalisation et de regard, etc. une "trace" qui dévoile tout autant qu'elle cache. L'action

des artistes comme celles des chercheuses et chercheurs est située (Latour 2010 ; Suchman 1987).

Deuxième élément contextuel

Un autre vécu en tant que chercheuse m'a mise face à l'usage de l'archive, des archives créées par d'autres, et livrées par ces mêmes acteurs : des collecteurs de la bourrée d'Auvergne, danse traditionnelle française⁴. Ils utilisaient ces films de collectage qu'ils avaient eux-mêmes réalisés⁵, en prenant le temps de provoquer, lors de stages⁶ qu'ils encadraient, un moment dédié à montrer ces vieux danseurs dansant, présentés comme les références qui étaient les leurs, la filiation dans laquelle ils s'inscrivaient. Mais il n'y avait aucun accompagnement de lecture de l'image, alors qu'il s'agissait d'observer la danse, juste quelques éléments de contexte étaient évoqués⁷. Pensaient-ils que la lecture de l'image que chacun pouvait en faire était suffisante ? Aujourd'hui d'autres jeunes danseurs de bourrée s'en emparent et s'approprient aussi des aspects différents de la danse⁸. En fait ils ont fait des choix. Ils ne retiennent pas la même chose de ce qui est visible. J'ai alors perçu comme un décalage entre les raisons pour lesquelles ces films étaient montrés et la possibilité (infructueuse pour partie) de faire parler l'image par elle-même. L'enjeu de projection de ces films collectés dans les années Quatre-vingt était de donner à voir une filiation dans la danse transmise. Par ailleurs les danseurs-collecteurs transmettaient "cette" bourrée, "leur" bourrée. Et l'expertise et la reconnaissance qu'ils ont acquises fait qu'ils deviennent aujourd'hui eux-mêmes danseurs collectés, et mes nombreuses captations procèdent de cela. Si je laisse ces films comme archives, que donneront-ils à voir ? A lire ? A interpréter ? A comprendre ?

Ma rencontre avec l'archive de danse sur cet autre terrain de recherche (la transmission d'une danse traditionnelle aujourd'hui et la création actuelle à partir de ce matériau) a de nouveau éveillé des interrogations éthiques et méthodologiques. Se

⁴ Didier Champion et Eric Champion sont danseurs, musiciens, collecteurs de la bourrée (essentiellement bourrée à trois temps, dansée à deux) en Auvergne, au sein de l'association Les Brayauds, au Gamounet -les maisons des cultures de pays- à Saint-Bonnet près Riom, lieu de danses et musiques traditionnelles, aujourd'hui devenu le Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles Puy de Dôme (CDMDT63).

⁵ Ces films de collectage font partie d'une banque de données conservée au Gamounet, Maison de Cultures de Pays située à Saint Bonnet près Riom, dans le Puy de Dôme. Cette banque de données a été alimentée par Didier Champion et Eric Champion durant les années Quatre-vingt et Quatre-vingt-dix essentiellement. Les collectages de la bourrée ont eu lieu en Basse Auvergne sur tout l'ouest du département du Puy de Dôme (Du rift Limagnais aux limites du limousin) dans les massifs volcaniques des Dômes et des Dore, sur l'arc sud des plateaux volcano-granitiques aux confins du Cantal et de la Corrèze.

⁶ Stages et festival d'été *Les Volcaniques* au Gamounet notamment.

⁷ Observations réalisées entre 2005 et 2016 au cours des *Volcaniques*, chaque année.

⁸ Observations réalisées au cours des *Volcaniques* en 2016 et 2017.

pose ici la question de savoir s'il s'agit d'une archive de danse ou seulement de traces de danse?

Cette compréhension de la difficulté pour les stagiaires de s'emparer des archives laissées dans ces collectages, la connaissance du discours produit par ces danseurs de bourrée qui n'était pas communiqué, dont il n'y avait pas trace pour l'autre (en dehors de nos entretiens ou de leurs nombreuses discussions autour d'un verre ou d'un repas au cours du festival-stage ou lors de rencontres où ils étaient invités à parler de leur danse, mais jamais dans les détails qui pourtant étaient les leurs) m'a conduite à proposer un travail différent avec ce matériau aux deux danseurs de bourrée concernés, experts reconnus de leur danse bien au-delà de leur territoire auvergnat, en France et en Europe. Les inciter à produire une analyse réflexive (pas seulement pour eux) à partager, communicable, pour accompagner ces archives de danse et rendre accessible les choix qu'ils ont fait dans l'appropriation et la transmission de la bourrée, et qui donnent aussi toute la texture et éclairent profondément la spécificité de cette bourrée à trois temps dansée en couple⁹. Choix qu'ils ont réalisés à partir des rencontres des vieux et bons danseurs, qu'ils ont filmés au cours des collectages. Choix conséquents de leur pratique de transmetteurs, capturée par mon activité de chercheuse. Donner ainsi cette dimension de filiation-héritage qu'ils revendiquent, et qui devient accessible. C'est aussi éclairer, exemplifier une part du processus de transmission de la tradition.

Car en effet ces corps en train de fabriquer la danse et/ou de transmettre la danse portent déjà en eux-mêmes une dimension d'archive pensée comme strates de mémoire et feuilletage du vécu de l'interprète, du chorégraphe ou de tout passeur de danse. Le corps comme archive qui est ici présent est celui de l'oralité, de la transmission, capturé par le support filmique. Corps et pensée du danseur captifs dans cette tradition orale de la transmission en danse, qui passe par les gestes et les paroles, dans l'instant de son effectuation, dans le moment actualisé. Une personne dansant, parlant, un corps au travail en amont de l'œuvre, ou un corps chargé d'une tradition incorporée dans toutes ses dimensions d'altération, de porosité, de perte, de transformation.

Créer une autonomie du document pour qu'il devienne archive ?

Comment créer l'accompagnement et la documentation des images filmées ? La question d'une interprétation-appropriation possible veille : que chercher à rendre

⁹ Bourse de recherche « La bourrée comme une histoire de passages, entre permanence et variation, entre altération et invention », ARPD – CN D, <https://www.cnd.fr/fr/page/304-syntheses-des-projets-aides>.

saillant ? Quelle autre partie concomitante à cette capture du vécu constituer ? Comment livrer-donner des éléments au-delà de soi chercheuse, permettant d'accéder aux conditions des raisons d'être de ces images ? Comment leur rendre une forme d'autonomie pour éviter de les voir dénaturées ou biaisées ? A qui est-elle livrée cette archive ? Pour quel usage ? Quel projet ? Comment la lire et la faire parler ?

L'archive me semble convoquer l'idée de présence et de transmission, dans une sorte de projet revendiqué. Mais l'idée d'absence est l'autre facette. Elle pointe l'activité d'interprétation, qui agit dans la production de l'archive pour soi, comme dans son appropriation par l'autre. Activité inscrite dans la définition même du travail des chercheurs et des chercheuses parfois soumis à bien des controverses (Lenclud 1996; Olivier de Sardan 1996).

C'est la recherche des conditions d'une autonomie à donner à l'archive qui me questionne ici.

S'interroger sur la matière image, sur les propriétés constitutives de l'image, sur l'organisation du document, sur la dynamique de l'interprétation que l'on propose par conséquent car le sens va tout à la fois être construit par et pour le futur utilisateur/lecteur de l'archive.

Mise en abîme : la responsabilité, l'éthique

Au-delà de la recherche des éléments et aspects du document qui met en scène, accompagne, guide, conduit... je chemine sur d'autres dimensions de ce passage de la trace à l'archive, du document à soi au document donné pour l'autre : les questions liées à la responsabilité, l'éthique surgissent.

Une sorte de mise en abîme apparaît. Une fois constituée, l'archive a une vie propre. Son auteur en est dépossédé, les acteurs en jeu en sont aussi dépossédés, sa vie devient possiblement infinie ou peut rester dans l'ombre à tout jamais. Elle n'appartient plus à personne et peut être appropriée. Elle résonne et agit seule, comme elle est actée et animée par celui qui les trouve, par recherche ou hasard.

Le corollaire de cette mise en abîme est bien entendu la responsabilité de sa création. Les lectures ou les usages différents qui vont être fait de ces documents, c'est passionnant... de nouvelles lectures, de nouvelles interprétations peuvent nourrir une compréhension affinée des processus en jeu, ou éclairer un autre aspect que celui initialement investi par la chercheuse. Passionnant, mais d'une responsabilité certaine vis à vis de ce qui est livré des images recueillies dans le contexte de mes recherches.

Pour les précautions méthodologiques et les pratiques de l'éthique qui leur correspondent, des réflexions sont menées dans les différents domaines de recherche

et tout particulièrement en sciences humaines et sociales depuis de nombreuses années. Les chercheurs qui recueillent et construisent ces traces filmiques sont avertis et vigilants comme je peux l'être. Mais ce qui m'interroge sur ces documents à laisser pour l'autre c'est le droit que j'en ai au regard du contexte dans lequel ces images ont été filmées, vis à vis des personnes.

« Le studio est un lieu d'étude. Non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition mais d'invention et de recherche : celles du danseur qui peaufine son corps, celles du chorégraphe qui fignote son écriture, celles du pédagogue qui affine son enseignement » (Dupuy 2017, p. 32). Ces lieux où je rencontre les artistes au travail sont des espaces-temps secrets. Le fait d'y être acceptée et même accueillie est une preuve de confiance, et je me dois de mériter cette confiance. Dans ces lieux du travail artistique, il se joue aussi la prise de risque, l'erreur, le tâtonnement, les difficultés, les tensions relationnelles et humaines, etc. Mon contrat vis à vis de ces différents acteurs était de n'utiliser ces films et entretiens que dans le cadre de mes recherches et de leur diffusion. S'agit-il encore de cela si je donne "mes" archives, même s'il s'agit d'un lieu dédié à la danse et à la recherche. Accepteraient-ils d'être observés à nouveau, non en direct mais en différé ? Mais au-delà de cet accord, peut-on "tout" donner ? Doit-on tout donner ? Tout livrer au regard de l'autre ? Faut-il sélectionner ? Quelle atteinte ressentie de l'image de soi (pour les passeurs ou apprentis danseurs ou professionnels de danse) ? Quel souvenir ou vérité est en jeu ? Je suis à nouveau face à une prise de responsabilité, qui n'a pas été tout à fait négociée au départ, car toutes les perspectives et tous les usages ne pouvaient être pensés. Le terrain est sensible.

En guise de conclusion

Une vigilance doit être accordée à l'archive, qui pourrait ici répondre à une recherche tout à la fois de dévoilement et de restitution : dévoilement de ces secrets de fabrication et d'aspects de l'activité réalisée, restitution des aspects cachés ou invisibles rendus lisibles par le document qui dévoile le réel de l'activité. Ne s'agit-il pas de créer le document d'accompagnement garant du cadrage éthique et de la qualité d'autonomie acquise et nécessaire à ce type d'archive. Et cependant accepter d'aller sur ce chemin où sont livrés des secrets de fabrication qui rendent aussi pleinement hommage au travail de l'artiste et du passeur de danse.

L'auteur

Joëlle Vellet est maîtresse de conférences en danse de l'Université Côte d'Azur, membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants CTEL-EA6307. Elle est directrice de la section Danse au département des Arts de l'Université de Nice Sophia-Antipolis et responsable pédagogique du parcours « Savoirs du corps dansant : improvisation, transmission, archives » du master Arts. Ses recherches se situent au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie de la danse (une anthropologie poïétique), utilisant aussi les outils de l'analyse de l'activité. Elle étudie la fabrication de la danse et les dynamiques de transmission, s'intéressant à la création en danse contemporaine et à une danse dite traditionnelle, aux processus en jeu en amont de l'œuvre, aux pratiques et enjeux du travail artistique des différents transmetteurs. Elle est membre co-fondatrice de l'association des Chercheurs en Danse (aCD) qu'elle a présidé durant quelques années.

e-mail: joel.vellet@unice.fr

Bibliographie

Clot, Y & Fata D 2000, 'Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes', *Travailler*, no. 4, pp. 7-42.

Clot, Y 2001, 'Clinique de l'activité et pouvoir d'agir', *Education permanente*, n. 146, pp. 17-34.

Cremezi, S 1997, *La signature de la danse contemporaine*, Editions Chiron, Paris.

Derrida, J 1995, *Mal d'archive*, Éditions Galilée, Paris.

Despres, A 2016, 'Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives', *Recherches en danse*, no. 5. <https://journals.openedition.org/danse/1307> [2 mars 2017]

Dupuy, D 2017, 'Eloge du studio', *Culture et Recherche*, no. 136, Recherches en Scène.

Faure, S 2000, *Apprendre par corps*, Ed la Dispute, Paris.

Farge, A 1989, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris.

Kilani, M 1994, *L'invention de l'autre, Essais sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne.

Latour, B 2010, *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Éditions de la Découverte, Paris.

Lenclud, G 1996, 'La mesure de l'excès', *Enquête*, no. 3. <https://journals.openedition.org/enquete/362> [2 mars 2017].

Oliver De Sardan, JP 1995, 'La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie', *Enquête*, no. 1, pp. 71-109. <https://journals.openedition.org/enquete/263> [2 mars 2017]

Oliver De Sardan, JP 1996, 'La violence faite aux données', *Enquête*, no. 3. <https://journals.openedition.org/enquete/363> [2 mars 2017]

Pourchez, L 2004, 'Construction du regard anthropologique et nouvelles technologies : pour une anthropologie visuelle appliquée', Revue *Anthropologie et Sociétés*, Volume 28, Numéro 2, 2004, p. 83-100.

Rousier, C & Sebillotte, L 2004, 'Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques', *Rue Descartes*, vol. 2, no. 44, pp. 96-105.

Sebillotte, L 2010, 'L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention', *Archives et collections particulières – Inventaire des fonds*, pp. 9-17, Centre National de la Danse, Pantin.

Suchmann, L 1987, *Plans and situated actions: the problem of human/machine communication*. Cambridge University Press, ajouter lieu.

Tochon, FV 1996, 'Fondements méthodologiques et applications pratiques de la rétroaction vidéo en recherche et en formation', *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 22, no. 3, pp. 467-502.

Centre national de la danse, 2004, CN D / ressources / médiathèque et collections, <https://www.cnd.fr/fr/page/5-mediathèque-et-collections> et <https://www.cnd.fr/fr/page/304-syntheses-des-projets-aides>.