Programme de maitrise en muséologie

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Musée et objet vivant : réflexion sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine *dansant*

Travail dirigé (9 cr.)

présenté à

Marie Fraser

MSL6700 : Travail dirigé

Gabrielle Larocque

© septembre 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« So dance, dancers and choreographers let's take the invitation serious and make a dance that is made only for the museum, not to stay in the theatre, because as much as the museum needs to transform to our current modes of production so does dance ».

-*The Dancing Museum*, Marten Spangberg

REMERCIEMENTS

Sans ordre particulier, je remercie toutes les personnes qui m'ont appuyée durant ces deux années de découverte et de concrétisation d'une passion pour la muséologie : ma tutrice, Marie Fraser, pour son encadrement, ses suggestions et ses conseils; mes professeurs Jennifer Carter et Joanne Burgess pour l'enthousiasme contagieux de leur enseignement; mes collègues et amies Sophie Malouin, pour sa fascination inspirante envers ma réflexion, et Nadine Lizotte, pour ses suggestions et son soutien graphique; mes amies Catherine Lavoie-Marcus, pour m'avoir propulsée dans un sujet passionnant et à la hauteur de ma vision du domaine, Gabrielle Perras et Geneviève Dauphin-Johnson, pour leur enthousiasme et leur rigueur exemplaires dans la rédaction de leurs propres mémoires, Laurence Ferdinand, Miori Lacerte-Lamontagne, Lila Fourchard, Véronique Canova, Simon Marcotte et Daisy Desrosiers, pour leurs conseils continus; ma mère, Danielle Bouchard, pour sa présence inconditionnelle et son encadrement linguistique; ma sœur, Andrée-Anne Larocque, pour son appui quotidien; et mon copain, Simon Lamothe, pour son constant réconfort durant ces deux années. Sans toutes ces précieuses personnes, l'accomplissement que représente cette rédaction n'aurait pu avoir autant de saveur ni comporter autant de plaisir et de fierté. Chapeau à tout le monde!

TABLE DES MATIÈRES page

1. INTRODUCTION 1
1.1 Présentation du sujet de recherche 1
1.2 Hypothèse et méthodologie 2
1.3 Valeur patrimoniale de la danse 3
1.3.1 Face à une urgence de conservation 5

2. PREMIÈRE PARTIE. L'exploration de la danse par le milieu patrimonial ... 8
2.1 Où se trouve le patrimoine de la danse? 8
2.2 Particularité de l'archive : traces satellites 10
2.3 Comment ce patrimoine est-il mis en exposition? 11
2.3.1 Montrer la danse dans des institutions muséales nationales 11
2.3.2 Recension d'expositions 14
À la gloire de Pavlova
Le Foyer de la danse
Dance is a Weapon, NDG 1932-1955
Trisha Brown : So That The Audience Does Not Know Whether I [...]
No singing allowed : flamenco & photography
Rudolf Noureev, 1938-1993, costumes et photographies
Isadora Duncan 1877-1927 : une sculpture vivante
Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours
2.3.2.1 La mise en valeur de la trace et non de la danse 23

3. DEUXIÈME PARTIE. Les défis du patrimoine vivant et son entrée au musée 25
3.1 Aspects théoriques et méthodologiques 25
3.1.1 Changement de paradigme : l'immatériel et ses retombées 25
3.1.2 Les recherches en ethnomuséologie : un principe général, l'implication des communautés 28
3.1.3 Les recherches en danse traversées par de nouvelles méthodologies 30
3.2 Aspects pratiques 34
3.2.1 Nouvel objet de conservation et d'exposition 34
3.2.1.1 L'apport de la communauté artistique 35
3.2.1.2 Vers une adaptation du musée aux pratiques vivantes 36
3.2.2 La danse qui rappelle le corps qui rappelle la communauté : quelques exemples d'expositions où le corps est présent dans la galerie 40
Une Exposition Chorégraphiée
expo zéro
Marina Abramovic: The Artist Is Present
Move : Choreographing You
Le corps en question(s)
Tino Sehgal

4. CONCLUSION/PROPOSITION 48
4.1 Modalités d'une possible muséologie de la danse 48
4.2 Ouverture 52

BIBLIOGRAPHIE vii

LISTE DES ANNEXES page

Annexe A	: cahier d'images de 34 p., amovible et inséré dans le travail dirigé	amovible
Annexe B	: typologie de documents proposée par l'INRS (Poirier et al.)	xvi
Annexe C	: extrait du livre *Le miroir des âmes; ou exposition des différents états des âmes* (Guyot: 1853)	xvii
Annexe D	: tableau de recension d'exposition, 6 p.	xviii

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BAnQ	: Bibliothèque Archives nationales du Québec
CCN	: Centre chorégraphique national
CND	: Centre national de la danse
INRS	: Institut national de la recherche scientifique
MCQ	: Musée des Civilisations de Québec
MNAM	: Musée nationale d'art moderne de la Ville de Paris
RQD	: Regroupement Québécois de la danse
UNSECO	: Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
UQAM	: Université du Québec à Montréal

1. INTRODUCTION

1.1 Présentation du sujet de recherche

Situé au cœur d'une réflexion sur le patrimoine vivant, ce travail dirigé s'intéresse à la conservation et à la mise en valeur de ce que nous appellerons ici le patrimoine dansant. Son objectif est pratique : rendre compte de conditions propices à la mise en place de nouveaux modes de conservation et d'exposition des pratiques vivantes. La réflexion prend la constitution d'un patrimoine de la danse comme exemple particulier. Dans la première partie, la réflexion porte sur un examen des pratiques muséales depuis le début du XX^{e} siècle. Ces pratiques ont donné lieu à ce que l'on considère comme le « patrimoine dansé », un ensemble de documents et d'objets interdépendants. Dans ce contexte pratique, ce sont les traces de l'œuvre chorégraphique qui sont conservées et leur exposition soulève un ensemble de questions à la fois sur le statut de ces traces et sur le discours qu'elles produisent. En recensant les expositions consacrées à la danse, nous avons pu constater que ce type de patrimoine ne semble ni « dansé » ni être en mouvement. Il semble plutôt que le récit historique de la danse est statique et dépend d'autres *histoires*. Toutefois, le milieu de la danse continue de témoigner d'un réel besoin de développer des méthodes adéquates à la conservation de sa mémoire. Au Québec, deux institutions nationales en ont pris conscience en consacrant à la danse deux expositions : *Pas de deux... du conte au ballet* organisée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec – BAnQ –, et *Corps rebelles* présentée au Musée de la Civilisation de Québec – MCQ. L'urgence exprimée par la communauté de la danse face à la disparition de son patrimoine depuis maintenant trois décennies semble s'intégrer dans l'activité patrimoniale québécoise.

Dans la deuxième partie, nous aborderons les voies possibles de conservation de cette matière vivante au croisement de différentes sphères de la muséologie. Pendant que l'UNESCO

intègre de plus en plus l'immatériel au côté du matériel, les recherches récentes dans le domaine de l'histoire de l'art ainsi que de l'ethnomuséologie proposent des méthodes de travail plus collaboratives. Face à ces nouvelles conditions théoriques et pratiques, comment la muséologie peut-elle rendre compte de la spécificité de la danse, sur le plan stylistique, conceptuel et formel? Nous croyons que la dimension historique de la danse peut s'affirmer au-delà du récit et de l'archive classiques, qu'elle nécessite une interprétation vivante et qu'elle peut faire appel à la mémoire du corps. En présentant une série de modalités d'une possible muséologie de la danse, nous nous proposons de revoir l'expression « patrimoine dansé » selon son sens premier, c'est-à-dire, un patrimoine en mouvement, un patrimoine dansant.

1.2 Hypothèse et méthodologie

Notre hypothèse se situe au croisement de plusieurs sphères de la muséologie : **le patrimoine dansant, comme tout patrimoine vivant, nécessite un travail de collaboration impliquant des personnes, ainsi que leur corps, détenant un savoir-faire dans la conservation, la mise en valeur et l'interprétation de ses traces et dans la mise en récit de son histoire**. Afin de mieux comprendre cette idée, nous avons retenu un corpus d'expositions consacrées à la danse, ayant eu lieu au Québec, aux États-Unis et en Europe, depuis le début du XXe siècle. Ce corpus d'une trentaine d'expositions est divisé en deux catégories : d'une part, celles qui constituent la majorité et excluent le corps au profit des objets, et, d'autre part, celles plus récentes qui intègrent le corps dans l'espace d'exposition. En effet, la plus grande partie des expositions développe un discours à partir de la trace de l'œuvre chorégraphique, c'est-à-dire par des photographies, des croquis, des notations, des éléments scéniques, des programmes de spectacle, des revues de presse, des affiches, etc. La deuxième catégorie montre qu'il est possible d'inclure le corps dans l'expérience muséale. La méthodologie

de cette enquête est multidisciplinaire. Issue de l'anthropologie, nous formulons des propositions à partir de différents domaines et nous posons trois questions principales : les politiques muséales à l'échelle nationale et internationale viendraient-elles justifier cet intérêt nouveau pour le patrimoine de la danse? Les recherches récentes en ethnomuséologie qui proposent des modes de collaboration entre les institutions et les communautés concernées par le patrimoine peuvent-elles inspirer la conservation de la danse? Les recherches récentes dans le domaine de l'histoire de l'art sur l'intégration de la performance dans les musées d'art coïncideraient-elles avec les pratiques d'exposition et de conservation spécifiques à la danse? Nous explorerons ici plus particulièrement le *reenactement* comme méthode de réactivation d'une œuvre éphémère. Pour écrire sa propre histoire, la danse peut-elle avoir recours à d'autres disciplines et expertises? Ces réflexions multidisciplinaires pourraient provoquer un changement dans les pratiques muséales afin qu'elles s'adaptent mieux au patrimoine vivant. Une muséologie de la danse serait-elle dès lors possible ? Si tel est le cas, l'histoire de la danse doit-elle se constituer de façon autonome ou s'intégrer à d'autres histoires et expertise, comme par exemple l'histoire de l'art?

1.3 Valeur patrimoniale de la danse

Avant de parcourir les expositions liées à la danse au cours du XXe siècle, il semble essentiel d'abord de comprendre les paramètres de cet art vivant et les problèmes que soulève son historicisation. Selon la philosophe Katharina Van Dyk, au même titre que la musique, les arts visuels ou l'architecture, la danse est « bien avant tout un phénomène éminemment culturel, toujours déjà entamé par des pratiques et une certaine configuration symbolique » (Van Dyk 2008 :4). À ce sujet, déjà en 1938, l'ethnomusicologue étatsunien Curt Sachs disait ce qui suit :

> Si la danse vivait simplement dans tous les êtres humains comme un héritage de leurs ancêtres animaux et comme l'expression motrice et rythmique nécessaire d'un excès de

> force et de la joie de vivre, elle ne saurait compter que sur un faible intérêt de la part d'ethnologues et des historiens de la civilisation. Mais s'il devient évident que cette disposition transmise se développe très différemment dans les divers groupes humains, et que dans sa puissance et son orientation elle peut prendre une signification parallèle à celle d'autres phénomènes culturels, l'histoire de la danse doit acquérir une haute importance pour la connaissance de l'homme (Sachs 1938 :14-25 dans Grau 2005 :35).

Les acteurs du milieu de la danse tentent depuis une vingtaine d'années de définir et de faire reconnaître l'importance de leur patrimoine et de rendre pérenne leur histoire. En France, cette préoccupation se manifeste plus tôt qu'au Québec et différemment. Le colloque *L'instant, la mémoire et l'oubli* tenu au Festival d'Arles en 1989 et proposé par l'ex-danseur Dominique Dupuy est identifié comme le marqueur d'une conception émergente de la mémoire de la danse allant au delà de celle du corps (Sévérin 2000 :38). Dans l'introduction du programme du colloque, on en retrouve certains fondements :

> Nous souhaitons ne pas nous en tenir à la mémoire passive, conservatrice de souvenirs, mais nous ouvrir sur la mémoire active, capable de féconder les traces du passé pour la danse du futur. Nous souhaitons nous interroger sur les moyens dont disposent les danseurs, leur capacité à restituer cet art de l'éphémère, la complémentarité des possibles entre les anciens et les nouveaux et, plus en avant, leur faculté de création; repenser la collecte, la conservation, la protection, la mise en valeur du patrimoine [...] (Le Moal 1998).

Comment expliquer cette longue absence de la danse du milieu patrimonial perçu comme le gardien de l'histoire? À la lecture de la littérature provenant du milieu de la recherche actuelle en danse, différentes réflexions s'articulent autour de la question de la mémoire de la danse, du passé qui s'éloigne, du patrimoine qu'il convient de définir. Plusieurs raisons expliquent pourquoi les danseurs sont de plus en plus préoccupés par la mémoire de leur discipline. Le rapport à la mort et à la disparition ou le changement du rôle du chorégraphe dans la transmission en sont des exemples. De plus, le manque d'outils méthodologiques adéquats pour analyser l'œuvre chorégraphique s'avère une entrave à sa patrimonialisation.

1.3.1 Face à une urgence de conservation

Les raisons motivant la constitution d'une mémoire chorégraphique sont multiples. Par exemple, Philippe Le Moal, auteur d'importants chantiers français en danse (*Dictionnaire de la danse* 2000, *La danse à l'épreuve de la mémoire* 1998), observe que, depuis la deuxième moitié du XX^{e} siècle environ et l'avènement de la danse moderne, l'histoire de la danse se comprend davantage autour de l'œuvre chorégraphique qu'autour de règles reproductibles, comme c'est le cas de la danse classique (Le Moal 1998). En effet, l'avènement du chorégraphe-auteur dans les années 1980 place l'œuvre chorégraphique au centre de la mémoire de la discipline. En analysant celle-ci, il est possible de retracer « [sa] signification sociale, [son] contexte, [sa] réception par le public, [...] la mémoire corporelle des danseurs, [le] récit des spectateurs, et [...] la participation des chorégraphes » (Côté 2012 :14). De plus, Élise Sévérin, qui s'intéresse à la patrimonialisation des œuvres chorégraphiques, souligne que la prise de conscience en France de la nécessité de construire une mémoire de la danse s'est opérée en deux temps : d'abord par le milieu professionnel qui s'est mobilisé, puis par les pouvoirs politiques (Sévérin 2000 :38). Sévérin ajoute à cette observation les conclusions tirées par Le Moal, en 1998, dans son étude considérée comme un « véritable témoignage de la parole du monde chorégraphique » puisqu'elle rassemblait un nombre important de témoignages (*Ibid.*). Les conclusions de Le Moal attirent l'attention sur la mort et sur la disparition d'individus-fondateurs de la danse moderne, d'abord parce qu'une partie de ceux-ci, âgés, sont décédés, puis parce que cette génération « passeuse » du savoir moderne a été affectée, dans les années 1980, par l'épidémie du SIDA. Desalme, Paquette et Hansen Kopp sont toutes des auteures qui ciblent ce facteur épidémique comme déclencheur d'un sentiment d'urgence et de la nécessité de conserver l'œuvre des personnalités de la danse (Desalme 2005, Paquette 2012, Hansen Kopp 1995). La disparition du chorégraphe-auteur entraine la disparition d'une œuvre contenant ses propres codes hors d'un modèle

reproductible traditionnel. Dans son article « Les vertus du répertoire », l'ex-danseuse Jacqueline Robinson témoigne de cette urgence :

> Il y a actuellement urgence. Il faut préserver ces grandes œuvres du passé, les pièces majeures du répertoire du XXe siècle, rechercher ceux qui en possèdent les clefs, et assurer la relève : trouver des personnes susceptibles d'apprendre ces pièces, ayant des qualités de rigueur, de sensibilité, d'exigences sur tous les plans pour poursuivre ce précieux travail [...] Il y a urgence, disais-je. Pourrais-je dire, crument, qu'il faut vite se servir des *vieux* pour former les jeunes? Car on ne peut pas dépendre de la seule vidéo, lorsque celle-ci par bonheur existe. Il faudrait un projet au niveau international pour préserver le patrimoine, former les relais et concevoir des démarches pédagogiques cohérentes (Robinson 1991 :207).

Au Québec, l'ex-danseur Marc Boivin, sur son site internet, exprime un sentiment d'urgence très similaire :

> Entre-temps, alors que la danse évolue et qu'un fécond corpus d'œuvres se crée, dans des expressions de plus en plus variées, je ne puis m'empêcher de sentir le besoin d'aller au-delà de la nature dite et redite « éphémère » de tout cela. Je cherche le moyen que la danse s'élance par un mouvement ancré dans le développement de son patrimoine. Toutes les disciplines – l'architecture, le théâtre, les arts visuels, la musique, l'opéra, le cinéma, etc. – ont toujours cultivé leur histoire. Elles bénéficient de la mémoire de leurs œuvres phares et ont l'occasion de les revoir et de les revisiter et ont l'occasion de les mettre au défi, de s'en inspirer, et même de transposer certaines d'entre elles dans de nouvelles créations, dans une lecture contemporaine. À cet égard, le plein potentiel de la danse demeure insondé, riche de possibilités (marcboivin.ca).

L'œuvre chorégraphique peut-elle être considérée comme un langage au même titre qu'une pièce de musique ou qu'une œuvre d'art visuel, exprimant l'essence d'une société à une époque donnée et ce, au-delà de l'ère du chorégraphe-auteur? Le recours aux courants historiques par le chorégraphe, l'enseignant ou le danseur est une pratique tout aussi référentielle qu'elle l'est dans d'autres contextes de création. Déjà, au début du XX^{e} siècle à Montréal, un pionnier de l'enseignement de la danse tapissait ses murs de ces référents historiques. En effet, Maurice Lacasse-Morenoff cherchait à sensibiliser ses étudiants aux différents courants des civilisations anciennes. Une description d'Iro Tembeck permet d'imaginer le décor de ce lieu de création d'où a émané une méthode de ballet créatif unique à l'esthétique québécoise :

> Le studio Morenoff était situé dans un triplex de l'est de Montréal. Les murs de l'appartement du rez-de-chaussée y avaient été abattus afin d'agrandir l'espace de danse. Une atmosphère très 'fin de siècle' y régnait. L'architecture du bâtiment dévoilait des fenêtres de verre taillé ou gravé et des boiseries d'époque encadraient les portes et les fenêtres. Avec ses rosaces aux plafonds et ses panneaux représentant des scènes de danse de l'époque archaïque à l'ère moderne, le studio offrait ainsi un référentiel élargi aux élèves. Les récitals annuels vont d'ailleurs se greffer sur cette démarche d'enseignement général. Au fil des ans et des générations, le Ballet Music Hall Morenoff fera preuve d'un éclectisme constant. Des tableaux vivants évoquant des civilisations antérieures figureront dans les spectacles au même titre que des pièces plus actuelles (Tembeck 1991 :29).

Une entrevue avec la danseuse Amélia Lamanque actualise ce rapport au passé. Pour elle, le principal document qu'elle consulte tant dans le contexte de sa formation que de sa profession est la vidéo, qui contient, selon elle, « l'essence d'une chorégraphie, les éléments recherchés initialement par le chorégraphe » (St-Germain 2011). Toutefois, le rapport au passé demeure pour elle influencé par les répétiteurs et les anciens danseurs, bien qu'elle souligne que ses cours d'histoire de la danse la nourrissent dans sa conception de l'évolution de la discipline.

Il est possible de remarquer qu'il existe une tension entre la mémoire du corps et les autres forme de mémoire. Alors que l'apprentissage par le corps est central dans l'expérience du danseur, le rapport au passé passe aussi par des traces plus documentaires de l'œuvre chorégraphique. Bien entendu, les prises de parole comme celles recensées plus haut sont multiples et elles interpellent l'expertise muséologique car elles soulignent l'urgence de conserver. Elles ramènent au premier plan l'idée que l'héritage identitaire d'une société se manifeste aussi par son art tout en questionnant l'absence de la danse dans l'histoire culturelle d'une nation.

2. PREMIÈRE PARTIE : L'exploration de la danse par le milieu patrimonial

Avant d'entrer dans l'analyse du corpus d'expositions liées à la danse, nous nous pencherons ici sur les principaux lieux au Canada, aux États-Unis et en Europe, où est conservée la documentation de la danse et nous tenterons d'expliquerons ce qui constitue cette documentation.

2.1 Où se trouve le patrimoine de la danse ?

Les lieux ci-après ont principalement été recensés par deux études québécoises menées sur les traces de la danse. La première est l'étude de l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) commandée par le Regroupement québécois de la danse (RQD) en 2011 à la suite des Seconds États généraux de la danse professionnelle au Québec de 2009. Cette étude pose des paramètres et modalités d'un observatoire de la danse au Québec et fait un bilan de la documentation existante. La deuxième est l'étude réalisée par Julie-Anne Côté dans le cadre de la maitrise en muséologie. Elle met en parallèle des éléments de l'étude de l'INRS et des réalités internationales, fournissant ainsi une synthèse essentielle à la définition du patrimoine de la danse.

En France, les 19 Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) ont été créés dans les années 1980 et sont répartis dans 15 régions de France. Ils ont pour mission de « développer la création, la production et la diffusion des œuvres du chorégraphe-directeur de la structure, en sensibilisant le public à l'art de la danse et en mettant en place des actions de formation » (Côté 2012 :47). L'un d'eux évolue vers un exemple particulièrement intéressant pour notre recherche : celui de Rennes en Bretagne qui, depuis 2009, est connu sous le nom de Musée de la danse de

Boris Charmatz. Ce musée représente un exemple unique de conservation et de mise en valeur du patrimoine dansant. Le Centre national de la danse (CND), à Pantin, remplit quant à lui les fonctions de collecte, de conservation ainsi que de médiation de son patrimoine depuis 1988, et son centre d'exposition présente des expositions importantes sur une base trimestrielle, suivant l'habitude des expositions temporaires en institution muséale. Finalement, il existe deux musées dédiés exclusivement à la danse : un à Stockholm, soit le musée de la danse (*Stockholmspaketet*) créé en 1953 et qui cherche à rassembler et à diffuser tout ce qui a trait à la danse sous des thèmes historiques, monographiques ou géographiques; et un aux États-Unis, soit le *National Museum of Dance & Hall of Fame*, qui collecte et diffuse différents types de documents liés à la danse en plus de tenir une école de danse.

Aux É.-U. et au Canada, deux institutions de documentation et de diffusion du patrimoine de la danse se présentent sous des formes similaires. D'abord, aux É.-U., la *Dance Heritage Collection* (DHC) rassemble sous une plateforme numérique plusieurs ressources documentaires et y présente de nombreuses expositions. Puis, au Canada, la *Dance Collection Danse* (DCD) collecte, préserve et diffuse aussi via l'exposition virtuelle.

Au Québec, il existe plusieurs lieux de documentation liés à la danse. La *cartographie* de cette documentation dans Poirier et al. répertorie un total de 16 lieux classés sous trois catégories : scolaires et universitaires (7 centres), institutionnels et gouvernementaux (6 centres) et de compagnies ou d'organismes (3 centres) (Poirier et al. 2011 :47). Bien que la période historique couverte par l'ensemble des centres s'étende du XVI^{e} siècle à aujourd'hui, la documentation autour du XX^{e} siècle, voire à partir de la moitié de ce siècle, est plus importante. Les deux centres de documentation les plus importants sont celui de l'Université du Québec à Montréal

(UQAM) et la Bibliothèque Vincent Warren (BVW)[1]. Quant à son contenu, cette documentation traite globalement de différents types de danses. La danse classique et le ballet, la danse contemporaine et la danse traditionnelle et folklorique prédominent, tandis que les danses sociales et urbaines sont peu documentées. De plus, les disciplines connexes de la musique, du théâtre et de l'histoire sont fréquemment présentes comme sujets dans le lot de documentation.

Il est important de souligner que, depuis quelques années, BAnQ déploie un effort soutenu pour la sauvegarde et la documentation du patrimoine de la danse. Cet effort se fait selon la conception documentaire de l'institution et donc aucun élément scénique n'est accepté dans les réserves. Après avoir acquis les fonds d'archives du chorégraphe Paul-André Fortier[2] en décembre 2012, BAnQ a mis sur pied un comité qui travaille à l'élaboration d'un guide de gestion des archives des compagnies de danse (test-blogue.banq.qc.ca).

2.2 Particularité de l'archive : traces satellites

Comment s'exprime ce « patrimoine dansé »? Bien qu'aucun de ces documents ne soit en train de danser, à BAnQ, on attribue cette expression au corpus documentaire, audiovisuel et photographique qui témoigne d'activités de création et de diffusion (test-blogue.banq.qc.ca). Un tableau en annexe (B) montre la classification de documents proposée par l'étude de l'INRS. Le principal défi d'exposer la danse relève de son caractère éphémère. L'œuvre à conserver n'est pas contenue dans un objet qui rend compte d'un contexte, que celui-ci soit historique, politique, esthétique ou culturel. Pour mettre en valeur la danse, les pratiques muséales ont surtout utilisé

[1] Créée en 1964 par Ludmilla Chiriaeff alors à la tête de la troupe qu'elle fonde elle-même, celle des Grands Ballets Canadiens de Montréal, la Bibliothèque de la danse prend vie à partir de dons (environ 300 documents) du critique de la danse Marcel Valois et de ceux de la danseuse-chorégraphe Elizabeth Leese. C'est en 1979 que la Bibliothèque commence son développement et son rayonnement avec l'arrivée de l'ancien danseur et passionné d'histoire de la danse Vincent Warren. Avec l'aide de Marie-Josée Lecours, bibliothécaire, et de Chloé Bélanger St-Germain, technicienne en documentation, la Bibliothèque accueille aujourd'hui 5860 usagers, des amateurs de la danse, des professionnels du milieu, des journalistes culturels et des étudiants (Paquette

[2] Ce fonds vient s'ajouter aux fonds d'archives liés à la danse déjà dans les collections de BAnQ (fonds FIND, fonds Martine Époque, fonds Françoise Riopelle, fonds du Groupe Nouvelle Aire, fonds Jean-Pierre Perreault).

les traces *satellites*, qui découlent de l'œuvre chorégraphique. L'archive de la danse possède donc une particularité identifiée par plusieurs auteures comme étant une *documentation prismatique* (Lavoie-Marcus 2013), *multidimensionnelle* (Desalme 2005) ou encore *hétéronome* (Van Istchoom 2013). D'autres considèrent que la mémoire de la danse repose sur une *constellation d'objets et de productions* (Lapalu 2010), sur un *faisceau d'éléments* qui *élabore* des restes de la pratique (Belouch 2011). Pour Ève Paquette Bigras, les règles actuelles de catalogage ne parviennent pas à reconnaitre ni à conceptualiser la particularité des traces de la performance, un art dans lequel elle intègre la danse (Paquette 2012 :7). En procédant au recensement des expositions, nous avons tenté de voir si les règles muséales arrivent, quant à elles, à rendre visible l'essence d'une œuvre chorégraphique. Il semble que les traces de la danse doivent être assemblées, remises ensemble, afin de faire renaitre une partie de l'œuvre. Dans la section suivante de notre travail dirigé, l'étude de cas d'expositions consacrées à la danse permettra d'observer pourquoi la présence du corps est essentielle à la mémoire vivante.

2.3 Comment ce patrimoine est-il mis en exposition?

Dans cette section, nous verrons comment la danse a été présentée dans le musée au moyen d'exemples choisis principalement en Europe et en Amérique du Nord. Il sera ainsi possible de dégager les répercussions qu'ont les pratiques muséales sur la compréhension de l'œuvre chorégraphique et de sa discipline, la danse.

2.3.1 Montrer la danse dans des institutions muséales nationales

En 2013-2014, il semble que, pour la première fois au Québec, la danse s'intègre à l'activité patrimoniale nationale. En effet, BAnQ et le MCQ consacrent deux expositions à la

danse et ce geste s'inscrit dans leurs missions respectives. À BAnQ, l'*action culturelle*, dans laquelle s'insèrent les expositions produites par la Direction de la programmation culturelle, « joue un rôle de premier plan dans la valorisation du patrimoine documentaire du Québec, la démocratisation de la culture et la médiation des savoirs » (banq.qc.ca). Le MCQ vise quant à lui « à faire connaitre l'histoire et les diverses composantes de notre civilisation, notamment les cultures matérielle et sociale des occupants du territoire québécois » (mcq.org). Les deux missions de ces institutions liées à l'identité québécoise donnent à elles seules une portée politique à la danse puisqu'elles contribuent à sa reconnaissance en tant que moteur culturel et national.

À BAnQ, l'exposition *Pas de deux... du conte au ballet* (annexe A, p. 2) présentée à la Grande Bibliothèque du 26 novembre 2013 au 20 octobre 2014 en collaboration avec les Grands Ballets Canadiens, s'arrime d'abord au patrimoine littéraire en présentant quatre contes transformés en quatre œuvres chorégraphiques. Une grande part de la scénographie de l'exposition est consacrée à d'immenses livres qui dévoilent le mythe brut de chacun des contes. Des modules multidimensionnels révèlent l'envers du décor de chacune des œuvres chorégraphiques, ce qui met à l'honneur le thème de la « création » de l'année culturelle 2013-2014 à BAnQ. Des reproductions de croquis, des photographies de scène, des extrait-vidéos et quelques éléments de costumes sont agencés dans les modules mettant toujours en relation les quatre œuvres de l'exposition sous un même aspect (p. ex. le costume). Ce type de présentation vise à raconter l'histoire du spectacle et à révéler le rapport que le chorégraphe entretient avec les éléments de sa création. Le public est ainsi invité à pénétrer à l'intérieur de l'univers créatif du ballet, propre à ce genre en danse.

Pour sa part, le MCQ présentera à partir du 10 octobre 2014 l'exposition *Corps rebelles* qui proposera une approche sensorielle de la danse. Aborder le patrimoine vivant et immatériel est

une des préoccupations des trois principaux services du Musée (recherche, collection, exposition). *Corps rebelles* s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la mémoire vivante. L'exposition n'a pas encore débuté au moment d'écrire ces lignes, mais un échange avec la chargée de projet, Coline Niess[3], nous permet d'en analyser les grandes orientations. L'exposition se décline sur le thème du corps en six grandes zones : corps naturel, corps urbain, corps virtuose, corps multi, corps atypique et corps politique. Chacune de ces zones correspond à une des icônes de la danse professionnelle au Québec[4]. L'exposition ne présente aucun objet, ou presque, mettant plutôt l'accent sur l'immatérialité de cette forme d'art et donnant une place importante au témoignage des chorégraphes. La seule vitrine contenant des artéfacts matériels sert en fait à sensibiliser le visiteur au problème de documentation et de conservation du patrimoine immatériel. Cette vitrine contient quelques dessins et notations qui viennent souligner les limites de l'archive matérielle en danse et qui font le pont avec le contenu vidéographique présenté dans chacune des zones. La perspective historique sera omniprésente : une introduction exposera les *jalons* de l'histoire de la danse professionnelle de scène et de création en Occident; puis des *reenactments*, dont la reconstitution du *Sacre du printemps* (1913), sensibiliseront le public à l'importance de la réactivation d'une œuvre et au principe de mémoire vivante. L'inscription de cette exposition dans la programmation du MCQ est significative puisqu'elle propose de découvrir une culture à travers la danse, selon un langage propre à ses codes.

Ces deux expositions marquent le début d'un intérêt pour la danse comme patrimoine culturel collectif au Québec. Elles démontrent également la volonté du musée d'adapter sa

[3] L'échange téléphonique a eu lieu le 19 juin 2014.

[4] Le corps naturel est représenté par **Margie Gillis** dans un segment chorégraphique improvisé par elle-même; le corps urbain, par **Victor Quijada** dans une séquence chorégraphique créée pour les besoins et interprétée par Léa Ved; le corps virtuose, par **Louise Lecavalier** dans une séquence de *So Blue* dansée par elle-même; le corps multi, par **Martine Époque** et **Denis Poulin** dans une séquence techno-chorégraphique de *CODA*; le corps atypique, par **France Geoffroy** dans une séquence chorégraphique du *Baiser* dansée en duo avec Tom Kasey; et le corps social et politique, par **Daniel Léveillé** dans une séquence chorégraphique de *Solitudes Solo* interprétée par Justin Gionet.

conception de l'objet en élargissant ses quatre grandes fonctions historiques (collection/conservation, recherche, exposition, éducation) aux huit métafonctions interdépendantes proposées par Élise Dubuc : conservatoire, culturelle, sociale, économique, scientifique, politique, éducative, symbolique (Dubuc 2012:152). Valorisant un dialogue constant, la fonction *symbolique*, principalement dans le cas d'institutions nationales, concerne le potentiel de représentation d'une culture au sein du musée.

2.3.2 Recension d'expositions

Les expositions sur la danse sont de plus en plus nombreuses et elles mettent en lumière un phénomène de dépendance historique lié au discours de l'exposition. En recensant des expositions consacrées à la danse, nous avons pu observer que l'exposition est généralement associée à d'autres courants artistiques et à leur histoire et ce discours n'offre pas une perspective historique autonome sur la discipline. Par exemple, l'histoire de l'art avec ses courants stylistiques est souvent utilisée comme point de repère dans le temps pour expliquer l'évolution formelle de la danse. L'utilisation de la trace de l'œuvre chorégraphique pour parler de l'œuvre contribuerait-elle à produire un discours détourné de l'œuvre? Nous croyons que la particularité de l'archive de la danse, nommée plus haut, entraine un biais dans la compréhension du médium de la danse. Les recherches de Jean Davallon concernant l'exposition comme discours vont dans ce sens. Selon Davallon, l'agencement d'objets dans l'exposition produit un discours destiné à la réception, une expérience qu'il nomme l'*opérativité symbolique*[5]. Dans le cas de la danse, cet assemblage de traces satellites de l'œuvre mène à un phénomène qui rend le discours historique

[5] L'*opérativité symbolique* de Davallon, observée dans l'exposition, se décline en trois niveaux : « Tout d'abord, il y a *production d'un objet de langage* à partir de l'agencement technique, mais cet 'ensemble signifiant', selon la terminologie sémiotique, a aussi le statut d'évènement. Ensuite, les objets exposés appartenant à la réalité subissent une *transformation de statut symbolique* sans perdre celui d'objets et les visiteurs concrets vivent une *expérience singulière* réelle alors qu'ils sont enrôlés dans un fonctionnement sémiotique. Enfin, ces visiteurs sont *mis en relation* avec un univers symbolique alors qu'ils sont en face d'objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication » (Davallon 2000 :21).

de la danse dépendant des autres histoires. Lorsqu'elles sont absentes du dispositif de l'exposition, les œuvres chorégraphiques sont comprises via d'autres médiums, par exemple la peinture.

Parmi les expositions que nous avons recensées dans le tableau en annexe (D), nous avons choisi d'en analyser quelques-unes à partir des sources disponibles, principalement des catalogues d'exposition, des comptes-rendus critiques et des informations fournies sur les sites internet des institutions. Les principaux aspects que nous avons pu dégager sont les suivants : quels sont les types de supports utilisés, quel est le discours produit par l'exposition, quel est le lien entre la mission de l'institution et le sujet de l'exposition, quels sont les courants de l'histoire de la danse qui sont privilégiés, qui sont les commissaires de ces expositions, quelles sont les programmations culturelles ou éducatives développées par les musées en lien avec ces expositions?

À la gloire de Pavlova [du 13 janvier au 18 février 1934], Archives internationales de la danse, Paris (annexe A, p. 4).

Cette première exposition est la plus ancienne sur la danse que nous ayons recensée. Elle figure parmi un lot de quatre expositions[6] décrites dans la revue française *Les expositions des Archives internationales de la danse*, publiée le 30 novembre 1934 sous la direction de Rolf De Maré. Les informations sur chacune des expositions sont décrites en 2-3 pages à colonnes et quelques photographies. Bien qu'il fournisse peu d'informations, le document donne accès à la muséographie et au discours de l'exposition mettant en scène la vie de la danseuse Pavlova. En effet, on y retrouve une énumération d'objets, de peintures, de costumes, d'affiches qui font ressortir les éléments historiques dont ils témoignent. Les auteurs sont sensibles à la question de l'immatériel que renferment « des débris, des choses inanimées [du] passage sur la terre [de la

[6] Les autres expositions sont *La Danse et le Mouvement* [du 10 novembre 1933 au 7 janvier 1934]; *La Danse dans la céramique* [du 10 mars au 22 avril 1934]; *La Danse dans la peinture et la Sculpture contemporaines* [du 3 mai 22 juin 1934] (AID 1934 :153).

danseuse]. Mais qui sait comprendre et lire [...] saura pénétrer dans le 'jardin secret' de la grande artiste » (AID 1934 :157). Une des loges de spectacle est même reconstituée et une attention particulière est portée à la présence d'un chausson de danse scruté comme une trace archéologique nous informant sur la physionomie de Pavlova, comme si elle était un spécimen. Les « Appréciations... » publiées après la description démontrent que l'exercice de mémoire semble avoir été efficace. On parle d'un *ordre intelligent*, on *loue le tact avec lequel tout est disposé* comme une *évocation très tendre et intime de la ballerine* (*Ibid.* :159).

Le Foyer de la danse [du 7 mars au 5 juin 1988], Musée d'Orsay, Paris (annexe A, p. 6).

Cette exposition remonte à 1988 et traite du *phénomène du Foyer de la danse* né au milieu du XVIII[e] siècle et directement lié à l'Opéra de Paris. Sa documentation prend la forme d'un petit fascicule de 43 pages qui fait office de catalogue. Toutefois, les informations sur l'exposition comme telle sont peu nombreuses et cela réduit la possibilité d'analyser la mise en espace. L'exposition tente de documenter le Foyer qui a connu sa grande époque entre 1820 et 1880. Selon la commissaire Martine Kahane, ce phénomène témoigne inévitablement de réalités sociologiques et artistiques. Difficile tâche que de retracer l'histoire d'un phénomène qui a eu différents domiciles et acteurs. Les textes du fascicule proposent une synthèse historique à travers des figures typiques et représentatives du Foyer. Cette synthèse est rapidement justifiée par les sources disponibles et indisponibles ayant servi à la compréhension du Foyer. La présentation du Foyer passe par des ambiances rendues dans des œuvres d'art du début du XX[e] siècle. En tout, 30 œuvres sont exposées : aquarelles, lithogravures, huiles sur toile, dessins, encres de Chine, croquis et quelques plans de salles et coupures de presse. Les œuvres monumentales de Lami, Degas et Forain contribuent à la compréhension des dynamiques socio-artistiques qui, pour la commissaire, font tout l'intérêt du Foyer de la danse. L'exposition semble emprunter une

démarche historique dans le fascicule, et une stratégie beaux-arts dans la représentation du sujet, c'est-à-dire qu'elle laisse « parler » les œuvres picturales.

Dance is a Weapon, NDG 1932-1955 [du 17 janvier au 5 avril 2008], Centre national de la danse, Pantin (annexe A, p. 8).

Cette exposition est inspirée par la démarche du groupe *New Dance Group*. NDG a été fondé en 1932 par des artistes intéressés par la question du militantisme en danse. L'exposition se rapproche de la démarche documentaire par la présence remarquée de photographies, de lithographies – affiches de spectacles –, de coupures de presse, de programmes de spectacles, de cartes de la ville de New York et de quelques reproductions d'œuvres picturales de l'époque, ce qui lui donne une tonalité proche de l'histoire sociale dans laquelle la démarche du Groupe vient s'insérer .Le NDG et son mode de fonctionnement collectif ont eu un impact sur le développement de la danse moderne aux É.-U. Le groupe a, entre autres, développé une approche collaborative de création chorégraphique. Une préoccupation des commissaires, qui voulaient consolider les recherches et de les rendre accessibles à tous, fait écho aux engagements du Groupe. Le parcours de l'exposition se caractérise par sa double approche. D'abord chronologique, l'exposition documente la démarche artistique du Groupe et la légitime, en mettant l'accent sur la situation politique qui a alimenté le langage dansé du NDG. Puis thématique, l'exposition jette un regard sur la discipline elle-même en repérant les influences des danses populaires et primitives ayant inspiré les thèmes chorégraphiques du Groupe. Dans le cadre de l'exposition, le Centre a reconstitué plusieurs des œuvres avec des anciens membres du Groupe pour permettre au public de les redécouvrir. Les activités organisées en lien avec l'exposition ont fait l'objet de captations-vidéos qui s'ajoutent à la documentation du Centre.

Cette approche documentaire de la danse semble favoriser l'autonomie de l'histoire de la danse en positionnant directement l'œuvre du Groupe dans son contexte historique et social.

Trisha Brown : So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing? [du 18 avril au 20 juillet 2008], Walker Art Center, Minneapolis (annexe A, p. 10).

Cette exposition thématique présente principalement le travail sur papier de Trisha Brown, étalé sur 35 ans. En plus des installations sonores reconstituées, Brown est présente dans l'exposition afin de remettre en scène des performances solos en direct. La principale composante de l'exposition est le fameux dessin-notation qu'elle réalise lors de ses performances. Grâce à des fusains que la danseuse tient avec ses mains et ses pieds, elle trace le mouvement de son corps. En montrant ce processus, l'exposition met en perspective une transformation s'opérant en art depuis les années initiée en 1950 entre autres par Jackson Pollock. Cette analyse met l'accent sur l'objet d'art en tant que tel, s'intéressant à son mode de production et posant un regard critique sur la documentation avec laquelle le visiteur entre en contact. Ce discours résiste à la réification artistique des documents (les dessins) qui ferait de l'œuvre de Brown un simple passage de l'image au mouvement. Ce discours met plutôt l'emphase sur l'espace entre l'action et l'image. L'organisation de lectures publiques, de conférences, de performances *in situ* qui s'inscrivent dans l'année Trisha Brown contribue à cet examen des modes de production. Le courant esthétique (dé)construit par Trisha Brown est mis en valeur par une démarche performative.

No singing allowed : flamenco & photography [du 3 avril au 30 août 2009], Centre d'art contemporain andalou, Séville (annexe A, p. 12).

Cette exposition thématique retrace l'intérêt qu'ont eu les photographes pour le flamenco à titre de phénomène social ou d'expression musicale durant le XIX^{e} siècle. Différentes démarches photographiques sont présentées de façon chronologique : des curiosités anthropologiques et documentaires du début du XX^{e} siècle aux portraits en studio, de l'exploration des migrations de la discipline du flamenco depuis la taverne jusqu'à l'académie, ces thèmes tracent l'histoire de la perception de cette danse. L'histoire politique structure les zones de l'exposition. Par exemple, une zone est dédiée à la période historique de la Guerre civile et à l'effacement du flamenco de la vie photographique. Une autre est dédiée à la résurgence du flamenco que Franco a valorisé comme un art national dans les années 1950. Finalement, une des zones thématiques traite d'une perspective plus actuelle en lien avec la théorie de la photographie. Elle aborde l'idéalisation du flamenco par le potentiel de représentation de l'image et de son ambiance. Il est intéressant de constater que la nature du médium privilégié par l'exposition – celui de la photographie – oriente un discours à la fois esthétique et historique qui cherche à remettre dans son contexte social un répertoire chorégraphique. Mais derrière le langage muséographique de ces quelque 200 images, se cache le but de réactiver la controverse autour de l'origine du flamenco.

Rudolf Noureev, 1938-1993, costumes et photographies [du 9 mai au 11 novembre 2009], Centre national du costume de scène, Moulins (annexe A, p. 14).

Ce parcours chronologique à travers la vie de Rudolf Noureev, étoile de ballet russe, fait de l'exposition une véritable monographie sur ce personnage. Ce qui trace cette histoire, ce sont les œuvres chorégraphiques liées à Noureev dans son rôle soit de danseur, soit de chorégraphe, soit de maitre de ballet ou de directeur de compagnie. Toutes les époques de sa vie sont perceptibles grâce aux costumes et aux photographies de scène qui parlent d'une histoire

chorégraphique. La démarche de l'exposition laisse une voix centrale aux danseurs interviewés par les médias, ce qui construit un récit possible de l'histoire du ballet à partir de ses acteurs. Les costumes côtoient systématiquement les photographies, ce qui informe sur leur utilisation sur scène. Les photographies utilisées à des fins de documentation tant pour les maquettes de salles et les portraits d'interprètes que pour les détails de costumes, sont exposées et supportent ces performances historiques. L'histoire scrutée des œuvres chorégraphiques illustre à son tour l'histoire d'un style en danse, celle du ballet russe.

Isadora Duncan 1877-1927 : une sculpture vivante [du 20 novembre 2009 au 14 mars 2010], Musée Bourdelle, Paris (annexe A, p. 16).

Le Musée Bourdelle est un musée consacré à l'artiste Antoine Bourdelle (1861-1929), sculpteur et dessinateur. L'exposition est la deuxième que le Musée organise sur la figure de la danse qu'est Isadora Duncan : la première intitulée *Sous le signe d'Isadora* (1966). « L'exposition veut aussi rendre hommage à une personnalité d'exception » (Laffon 2009 :10). Elle est organisée sous la double ligne du temps de la vie d'Isadora et de courants d'histoire de l'art qui eux, s'apparentent au langage esthétique exploré par la danseuse. L'omniprésence remarquée des réalisations du sculpteur Bourdelle tout au long des cinq zones nourrit le discours faisant d'Isadora la muse du sculpteur et d'autres artistes. Les peintures monumentales de Jeanninot et de Gervex rappellent une scénarisation beaux-arts du sujet. La redécouverte des œuvres grecques classiques, notamment par Isadora, replace la démarche de la danseuse dans l'histoire de l'art. La zone dédiée à l'école d'Isadora, illustrée par un reportage photographique réalisé par Edward Steichen, a retenu notre attention pour sa contribution à l'histoire de la danse. Enfin, la présence d'une série de seize « croquis chorégraphiques » dans le jardin du Musée au printemps 2009, initiative du chorégraphe-danseur Jean-Claude Gallota, rappelle la qualité d'existence de la

danse, celle du corps. Cette démarche monographique ramène la danse au premier plan des courants d'histoire de l'art qui, toutefois, structurent la perspective historique.

Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours [du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012], Musée national d'art moderne (MNAM), Paris (annexe A, p. 18).

L'exposition tente de démontrer au grand public comment la danse et l'art se sont réciproquement influencés et transformés. Des œuvres majeures d'artistes visuels de différentes époques sont présentées afin d'illustrer l'évolution stylistique de la danse. L'exposition, tout comme le catalogue, est divisée en trois périodes. L'exposition explore le foisonnement de deux foyers occidentaux de la danse influencés par des danses extra-européennes, produisant un langage chorégraphique en rupture avec les formes classiques. Les commissaires sont parties de l'idée de donner à voir les traces (notations, films, photographies) laissées par les danseurs et les chorégraphes souhaitant constituer une mémoire collective de la danse. Le dénominateur commun des deux disciplines est celui de la vie. Cette métaphore, comme principe directeur de l'exposition, traduit la prédominance de la danse dans l'exposition puisqu'elle s'inspire d'une ambassadrice de la danse, Isadora Duncan[7]. La multitude de médiums présents dans l'exposition marque la critique (Forster 2011, Duponchelle 2011). De l'œuvre chorégraphique (*Mouvement microscope* d'Olafur Eliasson, en installation vidéo) aux gouaches, en passant par des costumes et une programmation culturelle comportant des spectacles vivants, des performances et des vidéodanses en parallèle de l'exposition, tout y était : « [...] aux côtés de divers documents filmés et de chorégraphies intervenaient les essentielles de nombreux artistes qui tout au long du siècle dialoguent avec la danse, la représentent ou la mettent en scène » (Alfred Pacquement, directeur

[7] « Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. [...] Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie » (Duncan 1928 :10).

du MNAM dans Macel et al. 2001 :13). La démarche de l'exposition semble tourner autour d'aspects formels et s'apparente à une méthode issue de l'histoire de l'art et de théories esthétiques.

Ces expositions montrent, chacune à leur façon, la tendance à vouloir rapprocher la danse d'autres disciplines pour comprendre l'évolution de ses courants esthétiques, ce qui a comme résultat de détourner la compréhension de l'histoire de la danse. L'expérience du mouvement ou l'évolution de la conception culturelle du corps sont-ils des aspects centraux de toutes les histoires? Il semble qu'aborder les œuvres chorégraphiques pour ce qu'elles tirent du contexte socio-historique dans lequel elles sont produites permet de comprendre l'essence d'une telle démarche. Par exemple, des mises en valeur comme celles des expositions *Dance is a weapon* ou *Rudolf Noureev, 1938-1993* montrent qu'il est possible d'analyser l'œuvre chorégraphique particulière comme témoin d'un contexte de création artistique dont elle tire son inspiration. Dans le cas de *Isadora Duncan*, la section dédiée à son école est fortement documentée par des photographies, des coupures de presse et des affiches, et cet assemblage met en lumière un pan spécifique de l'écologie de la danse : le mécanisme d'enseignement intensif. Nous prenons conscience que le discours historique de l'exposition est possible grâce à l'agencement de différentes traces. Lorsque des œuvres picturales clés de l'histoire de l'art côtoient des archives de spectacle, il se produit un parallèle historique pouvant dévier l'attention du visiteur vers l'objet esthétique et l'éloigner de la spécificité de l'art de la danse. L'exposition de type documentaire, qui utilise des témoins historiques comme la photographie ou le témoignage pour comprendre l'œuvre ou l'artiste, contribuerait-elle davantage à l'histoire particulière de la danse? La présence du document, comme témoin de l'œuvre, peut-elle être le déclencheur d'une représentation détournée de l'art chorégraphique et de son histoire, la plaçant dans une relation de dépendance

à d'autres disciplines qui, elles, produisent des documents? Les règles muséales de conservation axées sur la matière – le matériel –, sont-elles la cause d'une représentation de l'histoire?

2.3.2.1 La mise en valeur de la trace et non de la danse

La mise en valeur de la trace semble être risquée, voire inadéquate, incomplète. Dans le cas du patrimoine chorégraphique, elle produit un récit muséal surplombant l'histoire de la danse et sa compréhension. Nous croyons que le document contribue à une forme d'inéquation entre l'œuvre chorégraphique et ce qui la représente. Au cœur de ces observations, Lapalu conclut que l'exposition d'actions furtives[8] doit accompagner le public dans la compréhension de la qualité performative des artefacts au même titre que leur qualité esthétique (Lapalu 2010 :127). Les expositions *Trisha Brown* ou *No singing allowed* intègrent, dans leurs discours, des pistes de ce type de médiation. En effet, la première résiste à la réification de l'œuvre tandis que l'autre affirme le potentiel de représentation des images. La question de la représentation historique par le discours muséal touche à une réalité plus large du monde muséal et nous croyons que la mise en valeur de la danse met en lumière cette réalité. Entre autres, le milieu de l'art contemporain a récemment été confronté à cette problématique en raison de l'insertion de la performance dans le musée. Avec la performance, l'artiste est de plus en plus indissociable de l'œuvre puisque souvent, il est l'œuvre. Il s'ensuit que la présence de l'artiste dans le musée est nécessaire, voire obligée. Dans la section suivante de notre travail dirigé, nous analyserons l'introduction de la performance dans le musée afin de voir si les pratiques muséales autour de la performance représentent une voie possible pour la patrimonialisation de la danse. Comme pour la danse, la performance a comme

[8] Sophie Lapalu dans son mémoire *Les actions furtives exposées : un paradoxe?* s'intéresse à ce qu'elle appelle les œuvres « furtives », c'est-à-dire sans artéfacts ou issues d'actions éphémères parfois sans spectateurs, non matérielles, performatives, spectaculaires, qui ont toutes en commun la qualité d'inventer « de nouveaux *procès* artistiques, de nouvelles modalités d'agir : ici, à travers le corps de l'artiste a lieu un acte éphémère, anonyme et inscrit dans la réalité, qui ne produit rien d'autre que son geste, à la surprise du *quidam* non averti » (Lapalu 2010 :10).

matière première le corps. Or, ce qui est présenté dans les expositions qui tentent d'aborder des œuvres du passé, ce sont une fois de plus les traces satellites de l'œuvre chorégraphique. Ce mécanisme d'exposition pose une importante question : quel statut attribuer à ces objets? Il semble que l'œuvre ne soit pas, par exemple, la photographie de la performance, bien que parfois, la photographique possède le statut d'œuvre et soit acquise par le musée, ce qui peut lui donner une valeur marchande ou esthétique. Il semble aussi que la relation qu'entretient le musée avec ses collections favorise l'attribution du statut d'œuvre à une trace qui n'a pas nécessairement été conçue dans cette intention. Or, la relation qu'entretiennent les bibliothèques avec leurs collections documentaires, de même que les médiathèques en milieu muséal, ne correspondrait-elle pas davantage à la relation que musée devrait entretenir avec les traces?

Si l'histoire de la danse n'a pas besoin des autres disciplines dans la définition de son évolution, elle nécessite toutefois l'apport d'autres domaines dans le développement de méthode de conservation et d'exposition propres à son médium. Afin d'ouvrir la réflexion sur ces nouvelles méthodes hypothétiques, nous proposons une incursion dans d'autres sphères de la muséologie qui présentent des voies possibles pour notre question de recherche : comment patrimonialiser la danse?

3. DEUXIÈME PARTIE. Les défis du patrimoine vivant et son entrée au musée

Cette section est marquée par une ouverture à d'autres sphères de la muséologie. Avant d'aborder l'avènement de la performance au musée et les quelques cas pratiques qui expérimentent l'insertion du corps dans l'espace d'exposition, nous traiterons des aspects théoriques et méthodologiques du patrimoine vivant. D'abord, nous verrons que les politiques patrimoniales à l'échelle nationale et internationale reconnaissent de plus en plus la dimension immatérielle du patrimoine. Puis, nous présenterons quelques citations d'auteurs qui insistent sur le rôle de la communauté dans les recherches en ethnomuséologie et dans les musées d'histoire et de folklore. Nous reviendrons sur les recherches en danse traversées par d'autres méthodologies afin d'ouvrir l'histoire de la danse à de nouveaux horizons. Finalement, nous aborderons des pratiques muséales qui se sont adaptées aux nouvelles formes d'art et qui présentent des pistes d'action pour le patrimoine vivant.

3.1 Aspects théoriques et méthodologiques

3.1.1 Le changement du paradigme de l'immatériel et ses retombées

« [L]es chefs-d'œuvre du patrimoine immatériel [sont] les trésors humains vivants, les langues en danger, les traditions orales, la musique traditionnelle ou encore la danse » (unesco.org). La Convention de l'UNESCO révisée en 2003 semble avoir eu des répercussions sur l'intérêt actuel des musées pour le patrimoine vivant. Nous l'avons vu, deux institutions nationales québécoises se sont intéressées récemment et s'intéressent encore au patrimoine de la danse. Nous verrons ci-après qu'un changement s'opère également dans la politique nationale du Québec sur le patrimoine culturel.

L'UNESCO, comme point de repère global de la muséologie, s'ouvre désormais au concept de l'immatériel dans lequel s'insère des manifestations artistiques comme la danse. En effet, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adoptée en 2003, réagit en partie à la Convention de 1972 pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. Cette dernière avait tendance à séparer l'interaction humaine des traditions culturelles (unesco.org). Même si le Canada n'a pas ratifié cette convention de l'UNESCO, on en trouve certains échos dans la politique patrimoniale du Québec et dans la révision de la Loi sur le patrimoine culturel en 2012. Parmi les objets du patrimoine et leurs définitions, on retrouve maintenant le *patrimoine immatériel*, qui inclut :

> [...] les savoir-faire, les connaissances, les expressions, les pratiques et les représentations transmis de génération en génération et recréés en permanence, en conjonction, le cas échéant, avec les objets et les espaces culturels qui leur sont associés, qu'une communauté ou un groupe reconnaît comme faisant partie de son patrimoine culturel et dont la connaissance, la sauvegarde, la transmission ou la mise en valeur présente un intérêt public (Ministère de la Culture et des Communication, P-9.002).

Un article de Laurier Turgeon permet de mieux comprendre ce changement de paradigme. Les approches qui s'intéressent au patrimoine culturel immatériel insistent davantage sur le « caractère dynamique du patrimoine, sur la transmission et la communication » et envisage le patrimoine comme un « processus plutôt qu'un produit » (Turgeon 2010 :391). L'*art vivant* ou *éphémère*, la *culture de témoignage*, l'*esprit du lieu* ou le *savoir-faire traditionnel* sont tous des exemples de patrimoine qui sous-tendent l'idée que l'immatériel est porté par des individus et des collectivités. En raison de leur implication active dans la transmission des pratiques, les communautés représentent un nouvel objectif de conservation et ce, en raison de leur implication active dans la transmission des pratiques. Leur participation fait maintenant partie des modes de conservation du patrimoine immatériel.

Comme nouvel objet de connaissance muséal, l'immatériel place les institutions devant de nouveaux défis en troublant les normes et *règles canoniques* de la conservation (*Ibid.* :389). L'immatériel participe plus largement à une redéfinition des nouvelles politiques patrimoniales et permet la reconnaissance de pratiques culturelles jusqu'ici négligées par les institutions de mémoire :

> [...] depuis une dizaine d'années, nous sommes passés d'un régime patrimonial soucieux de l'authenticité, de la conservation de la culture matérielle et de la contemplation esthétique de l'objet dans sa matérialité à un régime qui valorise la transformation des pratiques culturelles, la performance de la personne et l'expérience sensible de la culture. Le patrimoine est aujourd'hui plus une question d'affect que d'intellect, de sociabilité que d'expertise (*Ibid.* :391).

Nous croyons qu'un tel changement de paradigme favorise l'insertion de la danse dans les musées, qu'il exerce une influence sur nos institutions nationales et les incite à se pencher sur la mise en valeur de pratiques vivantes. La présence de la danse dans les musées est-elle liée à l'intérêt que les sociétés contemporaines portent au patrimoine immatériel? Issu du milieu de la danse, l'auteur Marten Spangberg est convaincu des raisons qui motivent le musée à s'intéresser à la danse : « [...] *because dance correlates to contemporary modes of production, to a society based on immaterial values and the exchange of knowledge and experience* » (spangbergianism.wordpress.com). Il soutient l'idée selon laquelle les nouveaux modes de production amènent les musées, comme la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris, le MoMA à New York, à se repositionner en se tournant de plus en plus vers les notions d'immatériel, d'expérience, de connaissance. L'arrivée de la danse au musée, tout comme les changements dans les politiques patrimoniales témoigneraient, selon nous, des transformations liées à la société de l'information. Nous croyons que le changement dans les politiques patrimoniales témoigne aussi de cette transformation.

3.1.2 Les recherches en ethnomuséologie : un principe général, l'implication des communautés

« L'approche ethnographique en histoire de la danse prolonge les horizons de cet art; elle élargit notre connaissance des rapports sociaux tout en privilégiant une vision globale des évènements sociaux et culturels qui se sont révélés déterminants » (Tembeck 1991 :1). Dans cette citation, Tembeck met déjà en place l'apport de l'ethnologie à la compréhension de la danse. En ethnomuséologie, nous avons remarqué que les pratiques collaboratives avec les communautés concernées sont bénéfiques pour la mise en valeur du patrimoine immatériel. Nous proposons donc ici un survol de quelques approches qui abondent dans le sens de ce principe général. Les recherches de l'anthropologue Élise Dubuc portent principalement sur le monde des musées et la muséologie, les diverses représentations culturelles, ainsi que le patrimoine autochtone. Dubuc travaille principalement avec les autochtones de l'ouest du Canada ainsi qu'avec différentes communautés du Québec :

> [...] les réalités vécues dans les communautés par les individus à qui l'on remet la charge de s'occuper du patrimoine, sont peut-être moins flamboyantes, mais elles n'en témoignent pas moins d'un renouveau. [Il s'agit] de reconnaître comment l'institution muséale occidentale a embrigadé les objets de civilisations qu'elle croyait conquises, comment elle a formulé un discours qui traçait les ornières d'un mode d'appréhension de cultures considérées comme étant en voie de disparition, et comment elle évolue aujourd'hui (Dubuc et Turgeon 2004 :7).

Le cas de l'ethnomuséologie révèle la nécessité de travailler avec les communautés, sans quoi les dynamiques de domination identifiées par Dubuc sont inévitables. Pour sa part, Richard Kurin, directeur du Centre du patrimoine culturel et du folklore des institutions Smithsonian, présente cette collaboration dans une perspective méthodologique :

> En matière de patrimoine culturel immatériel, les musées doivent établir un dialogue, ainsi qu'un partenariat, minutieux, sincère et concret avec les communautés dépositaires dudit patrimoine. Un tel partenariat suppose de définir en commun ces traditions et de veiller en commun à leur représentation. Les musées ne peuvent avoir recours à la reconstitution maîtrisée d'une culture vivante, idéalisée ou embellie, interprétée par des acteurs à partir d'un texte; ils doivent au contraire faire face à un patrimoine vécu par des êtres de chair et de sang (Kurin 2004 :7).

Kurin évoque ainsi le rôle de la communauté dans les mécanismes de représentation d'une connaissance. Cet apport était déjà au cœur de la prise de conscience qui a eu lieu il y a plus de 30 ans, en 1973, lors de la Table Ronde de Santiago de Chile organisée par l'International Council of Museums (ICOM) et qui représente l'amorce d'un courant social de la muséologie. En effet, afin de réduire l'écart entre le développement de la société et celui du musée sur un territoire donné, cette nouvelle vision prend en considération les circonstances de la société et tente d'utiliser le musée comme moyen d'action et de changement social. Un des articles de la Déclaration de Santiago de Chili en témoigne directement :

> Que le musée est une institution au service de la société dont il est partie intégrante et [...] qu'il peut contribuer à entrainer ces communautés dans l'action, en situant leur activité dans un cadre historique [...] à l'intérieur de leur réalité nationale respective (résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili 1973 :198-199).

Lors de la 9e Conférence générale[9], la conception du musée qui se limite à la préservation du patrimoine culturel et naturel au moyen de la possession d'objets est remise en question; désormais, on met plutôt l'humain et son développement au cœur de la détermination des manifestations culturelles et naturelles qui lui sont significatives (Boylan 1996 :50). Quelques années plus tard, le modèle de l'écomusée[10] sera l'aboutissement des principes de la Table ronde.

Finalement, la Déclaration de Québec sur l'esprit du lieu, autre donnée du patrimoine immatériel, accorde aussi une place importante à la communauté dans sa méthodologie de transmission et de conservation :

> [...] transmis essentiellement par des personnes et que la transmission participe

[9] Il s'agit de la neuvième Conférence générale de l'ICOM qui a eu lieu en 1971 à Grenoble et à Paris et qui avait comme thème « Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain : le rôle éducatif et culturel des musées » (Boylan 1996 :50).

[10] Pierre Mayrand décrit l'écomusée comme « une organisation à vocation socioculturelle, utilisant l'histoire et l'exposition, l'éducation populaire, comme les outils privilégiés d'un projet de connaissance de soi, de développement harmonisé et d'ouverture sur le monde » (Mayrand 2004 :42).

> activement à sa conservation, nous déclarons que c'est par la communication interactive et la participation des communautés concernées que l'esprit du lieu est sauvegardé, employé et enrichi. La communication permet ainsi de garder l'esprit du lieu vivant (Déclaration de Québec 2008 :4).

Ces quelques auteurs proposent des pistes qu'il serait possible d'explorer et d'appliquer à une éventuelle muséologie de la danse. Travailler avec la communauté de la danse serait-il un moyen de tracer une histoire spécifique de la danse? Bien que la réalité de la communauté de la danse ne soit pas comparable aux dynamiques coloniales subies par les communautés autochtones, la voie de la collaboration pourrait-elle s'appliquer à différents types de patrimoines vivants?

3.1.3 Les recherches en danse traversées par de nouvelles méthodologies

En menant nos recherches sur la danse, nous avons pu remarquer qu'une conception puritaine de l'histoire, *plutôt prude et très attachée aux principes moraux, religieux* et *politiques* d'une époque (cnrtl.fr) avait freiné le développement d'une histoire de la danse et sa présence dans l'activité patrimoniale. Ce facteur semble avoir amené les recherches en danse vers de nouvelles méthodologies. Aubierge Desalme, dans son mémoire sur les traces de la danse, observe que la pensée dominante aux États-Unis a longtemps été imprégnée d'une conception puritaine de la danse, décrite comme le « pire des vices » en raison de son rapport au corps (Desalme 2005 :9). Ce phénomène s'est également produit au Québec. L'historienne de la danse Iro Tembeck, mentionne que la danse a longtemps été ostracisée par l'Église et l'État ultra-conservateur, ce qui rendait difficile son étude (Tembeck 1991 :5). Elle reprend les propos de Mgr Bourget qui, en 1943, se prononce en faveur de l'interdiction de la danse : « Les danses [...] comportent un danger de livrer autrui ou soi-même aux tentations de la chair ou à quelque autre péril »

(Laflamme 1979 :70)[11]. Ces propos permettent de comprendre pourquoi les intellectuels ont eu de la difficulté à écrire et à publier sur la danse. L'ethnologue Laurier Turgeon explique cette discrimination par des conceptions culturelles, mais il les lie précisément aux traces du patrimoine vivant :

> [...] l'écriture s'est appropriée la mémoire au point d'en revendiquer le monopole. L'histoire a été jusqu'à récemment une histoire écrite, produite essentiellement par d'autres écrits, les archives. L'écriture n'est-elle pas devenue le temple de la mémoire? N'a-t-elle pas rejeté la mémoire des objets [des corps], qualifiée d'animisme et de fétichisme [de primitivisme]? (Turgeon 2007 :31).

Le manque d'écrits sur la danse se présente comme une deuxième cause expliquant son absence de l'histoire culturelle, la première étant le jugement culturel, voire moral et religieux. La nature éphémère de l'art de la danse est spécifique à son médium, le corps, qui ne laisse d'autre trace que dans la mémoire du corps, par transmission orale et physique[12]. Ce facteur culturel semble avoir amené les recherches en danse à développer de nouvelles méthodologies. Plusieurs auteurs proposent en effet des outils d'analyse qui permettent de contrer les effets de cette subjectivité culturelle dans l'écriture de l'histoire et de considérer l'œuvre chorégraphique comme une manifestation culturelle révélatrice. Selon l'historienne Vannina Olivesi : « L'écriture de l'histoire ne peut se résumer à l'usage d'une suite de procédures intellectuelles puisqu'elle engage la subjectivité de l'auteur, son appréhension du réel, sa sensibilité individuelle » (Olivesi 2008 :17). L'auteure considère que les systèmes de valeurs, de croyances, d'émotions et d'affects sont aussi des objets historiques à prendre en considération.

---

[11] On trouve en annexe (C) un ouvrage français de 1853 qui condamne aussi l'art de la danse et le qualifie à la fois de *poison* et *de mort* (Périsse 1853 :109). La page couverture permet de mieux comprendre le contexte moral de la condamnation de la danse.

[12] Au cours du XX[e] siècle, il y a eu différentes tentatives d'écriture de la danse. Toutefois, aucune n'a connu un consensus universel comme c'est le cas pour la partition musicale. Selon Côté, les systèmes de notation en danse les plus connus et étudiés sont la notation Laban (approx. 1920 : cinétographie ou Labanotation), le système Benesh (1955 : *Benesh Mouvement Notation*) et le système Conté (Côté 2012 :21 à 23).

Dans ces circonstances, Olivesi propose un premier outils d'analyse. Il s'agit de la *prosopographie*, une méthode d'analyse sociale de l'histoire consistant à faire la biographie d'un groupe par l'étude de ses modes de vie, de recrutement et de pérennité (*Ibid.* :17). En ce sens, la transmission du savoir en danse s'étant longtemps effectuée entre les individus – du maitre aux élèves –, les filiations sociales représentent un excellent moyen pour comprendre comment se forme un style en danse et comment émerge une esthétique propre. Cette idée de filiation est présente dans une démonstration faite par Glon et Souquet dans leur article sur l'importance des studios dans l'histoire de la danse. En effet, par sa qualité de vecteur de création, le studio devient un phénomène historique qui nous informe sur l'écologie d'une activité culturelle. De la « salle de danse » durant la Renaissance aux studios intérieurs et extérieurs du XX^{e} siècle en passant par les formules plus modernes et lucratives où « tout se loue à l'heure », l'histoire s'y produit ainsi que l'association et la dissociation de personnes (Glon et Souquet 2013 :4-7). Les approches qui étudient la filiation sociale permettent de définir une spécificité propre au médium de la danse, soit la transmission corporelle entre les personnes. L'histoire sociale, semble propice à l'étude de l'histoire de la danse.

Isabelle Launay, historienne et chercheure en danse, propose de valoriser l'aspect humain comme source historique pour l'étude de l'œuvre chorégraphique. Cette valorisation prend la forme du témoignage. Comme source première, le témoignage est intrinsèque à la notion de patrimoine immatériel. Launay y voit un lien particulier avec le patrimoine de la danse en raison de sa capacité à évoquer le corps : la voix rappelle le corps, le corps rappelle le geste. De plus, cette *vraie* histoire permet de résister à la réification de l'œuvre en mettant au premier plan la voix qui est impliquée dans l'œuvre. Cette vision de la source intègre directement la communauté dans la représentation de son histoire et elle présente un défi :

> [...] la difficulté propre à un projet en histoire de la danse, où il s'agirait de tenir ensemble deux exigences : à la fois le contrat de vérité sur lequel repose le discours historique et le contrat de fidélité à l'expérience sur lequel repose le rapport ressenti de la communauté des artistes à leur passé (Launay 2011 :10).

En anthropologie de la danse, on remarque que la danse a longtemps été étudiée en lien avec d'autres pratiques culturelles, le rituel, par exemple. Ce rapprochement ne lui donnait « aucune autonomie d'un point de vue empirique et conceptuel » (Grau 2005 :17). L'anthropologue Andrée Grau situe les causes de ce problème dans le manque d'outils d'analyse et de description adéquats pour l'objet de la danse. Dans les années 1960-1970, des modèles analytiques émergent et sont propices à l'examen de la danse. Issus de la linguistique et repris par l'anthropologie, ces outils ciblent l'importante relation entre la langue et la culture. Les notions de classification et de taxinomie populaire et celle d'analyse conceptuelle entre l'« émique » (ce qui existe) et l'« éthique » (ce qui est utilisé par la culture) permettront de mieux saisir la résonance culturelle d'une œuvre chorégraphique (*Ibid.* :22). Il est possible d'admettre que l'histoire de la danse a connu des embûches culturelles et méthodologiques, ce qui a eu un impact sur son inscription comme objet historique. L'écriture de l'histoire de la danse exige donc d'aller au delà des conceptions méthodologiques classiques.

Les changements qui se produisent dans les politiques patrimoniales ne représenteraient-ils pas une condition propice au développement d'une muséologie de la danse? Nous remarquons que de plus en plus de recherches contribuent à élaborer une méthode pour la mise en valeur et la conservation du patrimoine vivant. Nous verrons dans la section suivante que le milieu de l'art contemporain semble lui aussi évoluer vers l'insertion de pratiques vivantes.

3.2 Aspects pratiques

En abordant les politiques patrimoniales au début de cette section du travail dirigé, nous avons formulé l'hypothèse que celles-ci témoignent de l'intérêt que les sociétés contemporaines portent au patrimoine immatériel. Le musée d'art contemporain s'intéresse aussi à une forme de patrimoine vivant, la performance artistique, ce qui coïncide avec l'intérêt pour le patrimoine immatériel. Les récentes recherches réalisées par les artistes ainsi que par les historiens de l'art, les conservateurs et les commissaires tentent de relever les défis que représentent l'exposition et la conservation de ce patrimoine vivant à l'intérieur de l'institution. Avant de passer en revue quelques exemples d'exposition du vivant, nous verrons que les artistes ainsi que les professionnels cherchent à adapter le musée au patrimoine vivant. Les récents développements dans cette sphère de la muséologie représentent une fois de plus des voies possibles dans la réflexion sur la conservation et la mise en valeur de la danse.

3.2.1 Nouvel objet de conservation et d'exposition

Présents sur la scène artistique depuis plus de 40 ans, les arts performatifs ont transformé assez radicalement les pratiques muséales. Entre autres, leur mise en exposition stimule la collaboration entre les musées et les artistes. De plus, nous croyons que les arts performatifs donnent un nouveau rôle à la documentation des œuvres en raison de leur caractère éphémère. Les artistes sont impliqués dans le façonnage des traces documentaires ou audiovisuelles qui découlent des œuvres éphémères. Smithen et Barker (2006) remarquent que l'art contemporain a une répercussion sur l'ensemble du musée, en le transformant en musée-forum, un espace de discussion entre différents pôles : un lien étroit est entretenu entre musée et artiste afin de prendre des décisions sur la mise en valeur et la conservation des œuvres éphémères. De plus, les

artistes engagent des relations plus ou moins directes avec le public qui fréquente le musée. La communauté artistique ainsi que les publics voient leur relation à l'objet muséal transformée par cette implication grandissante. Un tel rapport entre artiste et institution n'est pas sans rappeler l'importance de l'implication des communautés dans le traitement du patrimoine immatériel.

3.2.1.1 L'apport de la communauté artistique

L'art performatif est fondé sur l'action, le geste et la présence[13]. C'est la relation que l'artiste crée avec une audience, à un moment donné et dans un espace donné, qui constitue l'œuvre. L'objet matériel perd toute sa valeur traditionnelle, il devient figurant, trace de ce moment éphémère qui constitue désormais l'œuvre. Selon Robert Klein, les artistes de la performance tentent ainsi de rejeter l'objet d'art comme *incarnation de valeur* (Klein 1970 :403). Selon l'historienne de l'art Nathalie Heinich, la notion d'authenticité de l'objet est remise en cause et se déplace vers l'idée et le concept (Heinich 1999 :106). Avec la performance, l'œuvre et l'artiste sont de plus en plus indissociables puisque souvent, l'artiste est l'œuvre. Ainsi, on voit des artistes penser de manière plus « formelle » aux traces de leurs œuvres, ce qui crée de « nouveaux totems de l'art » dont les institutions s'emparent avec enthousiasme (Giangreco 2008 :18). Les artistes ont développé différentes postures du point de vue de l'œuvre et de son mécanisme de transmission et ces postures ont un lien direct avec la conservation des œuvres. Des artistes travaillent systématiquement la photographie et la performance, comme par exemple Jacynthe Carrier, d'autres écrivent eux-mêmes sur leur pratique artistique afin d'exercer un contrôle sur le discours qui découle de l'œuvre vivante, comme par exemple Sylvie Cotton. D'autres refusent

[13] Selon Richard Martel, la performance est une actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité; à la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, normes, conditionnements et en même temps une déstabilisation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation des catégories stylistiques. [...] Il y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs (Martel 2005 :83).

toute captation-vidéo, comme Tino Sehgal. L'artiste questionne ainsi la valeur du procès-verbal des images pour mettre en scène l'action et intervenir dans le processus d'historicisation de son œuvre à partir de la trace. En prenant pour matériau leur corps et parfois en contrôlant les images des actions, les artistes parviennent à investir les mécanismes du discours historique. Le rapport entre image et œuvre dans les pratiques performatives lance un important défi aux historiens et aux musées : celui de « construire une histoire qui intègre l'interprétation en convoquant cet équilibre entre le réel et sa représentation » (Bégoc 2005 :23). En développant la performance, la communauté artistique intervient dans les processus traditionnels du milieu muséal et l'incite à se redéfinir.

3.2.1.2 Vers une adaptation du musée aux pratiques vivantes

De son côté, le musée d'art contemporain se penche sur la mise en valeur et la conservation de ces pratiques éphémères. Une des méthodes pratiquées dans le musée d'art est le *reenactment*, un processus de reconstitution de performances éphémères historiques qui permet au visiteur de les revoir. De plus en plus de musées l'utilisent comme moyen de mettre en valeur une œuvre performative du passé dans une exposition actuelle. Rebecca Schneider, contrairement à Peggy Phelan[14], soutient que, à la manière des rituels, la performance perdure grâce à la répétition qu'elle implique. Le *reenactment* représenterait pour cette même auteure la possibilité de *performer l'archive* (Schneider 2001 :101). En plus d'imposer le corps comme un objet muséal, le champ de la performance crée une méthode vivante d'activation de l'histoire dite éphémère. Pour l'historienne de l'art Anne Bénichou, cette méthode de mise en valeur est identifiée comme

[14] Selon Anne Bénichou, il existe trois principales postures théoriques concernant la transmission de la performance : (1) l'approche ontologique de la performance valorisant la nature éphémère de l'œuvre et excluant de son champ toute la documentation (Peggy Phelan); (2) le *reenactment* comme mode de transmission orale échappant à la logique de l'archive (Rebecca Scheider); (3) la reconstitution par le document et l'expérience phénoménologique qui en découle (Philip Auslander) (Bénichou 2011 :148).

un moyen déployé par le musée afin de poursuivre sa mission de conservation tout en assurant une représentation de l'ensemble des pratiques contemporaines. Selon l'auteure, cette pratique du musée participe au processus d'historicisation et d'institutionnalisation de la performance (Bénichou 2011 :147). Finalement, cette même auteure considère que ce phénomène s'inscrit dans une mutation d'ordre institutionnel. Dans la plupart des cas, le *reenactment* repose sur un dialogue entre l'institution et la volonté de l'artiste. Si ce dernier est impliqué dans le façonnage des traces découlant de son œuvre éphémère, ces traces peuvent s'avérer être un mode d'utilisation qui permettra le *reenactment.* L'exercice de mémoire réside moins dans la préservation matérielle, et la documentation des œuvres éphémères devient une nouvelle clé de compréhension pour l'histoire de l'art. En ce sens, les pratiques performatives donnent un nouveau rôle à la documentation des œuvres. En se préoccupant des œuvres selon cette nouvelle contrainte, le musée d'art amorce une discussion sur le statut de la trace et cette discussion semble aussi importante à considérer pour notre réflexion que la méthode elle-même de mise valeur.

Si l'œuvre est éphémère dans le temps, elle est nécessairement destinée à disparaitre. Dans ce contexte, quel statut est-il possible de donner à la trace ? « La documentation sur la *performance* ou sur le *travail* [...], dans les espaces institutionnels de l'art, a rapidement tenu lieu d'œuvre [...] » (Moineau 2007 :123). Dans notre culture de l'écrit, le document endosse le rôle de témoin et de preuve d'existence d'un fait. Dans le champ de la performance, ce rôle lui attribue parfois une valeur économique puisque le document certifie l'existence passée de l'action éphémère. Mais du point de vue de la démarche artistique, le document comme trace de l'action est parfois incohérent avec le fait artistique (Lapalu 2010 :64). Agathe Dupont, qui s'intéresse aux pratiques de conservation de la performance au Centre Pompidou, souligne la valeur du

document :

> Ces documents, nécessaires à la maturation, à la mémoire, et à la conservation de l'œuvre, ne sont pas l'œuvre elle-même, mais, en son absence, s'y substituent, de manière à la révéler au-delà de sa présence éphémère, telle un second degré d'elle-même (Dupont 2004 :36).

Le phénomène évolutif autour de la conservation de la performance est alimenté par deux acteurs : le musée et l'artiste. D'une part, le musée confère aux traces de la performance une valeur qui varie selon la démarche artistique. D'autre part, les artistes de la performance évoluent depuis l'émergence du courant dans les années 1960 et ils présentent maintenant différentes réflexions quant à la trace, visible ou non, dans la pratique artistique. C'est pourquoi il est important de garder en tête le rôle que joue la documentation dans l'œuvre afin de lui donner sa juste valeur. Une fois de plus, nous revenons vers la conservation du patrimoine de la danse et nous rappelons l'utilisation faite de l'expression « patrimoine dansé » qui contribue à notre sens, à une compréhension inadéquate de cet art et entraine une mise en valeur tout aussi inadéquate.

Si nous prenons l'exemple du Musée d'art contemporain de Montréal, nous pouvons remarquer un changement dans sa perception de la documentation des œuvres contemporaines[15]. Selon Louise Simard, responsable des créations multimédias dans le cadre desquelles sont présentés les programmes de performance, le MACM réalise systématiquement des captations-vidéos des performances qu'il accueille et il les dépose aux Archives du Musée. Récemment, la gestion des Archives et celle de la Médiathèque du MACM ont été fusionnées, d'abord à cause d'un facteur économique. Toutefois, cette fusion témoigne pour nous d'un

[15] Durant le mois de février 2014, nous avons rencontré Louise Simard, responsable des créations multimédias, afin de mieux comprendre les pratiques du Musée envers les œuvres performatives qu'il présente. Puis, durant le mois de mars 2014, nous avons rencontré Anne-Marie Zeppetelli, gestionnaire des collections et des ressources documentaires au MACM, ainsi que Marie Fraser, conservatrice en chef de 2011 à 2013 au MACM, au sujet de la fusion de la gestion des Archives et de la Médiathèque.

changement dans les pratiques de conservation. Le Musée modifie sa perception de la documentation de la performance en regard de sa fonction de préservation des collections. Ce qui est maintenant intéressant de conserver, c'est le contexte, le concept et l'évènement entourant l'œuvre vivante. La réinstallation des œuvres dépend de la documentation produite lors de leur présentation ou de leur acquisition. De plus, nous croyons que cette fusion permet d'accorder au document sa juste valeur afin de ne pas confondre les traces de l'œuvre avec l'œuvre. Pour assurer la pérennité hâtive des œuvres, le MACM déploie une nouvelle stratégie de gestion de la documentation. L'une des personnes rencontrées souhaiterait même voir la base de données du service des communications se joindre également aux bases de documentation car le service des communications rassemble lui-aussi des informations importantes pour la compréhension des œuvres vivantes. Sans la documentation des collections, les pratiques artistiques ne reposant pas sur la matière (installations-lumières, sculptures végétales, performances) seraient invisibles, voire absentes de l'histoire de la collection : « *As the objects continue to change, documentation becomes ever more important to retain information about their existence* » (Smithen & Barker 2006 :95). Les œuvres peuvent maintenant vivre et mourir tout en étant conservées par divers moyens et revues dans un contexte institutionnel.

Le changement de paradigme dans les politiques patrimoniales ainsi que l'engouement des institutions pour la performance artistique sont des conditions observées dans l'actualité muséale. Elles sont propices au développement d'une muséologie adaptée au patrimoine de la danse. Nous verrons ci-après quelques exemples d'expositions qui tentent d'explorer cette rencontre entre le corps, la mise en valeur et la conservation. Chacun à sa façon, les exemples contiennent des modalités de l'exposition vivante qui peuvent s'ajouter aux différentes propositions méthodologiques vues plus haut.

3.2.2 La danse qui rappelle le corps qui rappelle la communauté : quelques exemples d'expositions où le corps est présent dans la galerie

Dans cette dernière section, nous souhaitons rendre évidente l'idée selon laquelle le patrimoine vivant est porté par des personnes et donc, que sa mise en valeur gagne à intégrer le corps. L'utilisation du corps du danseur dans la mise en valeur du patrimoine de la danse suggère la participation de la communauté de la danse à sa mise en valeur. La présence du corps dans la mise en valeur du patrimoine de la danse peut-elle mener à une compréhension plus directe des paramètres de cet art? Nous verrons que, dans certains cas, l'utilisation du corps participe à la mémoire vivante des œuvres. Les exemples d'expositions se trouvent principalement aux limites des arts visuels et de la danse. De plus, certains d'entre eux témoignent d'un intérêt de la part des chorégraphes pour l'exposition de la danse. Cette dernière section de notre travail dirigé précède une conclusion dans laquelle nous rassemblons les modalités pratiques et méthodologiques d'une éventuelle muséologie de la danse.

Une Exposition Chorégraphiée [du 8 novembre au 21 décembre 2008], Centre d'art de la Ferme au Buisson, Noisiel (annexe A, p. 20).

Cette exposition composée uniquement de mouvements est le fruit du travail de huit artistes/auteurs, ensuite orchestré par Mathieu Copeland et interprété par trois danseurs. Ces derniers, tels des objets, s'exposent pendant plus de deux mois, six heures par jour ou selon les heures d'ouverture du Centre. Le geste comme objet central de l'exposition s'agence différemment chaque jour : « Les danseurs récrivaient chaque jour la partition pour développer une chorégraphie de gestes, de figures et de déplacements en composant une variation infinie » (Pellegrin 2013 :17). Sans décor ni musique, l'espace est pleinement investi par les gestes et les

voix qui résonnent dans la galerie. Le visiteur est confronté à ce qu'il voit ainsi qu'à sa manière de négocier l'espace puisqu'il se retrouve aussi dans la chorégraphie. Les pièces, entièrement vides, sont pourtant restées totalement habitées par les corps en chorégraphie : « Aujourd'hui, [le Centre] reste hanté par cette exposition qui, bien au-delà des traces physiques laissées sur les sols et les murs, résonne encore. *Définitivement* présente » (*Ibid.*). Le mouvement et le travail de création d'une chorégraphie avec comme seul médium le corps sont ici présentés directement, sans intermédiaire pour les comprendre, ni référents historiques pour les soutenir.

Afin d'immortaliser et de diffuser l'exploration faite dans cette exposition, un catalogue à été produit. *Chorégraphier l'exposition* tente de donner des pistes de réflexion face à l'engouement actuel des institutions muséales pour la performance et la danse. La publication explore les relations entre exposition et chorégraphie. Elle réunit des figures de la danse, des arts plastiques, de la musique, du cinéma et du commissariat. Organisée en thèmes (le corps, la partition, l'espace, le temps, la mémoire), la publication est décrite par Julie Pellegrin comme une série de « recherches curatoriales [...] menées autour d'une conception de l'exposition qui ne se fixe jamais dans une forme mais qui intègre les possibilités de la nature immatérielle et temporelle de l'œuvre d'art » (*Ibid.* :18). Ces recherches participent à la redéfinition du musée, lequel s'adapte à la société et à ses changements, fait appel davantage aux savoirs interdisciplinaires et utilise l'espace muséal comme un lieu de recherche et d'expérimentation. Le mouvement, central à l'exposition, laisse place à une possibilité infinie de mise en espace, bien qu'un travail chorégraphique ait été effectué en amont de l'exposition. De plus, la volonté du commissaire de poursuivre cette expérimentation dans le catalogue évoque l'idée de trace. Ce catalogue pourrait-il à lui seul servir à une nouvelle présentation de l'exposition, où les différentes possibilités formelles conserveraient la démarche commissariale de Copeland?

expo zéro [les 19 et 20 septembre 2009], Musée de la danse, Rennes (annexe A, p. 22).

Cette exposition itinérante (Saint-Nazaire 2009, Singapour 2009, Utrecht 2010 et New York 2011) et sans œuvre questionne et explore le concept muséal au croisement des impératifs de ce milieu et de ceux de la chorégraphie et de la performance. Explorant le rapport entre exposition, geste et discours, le Musée rassemble dans ses salles d'exposition des chorégraphes, danseurs, critiques d'art, historiens, architectes, commissaires et archivistes sans stylo ni portable. Cette exposition s'insère dans un projet du Musée, « réflexif et autoréflexif à la gouvernance d'une institution », qui insiste sur l'aspect collaboratif qu'une institution peut exploiter (Roux 2011 :4) :

> [...] le visiteur pouvait passer devant un chorégraphe debout contre un mur, les yeux fermés, et l'écouter parler pendant plusieurs heures [...] se placer au seuil de plusieurs espaces – entendre et voir en stéréo. Saisir en passant la lecture d'un fragment d'archives. Contempler un corps allongé, reproduisant une pièce de Trisha Brown. S'attarder avec une danseuse effectuant ses échauffements [...] Au passé, au présent, au futur, *expo zéro*, se danse, s'écoute et se regarde. Se parle, se chante, et se murmure. *expo zéro* se déplace. Occupe l'espace. Se déploie sans laisser de trace. Et pourtant. *expo zéro* se transmet. *expo zéro* se dessine et se filme. Se raconte. Et s'écrit (Charmatz 2011 :3).

Ce qui est exposé, ce sont des activités humaines et tous, participants comme visiteurs, s'attèlent à la tâche de définir ce que pourrait être un musée de la danse. Le discours en construction est exploratoire et actuel et il est traversé par différentes références. L'idée du travail collaboratif est explorée directement par la démarche commissariale, dans l'espace d'exposition, et celle de l'expérimentation ressort à nouveau.

Marina Abramović : The Artist Is Present [du 14 mars au 31 mai 2010], Museum of Modern Art, New York (annexe A, p. 24).

Dans l'exposition *The Artist is Present*, une performance exclusive de l'artiste et des archives visuelles sont présentées en plus de cinq performances d'Abramovic ayant été recréées. Ces

reenactments sont joués par des (re)performeurs et présentés derrière des cimaises servant de cadres afin d'affirmer leur statut de représentation d'une performance. Cette expographie offre au visiteur une même lecture, qu'il s'agisse des archives visuelles (vidéographiques et photographiques) omniprésentes dans les salles, ou des *reenactments*, bien qu'il assiste à deux représentations distinctes de la performance. De plus, le Musée, en éditant un catalogue, produit une nouvelle couche de témoins historiques. Dans ce catalogue, on retrouve des photographies des *reenactments* que Bénichou nomme des *photographies-concepts*[16] (Bénichou 2011:153). Dans cet exercice de mémoire, les *photo-concepts* sont un nouveau témoin historique nourrissant les besoins d'historicisation propres au discours muséal. De plus, le caractère allographique[17] des performances place les images dans des nouvelles fonctions esthétiques et juridiques puisqu'elles font foi de l'œuvre et de la signature de l'artiste et qu'elles transmettent les modalités de la délégation de l'œuvre à divers interprètes. En travaillant en collaboration avec le Musée, « Abramovíc élabore de nouvelles pratiques institutionnelles qui lui permettent de déléguer l'interprétation de son œuvre à des tierces personnes tout en exerçant pleinement ses prérogatives d'auteur » (Bénichou 2011:150). La notion de régime allographique des œuvres permet de mieux comprendre quel rôle joue la documentation de l'éphémère. Pour le patrimoine de la danse, surtout dans le cas de la danse moderne, il s'agit d'une notion intéressante qui conserve la signature du chorégraphe-auteur tout en permettant au public de revoir l'œuvre. On remarque toutefois que l'effort du musée et les ressources qu'il déploie (le catalogue) sont nécessaires afin d'explorer pleinement cette possibilité. Une fois de plus, c'est la collaboration entre l'artiste et l'institution qui ressort.

---

[16] Dans le catalogue, il s'agit de la mention « *Concept photographs for reperformances of* [titre de la perfo]» (Danto 2010).

[17] La notion de régime « allographique » s'affirme de plus en plus lorsqu'il s'agit de comprendre l'authenticité et l'intégrité des collections d'art contemporain. La notion d'art allographique, d'abord proposée par Nelson Goodman en 1968 puis reprise par Gérard Genette en 1994, concerne les pièces pouvant être reprises sous des occurrences multiples correctes et qui souvent, n'existent pas d'un point de vue physique et matériel entre les périodes d'exposition (p. ex. œuvre théâtrale, action de performance). Elles s'opposent aux arts du régime « autographique » qui sont intrinsèquement liés à la notion d'authenticité matérielle déterminante (p. ex. un tableau de Picasso) (Giguère 2012 :32).

Move : Choreographing You [du 13 octobre 2010 au 9 janvier 2011], Hayward Gallery, Londres (annexe A, p. 26).

L'exposition se décline en deux sujets : d'abord, faire le point sur les allers-retours formels et conceptuels entre les pratiques en art actuel (performance, installation) et les pratiques en danse moderne depuis les années 60; ensuite, explorer la nature du sujet par des dispositifs muséaux qui interagissent physiquement avec le visiteur par des environnements où le corps (en plus de la tête) est utilisé comme un moyen d'apprentissage. Les pratiques en art et en danse sont rassemblées sous un dénominateur commun, celui du mouvement quotidien et du passage du corps dans l'espace. La commissaire en chef Stéphanie Rosenthal a fait appel à des chorégraphes et a élaboré une nouvelle approche muséographique afin d'incarner les influences mutuelles entre les deux champs artistiques, une approche basée sur l'expérience du corps. On y retrouve donc des sculptures et installations colossales dans lesquelles le visiteur est activement engagé. Aussi, est installé un écran tactile géant contenant des vidéos et des photographies des 100 plus importantes performances des 50 dernières années, ce qui offre une trajectoire historique des interrelations entre art et danse. Finalement, l'exposition présente une série de discussions et de performances en direct. La danse est ici considérée comme une force motrice dans l'évolution de l'art contemporain. Le rapprochement entre art et danse est fait selon un axe de compréhension qui utilise le corps. Il semble que l'utilisation du corps du visiteur serve comme outil de médiation au message envoyé par la commissaire et l'exposition. Ce message ayant comme axe commun l'utilisation du corps dans deux disciplines, le rapprochement fait entre ces dernières nourrit la compréhension du mode d'existence corporel de la danse, plutôt que d'éloigner la compréhension de cet art. De plus, l'accessibilité à une base de données permet de situer le rapprochement historique des disciplines dans le temps, au moment où effectivement, il est

possible de rapprocher formellement ces disciplines.

Le corps en question(s) [mai et juin 2012], Galerie de l'UQAM, Montréal (annexe A, p. 28).

Avec cette exposition, il est possible de revoir l'exploration d'Isabelle Van Grimde dans sa perspective de chorégraphe et de commissaire. Présentée dans le cadre du Festival TransAmérique, l'exposition questionne le rapport entre corps et technologie. Au total, sont présentées 12 œuvres visuelles et médiatiques dans lesquelles se retrouvent les performances et les cinq interprètes. Comme nouveau type d'exposition, l'exposition-création visite les possibilités du corps comme objet d'exposition et questionne la forme que prennent les traces de son passage. Le projet d'exposition met à contribution des personnes provenant de différentes disciplines (plasticiens, danseurs, penseurs, créateurs sonores, artistes médiatiques) et cette contribution forge le caractère nouveau de l'exposition. À noter également la présence marquée des danseurs dans l'exposition. Le corpus d'œuvres chorégraphiques est né d'entrevues menées autour de l'étude du corps conduite par la chorégraphe Van Grimde. Le processus intègre donc le point de vue de philosophes, d'historiens et d'anthropologues sur la question du corps. Les thématiques du corps-matière ou du corps-concept sont explorées à travers des œuvres médiatiques, des installations et des performances. Pour la commissaire-chorégraphe, les œuvres et les corps sont mis en espace dans une muséographie identique, soit dans un espace donné devant lequel le visiteur peut déambuler (vangrimdecorpssecrets.com). Cet aspect de la mise en espace diffère du spectacle et permet une fois de plus de donner le statut d'œuvre au corps. En utilisant un espace délimité, cette muséographie propose une méthode où se côtoient les différents types d'œuvres.

Tino Sehgal [du 19 mars au 28 avril 2013], Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (annexe A, p. 30)

Les deux œuvres de Sehgal, *Kiss* (2002) et *This Situation* (2007), ont été présentées au MACM dans deux espaces distincts. La première consiste en la présentation en continue, dans la Rotonde du Musée, de baisers célèbres de l'histoire de l'art par deux interprètes. La deuxième rassemble une série de phrases philosophiques et existentielles, dites par un groupe de « joueurs », selon les mots de Sehgal, en déambulation, s'adaptant aux visiteurs, à l'intérieur d'une salle du Musée. Cette « situation construite », *This Situation*, est entrée dans la collection du MACM par une transaction totalement orale. Elle emprunte à la danse son *mode d'existence* et de transmission par le fait que les joueurs ont appris la chorégraphie de Seghal en atelier (Giguère 2012 :310). La situation est jouée en permanence durant les heures d'ouverture du Musée, ce qui est également le cas de *Kiss* de Sehgal. Ce qui retient notre attention, c'est que, puisqu'aucun document ne témoigne de l'existence de l'œuvre, le Musée doit l'exposer pour qu'elle existe. Pour qu'elle soit conservée, l'œuvre doit être transmise par les joueurs à de nouveaux joueurs et ainsi de suite. Seghal, qui vient du milieu de la danse, a étudié l'économie politique et il questionne ainsi les systèmes d'échanges appartenant à notre culture et régissant le milieu de l'art en produisant une œuvre « immatérielle ». Le mode d'acquisition de l'œuvre est en soit extrêmement différent des habitudes muséales d'acquisition. Il pousse le caractère vivant qu'une œuvre peut détenir dans une perspective totale, allant jusqu'à impliquer le personnel du musée dans la transmission des modalités de l'œuvre. Pour ce qui est de la transmission de l'œuvre, elle relève aussi de la mémoire vivante puisqu'elle se fait de corps à corps : dans le cas d'une exposition, les anciens joueurs enseignent aux nouveaux joueurs les mouvements et paroles de la situation construite.

Ces différents exemples d'expositions montrent qu'il est possible d'intégrer le corps dans l'espace muséal. Chacun à leur façon, ces exemples mettent en pratique les modalités d'une possible muséologie de la danse. Mathieu Copeland et Boris Charmatz affirment que l'exposition et sa démarche commissariale constituent un espace de recherche et d'expérimentation, en plus de prioriser le travail collaboratif dans l'expérimentation. Abramovic et le MoMA réitèrent cette collaboration en élaborant une méthode d'enregistrement de l'œuvre éphémère qui permettra de la refaire tout en conservant la signature de l'artiste. Rosenthal suggère quant à elle une médiation par le corps du visiteur afin de transmettre le mode d'existence qui rapproche la danse et la performance. On accède du coup au principe de mémoire vivante que Seghal exploite par le corps et par l'implication orale du musée envers son œuvre. Finalement, Van Grimde propose une mise en espace restreinte du corps qui permet de considérer ce dernier comme une œuvre représentant une idée.

4. CONCLUSION/PROPOSITION

Les modalités que nous avons pu dégager des différents exemples qui présentent le corps dans la galerie d'exposition permettent de conserver les spécificités de la danse dans sa mise en valeur. Malgré le cadre structurel imposé par l'institution muséale, ces modalités fonctionnent à l'intérieur même du cadre muséal et en tirent avantage. Toutefois, le défi concernant la perspective historique n'est que très peu exploré dans ces exemples. L'expérience muséale vivante prend le risque de diluer le rôle de recherche qu'exerce le musée. C'est pourquoi il convient de rassembler les éléments amenés depuis le début de la réflexion afin de mieux cibler leur utilité dans notre réflexion. Ces modalités ne sont pas interdépendantes et jusqu'à leur mise en pratique, elles restent au stade exploratoire dans la définition d'une muséologie de la danse.

4.1 Modalités d'une possible muséologie de la danse

L'œuvre chorégraphique centrale. Nous avons vu qu'il est possible de prendre l'œuvre chorégraphique comme élément central à la compréhension de l'évolution de la danse. En effet, elle peut contenir une importante quantité d'éléments culturels dont elle tire son essence. En utilisant l'œuvre chorégraphique comme scénario de l'exposition par exemple, ou comme jalon historique, on permet au visiteur de l'approfondir. On accède alors au langage exploité par l'auteur de l'œuvre et il est possible de comprendre le contexte socio-historique de l'œuvre.

Le reenactment. Bien que cette pratique vise les œuvres éphémères, son utilisation dans le musée permet de composer avec une pratique vivante. En réactualisant les traces, il constitue une alternative à l'archive et à la fétichisation de ces traces. Comme le soulève Bénichou, la pratique

muséale du *reenactment* permet aux images d'archives de servir à la fois de documents et d'éléments de notation et participe à la réactivation d'une œuvre. Quant à elle, la documentation (photographie-concept, partition) permet le *reenactment*, et celui-ci génère de la documentation (Bénichou 2011:166). Comme nous l'avons vu, cette pratique fonctionne selon deux critères : la complémentarité entre corps et archives et le travail collaboratif entre artiste et institution.

Le régime allographique des œuvres. Intimement reliée à la notion de *reenactment*, celle de régime allographique apparait comme une caractéristique de l'œuvre qui sous-entend la possibilité de rejouer l'œuvre. Elle semble liée de très près aux œuvres immatérielles et dans ce contexte, elle devient un critère qui informe sur l'utilisation des archives.

Un langage d'exposition de type documentaire. L'expérience cognitive de l'exposition vise la compréhension et l'acquisition d'une connaissance par le visiteur. Afin de comprendre l'évolution de la discipline de la danse ainsi que les œuvres chorégraphiques, nous avons vu que l'agencement des témoins historiques classiques comme la photographie, les articles de presse ou les affiches permet de saisir le contexte dans lequel évolue une œuvre. Contrairement au langage d'exposition de type beaux-arts, qui laisse « parler » les œuvres d'art d'elles-mêmes, l'approche documentaire, souvent, donne la parole au sujet. Le témoignage se présente donc comme privilégié pour accéder au point de vue du milieu concerné par l'exposition.

Le témoignage. L'utilisation du témoignage possède différents avantages. D'abord, comme il est une source première, il permet de réduire les interprétations puisqu'il contient la parole des sujets concernés par l'exposition. Ensuite, il rappelle le corps et l'aspect vivant du patrimoine de la

danse.

L'utilisation du corps. Cette modalité prend différentes formes. D'abord la présence du corps dans les murs d'exposition permet de conserver la spécificité du médium. Il est ensuite possible de jouer avec les différents niveaux de représentation d'une œuvre chorégraphique en utilisant des éléments muséographiques. Par exemple, un podium, un espace délimité ou une cimaise servant de cadre à l'action permet de donner le statut de représentation aux œuvres historiques exposées en salle. Ensuite, nous avons vu que l'utilisation du corps du visiteur agit comme élément de médiation du message de l'exposition. Cette utilisation permet de faire vivre une expérience dansée sensorielle au visiteur, qu'il est toujours possible d'arrimer à une expérience cognitive. Finalement, l'utilisation du corps peut aussi se faire dans une relation de transmission entre deux entités. Cela donne lieu à une application du principe de mémoire vivante et de transmission orale et corporelle.

Le statut de documentation pour la trace. Dans le cas de l'exposition, ce statut peut être affirmé par une médiation qui accompagne le public dans la compréhension de la qualité performative des traces. Cela permet d'exprimer les limites des traces en regard à l'œuvre dont elles témoignent. Dans le cas de la conservation, il est possible d'affirmer le statut de documentation par divers moyens, par exemple en conservant les traces comme archives de l'œuvre plutôt que comme œuvre.

Le travail collaboratif. Le travail collaboratif est une modalité qui prend elle aussi différentes formes. Premièrement, il peut s'agir de travail **consultatif**. Cela signifie travailler avec le milieu de la danse dans la mise en valeur et la conservation de celle-ci, qu'il s'agisse de l'interprétation

corporelle d'une œuvre ou de sa situation dans l'histoire de la danse. Deuxièmement, le travail collaboratif peut prendre la forme d'un travail **multidisciplinaire**. Une collaboration entre différents milieux dans l'élaboration d'une méthodologie propre à la danse mène vers de nouvelles approches, qu'il s'agisse d'une méthode de recherche historique, d'une méthode de mise en exposition ou d'une méthode de conservation. Les différentes voies proposées présentent un résultat très similaire : celui d'un travail collaboratif. Toutefois, ce résultat ne s'opère pas depuis la même force. Dans le cas du patrimoine immatériel, c'est le musée qui tente d'intégrer la communauté, tandis que dans le cas de l'art contemporain, ce sont les transformations des pratiques artistiques qui font entrer la communauté artistique au musée.

Complémentarité entre le cognitif et le sensoriel. Les archives semblent pouvoir agir en complémentarité avec le corps dans l'expérience mémorielle de la danse. Utiliser la tête et le corps dans la mise en valeur de la danse semble cohérent avec la danse puisque cela en conserve la spécificité. De plus, cela permet un rapport de force entre le discours élaboré autour de l'œuvre et l'existence physique de celle-ci. Myriam Van Imschoot propose d'élargir la notion d'archive à celle de mémoire du corps. D'une part, elle nomme la notion de transmission corporelle, qui fonctionne grâce aux notions de pratique et de répétition : « ce processus disciplinaire suppose des technologies de *déchiffrage,* d'écriture aussi, parce que le danseur *lit* le corps du *maitre,* la tension des muscles, la dynamique des pulsations, etc., de manière à les inscrire dans leur physicalité par la répétition et l'entrainement » (Van Imschoot 2013 :35). Elle rappelle l'importance de cette dimension corporelle dans la conservation d'une œuvre. D'autre part, elle intègre cette dimension en proposant d'étendre le champ de l'archive à la notion de *corps-archives mobiles* attribuée aux interprètes. Ainsi, l'apparition d'un mécanisme généalogique plutôt qu'archéologique suggère un rapport générationnel plutôt qu'une lecture des vestiges séparée par

un écart dans le temps (*Ibid.* :35). Pour appuyer son propos, l'auteure réalise une série d'entrevues avec des danseurs afin de comprendre leur rapport aux partitions. Elle confirme qu'une hétéronomie du document amène à l'utiliser avec des indications verbales et physiques. Il s'agit d'une nouvelle implication du document.

4.2 Ouverture

À la lumière des réflexions contenues dans ce travail dirigé, nous faisons le constat que, dans le cas du patrimoine vivant, **exposer c'est aussi conserver**. La conservation du vivant passe principalement par son exposition. Ce constat concerne-t-il la première étape de la conservation vivante? L'histoire de la danse nécessiterait-elle à la fois le récit et son interprétation par le corps? Nous croyons qu'ainsi, l'expression « patrimoine dansant », qui renvoie au mouvement du corps dans la danse, renferme tout le potentiel du patrimoine vivant.

Récemment, nous avons vu qu'une réflexion sur l'idée du corps au musée est en train d'émerger dans le milieu de la danse. Dans un plaidoyer dénonçant la non-reconnaissance de l'apport de la danse aux arts performatifs, la chorégraphe québécoise Noémie Lafrance propose d'aller de l'avant et de réfléchir aux relations de travail que pourraient entrainer la conservation vivante. En effet, elle juge que, si le corps doit se retrouver de plus en plus dans les salles d'exposition, comme outil de conservation, il va de soi que les artistes/danseurs soient protégés, par exemple, par un syndicat (Lafrance 2014 :2). Cette proposition témoigne-t-elle d'une réalité en train de s'installer dans les musées? Nous croyons qu'il est possible de s'en inspirer.

En recensant l'état de la situation concernant le patrimoine de la danse ainsi que les avenues possibles pour développer une muséologie de la danse, nous remarquons que des conditions actuelles sont propices à la mise en place de nouveaux modes de conservation des pratiques vivantes. Pour la réalité plus large de la muséologie immatérielle, le travail avec les communautés concernées permet d'éviter plusieurs problèmes de représentation et de définition d'une identité propre à cette communauté et à son histoire. Pour la réalité spécifique de la danse, l'expérience de scène pourrait se rapprocher davantage des lieux de conservation comme les bibliothèques et les médiathèques afin d'explorer plus à fond la perspective historique de la danse et en permettre une médiation pour différents publics. Quel serait ce lieu de conservation de la danse par excellence? Une bibliothèque munie d'une scène servant à la réactivation des traces chorégraphiques? Une salle d'exposition où les performances seraient constantes et centrales et où il n'existerait pas de quatrième mur? Un musée du spectacle vivant? Toute la faisabilité d'un espace destiné à la danse et à sa conservation reste maintenant à investiguer.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE (1934). *Les expositions des archives internationales de la danse,* n° 5, 30 novembre, p. 152-177. *–Description des expositions ayant eu lieu aux Archives en 1934 et 1933 en quelques pages et photographies.*

BÉGOC, Janig et Nathalie BOULOUCH (2005). « Archives ou œuvres? L'exemple du fonds d'archives de la performance de François Pluchart, *L'exploitation scientifique des archives,* François Rouquet (dir.), Apogée ; Ireimar, p. 45-60. –

BÉGOC, Janig, Nathalie BOULOUCH et Elvan ZABUNYAN (2011). « Introduction », *La performance : entre archives et pratiques contemporaines,* Presses universitaires de Rennes, p. 13-24. *-Comment se pose, aujourd'hui, la question de la mise en histoire de la performance dans sa relation à l'archive et dans son lien aux pratiques contemporaines?*

BENICHOU, Anne (2013). *Mémoires et transmissions des œuvres performatives : exposer les performances du passé,* Notes et réflexions issues d'une résidence à la Non-Maison, du 20 octobre au 17 décembre, 9 p.photographiques de la performance.

(2011). « The artist is [tele]présent : les nouveaux horizons photographiques de la performance, *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies,* n° 17, p. 147-167.

BRUNEVAL, Élise (2011). « De la scène aux cimaises : Parcours du costume de cygne d'Anna Pavlova », *Repères : cahier de danse,* vol. 1, n° 27, p. 8-9. *–Cet article retrace le parcours ainsi que la mise en exposition à 3 reprises du tutu d'Anna Pavlova.*

DANTO, Isabelle (2012). « Ce qu'il reste de la performance », *Esprit* 3 (Mars/avril), p. 221-223. *–Une présentation de la problématique de l'exposition de l'immatériel en prenant l'exemple de l'exposition «* Danser sa vie *» présentée au Centre Georges Pompidou du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012.*

DAVALLON, Jean (2000). *L'exposition à l'œuvre:* Stratégies de communication et médiation symbolique, L'Harmattan, 384 p. *-Alors que les expositions ont connu un essor sans précédent, que connaissons-nous au juste de leur nature et de leur fonctionnement? Comment permettent-elles non seulement de présenter des objets mais encore de faire comprendre des savoirs? D'où tiennent-elles leur opérativité symbolique? Quelle place occupent-elles dans la vie de notre société?*

ICOM, International Council of Museums (2008). *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'Esprit du lieu* publications ICOM, 4 p.

DUBUC, Élise (2012). « Les mutations muséales. Pour une compréhension élargie de la fonction des musées », *La muséologie, champs de théories et de pratiques* (sous la direction d'A. Meunier), Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 151-164. *–Propositions d'une redéfinition des fonctions traditionnelles du musée en huit métafonctions.*

DUBUC, Élise et Laurier TURGEON (2004). « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », *Anthropologie et Sociétés,* vol. 28, n° 2, p. 7-18. *-Une réflexion sur les pratiques muséales concernant les peuples autochtones.*

GIANGRECO, Raphaelle (2009). *La finition fétichisante de la performance : entretien avec Eric Mangion,* Cat.

Exposition *Ne pas jouer avec les choses mortes,* Villa Arson Nice, Les Presses du Réel, p. 11-30. - *L'exposition* Ne pas jouer avec des choses mortes *a pour but d'analyser le statut et la pertinence de tous ces « objets ». Peuvent-ils continuer d'exister au-delà de leur valeur d'usage ? Peuvent-ils nous restituer l'« âme » de la performance, son énergie ?*

GLON, Marie et Annie SOUQUET (2013). « Les lieux d'une pratique nomade : pour une histoire du studio de danse », *Repères : cahier de danse*, vol. 3, n° 31, avril, p. 3-9. *-Les auteures débattent de l'importance de lire l'histoire de la danse à travers le studio de danse et elles en font la démonstration.*

HEINICH, Nathalie (1999). « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain,* n° 33, p. 7.
(1999). « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », dans *Le Débat,* vol. 2, n° 114, p. 106-115.

KLEIN, Robert (1970). « L'éclipse de l'œuvre d'art », *La forme et l'intelligible : écrits sur la renaissance et l'art moderne,* articles réunis par André Chastel, Gallimard, p. 403.

MAYRAND, Pierre (2004). « L'écomuséologie scrutée », *Cuadernos de sociomuseologia*, n° 22, p. 37-50.

MOINEAU, Jean-Claude (2007). *Contre l'art global, pour un art sans identité,* Ère éditions, 187 p.

KURIN, Richard (2004). « Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive? », *Keynotes Speeches ICOM news*, n° 2, p. 7-9.

LAUNAY, Isabelle (2011). « À l'écoute du souvenir », *Repères : cahier de danse*, n° 28, p. 8-10. *-L'auteure revoit la notion de témoignage qu'elle considère comme une source pour l'histoire de la danse.*

OLIVESI Vannina (2008). « La construction des histoires de la danse », *Repères : cahier de danse*, n° 22, p. 16-17. *–Proposition de méthodes d'analyse historique qui corresponden à l'histoire de la danse.*

PAQUETTE BIGRAS, Ève (2012). « Quelques instants et l'éternité : la danse dans une perspective archivistique », *Dire*, vol. 21, n° 3, p. 6-10. *–L'auteure s'intéresse à la conservation de l'art éphémère et elle expose dans l'article les pour et les contre de cette conservation.*

PELLEGRIN, Julie (2013). « Ceci n'est pas un catalogue », dans *Chorégraphier l'exposition,* Les Presses du réel, Mathieu Copeland (dir.), p. 17-19.

POINSOT, Jean-Marc (1992). « L'art contemporain et le musée, La fabrique d'une histoire? », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 2, p. 17-29. *–Cet article initie aux questions du musée comme un émetteur de sens et de représentation de l'art et de l'histoire.*

« Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago de Chili » (1973), dans *Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui*, Museum, vol. XXV, n° 3, UNESCO, p. 124-200.

ROBINSON, Jaqueline (1991). « Les vertus du répertoire », *Marsyas*, n° 17, mars, p.54-56. *–Cet article témoigne de l'importance de constituer une mémoire de la danse et du référent historique dans la pratique artistique.*

SCHNEIDER, Rebecca (2001). « Archives. Performance Remains », *Performance Research,* vol. 6, n° 2, p. 101.

SPANGBERG, Marten (2013). *The Dancing Museum : Dancing up the museum*, site internet de l'auteur, 17-09-13, [en ligne], <http://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum>/, consulté février 2014.

TURGEON, Laurier (2010). « Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux », *Ethnologie française*, P.U.F, vol. 40, p. 389-399. *–Comment et pourquoi donne-t-on une valeur au patrimoine immatériel? L'article souligne comment l'UNESCO démontre un changement de paradigme dans sa Convention de 2003.*

VAN DYK, Katharina (2008). « L'exception culturelle chorégraphique », *Repères, cahier de danse*, n° 22, p. 3-5. *–Sur l'absence de la danse dans les canaux traditionnels de la culture, de l'être cultivé, dans une perspective philosophique en ne perdant pas de vue la perspective anthropologique dans la différence entre nature et culture.*

VAN ISHMOOT, (2013). « Rests in Pieces : partitions, notation et trace dans la danse », *Chorégraphier l'exposition*, Les presses du réel, p. 33-39.

VARINE-BOHAN, Hugues de (1976). « Le Musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation », *Museum*, XXXVIII, n° 3, p. 126-143. *–Description et conceptualisation du modèle de l'écomusée, perspective idéologique et contextuelle de la naissance de ce modèle.*

WARREN, Vincent (1995). « Archives of the dance (16) : la bibliothèque de la danse (The Dance Library) à l'École supérieure de danse du Québec, Montréal », *Danse Research : The Journal of the Society of the Dance Research*, vol. 13, n° 2, p. 89-94. *–Description du contenu documentaire de la Bibliothèque de la danse, l'arrivée des fonds, les dons, les acquisitions, etc.*

Catalogues d'exposition

BOWLT, John et al. (2009). *Étonne-moi, Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, catalogue de l'exposition présentée du 9 juillet au 27 septembre 2009 au Nouveau Musée National de Monaco, 320 p. - *Exposition sur l'œuvre chorégraphique de Diaghilev.*

COPELAND, Mathieu (2013). *Chorégraphier l'exposition*, Les presses du réel, Mathieu Copeland (dir.), 424 p.

CHARMATZ, Boris (2011). *expo zéro*, catalogue de l'exposition présentée les 19 et 20 septembre 2009 au Musée de la danse de Rennes, 59 p. *–Une série de textes rédigés par les participants de l'*expo zéro. *Le catalogue est un legs des réflexions sur la question de la définition d'un musée de la danse.*

ELEEY, Peter (2008). *Trisha Brown : So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, catalogue de l'exposition présentée du 18 avril au 20 juillet 2008 au Walker Art Center, 96 p. – *Exposition sur le travail de création de Trisha Brown; y sont exposés ses dessins-notations et y sont remontées des performances-solos interprétées par Brown.*

FIETTE, Alexandre (2007). *Roland Petit à l'Opéra de Paris*, catalogue de l'exposition présentée du 12 janvier au 21 avril 2007 au Palais Garnier, 148 p. *-Exposition monographique sur l'œuvre chorégraphique de Roland Petit. L'énumération de ses œuvres inclut l'histoire de ses collaborateurs.*

GEDULD, Victoria P. (2007). *Danse is a Weapon*, catalogue de l'exposition présentée du 17 janvier au 5 avril 2008 au Centre national de la danse, 128 p. *–Exposition thématique et chronologique qui aborde de*

front les stimuli politiques dans la démarche du New Dance Group. *Visite de l'histoire sociopolitique du début du XX^e siècle et identification d'influences de danses populaires.*

KAHANE, Martine (1988). *Le Foyer de la danse*, catalogue de l'exposition présentée du 7 mars au 5 juin 1988 au Musée d'Orsay en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, 44 p. - *Exposition chronologique sur le phénomène du* Foyer de la danse. *Une recherche historique dans les sources premières donne lieu à un récit autour du phénomène et à la mise en valeur d'œuvres de 3 maitres de l'histoire de l'art.*

KAHANE, Martine et Delphine PINASA (2009). *Rudofh Noureev, 1938-1993, costumes et photographies*, catalogue de l'exposition présentée du 9 mai au 11 novembre 2009 au Centre national du costume de scène, 160 p. –*Sur l'œuvre chorégraphique de Rudofl Noureev à travers des costumes et des photographies documentaires.*

LAFFON, Juliette (2009). *Isadora Duncan 1877-1927, une sculpture vivante*, catalogue de l'exposition présentée du 20 novembre 2009 au 14 mars 2010 au Musée Bourdelle, 336 p. –*On y retrouve des textes éditoriaux et scientifiques en lien avec l'histoire de l'art et l'histoire de la danse ainsi que plusieurs reproductions des artéfacts de l'exposition.*

MACEL, Christine et Emma LAVIGNE (2011). *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue de l'exposition présentée du 23 novembre au 2 avril 2012 au Centre Georges Pompidou, 320 p. – *Textes et thématiques de l'exposition. La liste des œuvres de l'exposition et plusieurs reproductions de celles-ci dans le catalogue, organisé de la même façon que les zones de l'exposition.*

MANNING, Susan (2008). *Danses noires : blanches d'Amérique*, catalogue de l'exposition présentée du 15 janvier au 7 avril 2008 au Centre national de la danse, 124 p. -*Exposition thématique dans l'exploration des danses noires, autour des figures des chorégraphes et des danseurs afroaméricains. Interrogation sur leur rôle identitaire à travers différents thèmes abordés par ces danses : mobilisation pour la guerre, luttes pour les droits civiques, mouvement Black Power, etc.*

ROSENTHAL, Stephanie (2011). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, The MIT Press, 176 p.

ROLAND, Dominique (2012). *Surf et surface : navigations chorégraphiques, n+n corsino*, catalogue de l'exposition du même nom, Centre des arts de Enghien-les-Bains, 127 p. –*L'exposition est le résultat de recherches sur l'usage de la nouvelle technologie dans l'étude du mouvement et de l'exploration chorégraphique nourries par la littérature. Organisée en 6 études.*

ROUSIER, Claire (2010). *Scènes de bal, bals en scène*, catalogue de l'exposition présentée du 9 février au 30 avril 2011 au Centre national de la danse, 127 p. -*Exposition thématique sur l'histoire du bal et des mises en scène, comme des microcosmes codifiés. Des repères ponctuels dans l'histoire (depuis le Moyen-Âge jusqu'à Pina Bausch) permettent un rapprochement dans l'organisation sociale des bals.*

STALS, José Lebrero (2009). *No singing allowed : flamenco & photography*, catalogue de l'exposition présentée du 3 avril au 30 août 2009 au Centre d'art contemporain andalou, 207 p. –*Exposition sur le médium photographique qui s'intéresse à l'art dansé du flamenco et en explore les aléas socio-historiques.*

VAN GRIMDE, Isabelle (2012). *Le corps en question(s)*, catalogue de l'exposition présentée en mai et juin 2012, [en ligne], < vangrimdecorpssecrets.com >, consulté février 2014.

Filmographie

AKERS, Matthew (2012). *Marina Abramovic : The Artist is Present*, Pretty Pictures, 1 h 46 min.

MCLAREN, Norman (1968). *Pas de deux*, ONF, 13 min 22 sec. -*Exploration à travers les techniques de caméra « stop motion » et de jeux d'images superposées. McLaren refait une chorégraphie de ballet avec les danseurs Margaret Mercier et Vincent Warren.*

SEDDOH, Rachel et Luc RIOLON (2002). *Paroles de danseurs*, France 3/24 IMAGES, documentaire. –*Ce film est une série de témoignages de danseurs sur leur passage au Centre national de danse contemporaine d'Angers. Les auditions, les relations avec les professeurs, la transmission, la carrière.*

Monographie

DAVALLON, Jean (2000). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, L'Harmattan, 384 p.

DESVALLÉES, André, François MAIRESSE et al. (2011). « Médiation » et « Muséologie », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Collin 722 p. –*Définition du champ de la médiation dans le milieu muséal, ses différentes applications et son évolution dans l'histoire muséale.*

DUNCAN, Isadora 2006 [1928]. *Ma vie*, traduit de l'anglais par J. Allary, Flammarion, « GF ». –*Isadora Duncan écrit ses mémoires. Plusieurs citations sont reprises de ce livre qui traite de son existence et de son rapport au monde et à la danse.*

FEBVRE, Michèle (1987). *La danse au défi*, Parachute, 191 p. -*Quinze critiques explorent les défis lancés ces dernières années par les créateurs de la nouvelle danse.*

FEBVRE, Michèle (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 163 p. -*L'auteure traite de l'avènement de la danse-théâtre en analysant les courants de la danse moderne et post-moderne.*

GRAU, Andrée et Georgiana WIERRE-GORE (2006). *Anthropologie de la danse*, Centre national de la danse, 318 p. –*Exploration du parcours de la discipline de l'anthropologie de la danse, sa construction, son champ d'études, ses principaux auteurs. 14 textes y sont rassemblés.*

GUYOT, Frères (1853). *Le miroir des âmes; ou, exposition des différents états des âmes*, 191 p.

HANSEN, Lesli Kopp (1995). *Dance Archives : A Practical Manual for Documenting and Preserving the Ephemeral Art*, Preserve. –*Guide d'archivage des œuvres éphémères, vivantes, performatives ou du patrimoine de la danse.*

LAFAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU (1979). *L'Église et le Théâtre au Québec*, Fides, 355 p. –*Sur l'histoire du théâtre au Québec depuis les trois derniers siècles (1606-1962). Plus précisément, les auteurs analysent le rôle du clergé dans le développement et le freinage du théâtre québécois.*

MARTEL, Richard (2005). *Art-action*, Les presses du réel, 176 p.

MOINEAU, Jean-Claude (2007). *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Ère éditions, 187 p. -*Tout au plus, quitte à se confiner dans un rôle d'animation culturelle, d'entertainment, et à se diluer dans l'industrie du spectacle, l'art global, comme avant lui l'art total, aimerait-il pouvoir illusoirement réenchanter un monde désenchanté, un*

monde que l'actuelle globalisation – dont il est partie constituante – désenchante pourtant toujours davantage (présentation de l'éditeur).

SACHS, Curt (1938). *Histoire de la danse*, Gallimard, dans GRAU, Andrée et Georgiana WIERRE-GORE (2006). *Anthropologie de la danse*, Centre national de la danse, 318 p. *–Exploration du parcours de la discipline de l'anthropologie de la danse, sa construction, son champ d'études, ses principaux auteurs.*

SMITHEN, Patricia et Rachel BARKER (2006). « New art, new chalenges : the changing face of conservation in the twenty-first century », *New Museum Theory and Practice : an introduction,* Janet Marstine (dir.), Blackwell, 352 p.

TEMBECK, Iro (1991). Danser à Montréal, PUQ, 336 p. *–Le récit de l'avènement de la danse-création au Québec. Iro Tembeck est une référence maîtresse du domaine de la danse, impliquée dans son histoire et son historicité. Elle dépose ses fonds à l'UQÀM à la fin de sa vie.*

Sitographie

BÉLANGER-ST-GERMAIN, Chloé et Dominique ROUSSEAU (2011) « Les archives au cœur de la danse », entrevue avec Amélia Lamanque, Entrevues, *Archives au présent, magazine des archivistes du Québec*, [en ligne], <http://www.archivistes.qc.ca/archives-au-present/spip.php?page=article-23&id_article=859>, consulté novembre 2013. *–Entrevue avec une danseuse autour de son lien avec les archives, comment elle les utilise et ce qui constitue ses archives personnelles.*

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC. Site internet, < banq.qc.ca >, consulté en 2013-2014.
Le Blog des archivistes de BAnQ, [en ligne], <test-blogue.banq.qc.ca/instantanes/2013/06/13/le-riche-patrimoine-choregraphique-a-banq/>, consulté juillet 2014.

BOIVIN, Marc (2009). « Patrimoine chorégraphique », [en ligne], <http://www.marcboivin.ca/activites/patrimoine>, consulté novembre 2013. *–Texte paru dans* Dance Current *qui plaide en faveur de la nécessité de construire un patrimoine de la danse.*

BOWRING, Amy. (dir. éditoriale). « Exhibition », Site Internet de *Dance Collection Danse*, [en ligne], <www.dcd.ca>, consulté novembre 2013. *–Expositions virtuelles de types monographiques qui mettent en valeur les dossiers et fonds liés à un artiste en particulier.*

DANCE COLLECTION DANSE. [en ligne], <http://www.dcd.ca/>, consulté novembre 2013. *–Site internet du Centre de documentation et de diffusion du patrimoine canadien de la danse.*

DANCE HERITAGE COLLECTION. [en ligne], <http://www.danceheritage.org/>, consulté novembre 2013. *–Site internet du Centre de documentation et de diffusion du patrimoine étasunien de la danse.*

DUPONCHELLE, Valérie et Ariane BAVELIER (2011). « L'art au rythme de la danse », *Journal Le Figaro*, novembre, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/culture/2011/11/28/03004-20111128ARTFIG00775-l-art-au-rythme-de-la-danse.php>, consulté novembre 2013. *–Article descriptif du contenu de l'exposition «* Danser sa vie » *permettant de mieux saisir la construction de l'exposition.*

FORTSER, Siegfried (2011). « Danser sa vie, l'art en mouvement acquiert sa place », *Journal RFI*, décembre, [en ligne], <http://www.rfi.fr/france/20111215-danser-vie-art-mouvement-centre-

pompidou-loie-fuller-mary-wigman-picasso-matisse-kirchner-rudolf-laban-danse>, consulté novembre 2013. *–Article à la fois descriptif et analytique sur l'exposition «* Danser sa vie *» retenue dans la recension d'expositions.*

LAFRANCE, Noémie (2014). « Dance in museum : Noemie Lafrance responds », *Movement research : critical correspondance*, 2-6-14, 5 p., [en ligne], <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8648>, consulté février 2014.

MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC. Site internet, < mcq.org>, consulté en juin-juillet 2014.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS, Loi sur le patrimoine culturel, P-9.002, [en ligne], <http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/P_9_002/P9_002.html>, consulté février 2014.

RAPEGNO, Marianne (2008). *Danse|Critiques : Victoria Phillips Geduld, Dance is a Weapon*, Paris-art, [en ligne], <http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/Dance%20Is%20a%20Weapon/Dance%20Is%20a%20Weapon/5766.html>, consulté novembre 2013. *–Article descriptif de l'exposition «* Dance is a Weapon *» présentée au Centre national de la danse. Parallèles entre les contenus et la formule de l'exposition.*

REGROUPEMENT QUÉBÉCOIS DE LA DANSE. Site internet, <quebecdanse.org>, consulté novembre 2013. *–Le Regroupement québécois de la danse rassemble et représente près de 500 professionnels de la danse de recherche, de création ou de répertoire et joue un rôle de premier plan dans l'avancement de tous les secteurs de la discipline : création, production, diffusion, formation, service.*

ROUX, Céline (s.d.). *De l'imprévisibilité dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : Le Musée de la danse*, Musée de la danse, Pratiques performatives et corps critiques, nº 4, [en ligne], <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/pp_cc_4.pdf>, consulté décembre 2013.

SZPORER, Philip (2010). *Soirée Jean-Pierre Perreault (UQAM 2009)*, sur le site de la Fondation Jean-Pierre Perreault, [en ligne], <http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/projets/soiree-perreault-uqam-2009>, consulté décembre 2013. *–Article descriptif de la Soirée Jean-Pierre Perreault de 2009 sur les pièces* Continental (1973), Dernière Paille (1977) et Huit minutes (1982).

UNESCO. Site institutionnel sur le Patrimoine culturel immatériel, [en ligne], consulté octobre 2013, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00002>. *–On y retrouve l'entièreté de la Convention sur le patrimoine culturel immatériel, ce qu'elle signifie, son volet conceptuel et les actions qu'elle engendre.*

Thèses, mémoires, études et rapports

BURKHALTER, Sarah (2012). *Vers une kinesthétique: danse moderne, arts visuels et perception (1890-1940)*, thèse de doctorat dirigée par Dario Libero Gamboni, Université de Genève, 760 p. - *À la croisée des histoires de l'art, de la danse et des sciences, cette thèse démontre l'émergence d'une kinesthétique, c'est-à-dire la mise en oeuvre d'une esthétique de la kinesthésie commune aux médiums performatifs et picturaux qui s'est nourrie des conclusions de la psychophysiologie au sujet de l'expérience esthétique.*

CHEVALIER, Deborah (2009). *La sauvegarde du patrimoine immatériel qu'est la danse*, Maitrise d'études avancées, Université de Genève, 104 p. -*La danse fait partie des arts dits immatériels mais elle n'en laisse pas moins des traces matérielles. Ce travail analyse les moyens utilisés pour garder en mémoire la danse, en distinguant ce qui peut être conservé sur des supports matériels (notations, photos, vidéos) et ce qui peut être sauvegardé par transmission directe de maître à élève via le geste et la parole.*

CORBO, Claude, Laurier LACROIX et Marie LAVIGNE (2013). *Entre mémoire et devenir*, rapport du groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal québécois, Ministère de la Culture et des Communications, [en ligne], <http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/consultation-publique/museologie/Rapport_reseau_museal.pdf>, consulté octobre 2013. –*État des lieux des besoins et des conditions des institutions muséales du Québec. Y sont abordés le rôle du musée dans la société, les problématiques de financement, les rôles des pouvoirs politiques à l'égard des musées. Propose plusieurs pistes de réflexion.*

CÔTÉ, Julie-Anne (2012). *Le patrimoine de la danse : État des lieux et des moyens de sa conservation*, travail dirigé par Johanne Burgess, Maîtrise en Muséologie, UQAM, 91 p. –*Ce travail dirigé est un état des lieux du patrimoine de la danse au Québec, en France et ponctuellement, ailleurs en Europe. Il permet de définir la notion de patrimoine en danse et de comprendre ce que l'on tente de conserver : l'œuvre chorégraphique.*

DESALME, Aubierge (2005). *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire?*, mémoire, diplôme de conservation de bibliothèque, sous la direction de Laurent Sebillotte, ENSSIB, 91 p. –*Ce mémoire s'intéresse aux problématiques liées à l'archivage du patrimoine de la danse et aux différentes initiatives de numérisation de ce patrimoine qui sont étudiées à travers des projets aux Etats-Unis.*

DUPONT, Agathe (2004-2005). *Les créations éphémères ou immatérielles et leurs traces, des années 1960 à nos jours, dans les collections du Centre Pompidou-Musée National d'art moderne : situation paradoxale de l'artiste par rapport à sa création*, mémoire de recherche appliquée 2e année, 2e cycle en Muséologie, École du Louvre, direction Didier Schulmann, 20 p.

GIGUÈRE, Amélie (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, thèse de doctorat en Muséologie, médiation et patrimoine, UQÀM, et Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 514 p. –*Cette thèse examine le processus de patrimonialisation d'œuvres de type performance, où la présence du corps est constante. Elle tire des conclusions sur le document témoin et la valeur de celui-ci ainsi que sur son rapport avec la mémoire de la performance.*

LAPALU, Sophie (2010). *Les actions furtives exposées : un paradoxe?*, mémoire de recherche 2e année, 2e cycle en Muséologie, École du Louvre, co-tutelle Stephen Wright et Patrice Loubier (UQÀM), 289 p. – *Sur le processus de patrimonialisation des œuvres furtives qui ont toutes en commun un médium central, le corps.*

LE MOAL, Phillipe (1998). *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)*, Ministère de la Culture et de la Communication de France, 270 p. –*L'étude a permis de déterminer les facteurs qui ont amené les professionnels à se soucier de la mémoire de leurs œuvres. Ce travail s'appuie essentiellement sur des interviews de professionnels.*

MALTAIS, Agnès (2000). *Vivre autrement... la ligne du temps*, Politique muséale québécoise, Ministère de la Culture et des Communications, [en ligne], <http://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/politiquemuseale.pdf>, consulté octobre 2013. –*On définit d'abord les multiples acceptions de l'institution muséale de même que les tendances actuelles de la muséologie, pour ensuite exposer un plan d'action selon cinq objectifs : le citoyen, l'expertise, la communauté, la constitution d'un réseau, l'ouverture sur le monde.*

PITRE, Julie (2003). *Expositions, catalogage et informatisation de la collection d'œuvres sur papier de la Fondation Jean-Pierre Perreault*, travail dirigé par Laurier Lacroix, Maîtrise en Muséologie, Université de Montréal, 52 p. –*Description des activités durant un stage à la Fondation Jean-Pierre Perreault, les logiciels utilisés, la mise en exposition, la classification.*

POIRIER, Christian, Catherine LAVOIE-MARCUS, Catherine DUCHESNEAU, Ajouna BAO-LAVOIE, Guy BELLAVANCE (2011). *Observatoires culturels et secteur de la danse au Québec : Paramètres et modalités d'un observatoire de la danse*, Institut national de la recherche en science, Centre-Urbanisation Culture et Société, 121 p. –*Étude menée sur un éventuel observatoire de la danse. L'échantillon de 50 observatoires et le répertoire des lieux de documentation en lien avec la danse sont des bases incontournables. Le patrimoine de la danse se construit par les éléments de cette étude.*

SÉVÉRIN, Élise (2000). *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, mémoire du programme Développement culturel et direction de projets, Université Lumière Lyon II/ARSEC, 94 p. –*Définir la constitution d'un patrimoine des œuvres chorégraphiques contemporaines à travers la définition des éléments constitutifs de ce patrimoine, son histoire et son développement.*

Annexe B : typologie de documents proposée par l'INRS (Poirier et al.)

ANNEXE E : Typologie des documents

Nom et coordonnées du centre de documentation	Monographies (livres)	Rapports, études, mémoires et thèses	Périodiques	Dossiers thématiques	Documents audiovisuels	Documents sonores	Documents visuels	Costumes et accessoires	Autres
Bibliothèque de l'université Laval (sciences humaines et sociales) Pavillon Jean-Charles-Bonenfant 2345, allée des Bibliothèques Québec Site web : http://www.bibl.ulaval.ca/ Responsable de la documentation : Marianne Demers-Desmarais 418-656-3344 poste 7971	X Livres (88) Livres électroniques (14)	X Documents (23)	X Périodiques (9)		X Films (81)	X Disques de musique (146)	X Diapositives (9)		X Partitions musicales (77) Manuels scolaires (9) Ouvrages jeunesses (9) Cartes géographiques (1)
Bibliothèque Vincent-Warren École supérieure de ballet contemporain de Montréal 4816, rue Rivard (Mtl) Site web : http://www.esbcm.org/francais/bibliotheque/home.php Chorème http://www.choreme.ca/accueil.htm?lang=fr Bibliothécaire : Marie-Josée Lecours 514-849-4929 no. 231	X		X	X Programmes de spectacles	X	X	X Photographies Estampes Affiches		
LADMMI, École de danse contemporaine 372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 211 Montréal QC H3B 1A2 Site web : http://www.ladmmi.com/fr/mediatheque-de-ladmmi Technicienne en documentation : Caroline Louisseize 514-866-9814, poste 32	X		X	X	X				

Annexe C : extrait du livre *Le miroir des âmes; ou, exposition des différents états des âmes* contenant une passage sur la condamnation de la danse, (Guyot 109 :1853).

MIROIR DES AMES,

OU EXPOSITION

DES DIFFÉRENTS ÉTATS DES AMES

PAR RAPPORT A DIEU,

A L'USAGE DE TOUS CEUX QUI DÉSIRENT SINCÈREMENT LEUR SALUT, OU QUI VEULENT CONTRIBUER A CELUI DES AUTRES.

Vingt-deuxième Édition

Ornée de 15 gravures en taille-douce.

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ECCLÉSIASTIQUES

DE GUYOT FRÈRES,

A LYON (2ème MAISON) A PARIS

2, RUE DE L'ARCHEVÊCHÉ, Hôtel de la Mantenanterie. 25, RUE SAINT-SULPICE, Ci-devant Petit-Bourbon.

1853.

» parures préparées vous accusent des » maux qu'elles causent. Il n'y en a point, » ajoutoit le même Saint, qui aient plus » de soin de se parer, que celles qui ont » l'honneur moins en recommandation que » l'intérêt ou la volupté. »

Enfin, l'abus des habillemens immodestes est si condamnable, que le Saint Père, ce Pontife si grand et si éclairé, les a frappés d'excommunication dans ses états en Italie, au nombre de trois sortes; c'est-à-dire, les nudités, les voiles transparens sur nudités, et les formes du corps ressortant avec affectation; ainsi que tous ceux qui y coopèrent.

L'abus de la danse n'est pas moins au grand jour dans cette gravure; la seule inspection en démontre la vanité et la folie; si la danse, qui de soi-même ne seroit que l'expression de la joie, étoit déjà du temps du saint évêque de Genève, si pleine de dangers, selon son expression, que la plus réglée ne valoit rien, vu les circonstances d'oubli de Dieu, de dissipation, d'orgueil, de scandale, de parures indécentes, de provocations à des sentimens peu honnêtes, pour ne rien dire de plus, on doit penser aujourd'hui qu'elle est tout à la fois le poison et la mort des âmes dans les endroits où elle règne. « J'ai toujours » cru les bals dangereux, dit le comte de

Annexe D : tableau de recension d'exposition

Annexe D : RECENSION D'EXPOSITIONS

TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
1. *À la gloire de Pavlova*	Archives internationales de la Danse + Promouvoir la danse et centraliser sa documentation internationale dans un lieu qui peut la développer et la diffuser.	Du 13 janvier au 18 février 1934	-Info non-disponible	-le ballet classique en France durant la deuxième moitié du 19e siècle	Exposition monographique sur la danseuse. Les œuvres pour lesquels elle a dansé, la présence des costumes qu'elle a porté sur scène, les objets de sa vie, une loge est même reconstitué pour mettre en scène la vie de la danseuse. L'exposition présente aussi des œuvres pour lesquels Pavlova fut muse.	-costumes -moulage en bronze -objets divers -photographie -portrait -une loge	- aucune	non
2. *La Danse et le Mouvement*	Archives internationales de la Danse + Promouvoir la danse et centraliser sa documentation internationale dans un lieu qui peut la développer et la diffuser.	Du 10 novembre 1933 au 7 janvier 1934	-Info non-disponible	-photographie de danse	Sous le prétexte des « progrés techniques de notre époque », l'exposition montre la danse fixé par la photographie à travers le travail de photographe de danse en vedette à l'époque de l'exposition.	-photographies	- aucune	non
3. *La danse*	Conservatoire royal de musique de Liège + info non disponible	Du 9 octobre au 8 novembre 1948	Paul Fierens et Louis Clairmay	-Sur le Foyer du conservatoire de la musique de Liège	-info disponible dans le catalogue	-info disponible dans le catalogue	-info disponible dans le catalogue	oui
4. *La musique et la danse*	Musée Rodin	De juillet à septembre 1973	-Info non-disponible	-info disponible dans le catalogue	-info disponible dans le catalogue	-info disponible dans le catalogue	-info disponible dans le catalogue	oui
5. *Le foyer de la danse*	Musée d'Orsay + Musée national composé de collections de peintures et de sculptures de 1848 à 1914 ainsi que d'art décoratif, de photographies et d'architecture qu'il a pour mission de développer et mettre en valeur.	Du 7 mars au 5 juin 1988	Martine Kahane	- Le phénomène du *Foyer de la danse*	Exposition chronologique sur le phénomène du Foyer de la danse. Une recherche historique dans des sources premiéres donne lieu à un récit autour du phénomène et à la mise en valeur d'œuvres de 3 maitres de l'histoire de l'art.	-coupures de presse -lithogravures -peintures -reproduction d'œuvres	-info non disponible	oui
6. *Roland Petit à l'Opéra de Paris : un patrimoine pour la danse*	Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier, Palais Garnier + Chapeauté par BnF, elle a pour mission de conserver et mettre en valeur les fonds (iconographiques, musicaux, littéraires, muséographiques) du théâtre lyrique, de l'Opéra-comique et de l'Opéra de Paris.	Du 12 janvier au 21 avril 2007	Alexandre Fiette et Inès Piovesan	-Ballets présentés à l'Opéra de Paris	-Exposition monographique sur l'œuvre chorégraphique de Roland Petit. L'énumération de ses œuvres inclut l'histoire des collaborateurs.	-costumes -dessins -maquettes préparatoires -peintures -photographies -textes	aucune	oui

TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
7. *Danse noires : blanches d'Amérique*	Centre national de la danse + Le CND assume une triple mission. Celle de la formation et des services aux professionnels (ressources, formation et pédagogie, éducation de la culture chorégraphique), celle du patrimoine (recherche, documentation et collection) et celle de la création (dispositif amateur, répertoire chorégraphique).	Du 15 janvier au 7 avril 2008	Claire Rousier et Susan Manning	-Les danses noires du début du 20e siècle en Amérique	-Exposition thématique dans l'exploration des milles visages des danses noires, autour des figures des chorégraphes et des danseurs afroaméricains. -Interrogation sur leur rôle identitaire à travers différents thèmes abordés par ces danses : mobilisation pour la guerre, luttes pour les droits civiques, Black Power, etc.	-affiche -brochures -coupures de presse -couvertures de publications -dessins -gravures -photographies -programmes	-spectacles -conférences -films -manifestation festive -programmation chorégraphique -recréation d'œuvres	oui
8. *Dance is a weapon ! NDG 1932-1955*	Centre national de la danse + Le CND assume une triple mission. Celle de la formation et des services aux professionnels (ressources, formation et pédagogie, éducation de la culture chorégraphique), celle du patrimoine (recherche, documentation et collection) et celle de la création (dispositif amateur, répertoire chorégraphique).	Du 17 janvier au 5 avril 2008	Claire Rousier et Victoria Phillips Geduld	-Danse moderne du *New Danse Group*	-Exposition thématique et chronologique qui aborde de front les stimuli politiques dans la démarche du *New Dance Group*. -Visite de l'histoire socio-politique du début du 20e siècle -Identification d'influences des danses populaires	-affiches -barème de notation -coupures de presse -couverture de publication -dessins -diagrammes -lithographies -photographies -programme -reproductions de peintures -tracts	-spectacles -collecte de fonds de chorégraphe -documentation des événements	oui
9. *Thrisha Brown : So that the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*	Walker Art Center + Centre d'expression créative d'artiste et d'engagement actif du public qui met l'emphase sur la performance et les arts visuels et médiatiques à travers différents approches : la création, la présentation, l'interprétation, la collecte et la préservation.	Du 18 avril au 20 juillet 2008.	Peter Eleey	-danse post-moderne	Exposition monographique sur les dessins-notation de la chorégraphe-danseuse comprenant aussi des performance-solo	-affiches de performance -dessins -installation audio -performances -vidéos couleur -vidéos noir et blanc	-spectacles -conférences	oui
10. *Une Exposition Chorégraphiée*	Centre d'art de la Ferme au Buisson + « Résolument prospective, cette programmation permet de découvrir de jeunes artistes ou des artistes rarement présentés en France. Développant une approche à la fois transversale et singulière, elle conjugue des expositions monographiques et collectives, des projets hors les murs, des performances, des projections et des invitations à des commissaires extérieurs ».	Du 8 novembre au 21 décembre 2008	Mathieu Copeland	-le corps comme médium de création	- Cette exposition est composée uniquement de mouvement. Elle est le fruit du travail avec huit artistes/auteurs et trois interprètes. Les pièces qui sont assemblées et jouées en continue dans l'exposition.	-Carole Perdereau -Maeva Cunci -Mickaël Phelippeau -Virginie Thomas	aucune	non
11. *Image[s] de la danse*	Bibliothèque-musée de l'Opéra Palais Garnier + Collecter, conserver, enrichir et communiquer le patrimoine documentaire	Du 19 juin 2008 au 11 janvier 2009	Mathias Auclair et Pierre Vidal	-des périodes où la danse rencontre les préoccupations artistiques de l'art visuel entre le 19e et	Exposition consacrée à la représentation de la danse à travers le dessin, l'estampe, la photographie, la sculpture et des tableaux qui permet de	-dessins -estampes -photographies -tableaux	aucune	non

TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
	national.			le 20e siècles	comprendre comment la BnF contribue à la sauvegarde du patrimoine de la danse			
12. *No singing allowed, flamenco & photography*	Centre Andalou d'Art Contemporain + Une institution dédiée à la recherche, la conservation, la promotion et la diffusion de l'art contemporain.	Du 30 avril au 30 aout 2009	José Lebrero Stals	-flamenco	-Exposition thématique explorant la relation entre le flamenco et la photographie. Le langage photographique agissant sur la représentation de l'histoire et de l'origine du flamenco.	-photographies	-infos non disponible	oui
13. *Rudolf Noureev, 1938-1993, costumes et photos*	Centre national du costume et de la scène + L'étude des composants essentiels du spectacle (costumes et éléments scéniques)	Du 9 mai au 11 novembre 2009	Martine Kahane	-ballet russe de Noureev	-Exposition monographique et parcours chronologique dans la vie de Noureev et des œuvres chorégraphiques auxquelles il a participé ou qu'il a créés.	-Costumes -Photographies de maquette, de scènes, de détails de costume, d'interprètes.	-infos non disponible	oui
14. *Étonne-moi ! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*	Nouveau Musée National de Monaco + « Propose plusieurs expositions par an et par lieu, valorise un patrimoine et une collection méconnus tout en favorisant la découverte de la scène contemporaine autour de deux thématiques générales, «Art et Territoire » à la Villa Paloma et « Art et Spectacle » à la Villa Sauber ».	Du 9 juillet au 27 septembre 2009	Nathalie Rosticher Giordano et Lydia lovleva	-ballets russes	-Exposition monographique autour de Diaghilev. Un parcours chronologique raconte sa vie, ses apprentissages, réalisations et légendes. Représenté à travers des oeuvres d'art et des «artefacts» des chorégraphies.	-affiche -aquarelle -costumes -dessins -gravure -maquettes -page de revue -peintures -photographies -reproduction de document officiel	-infos non disponible	oui
15. *expo zéro*	Musée de la danse Boris Charmatz + « Un espace expérimental pour penser, pratiquer et élargir les frontières de ce phénomène qu'on appelle la danse ; et une opération qui s'actualise à chacune de ses manifestations ».	19 et 20 septembre 2009	Boris Charmatz	-exploration du concept de musée de la danse	-Exploration par des chorégraphes, critiques, historiens de l'art et de la danse, danseurs, archiviste des possibilités qui unissent les impératifs muséales avec la conservation de l'art chorégraphique. Toutes ces personnes étaient présentes dans l'exposition et réalisaient différentes activités humaines (discussion, chorégraphie, etc.)	-Anne Juren -Boris Charmatz -Faustin Linyekula -Georg Schollhammer -Janez Jansa -Nathalie Boulouch -Nikolaus Hirsch -Rapahaëlle Delaunay -Sylvie Mokhtari -Tim Etchells -Vincent Dunoyer	aucune	oui
16. *Isadora Duncan, une sculpture vivante*	Musée Bourdelle, Paris + Musée monographique de beaux-arts. Conservation et mise en valeur des collections autour de l'artiste Antoine Bourdelle et des autres fonds que le musée possède.	Du 20 novembre 2009 au 14 mars 2010	Juliette Laffon, Hélene Pinet et Stéphanie Cantarutti	-Ballet moderne, néo-classique	-Exposition monographique sur la figure d'Isadora Duncan, son influence dans l'histoire de l'art, son développement professionnel et sa contribution à la danse.	-affiches -coupures de presse -dessins -frise -livres -médaillons de bronze -peintures -photographies -programmes -sculptures	-Chorégraphie dans le jardin du musée au printemps 2009, douze croquis chorégraphiques	oui

TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
17. *Ballets Russes : the art of costume*	National Gallery of Australia + Conserve la collection d'art national et la plus grande collection d'art autochtone au monde. Vise leur développement et leur diffusion.	Du 10 décembre 2010 au 20 mars 2011	Robert Bell et Simeran Maxewell	-Ballet russe	-Exposition thématique sur les artistes costumiers qui habillèrent les œuvres des ballets russes du début du 20e siècle.	-150 costumes -dessins -estampes -musique -peintures -photographies -vidéo	-conférences -visites guidées	oui
18. *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*	Musée national d'art moderne Georges Pompidou, Paris + Musée d'art contemporain. Développement et mise en valeur des collections d'art de culture (arts plastiques/graphiques, photographies, cinéma expérimental, art vidéo)	Du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012	Christine Macel et Emma Lavigne	-*Ausdruckstanz* allemande -*Post-modern dance* américaine	-Exposition thématique, historicité -Explore le discours parfois fusionnel de la danse moderne et contemporaine avec l'art visuel à travers des thèmes stylistiques	-affiches -aquarelles -broderies -costumes -dessins -diapositives projetées -extraits de recueils -films couleur -films documentaires -huiles sur toile -installations vidéo -lithographies -photographies -techniques de photographie variées -sculptures matériaux mixtes -sculptures bronze -situation construite -vidéo noir et blanc	-spectacles vivants -performances -vidéodanses -prospectif cinéma	oui
19. *Scènes de Bal, bals en scène*	Centre national de la danse + Le CND assume une triple mission. Celle de la formation et des services aux professionnels (ressources, formation et pédagogie, éducation de la culture chorégraphique), celle du patrimoine (recherche, documentation et collection) et celle de la création (dispositif amateur, répertoire chorégraphique).	Du 9 février au 30 avril 2011	Claire Rousier, Marie-Francoise Bouchon, Virginie Garandeau, Marie-Françoise Jacotot, Nathalie Lecomte	-danse de société -danse savante -danse de scène -danse traditionnelle -danse en chaîne -danse en cortège -danse en couple -danse récréative	-Exposition thématique sur l'histoire du bal et des mises en scène, comme des microcosmes codifiés -Des repères ponctuels dans l'histoire (depuis le Moyen-Âge jusqu'à Pina Bausch) permettent un rapprochement dans l'organisation sociale des bals.	-affiches -cartes postales -couverture de publication -dessins -estampes -gravures -huile sur cuivre -huile sur toile -illustrations issues de publications -image de synthèse -lithographies -partitions chorégraphiques -photographies -publicités	aucune	oui
20. *Surf et surface : navigations chorégraphiques*	Centre d'arts de Engehin-les-Bains + Site pluridisciplinaire dédié aux écritures numériques, aux croisements des arts de la scène et des arts visuels. Privilégie un métissage culturel et une forme hybride de création.	Du 20 janvier au 25 mars 2012	Nicole Corsino et Norbert Corsino	-Danse-crèation post-moderne	-Usage des nouvelles technologies dans l'étude du mouvement -L'exploration chorégraphique nourrie par la littérature -Organisée sous 6 études	-dispositifs de l'image -films -installations -projections	aucune	oui
21. *20 danseurs pour le XXe siècle*	Les champs libres + Les Champs Libres explorent les	Le 4 novembre 2012	-Boris Charmatz	- la danse du XXe siècle	- Vingt interprètes tout-terrain ont investi les couloirs, les salles de lecture et les	- Fabian Barba, Eleanor Bauer, Magali Caillet, Ashley Chen, Sonia Darbois, Raphaëlle Delaunay, Olga Dukhovnaya,	-non	-non

TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
	problématiques contemporaines placées au cœur des interrogations sur le devenir du monde actuel. Convoquant la pluralité des savoirs, historiques, scientifiques, philosophiques, ethnologiques, sociologiques et juridiques, le projet s'attache à donner des éclairages croisés et innovants contribuant à l'information et la réflexion du plus grand nombre.				escaliers de ce lieu de savoirs, exposant certains des solos qui ont marqué le XXe siècle : une balade chorégraphique où les moniteurs vidéos diffusant des extraits d'archive, ont joué le rôle de petits cailloux. Exposition vivante. Un espace de pratique a été proposé aux visiteurs	Olivia Grandville, Peggy Grelat, Lénio Kaklea, Benoît Lachambre, Catherine Legrand, Filipe Lourenço, Mani A. Mungai, Sylvain Richard avec Arthur Debroise et Lucie Delachaume, Frédéric Seguette, Alain Simon & Roberte Tual dont la danse a été transmise par Brigitte Chataignier, Florence Tissier avec Romane Morvan-Lemaire, Fanny Paris, Ariane Tissier, Mark Tompkins		-
22. *IN MUSEUM*	Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul + Une institution ouverte, ancrée dans son milieu et dont la mission englobe la promotion, la conservation et la diffusion de l'art contemporain québécois.	31 aout 2012	Marie Chouinard	La performance rapelle la Pythie vêtue de blanc, la prophétesse de Delphes. Ce personnage de la Grèce antique délivrait ses oracles dans un état de transe, en un langage que seul les prêtres du temple savaient interpréter	- Cette performance se déroule dans une salle où circule le public. Le visiteur est invité dans un espace réservé à formuler une interrogation ou une requête à la danseuse Marie Chouinard, qu'elles soient d'ordre personnelle ou universelle. . De cet échange entre le visiteur et l'artiste naîtra une réponse personnalisée, une danse libre d'une fulgurante spontanéitée.	-Marie Chouinard	aucune	non
	Musée des Beaux arts de Montréal + acquérir et promouvoir les œuvres des artistes d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs, attirer le public le plus vaste et le plus diversifié qui soit, en lui offrant un accès privilégié au patrimoine artistique.	25-26 mai 2013					aucune	non
23. *Musée de la danse, three collection gesture*	Museum of Modern Art + « a place that fuels creativity, ignites minds, and provides inspiration. With extraordinary exhibitions and the world's finest collection of modern and contemporary art, MoMA is dedicated to the conversation between the past and the present, the established and the experimental. Our mission is helping you understand and enjoy the art of our time »	Du 18 octobre au 3 novembre 2013	Ana Janevski, Leora Morinis et Jill A. Samuels	-danse actuelle	-Présentation de chorégraphie dans l'Atrium du MoMA durant trois semaines	-danseurs et danseuses	-discussion	non
24. *Pas de deux... du conte au ballet*	BAnQ + rassembler, de conserver de manière permanente et de diffuser : le patrimoine documentaire québécois publié et tout document qui s'y rattache et qui présente un intérêt culturel; tout document relatif au Québec et publié à l'extérieur du Québec.	2013	Marie Beaulieu	Ballets des années 1970 au Québec	-Exposition thématique qui présente les médiums avec lesquels le chorégraphe doit créer. Un lien est fait avec les contes qui ont inspirés 4 œuvres chorégraphiques des Grands Ballets Canadiens	-costumes -photographies -croquis -vidéo	-conférences	non
25. *dance ! Moves that move us*	Deutsches hygiene-museum, Dresde + Musée de science moderne dédié au dialogue entre science et société. Intérêt pour les dimensions biologiques, sociales	Du 12 octobre 2013 au 20 juillet 2014	Colleen M. Schmitz	-la danse comme partie de la nature humaine	-Exposition thématique autour de la danse comme pratique culturelle et humaine. Perspective anthropologique de la danse, comme le reflet	-bornes interactives -films -installations interactives -œuvres d'art	aucune	-info non disponible

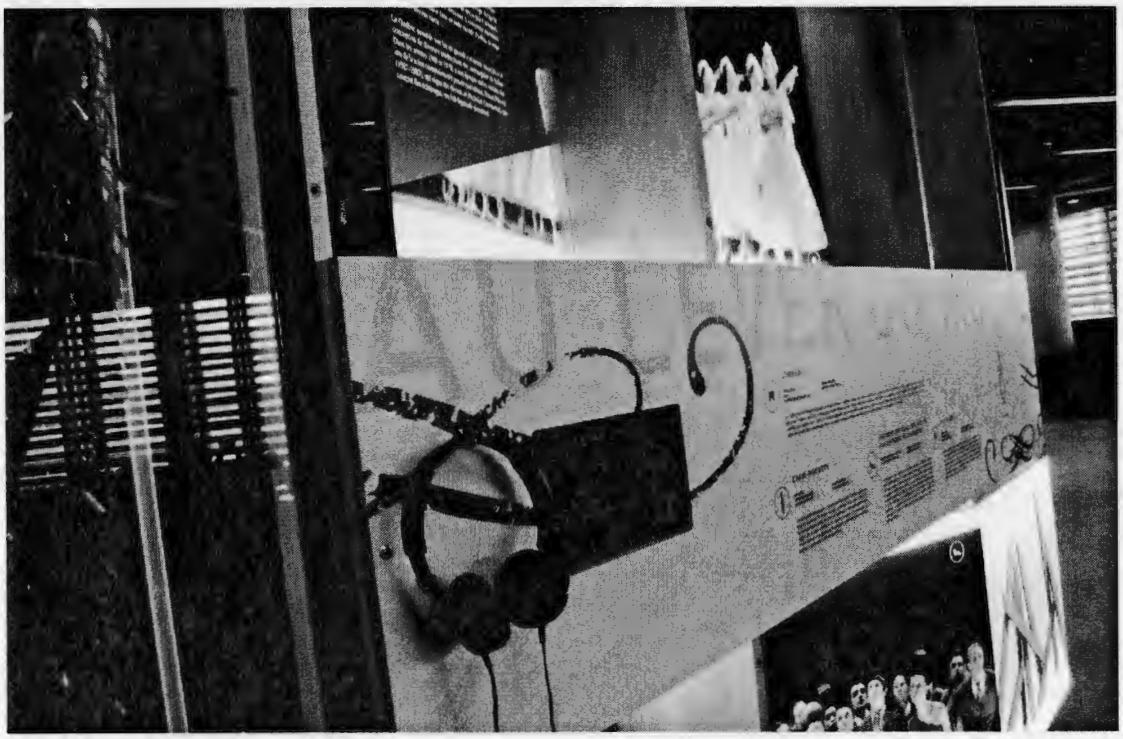
TITRE DE L'EXPOSITION (à partir de la plus ancienne)	LIEUX + MISSIONS	DATES	COMMISSARIAT	COURANT dans l'histoire de la danse	RÉSUMÉ + TYPE	ÉLÉMENTS EXPOSÉS	ACTIVITÉS CULTURELLES	CATALOGUE
	et culturelles de l'humain.				d'une société culturelle -Approches cognitive et physique			
26. *Corps rebelles*	Musée de la civilisation de Québec + « faire connaître l'histoire, les cultures matérielle et sociale des occupants du territoire québécois et celles qui les ont enrichies. Il assure la conservation et la mise en valeur de la collection ethnographique et des autres collections représentatives de notre civilisation »	2014	-info non disponible	-jalons historiques dans la danse de scène et de création occidentale	-exposition qui mise sur l'aspect sensoriel de la danse et le patrimoine vivant. On visite six zones développées autour du corps (corps multi, corps virtuose, corps politique, corps atypique, corps naturel, corps urbain) à travers des témoignages.	-témoignages de Margie Gillis, Daniel Léveillé, Louise Lecavalier, France Geoffroy, Victor Quijadas, Martine Époque, Denis Poulin et Marie Chouinard -éléments de notation de la danse	-info non disponible	-info non disponible
27. *Sleeping Beauties – dreams and costumes*	Musée de la danse à Stockholm + *The museum has its origin in the Archives Internationales de la Danse, founded in Paris in 1933 by Rolf de Maré.*	-permanente	- Charles Koroly	-ballets russes	- Exposition thématiques sur les classiques personnages des ballets russes : Pavlova, Nijinski, Diaghilev.	-Costume -Objets -Voix	-non	-non

1934 : 2 | 1948 : 1 | 1973 : 1 | 1988 : 1 | 2007 : 1 | 2008 : 4 | 2009 : 5 | 2010 : 1 | 2011 : 3 | 2012 : 3 | 2013 : 3 | 2014 : 2

ANNEXE A
CAHIER D'IMAGES

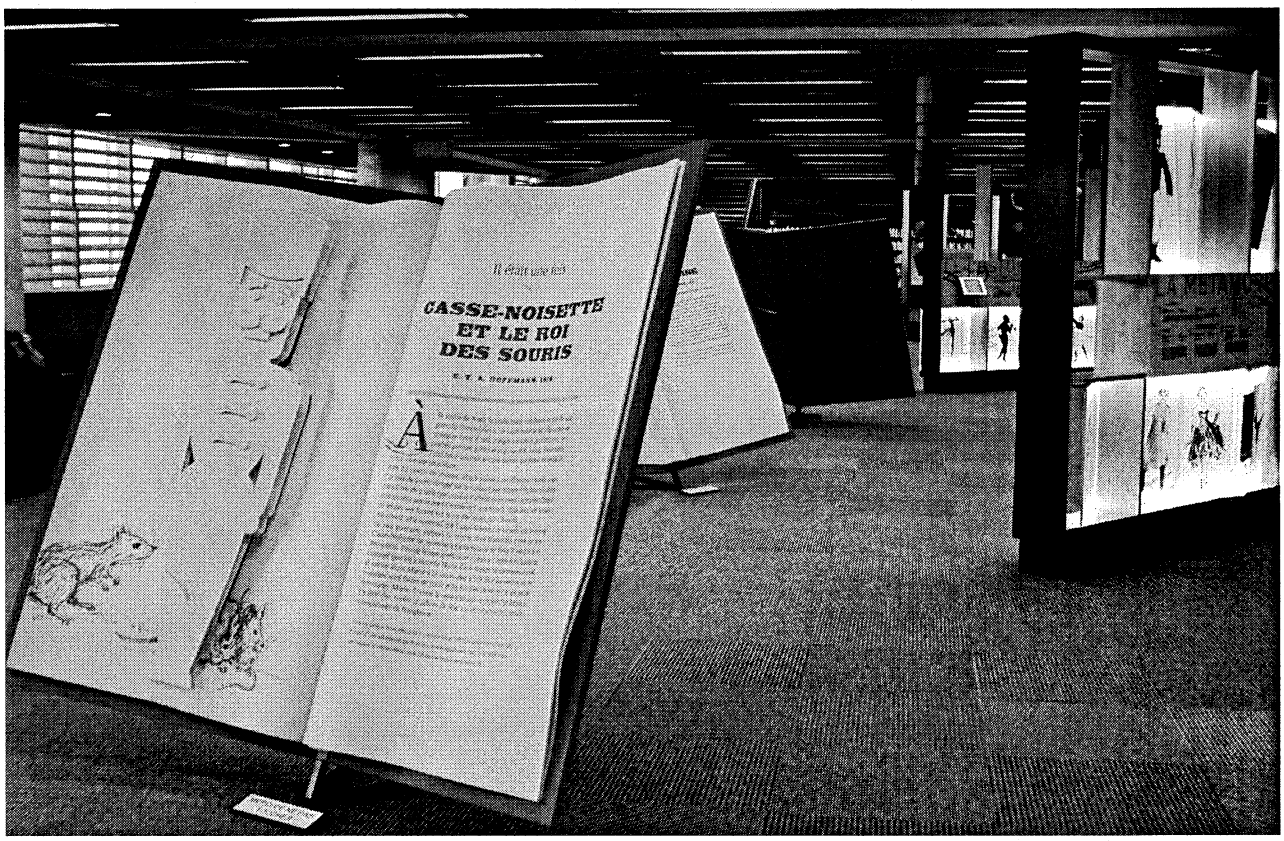
D'EXPOSITIONS LIÉES À LA DANSE

1. *Pas de deux... du conte au ballet*
[DU 26/11/2013 AU 20/10/2014]

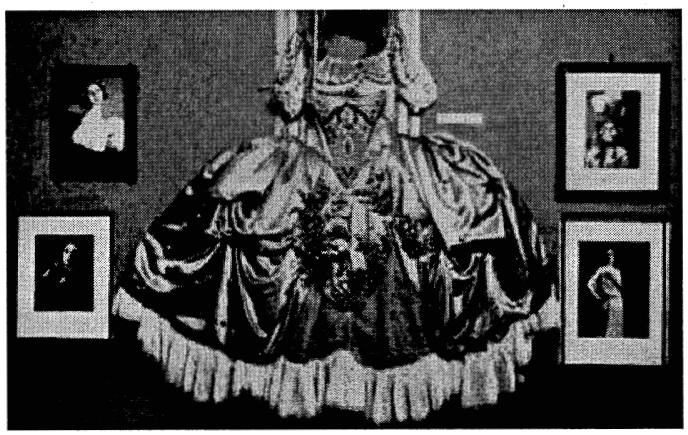


Grande Bibliothèque, BAnQ,
Montréal, Canada

Le scénario de l'exposition se développe autour de quatre œuvres chorégraphiques. Des livres en format géant racontent le mythe contenu dans chacun des contes, contes qui ont inspiré les chorégraphes dans la création. Des modules multidimensionnels révèlent l'envers du décor de chacune des quatre œuvres chorégraphiques issues des contes. L'exposition contient très peu d'artéfacts, quelques vidéos d'archives et des reproductions de photographies.



2. *À la gloire de Pavlova*
[DU 13/01 AU 18/02, 1934]



Archives internationales de la danse,
Paris, France.

L'exposition est une des plus anciennes recensées et elle met en scène la vie de la danseuse Anna Pavlova. Une reconstitution de la loge de Pavlova plonge le visiteur dans l'intimité du sujet de l'exposition. Un accrochage de traces variées de la vie de la danseuse entretient ce lien intime. Les costumes sont mis en contexte grâce à des photographies de scène.

3. *Le Foyer de la danse*
[DU 07/03 AU 05/06 1988]

Le Foyer de la danse comme phénomène

Le Foyer de la danse est un phénomène exclusivement lié à l'Opéra de Paris.

Cette véritable institution naît au milieu du XVIII[e] siècle, trouve son plein développement au cours du siècle suivant, entre en décadence et disparaît dans le premier tiers du XX[e] siècle. Elle témoigne de réalités sociologiques et artistiques afférentes à la situation des danseuses dans la société parisienne. Le phénomène peut, bien sûr, être abordé sous d'autres aspects caractéristiques (architectural ou géographique par exemple), mais il renvoie inévitablement à ce problème central.

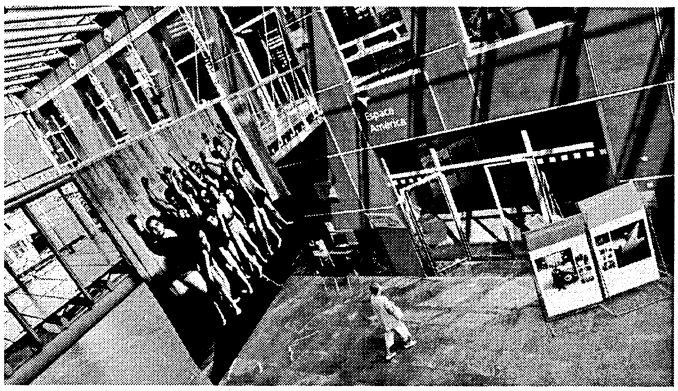
Quelle que soit l'époque, la fascination exercée sur le public par le monde du spectacle et surtout par ses coulisses reste une constante. Ce mouvement naturel de curiosité se trouve décuplé lorsqu'il s'agit, dans le Paris du XVIII[e] siècle, de l'Académie royale de Musique, théâtre auréolé de gloire. Les artistes qui en sont pensionnaires, chanteuses comme danseuses, jouissent dès leur inscription dans la maison d'une liberté totale, elles échappent à l'autorité paternelle et conjugale et deviennent maîtresses de leur sort.

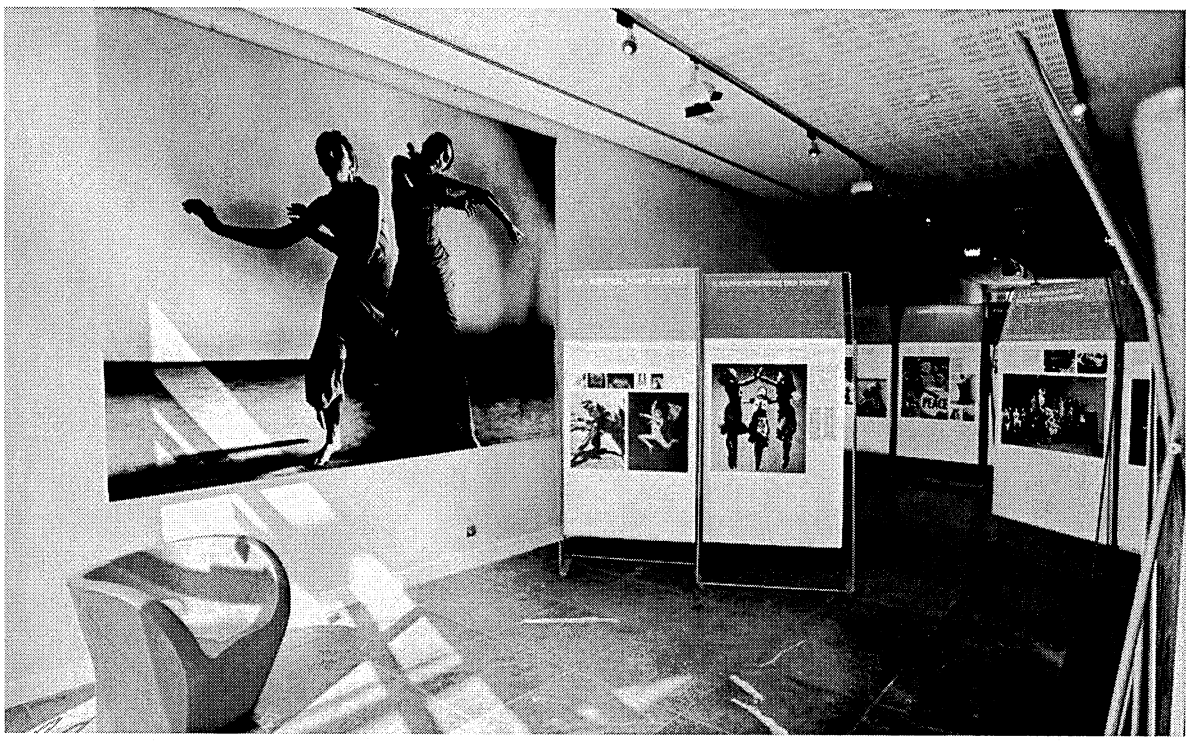
Cat 25

Musée d'Orsay, Paris, France

À défaut d'avoir des images de l'exposition, des extraits du catalogue montrent comment l'exposition tente de documenter ce phénomène ayant eu lieu vers la moitié du XIXe siècle à l'Opéra de Paris. La présentation du Foyer de la danse passe par des ambiances rendues dans des œuvres d'art. En tout, 30 œuvres sont exposées comme celle ci-dessous, « Le foyer de la danse de l'Opéra de la rue Le Peletier » d'Edgard Degas datant de 1872.

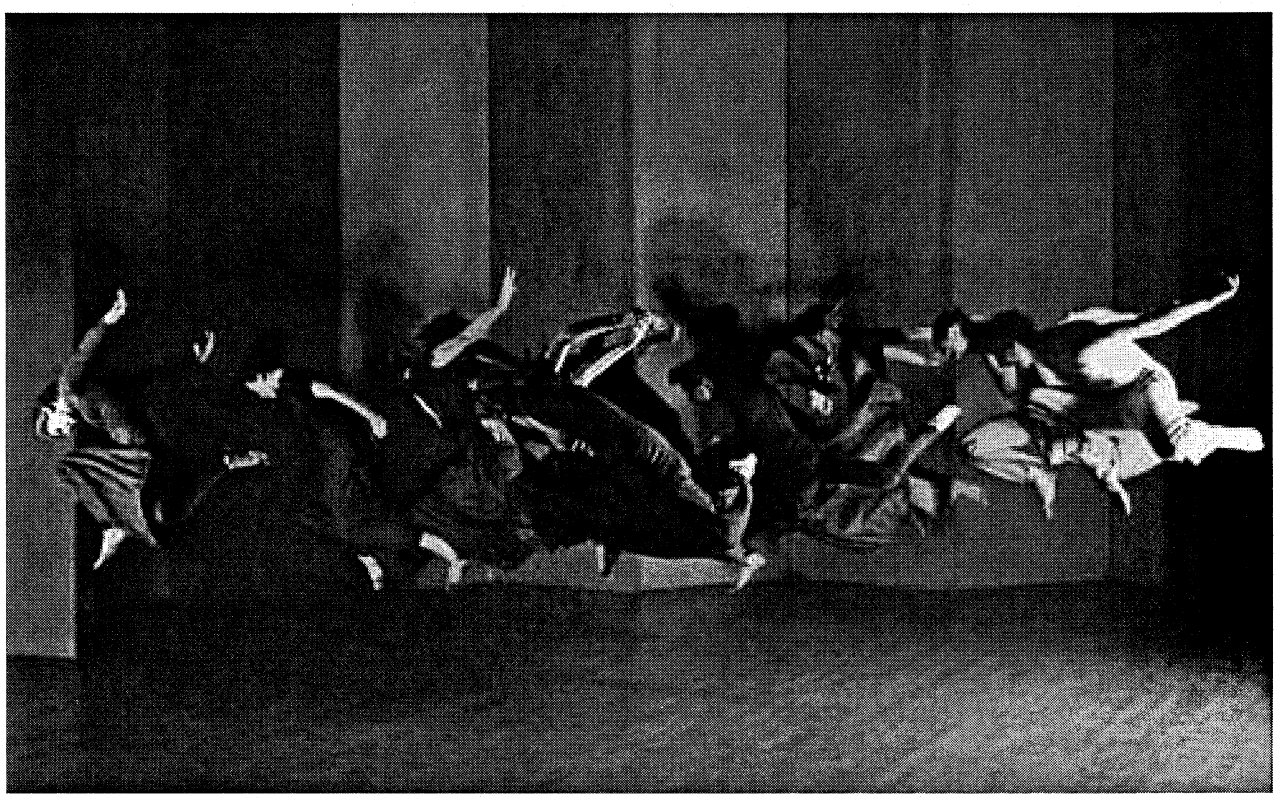
4. *Dance is a Weapon, NDG 1932-1955*
[DU 17/01 AU 05/04 2008]



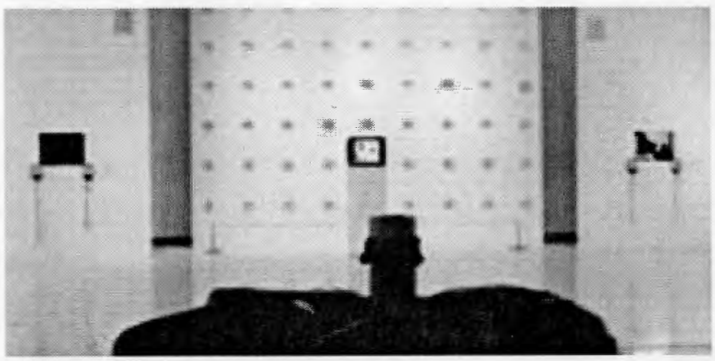


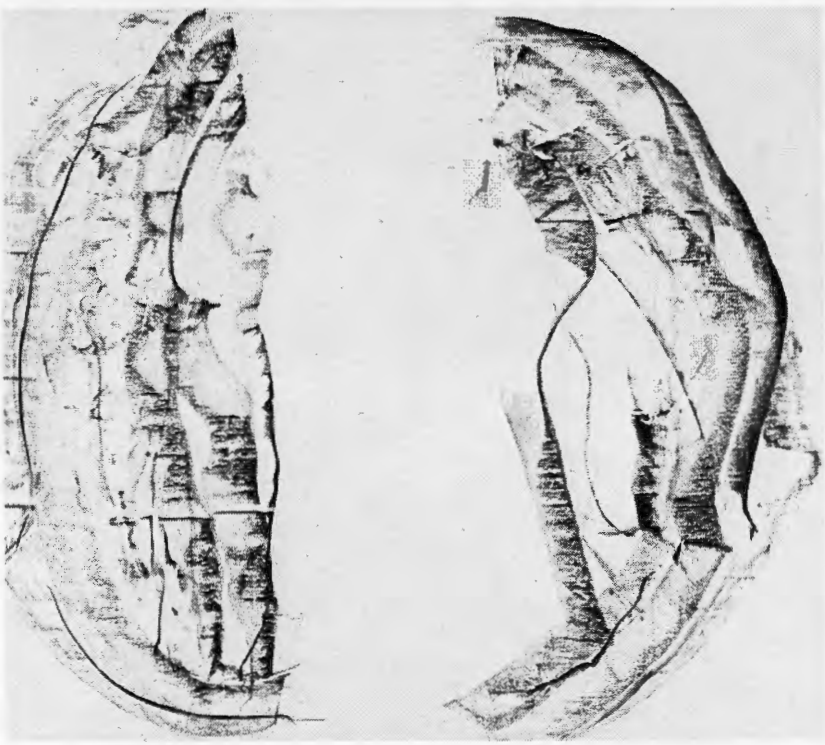
Centre national de la danse, Pantin /
Médiathèque de Biarritz, France.

Quelques images de l'exposition montée à la Médiathèque de Biarritz montrent l'importante quantité de photographies présentes dans l'exposition. Le parcours est caractérisé par une double approche : chronologique et thématique. Les œuvres et la démarche du Groupe sont centrales dans le discours de l'exposition. Lors de l'exposition, des œuvres sont remontées et captées afin d'être intégrées aux archives du Centre national de la danse.



5. *Trisha Brown : So That The Audience Does Not Konw Weather I Have Stopped Dancing ?* [DU 18/04 AU 20/07 2009]





Walker Center, Minneapolis, É-U.

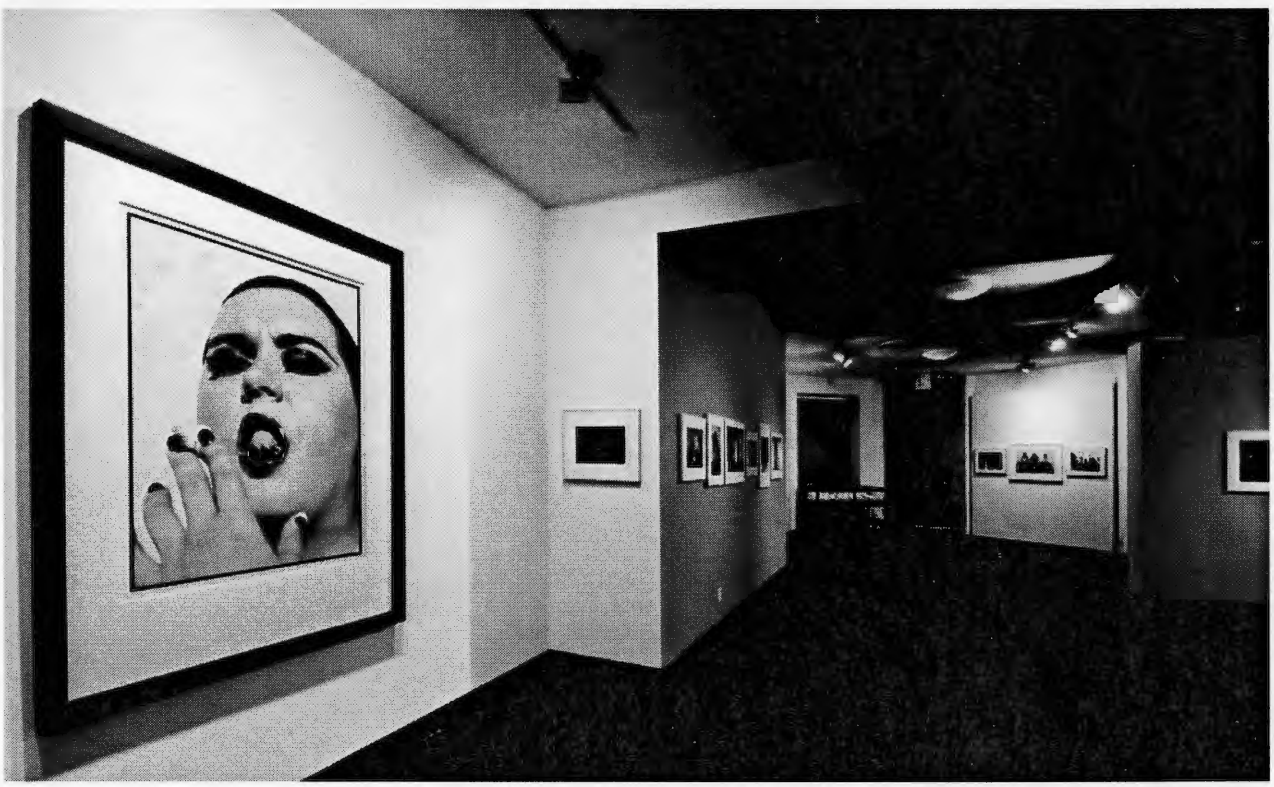
Le principal support de l'exposition est le dessin-notation que Brown réalise lors de performances. La qualité performative des œuvres papiers est présentée au public d'abord par le discours de l'exposition axé sur l'« action painting », puis par la présence de l'artiste-chorégraphe venue refaire devant le public des œuvres du passé. Des œuvres sonores ont aussi été reconstituées pour l'occasion.

6. *No singing allowed flamenco & photography*

[différentes dates, différents lieux, c. 2009]

Centre andalou d'art contemproain,
Séville, Espagne / Aperture Gallery,
New York, É.-U.

Cette exposition traite du flamenco capté par différentes démarches photographiques. L'exercice de représentation est au cœur du discours de l'exposition, ce qui suggère une forme de médiation au sujet des limites de cette représentation. Une des zones thématiques traite de l'idéalisation du flamenco par le potentiel de l'image, tandis qu'une autre traite de la valorisation nationale qu'a faite Franco du flamenco dans les années 1950.



7. *Rudolf Noureev, 1938-1993, costumes et photographies*
[DU 09/05 AU 11/11 2009]

Centre national du costume de scène
Moulins, France

L'exposition monographique retrace la vie de Noureev à travers les œuvres chorégraphiques principalement représentées par des costumes et des reproductions de photographies d'archives. À remarquer la dimension de ces dernières qui informent sur l'utilisation des costumes. L'histoire du ballet russe passe principalement par le personnage de Noureev.

8. *Isadora Duncan 1877-1927 : une sculpture vivante*
[DU 20/11/2009 AU 14/03/2010]

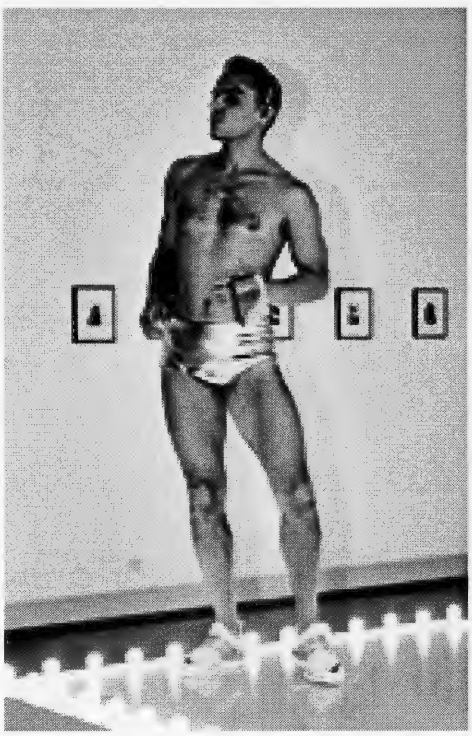
Musée Bourdelle, Paris, France

L'exposition est organisée sous la double ligne du temps de la vie d'Isadora et de courants d'histoire de l'art s'apparentant au langage esthétique exploré par la danseuse. L'omniprésence du travail d'Antoine Bourdelle nourrit le discours faisant d'Isadora la muse d'artistes, comme dans les dessins ci-dessous. L'école de la danseuse est pour sa part documentée par des photographies, des affiches et des coupures de presse.

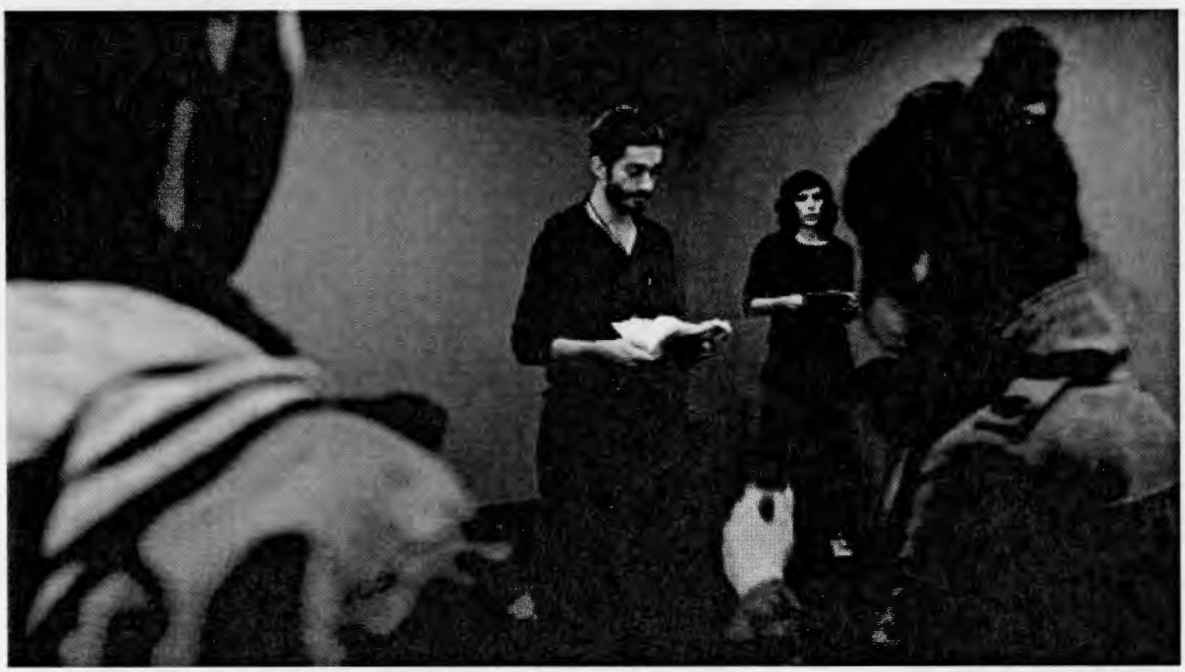
9. *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours*
[DU 23/11/2011 AU 02/04/2012]

Musée national d'art moderne, Paris, France

Cette exposition est marquée par la pluralité des supports utilisés pour rapprocher les médiums de l'art et de la danse. Les œuvres affirment les parallèles conceptuels et formels entre les courants historiques des deux médiums. Ci-contre, on reconnait « La danse de Paris » d'Henri Matisse datant de 1931-1933. Ci-dessous, « Untitled (Go-Go dancing platform) » de Felix Gonzalez-Torres (1991) et un costume de Lavinia Schulz monté sur un mannequin (1923).



10. *Une Exposition Chorégraphiée*
[DU 08/11 AU 21/12/2008]



Centre d'art de la Ferme au Buisson,
Noisiel, France.

Cette exposition est composée uniquement de mouvements. Sans décor ni musique, l'espace est pleinement investi par les gestes et les voix qui résonnent dans la galerie. Le visiteur est invité a négocier l'espace avec ces « corps-objets » et il participe de ce fait à l'exploration en cours au sujet de la place du corps dans une exposition. De plus, le travail de création chorégraphique est directement exposé au visiteur.

11. *expo zéro*

[différents dates, différents lieux, c. 2009]

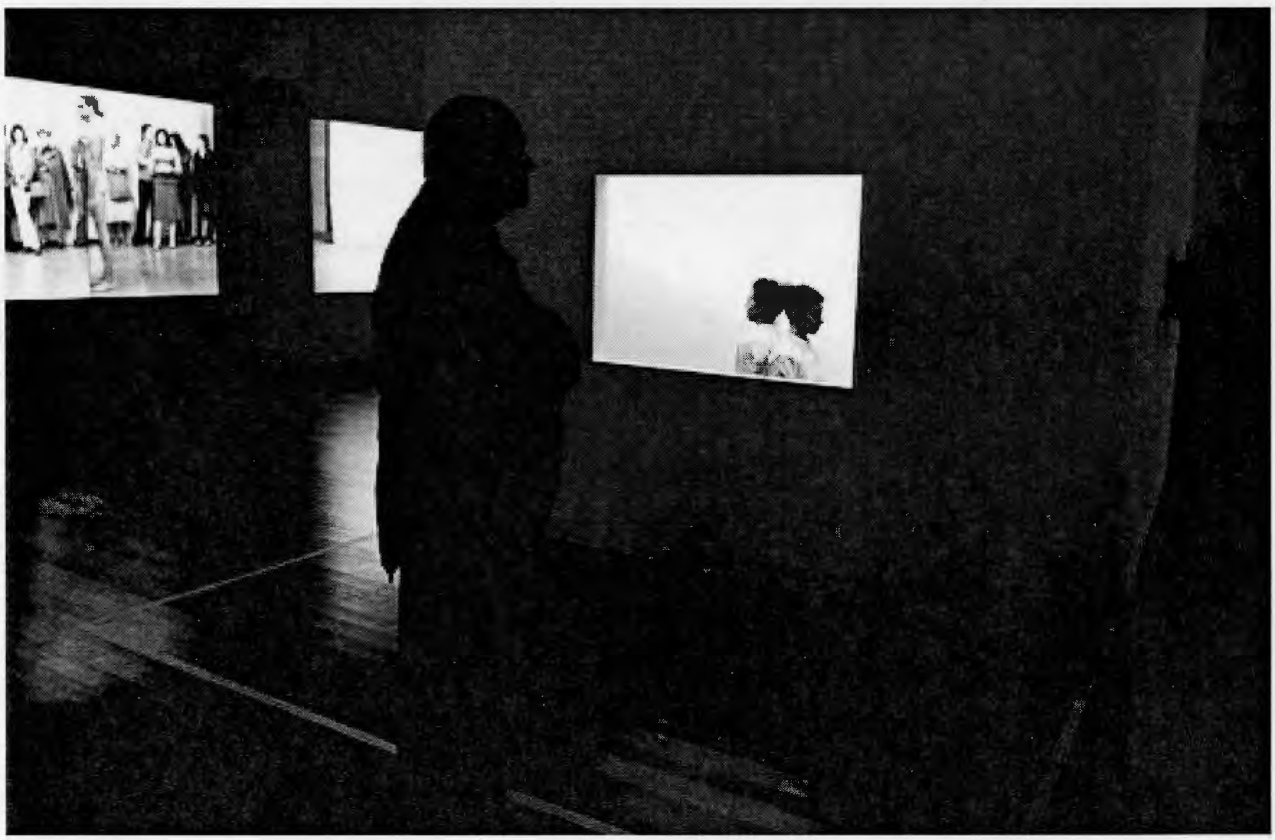
Musée de la danse, Rennes, France /
documenta, Kassel, Allemagne

Cette exposition sans œuvre questionne et explore le concept muséal au croisement des impératifs de ce milieu et de ceux de la chorégraphie et de la performance. Elle rassemble des chorégraphes, danseurs, critiques d'art, historiens, architectes, commissaires et archivistes dans une perspective de travail collaboratif. La réflexion est centrée sur le thème de la forme que pourrait prendre un musée de la danse. Le corps et l'esprit sont impliqués dans l'expérience.

12. *Marina Abramovic : The Artist is Present*
[DU 14/03 AU 31/05 2010]

Musée d'art moderne, New York,
É.-U.

Les photographies montrent comment se côtoient les archives audiovisuelles et les reenactments des performances historiques d'Abramovic. Des (re)performeurs sont formés par Abramovic et présents dans la salle tout au long de l'exposition. Le dispositif muséal permet d'affirmer le statut de représentation des performances. Ci-contre, une captation permet de créer de nouveaux témoins historiques des performances.

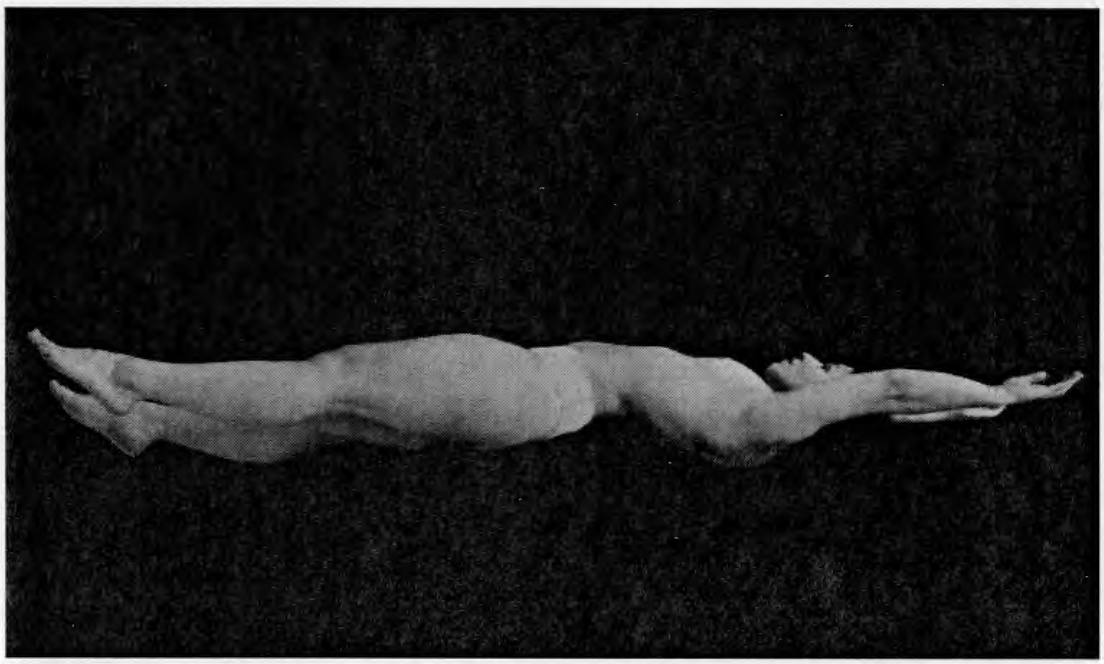


13. *Move : choreographing you*
[DU 13/10 2010 AU 09/01/2011]

Hayward Gallery du Centre
Southbank, Londres, Angleterre

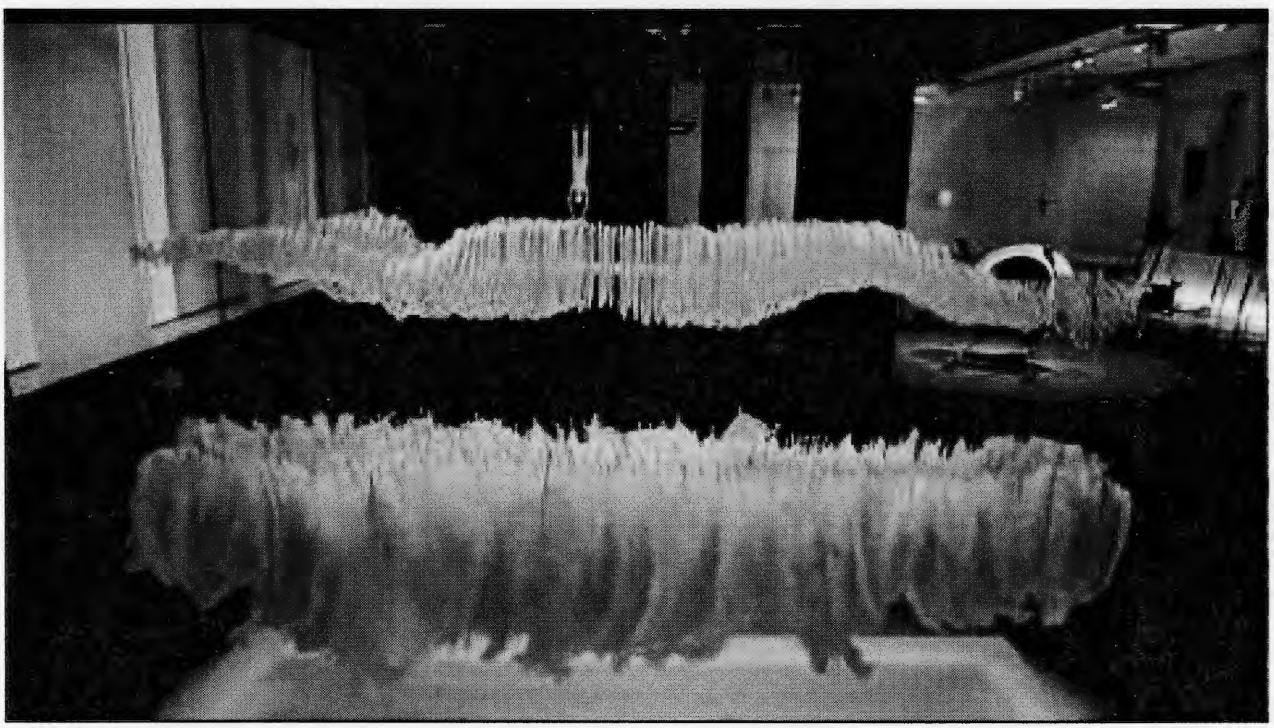
La nature du sujet de l'exposition est explorée par des dispositifs muséaux qui interagissent physiquement avec le visiteur par des environnements où le corps et la tête sont utilisés comme un moyen d'apprentissage. L'expérience cognitive et sensorielle véhicule un dénominateur commun entre la danse et l'art, celui du mouvement quotidien. Les installations de Robert Morris (1971) et de Bruce Nauman (1970) sont présentées pour l'occasion.

14. *Le corps en question(s)*
[mai et juin 2012]



Galerie de l'Uinversité du Québec à
Montréal, Canada

Cette exposition-création questionne le rapport entre corps et technologie. Elle visite les possibilités du corps comme objet d'exposition en faisant se côtoyer ce dernier avec des installations multimédias. L'exposition explore aussi l'empreinte du passage du corps. Le processus de création intègre le point de vue de philosophes, d'historiens et d'anthropologues puisque les thématiques de l'exposition sont le résultat d'entrevues sur la question du corps.



15. *Tino Sehgal*
[différentes dates, différents lieux]

Tate Modern, Londres, Angleterre
/ Guggenheim Museum, New York,
É.-U.

Les « situations construites » de Sehgal donnent lieu à des expositions où le corps est présent comme seul objet. Les « joueurs », formés dans l'atelier de Sehgal ou par d'autres ayant joué auparavant, exécutent l'œuvre aux limites du mouvement quotidien. Pour « This Situation », le public est invité à interagir. Le mode d'acquisition de ces situations est complètement oral ainsi que le mode de transmission. La mémoire vivante est le principal vecteur de cet artiste.

P. *Provenances*

1. *Pas de deux... du conte au ballet,* photographies prises Gabrielle Larocque.

2. *À la gloire de Pavlova,* photographies extraites du numéro spécial « Les expositions des Archives Internationales de la danse », n° 5, paru le 30 novembre 1934.

3. *Le Foyer de la danse,* pages extraites du catalogue de l'exposition.

4. *Dance is a Weapon NDG 1932-1955,* photographies de la Médiathèque de Biarritz et reproductions tirées du catalogue de l'exposition produit par le Centre nationale de la danse.

5. *Trisha Brown : So That The Audience Does Not Know Weather I Have Stopped Dancing ?*, photographies tirées du site internet du Walker art Centre.

6. *No singing allowed : flamenco & photography,* photographies tirées du site internet de la Fondation Aperture.

7. *Rudolf Noureev, 1938-1993, costumes et photographies,* photographies tirées du site internet du Centre national de costume de scène.

8. *Isadora Duncan 1877-1927 : une sculpture vivante,* photographies tirées du catalogue de l'exposition.

9. *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours,* photographies tirées du site internet du Musée national d'art moderne de la ville de Paris.

10. *Une Exposition Chorégraphiée,* photographies tirées du site internet du Centre d'art de la Ferme au Buisson.

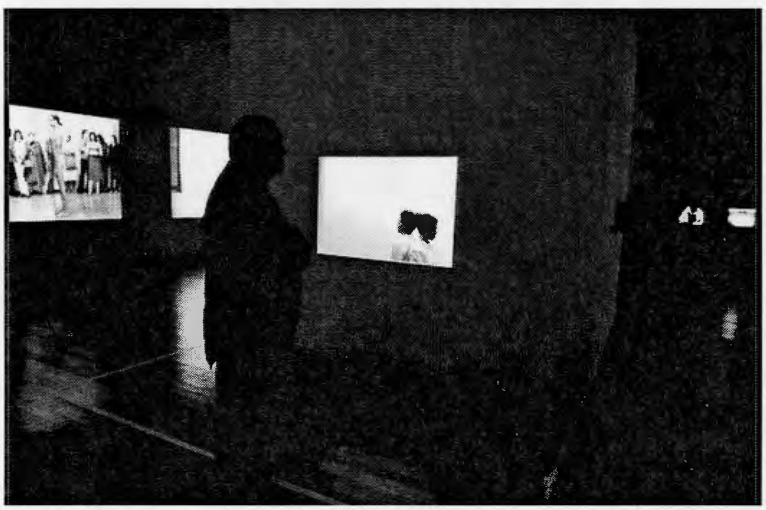
11. *expo zéro,* photographies tirées du site internet du Musée de la danse et du catalogue de l'exposition.

12. *Marina Abramovic : The Artist is Present,* photographies tirées du site internet du Musée d'art moderne de New York et de sites de partage de photographies tel que Flickr.

13. *Move : choreographing you,* photographies tirées du site internet du Southbank Centre's Hayward Gallery.

14. *Le corps en question(s),* photographies tirées du dossier de presse de l'exposition, du site internet du Festival Transamérique et du site des ateliers Labi.

15. *Tino Sehgal,* photographies tirées du site internet de la Tate Modern et de sites de partage de photographies tel que Flickr.



cahier d'image réalisé par Gabrielle Larocque

dans le cadre du projet de maîtrise intitulé « Musée et objet vivant : réflexion sur la mise en valeur et la conservation du patrimoine *dansant* »
[09/2014]

* aucune photographie n'a été dégagée de ses droits d'auteur, leur utilisation reste à des fins de recherche.