

Memory in Dance

Anna Królíca

Through time, the advent of new aesthetics in dance has altered the way it is talked about, and has also transformed the approach to documentation and archiving. We have witnessed radical changes in the paradigms of the human sciences, thanks to strategies that emerged during the 1970s, regarding performance techniques in the broadest sense. In Poland, discussion of performance techniques developed a little later than in western Europe or the USA, but is now well established, both in the academic field and in artistic practice. I have watched these changes with great interest. As part of my conservation project, “Archives of the Body” at the Zamek Cultural Centre in Poznan in 2013, I took it on myself to study the different ways of looking at dance archives and of communicating with the past¹. Above all, I was interested in new ways of turning classical works from the past into contemporary artistic expression, as well as looking for strategies to find performance “mines” which today serve as original models of works as part of a cultural heritage, then presenting them anew so as to preserve them as living works for today’s audiences. With this goal in mind, I looked at the alternative ways of reproducing an original in a new form or, in some cases, tried to recreate the initial model by reconstructing it or intentionally grafting meaning from it on to another cultural, historical, social or political context, resulting in a new work derived from an old one. In dance there are numerous ways of communicating with the past, from intertextuality by reconstruction to re-writing (recycling) classics, and also – as in the case of “archaeological” Polish dance, seeking one’s roots and identity in cultural heritage. A year later, in 2014, during the *Metamorphoses* project supported by the European Commission as part of the Kultura programme, Anna Hryniewiecka, director of the Zamek Cultural Centre, suggested looking further into new meanings of memory in dance, and setting up a discussion platform on this subject². The choreographers and performers Olga de Soto and Martin Nachbar became involved, as well as Małgorzata Jabłńska, a theatre specialist connected with the Jagiellonian University, who introduced us to *The Archive and the Repertoire*, a book by Diane Taylor. These artists had previously been invited to participate in the “Archives of the Body” programme. *Urheben/Aufheben* by Martin Nachbar and *An Introduction* by Olga de Soto look in various ways into the originals of cultural dance texts – *Affectos Humanos* by Dore Hoyer and *The Green Table* by Kurt Jooss. In his choreographies, Martin Nachbar refers to discussions of memory and ways of reconstructing choreographies from the archives and transposing them into the repertoire, or rather a new repertoire. Olga de Soto, on the other hand, in *An Introduction*, starts by studying and gathering all traces of the première of *The Green Table* by Kurt Jooss. She talks to people who knew him and builds up her own archive of photos, conversations, souvenirs, notes and documentation, reviving the memory of this important work in the international history of dance. In this way, not only does she bring together material on the long life of *The Green Table* in the repertoire of theatres throughout the world – from the outset to recent years,

long after the deaths of the choreographer and the initial performers – but in her *lecture performs* she also shows, like Nachbar, that archives can be performed and therefore have life. She includes photos in her work and, unusually, invites audiences to look at them together. She also revives the atmosphere of the past and associated events. The way she works, step by step, can be compared to the research process of a historian or even an archaeologist, if we accept Michel Foucault’s definition, according to which the archaeologist does not attempt to recreate the intentions of those had ideas about the world, their thoughts and values, but rather aims for a systematic description of their discussions³. Thus, Olga de Soto, talking about her research work and gradually producing successive “material proof”, has given birth to a discussion process regarding the legendary *Green Table*. Martin Nachbar’s *performing lectures* is closer to the idea of embodied memory, in other words a repertoire using memories found in archived documents, photos and recordings. He does not aim for an ideal reconstruction of Dore Hoyer’s cycle, but instead to reconstruct his choreography and create a new performance containing a choreographic fragment of *Affectos Humanos* transposed to a male body. Thus, in 2013, we suggested that the Zamek Cultural Centre should put on a “performativ” debate on memory in dance, based on the body, with a more traditional meeting a year later to discuss this theme. Before analysing the role of memory in dance more thoroughly, I want to point out the fundamental change that has taken place in the discussion of memory within the human sciences as well as in the context of dance. In the early 20th century, Rudolf von Laban, a philosopher bringing together theory and practice, considered that the essence of dance was to be found in the way movements unfold – the move from one position to another, how figures are made, in other words the dance experience. Dance is inextricably linked to activity, to dynamics, and cannot exist without these values. Seen in this way, dance cannot be subjected to description, analysis or documentation. Any attempt to capture it is doomed since it would destroy its diversity, its defining features. It does not reveal its essence, as if the essence of dance was something volatile, ephemeral, a unique experience that can only be had “in the here and now”. Any attempt to preserve it for later generations would be a mere echo, a reflection of the event witnessed. Until the early 20th century, the history of European dance was based mainly on technique and virtuosity, in line with the idea of dance as an art form based on defined body movements – dance techniques. Some traces remain, in the form of scores, photos, critiques and links. These probably do not reveal the essence of the event, but leave traces of the creative process and context. At the beginning of the 20th century, dance underwent several redefinitions, one of which broadened understanding of the meaning of the body, from the abstract dancing body to the construction of a social, cultural body of a defined kind. This development also took place in conjunction with the practice of

1. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,343,archives-of-the-body.html>

2. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,327,m%C3%A9tamorphoses.html>

3. Michel Foucault. *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.

La mémoire dans la danse

Anna Królíca

Au fil du temps, l’apparition de nouvelles esthétiques de la danse modifie la manière d’en parler tout comme se transforme l’approche de leur documentation et de leur archivage. Nous sommes devenus les témoins de profondes modifications dans les paradigmes des sciences humaines suite à l’apparition, dès les années 70, des performances et de la performatique prises au sens large. En Pologne, la discussion sur la performatique est apparue un peu plus tard qu’en Europe occidentale ou aux États-Unis, mais elle s’est solidement établie, aussi bien dans le discours académique que dans la pratique artistique. Dans mon projet de conservation des « Archives du Corps », réalisé dans le Centre Culturel « Zamek » de Poznan en 2013, j’ai entrepris d’étudier les diverses façons de penser les archives de la danse et les manières de dialoguer avec le passé¹. Je m’intéressais avant tout aux nouvelles méthodes de transformation des œuvres (classiques) issues des années passées en expressions artistiques contemporaines, à retrouver les « mines » performatives que constitue aujourd’hui le modèle originel d’une œuvre dans un héritage culturel et la tentative de le saisir et de le présenter à nouveau afin de conserver cette œuvre vivante pour les contemporains. M’étant assigné ce but, j’ai examiné les différentes manières de transposer l’original dans une nouvelle forme ou, parfois, les tentatives de recréer le modèle initial sur le principe de la reconstruction, ou encore le glissement intentionnel des significations et l’inscription de l’œuvre dans un autre cadre culturel, historique, social ou politique dont le résultat était l’émergence d’une nouvelle œuvre issue de « l’ancienne ». Dans la danse, les méthodes pour conduire un dialogue avec le passé se sont révélées nombreuses : de l’intertextualité par la reconstruction à la réécriture (recycling) des classiques et aussi, comme dans le cas de la danse polonaise « archéologique », la recherche des racines et de sa propre identité dans l’héritage culturel. Un an plus tard, en 2014, à l’occasion du projet *Metamorphoses*, soutenu par la Commission Européenne dans le cadre du programme Kultura, Anna Hryniewiecka, directrice du Centre Culturel « Zamek », m’a invitée à poursuivre l’idée de rechercher les nouvelles significations de la mémoire dans la danse et à former une plate-forme de discussion consacrée à cette question². Les chorégraphes et performers Olga de Soto et Martin Nachbar ont présenté leurs interventions ainsi que Małgorzata Jabłńska, théâtrologue liée à l’Université Jagellonne qui introduisait le contexte du livre de Diane Taylor *The Archive and the Repertoire*. Ces artistes avaient également été invités auparavant à prendre part au programme « Archives du Corps ». *Urheben/Aufheben* de Martin Nachbar ainsi que *An Introduction* de Olga de Soto dialoguent de diverses manières avec les originaux des textes culturels de danse, successivement avec *Affectos Humanos* de Dore Hoyer et *La table verte* de Kurt Jooss. Tandis que Martin Nachbar se réfère dans ses chorégraphies au discours de la mémoire et aux moyens de reconstruire les chorégraphies des archives et de les transposer au répertoire, ou plutôt en un nouveau répertoire, Olga

de Soto dans *An Introduction* commence par étudier et rassembler toutes les traces de la première de *La table verte* de Kurt Jooss. Elle discute avec les témoins, accumule ses propres archives constituées de photos, de conversations, de souvenirs, de notes, de documentations, pour finalement reconstruire la réception de ce spectacle inscrit dans l’histoire internationale de la danse. Elle réunit ainsi une documentation non seulement sur la durée du spectacle *La table verte* dans le répertoire des théâtres du monde, depuis la première jusqu’aux temps actuels, longtemps après la mort du chorégraphe et des interprètes de la première distribution, mais elle incarne dans sa *lecture performance* le concept d’archives, montrant, comme Nachbar, qu’elles sont performatives et, grâce à cela, vivantes. Elle inclut dans son travail des photos et, pratique inhabituelle, invite les spectateurs à observer ensemble ces prises de vues. Elle reconstruit ainsi l’atmosphère retrouvée des années passées et les événements qui les accompagnaient. Son travail accompli pas à pas s’apparente au processus de recherches d’un historien ou même d’un archéologue, si nous en acceptons la définition donnée par Michel Foucault selon lequel l’archéologie ne tente pas de recréer les intentions de ceux qui discouaient sur le monde, leurs pensées et leurs valeurs, mais vise à une description systématique de ce discours³. Ainsi, Olga de Soto, racontant son travail de recherche et produisant au fur et à mesure les « preuves matérielles » successives, construit le processus de naissance du discours sur la représentation légendaire et les pratiques ultérieures de la présentation de *La table verte*. En revanche, la *lecture performance* de Martin Nachbar est plus proche de l’idée de mémoire incarnée, c’est à dire de répertoire travaillé à l’aide de la mémoire recueillie dans les archives, constituée de documents, de photos et d’enregistrements. Son but n’est pas de créer une reconstruction idéale du cycle de Dore Hoyer, mais de reconstruire sa chorégraphie pour créer un nouveau spectacle qui contient un fragment chorégraphique de *Affectos Humanos* transposé sur un corps masculin. Nous avons donc, en 2013, proposé au Centre Culturel « Zamek » d’abord un débat performatique sur la mémoire dans la danse basé sur la pratique corporelle et, un an plus tard, une rencontre plus traditionnelle soumettant ce thème à la discussion. Avant de passer à l’analyse plus détaillée du fonctionnement de la mémoire dans la danse, je rappellerai la modification fondamentale qui s’est opérée aussi bien dans le discours des sciences humaines concernant la mémoire que dans celui touchant la danse. Au début du XX^e siècle, Rudolf von Laban, philosophe associant la pratique à la théorie, considérait que l’essence de la danse réside dans le déroulé du mouvement, le passage d’une position à l’autre, l’exécution de figures, autrement dit, l’expérience de la danse. La danse était irrémédiablement liée à l’activité, à la dynamique et n’existait pas sans ces valeurs. Ainsi perçue, la danse ne pouvait être soumise à la description, à l’analyse ou la documentation. Toute tentative de l’appréhender était vouée à l’échec car elle détruisait sa diversité, sa particularité. Elle ne rendait

Anna Królíca est critique, historienne et théoricienne de la danse. Elle travaille actuellement à la Faculté des arts de la scène à l’Université Jagellonne de Cracovie. Elle est l’auteur de *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tancu* (2011), la première vue d’ensemble sur l’histoire récente de la danse polonaise contemporaine, et d’un ouvrage d’interviews d’artistes, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anna Królíca* (2013). Présidente de la Fondation *Performa*, elle dirige le conseil de la Danse à l’Institut Musique et Danse et publie régulièrement dans les revues d’arts de la scène en Pologne.

1. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,343,archives-of-the-body.html>

2. <http://www.zamek.poznan.pl/sub,en,327,m%C3%A9tamorphoses.html>

3. Michel Foucault. *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.



Karolina Wolkowiecka et Kaya Kolodziejczyk dans *Brith out*, chorégraphie de Kaya Kolodziejczyk, Exhibitions Hall / Centre culturel Zamek, octobre 2013.

Karolina Wolkowiecka and Kaya Kolodziejczyk in *Brith out*, choreography by Kaya Kolodziejczyk, Exhibitions Hall / Zamek Cultural Centre, October 2013.

Photo Maciej Kaczynski / Centrum Kultury Zamek.

performance, starting worldwide in the 1970s. This change in how dance was perceived led to a real revolution. Dance was no longer limited to a series of movements, since the body has meaning and tells a story even when motionless. The context in which the body of a dancer or performer finds itself has also played a considerably more important role. Regarding ideas about memory, it is important to note that the body has at last been recognised as a bearer of cultural memory. It is a repository of certain traditions, custom and cultural norms. The two discussions referred to at the beginning of this article now gradually converge – discussion of memory and discussion of dance. Cultural memory is where the two come together. This term, which has renewed the discussion of memory, emerged in the 1980s. It was coined by Egyptologists Jan and Aleida Assmann. Although their concept cannot be directly transposed to dance, there is some common ground. The concept is about ways of preserving collective consciousness and traces of past cultures in memory. Writing and the spoken word are of course central, but the body appears as one of the bearers of memory, and more specifically the behaviour, attitudes and body models embodying the social situation. They are therefore a portrayal of customs and traditions. They can also be the first trace serving to reconstitute structures and social relations. In this case, it is not only a place where discussion of memory and of dance come together, but also anthropology, for which the body and everyday

behaviour are an excellent source of information on human ways and habits. Thus, taking social structure into account, dance could turn out to be one of the key elements and instruments of cultural memory. The body, considered as the repository of behaviour and the past, is now very close to the notion of archives, traditionally seen as the place – most often an institution – where traces, documents, objects and archaeological finds are carefully stored, allowing us to reconstruct and preserve the past. The term “performative archives” is being used more and more, and refers to the tradition of body practices memorialising certain procedures, not on paper, papyrus or other materials, but via behaviour and actions. Performative archives are also those in which the assembled documents mutually explain each other or can bear influence on a new reconstruction of past events. The above-mentioned Assmanns are in agreement with the author of the new historical research, Hayden White, and with the theory of Michel Foucault. Foucault sees archives and artefacts – fragments of cultural memory – as a social construct (like historic narrative itself) created, sorted and organised by experts who manage the contents. Can dance be archived? For years dance has been seen by the general public and academics as unfit for memorisation or archiving without deterioration of its image and quality – in line with the principle that it is an art form without artefacts and which exists only in the

pas l'essence des choses. Comme si l'essence de la danse était d'être volatile, éphémère, une expérience unique que l'on ne peut éprouver que « ici et maintenant ». Toute tentative de la conserver pour les générations suivantes ne serait qu'un écho, un reflet de l'événement dont on a été le témoin.

Il est vrai que l'histoire de la danse européenne jusqu'au début du XX^e s'appuyait essentiellement sur la technique et la virtuosité et s'accordait avec une conception de la danse perçue comme un art basé sur une activité en accord avec des principes définis de direction du corps (les techniques de la danse).

Néanmoins, il nous reste quelques traces sous forme de partitions, de photos, de critiques, de relations. Elles ne rendent sans doute pas l'essence de l'événement mais laissent des traces de ce que fut sa conception et de la description du contexte.

Au début du XX^e siècle, la danse a été soumise à plusieurs redéfinitions, dont l'une élargissait la compréhension de la signification du corps, depuis le corps abstrait dansant jusqu'à la construction d'un corps social, culturel et d'un genre défini. Cette évolution s'est réalisée aussi en lien avec la pratique de la performance, présente depuis les années 70 sur la scène mondiale. Ce changement de la façon de penser la danse a provoqué une véritable révolution. La danse a cessé de se limiter à une évolution de mouvements, car le corps signifie et raconte même lorsqu'il est hors du mouvement, hors de l'action et hors des techniques de direction du corps. En outre, le cadre dans lequel s'inscrit le corps du danseur ou du performer a joué un rôle nettement plus important.

Dans le contexte de la réflexion sur la mémoire, il faut aussi souligner que le corps a finalement été reconnu comme porteur de la mémoire culturelle. Il constitue en effet le lieu où s'inscrivent certaines traditions, coutumes et normes culturelles. Les deux discours cités au début de ce texte convergent lentement ici : le discours de la mémoire et le discours de la danse. L'espace commun de compréhension de ces deux domaines, présentés au début comme étrangers, s'avère justement être la mémoire culturelle. Ce terme, qui a renoué le discours sur la mémoire, est apparu dans les années 80. Il a été forgé par deux chercheurs, un couple d'égyptologues, Jan et Adelaïde Assmann. Bien que leur conception ne soit pas une transposition directe dans la danse, elle a cependant un certain terrain commun. Cette conception concerne les moyens de conserver dans la mémoire la conscience collective et les traces des cultures passées. L'écriture et la parole se situent, certes, au centre, mais le corps apparaît comme l'un des éléments porteurs de mémoire, plus précisément les comportements, les attitudes et les modèles corporels qui incarnent la situation sociale. Ils constituent ainsi une documentation incarnée concernant les coutumes et les traditions. Ils peuvent être également la première trace servant à reconstruire les structures et les relations sociales. Dans ce cas, ce n'est pas seulement le lieu de convergence du discours de la mémoire et de la danse mais aussi une rencontre avec l'anthropologie pour laquelle le corps et la façon de le conduire dans le quotidien sont une excellente source d'information sur l'homme,

ses habitudes et son comportement. Il pourrait s'avérer ainsi, de manière inattendue, que la danse, qui prend en compte le corps social, soit l'un des principaux points d'appui et instruments majeur de la mémoire culturelle.

Le corps, perçu comme le lieu d'inscription des comportements et du passé, se place maintenant tout près de la notion d'archives conçues traditionnellement comme le lieu – le plus souvent une institution – où, de manière ordonnée, l'on rassemble les traces, les documents, les objets, les fouilles archéologiques témoignant du passé qui permettent de le reconstruire et de le conserver.

On parle de plus en plus souvent d'archives performatives en référence à la tradition des pratiques corporelles qui commémorent ou conservent en mémoire certaines procédures, non par l'inscription ou la description sur papier, papyrus ou autres matériaux, mais par le scénario des comportements et des actions. Les archives performatives sont aussi des archives dans lesquelles les documents rassemblés s'éclairent mutuellement ou peuvent influencer sur un changement de reconstruction des événements du passé.

Les Assmann dont il a été question plus haut, sont en accord avec l'auteur de la nouvelle recherche historique, Hayden White et la théorie de Michel Foucault. Celui-ci affirme que les archives qui conservent les traces et les objets constituant un fragment de la mémoire culturelle, sont une construction sociale (comme la narration historique elle-même) créée, triée, ordonnée par les experts qui gèrent leur contenu.

La danse peut-elle être un élément d'archives? Puisque la danse a durant des années fonctionné dans le discours public et académique comme inapte à la mémorisation, à l'archivage sans altération de son image et de sa qualité – en accord avec le principe selon lequel il s'agit d'un art privé d'artefact qui n'existe que « ici et maintenant » durant sa création et son exécution – alors on peut considérer qu'on n'a pas besoin d'archives, que ce sont des notions fondamentalement antagonistes. C'est cependant contraire à la réalité, car des centres de ce type conservent des photos, des partitions gestuelles, des costumes, des enregistrements, des notes, des biographies, des critiques, et toute sorte d'autres documentations qui peuvent éveiller l'imaginaire et tenter de combler la place vide, le trou de la mémoire. Grâce aux matériaux rassemblés, on peut reconstruire les parties manquantes en se servant des fragments conservés et des vestiges culturels. Les archives conservent en effet les connaissances sur le passé et, ce qui a déjà été maintes fois souligné par les philosophes et les sociologues, contrairement à l'opinion répandue, elles ne sont pas des institutions au regard neutre mais sont souvent liées au discours du pouvoir. C'est sans doute pour cela que la majorité des entretiens et des débats qui tournent autour du passé, de l'héritage culturel et de la tradition débouchent sur l'expression de questions liées à l'identité. Les recherches de racines doivent conduire à des découvertes qui renforceront les liens culturels d'une société donnée.

Dans le cas des spectacles cités de Olga de Soto et Martin



An introduction, performance documentaire d'Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

An introduction, a documentary performance by Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

Photo Grégoire Romefort.

“here and now”, during its creation and performance. Archiving is considered unnecessary and a contradictory concept. Reality proves the contrary, given that centres exist where photos, dance scores, costumes, recordings, notes, biographies, critiques and various other documentation are stored, appealing to the imagination and filling gaps in our memory. Thanks to the assembled material, missing parts can be reconstituted using fragments available and cultural vestiges. In fact, archives preserve knowledge of the past and – as so often pointed out by philosophers and sociologists and in opposition to conventional wisdom – they are not institutions with a neutral role, but are often involved in discourse of power. This is probably why most discussion and debate concerns the past, cultural heritage and tradition, and questions of identity. Tracing roots must lead to discoveries strengthening the cultural links of a given society. The question of identity does not feature in performances by Olga de Soto and Martin Nachbar. Among the performances during “Archives of the Body”, the works of Polish choreographers Mikołaj Mikołajczyk, (taught by Tomaszewski, the master of pantomime) in *Projekt: Tomaszewski* and Kai Kołodziejczyk in *Brith Out*, seem to focus on research in the tradition of aspects of identity. But this aspect was found more in the commentaries of curators than in the artists' intentions. Mikołajczyk referred to his master Henryk Tomaszewski, the creator of collective mime and founder of the Pantomime Theatre, in the context of his own creative career. It is interesting to note that Mikołajczyk's life and experience could serve as an example of broader, little known, practice in Polish dance. For many years, research on Polish dance has remained in the shadows since, as a principle, dance was not a subject of discussion. It is only now that attempts are being made to discuss and reconstruct the history of contemporary Polish dance. One aspect to be explored is that of the influence of pantomime, as well as ballet and folk dancing, in the development of modern dance in Poland.

On the subject of folk dancing, Kai Kołodziejczyk's *Brith Out* also referred to an attempt to reconstruct the legendary choreography, *Krzesanego* by Conrad Drzewiecki, founder of the Polish contemporary dance troupe, *Polski Teatr Tanca* (1973) which still performs today. The première of *Krzesanego* took place in 1977, and the choreography mixed aspects of modern dance, ballet and folk dance from the mountains. Kołodziejczyk worked on scores for *Krzesanego* in the archives. One of the steps during this work was to reconstruct them, and then deconstruct them. Kołodziejczyk, like Nachbar, created a new form, using and recycling Drzewiecki's historical material. The result is an installation in a sterile white space, “white cube” style, in which five dispersed characters dance. Kołodziejczyk, unlike Martin Nachbar and Olga de Soto, avoids verbal narrative and relies entirely on the scenario, to such an extent that some of the meaning of *Krzesanego* is lost in this transformed version which becomes no more than an entirely transparent construction, hardly recognisable for the average spectator. Here, Kołodziejczyk raises the question of the reality of the reconstruction as well as the relationship between pop culture and folklore. Also of interest on the theme of reconstruction is the work of Janez Janša, a Slovene choreographer. His work *Fake it*, which was not part of the “Archives of the Body” project, presents fragments from four choreographies – cult works and creative milestones in the history of dance – by Pina Bausch, Trisha Brown, Tatsumi Hijikata and Steve Paxton. Janša's dancers reconstruct instantly recognisable scenarios. Their titles are accompanied by the comment: “fake”. The choreographer avoids discussing how the choreographic fragments were assembled and prepared. During the performance, the dancers teach interested spectators short dance movements which are then integrated into the presentation. Here, questions arise regarding the value of this reconstruction as compared with the aura of the original, and the personalities of the performers. Is the fragment from *Café Müller* danced by a spectator actually the same *Café Müller* as that by Pina Bausch? Janša makes an ironic comment on the market forces affecting dance, and points out the importance of the framework we place contemporary dance in, since the context determines the meaning. The examples referred to here do not exhaust the theme of memory in dance, which is developing with the help of disciplines such as neurobiology, anatomy, memory of movement, body memory, cultural and philosophical discourse, as well as ideas regarding the nature of memory and methods of describing and documenting dance. This article is intended rather as an introduction and food for thought regarding changing perceptions of dance in the face of memory and possible performance techniques in the context of archives, the repertoire and dance reconstruction.

Originally translated from Polish to French by Marie-Thérèse Vido-Rzewuska.

Nachbar, cet aspect identitaire n'est pas soulevé. Parmi les spectacles présentés lors du programme « Les Archives du Corps », les pratiques des chorégraphes polonais Mikołaj Mikołajczyk, (élève de Tomaszewski, le maître de la pantomime) dans *Projekt: Tomaszewski* ainsi que celles de Kai Kołodziejczyk dans *Brith Out*, semblaient axées sur la recherche dans la tradition d'aspects identitaires. Mais cet aspect existait plus dans le commentaire des curateurs que par une décision intentionnelle des artistes. Mikołajczyk parlait de son maître Henryk Tomaszewski, créateur de l'idée du mime collectif et fondateur du Théâtre de la Pantomime, dans le contexte de son propre chemin créateur. Il est intéressant de noter que l'histoire privée et l'expérience de Mikołajczyk pourraient servir d'exemple d'une pratique plus large dans la danse polonaise, pratique toujours méconnue. Les recherches sur la danse de théâtre polonaise sont, en effet, restées pendant de nombreuses années dans l'ombre, puisque, par principe, la danse n'était pas discursive. Ce n'est qu'actuellement que l'on tente de créer un discours et une reconstruction de l'histoire de la danse polonaise contemporaine. Il semblerait que l'une de ces voies à découvrir soit justement celle de l'influence de la pantomime sur la naissance de la danse contemporaine en Pologne, à côté du ballet et de la danse folklorique. Pour rester sur la danse folklorique on peut s'arrêter sur la chorégraphie de Kai Kołodziejczyk, *Brith Out*, qui se référait également à une tentative de reconstruction d'une chorégraphie légendaire, *Krzesanego* de Conrad Drzewiecki, le fondateur de la première troupe polonaise de danse contemporaine *Polski Teatr Tanca* (1973) qui fonctionne encore aujourd'hui. La première de *Krzesanego* a eu lieu en 1977, et la chorégraphie mêlait des éléments de danse moderne, de ballet et de danse populaire des montagnards. Kołodziejczyk a travaillé dans les archives sur les partitions de *Krzesanego*. Durant ce travail, l'une des étapes était d'abord leur reconstruction puis leur déconstruction. Kołodziejczyk, comme Nachbar, a créé une nouvelle forme, exploitant et transformant comme un « recycling », le matériau historique de Drzewiecki. Au final, il reste l'installation où, dans un espace blanc stérile, type *white cube*, cinq personnages dispersés dansent. Kołodziejczyk, d'une manière différente de celle de Martin Nachbar et Olga de Soto, fuit devant la narration verbale et le discours, misant tout sur la seule pratique qui incarne la transmission, si bien que l'on perd quelque peu la signification de ce *Krzesanego* transformé qui devient un matériau, un simple support de construction complètement transparent, presque méconnaissable pour un spectateur moyen. Dans son installation, Kołodziejczyk pose aussi bien le problème de la réalité de la reconstruction que la relation entre la culture pop et le folklore. Une autre réflexion intéressante dans la thématique de la reconstruction est proposée dans le travail de Janez Janša, chorégraphe slovène, par son spectacle *Fake it* (le spectacle ne faisait pas partie du projet « Archives du corps »). *Fake it* est la présentation de citations de fragments de quatre chorégraphies, œuvres cultes



Olga de Soto dans *An introduction*, performance documentaire d'Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

Olga de Soto in *An introduction*, a documentary performance by Olga de Soto. Les Brigittines, 2013.

Photo Mila Ros.

de l'histoire de la danse, et étapes majeures de sa conception – celles de Pina Bausch, de Trisha Brown, de Tatsumi Hijikata et de Steve Paxton. Les danseurs de Janša reconstruisent les dispositions chorégraphiques reconnaissables dès le premier instant. Leurs intitulés sont d'ailleurs accompagnés du commentaire: fake. Le chorégraphe ne met pas en discussion le processus même de l'assemblage et de la préparation de la reconstruction des fragments de chorégraphies. En outre, durant le spectacle, les danseurs enseignent aux spectateurs volontaires ces courtes parties de mouvements qui sont ensuite intégrées dans la présentation. Sont en question ici, la valeur de cette reconstruction face à l'aura de l'original ainsi que la personnalité des exécutants. Le fragment de *Café Müller* dansé par le spectateur est-il effectivement le même *Café Müller* exécuté par Pina Bausch? Janša pose un commentaire ironique sur les lois du marché dans lequel fonctionne la danse et souligne l'importance du cadre dans lequel nous situons la danse contemporaine, contexte qui en modifie complètement le sens. Les exemples cités ici n'épuisent pas la thématique de la mémoire dans la danse qui se développe en s'appuyant sur des disciplines comme la neurobiologie, l'anatomie, les trajectoires de la mémoire du mouvement, la mémoire corporelle, le discours culturel et philosophique ainsi que les réflexions sur la nature de la mémoire et sur les méthodes de description et de documentation sur la danse. Ce texte constitue plutôt une introduction à des réflexions ultérieures sur le changement de perception de la danse face à la mémoire et les possibilités de la performatique dans le contexte des archives, du répertoire et des reconstructions de danses.

Traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska.